

POLIANTEA

(Del griego πολυανθης, de muchas flores). "Colección o agregado de noticia en materias diferentes y de distinta clase" (*DRAE*). Revista de la Facultad de Mercadeo, Comunicación y Artes de la Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano, volumen VIII, número 15.

Poliantea

Volumen VIII, número 15

ISSN (1794-3159)

ISSN digital (2145-308X)

Revista de la Facultad de Mercadeo, Comunicación y Artes
de la Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano
No. 15, julio-diciembre de 2012

Rector:

Fernando Dávila Ladrón de Guevara

Facultad de Mercadeo, Comunicación y Artes

Decano

Sergio Hernández Muñoz

Director

Sebastián Romero Buj

Editor

Eduardo Norman Acevedo

Editora asociada

Mireya Barón Pulido

Consejo editorial

Luis Arturo Rivas, Ph. D.

(Instituto Politécnico Nacional, México)

Raúl Vázquez López, Ph. D.

(Universidad Nacional Autónoma de México, México)

Mauricio Ayala, Ph. D.

(Universidad de Brasilia, Brasil)

Pedro Vega Marcote, Ph. D.

(Universidad de A Coruña, España)

José Manuel Gual Acosta, Ph. D.

(Universidad Sergio Arboleda, Colombia)

Liliana Chicaiza, Ph. D.

(Universidad Nacional, Colombia)

Fabio González, Ph. D.

(Universidad Nacional, Colombia)

Luis Orlando Espinosa, M. Sc.

(Universidad Central, Colombia)

Comité Científico

Sandra Patricia Rojas

(Institución Universitaria Politécnico

Gran Colombiano, Colombia)

Izander Rosado-Losada, Ph. D.

(Universidad Interamericana de Puerto Rico, Puerto Rico)

Carlos Juíz García, Ph. D.

(Universidad de las Islas Baleares, España)

Dora Luz González, Ph. D.

(Instituto Tecnológico de Durango, México)

Blanca Orantes, M. Sc.

(Universidad Tecnológica de El Salvador)

Ryan Cosgaya García, M.

(Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey)

Alexis Irlande, Ph. D.

(Universidad Nacional, Colombia)

Juan Daniel Gómez, Ph. D.

(Univesidad Javeriana, Colombia)

Alexandra Montoya, Ph. D.

(Universidad Nacional, Colombia)

Asesor editorial

Juan Gustavo Cobo Borda

Coordinador de producción editorial

David Ricciulli Duarte

Corrección de estilo

Eduardo Franco Martínez

Fotografía

Andrés Romero Baltodano

Traducciones

Departamento de Idiomas

Raquel Breton de Schultze-Kraft

Jaime Soler

Diseño y armada electrónica

TALLER DE EDICIÓN ROCCA/ JUAN SEBASTIÁN MONTOYA VARGAS

Impresión

Xpress Estudio Gráfico Digital

Suscripciones

Departamento Editorial

Calle 57 No. 3-00 este, bloque A, primer piso, Bogotá, Colombia

Teléfono (57-1) 745 55 55, ext. 1170

ednorman@poligran.edu.co

poliantea@poli.edu.co

Documentación gráfica

Poliantea expresa su agradecimiento a Andrés Romero, por permitir reproducir las obras contenidas en la presente edición.

Los autores han autorizado la publicación de sus artículos en la versión impresa y electrónica de *Poliantea*. Las opiniones expresadas en cada uno de los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

Versión electrónica: www.poligran.edu.co/poliantea

Servicios de información

Poliantea se encuentra en los siguientes índices y bases internacionales:

PUBLINDEX, categoría C.: Índice Bibliográfico Nacional del Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Científicas Colombianas, Colciencias, Colombia.
LATINDEX: Sistema de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal, UNAM, México.
DIALNET: Portal de Difusión de la Producción Científica Hispana, Universidad de La Rioja.
ULRICH'S PERIODICALS
CLASE: Citas Latinoamericanas en Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad Autónoma de México.

Contenido

Pág.		Pág.	
5	EDITORIAL Sebastián Romero Buj		Carlos Mario Yory
7	COMUNICACIÓN Óscar Julián Cuesta Moreno	75-94	Muros, umbrales y fronteras: entre la conflictividad creativa y la violencia. Aproximación al lugar del “otro” en el espacio público construido de la ciudad <i>Walls, thresholds and frontiers: between the creative conflictivity and violence. An approach to the space of the “other” in the city’s constructed public space.</i>
9-26	Historia de la locución radiofónica en Colombia. Caracterización de unas posibles etapas <i>History of Radio Broadcasting in Colombia. Characterization of possible stages</i>		Gabriel Rudas
	José Duarte Gómez	97-116	Arte contemporáneo y nuevos autoritarismos. Notas para una reflexión <i>Contemporary Art and new Authoritarianisms. Notes for reflection</i>
29-42	Las tensiones entre el enfoque por competencias y el campo académico de la comunicación <i>The Tensions between the Competence Approach and the Academic Field of Communication</i>		Julio César Goyes
43	ARTES María José Casasbuenas	119-134	El espectador y la identificación cinematográfica: <i>Los niños del cielo</i> de Majid Majidi como fondo <i>The Spectator and Film Identification: Majid Majidi’s Children of Heaven as a background.</i>
45-72	Prácticas fotográficas, producción de saber y manifestaciones de la violencia <i>Photographic practices, knowledge production and expressions of violence.</i>		Ciro Roldán
		137-170	Violencia e imagen: o del siniestro círculo de las pasiones <i>Violence and Image: or the sinister circle of passions</i>

Pág.

Maria Antonieta Flores Ramos

- 173-198 El contacto lingüístico:
¿enfermedad de las lenguas?
Lingüistic contact: A language illness?

Juan Gustavo Cobo Borda

- 201-214 Carlos Fuentes en tres tiempos
Carlos Fuentes in three times
217-222 El teatro de la imagen
The theater of Image

223 **SEPARATA CINECULB**

LA MOVIOLA

Andrés Romero Baltodano

- 225-262 Dejando los ojos de un venado
dormido sobre una lamparita sin voz
*Leaving the eyes of a sleeping
deer on a voiceless little lamp*

Jorge Eduardo Martínez

- 241 ¿Me seguirás escuchando
cuando tenga 64?
*Would you keep listening
to me when I am 64?*

Pág.

Gabriela Santa Arciniegas

- 249 Clarice Lispector y Ángeles Mastretta:
dos versiones de la escritura
andrógina en Latinoamérica
*Clarice Lispector y Ángeles Mastretta:
two versions of androgynous
writing in Latin America*

263 **MISIÓN**

264 **LISTADO DE EVALUADORES
LIST OF EVALUATORS**

265 **INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES
INSTRUCTIONS FOR AUTHORS**

282 **EDICIONES ANTERIORES
PREVIOUS EDITIONS**

Un importante avance

La Editorial del Politécnico Grancolombiano fue acreditada por Colciencias para la publicación de libros resultado de investigaciones

El 1 de junio de 2012 el Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colciencias realizó una Convocatoria Abierta invitando a las Editoriales interesadas a participar en el Proceso de Registro de Editoriales Nacionales.

La convocatoria indica que desde 1991, Colciencias ha liderado el proceso de Medición de Grupos de Investigación del país, que responde a la política de apoyo al fortalecimiento y consolidación de los mismos.

Establece como propósito de la Convocatoria¹ “Reconocer y fomentar las prácticas de las organizaciones editoriales que garantizan la calidad científica, académica y editorial de los libros producidos, en particular de aquellos libros y capítulos de libro considerados resultados de investigación.”

Dentro de los objetivos específicos estableció:

- “Fortalecer el Modelo de Medición de Grupos de Investigación mediante la aplicación de una herramienta para la validación del producto Libro Resultado de Investigación”.
- “Implementar un mecanismo confiable y ágil para el reconocimiento y validación de los libros que constituyen un medio para la difusión y apropiación del conocimiento generado por la investigación nacional”.
- “Identificar y fomentar las capacidades de gestión específicas en las organizaciones editoriales que les permiten reconocer, gestionar y validar los libros resultados de investigación.”
- “Desarrollar procesos de retroalimentación que acerquen a las organizaciones editoriales nacionales a implementar prácticas editoriales de calidad científica”.²

¹ <http://www.colciencias.gov.co/convocatoria/convocatoria-abierta-mediante-la-cual-se-invita-las-editoriales-interesadas-en-participar>

² Idem.

En el Politécnico Grancolombiano hemos contado con una Editorial dinámica, nacida de la necesidad de fomentar la producción y la creación de instrumentos para contribuir al desarrollo educativo, económico y social del país, promoviendo el conocimiento científico. La Editorial forma parte del Departamento de Investigación Desarrollo e Innovación.

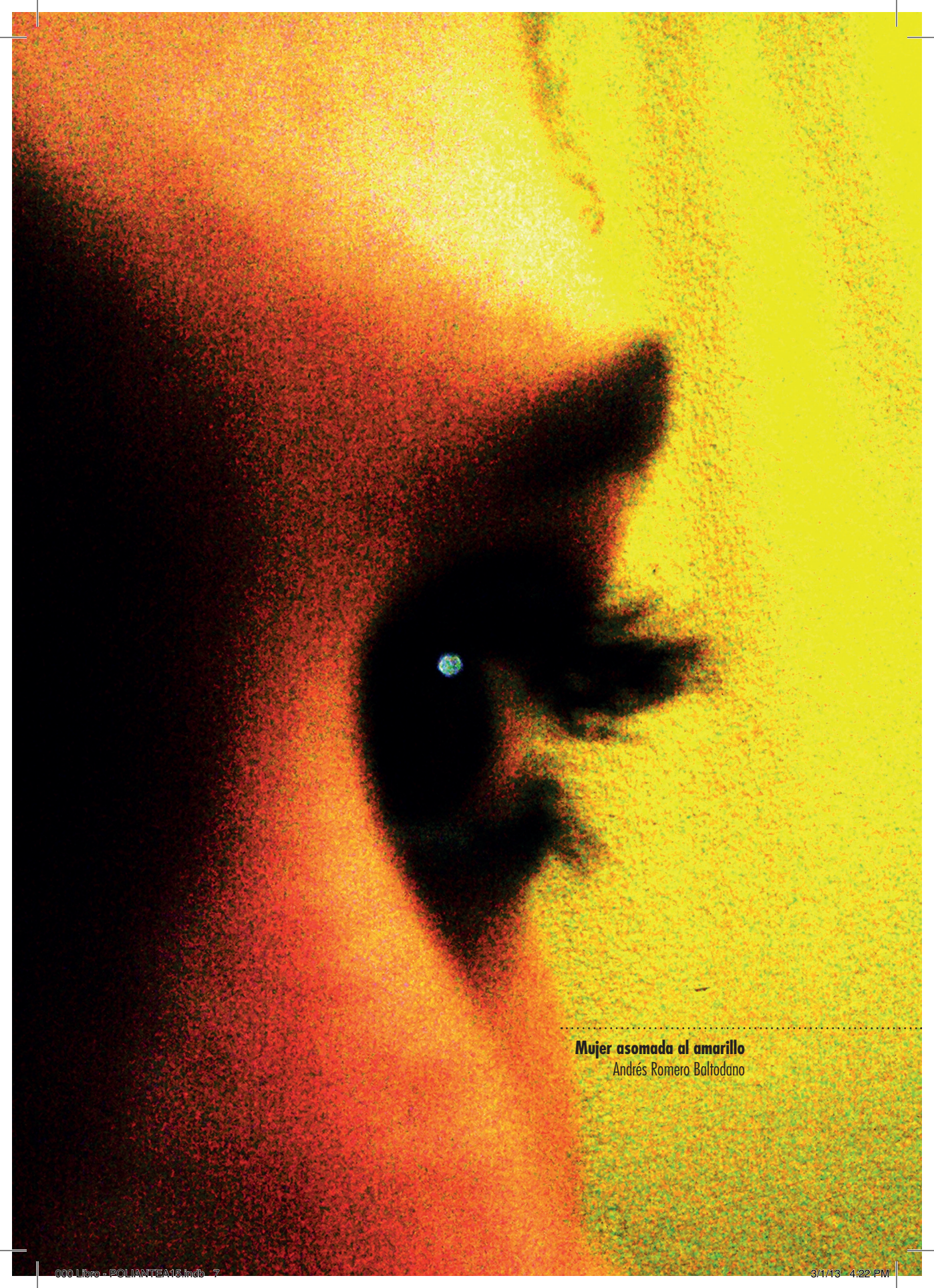
Tiene la misión de difundir los aportes de la academia en materia de ciencias, humanidades, tecnología y cultura. Está comprometida con el desarrollo académico y con los procesos informativos. Divulga los avances y retos que asume la institución y promueve el acceso al conocimiento, proporcionando materiales editoriales que permiten la apertura de

espacios de integración, discusión y creación académica entre los miembros de nuestra comunidad.

Para la comunidad académica es muy satisfactorio que nuestra editorial haga parte de las 28 editoriales que obtuvieron el Registro Definitivo correspondiente a la Convocatoria de Colciencias del 2012 y encontramos que este logro es un estímulo para la continuidad nuestra labor de estímulo a la creación de conocimiento científico y académico y a su difusión.

La Editorial del Politécnico Grancolombiano cuenta actualmente con cuatro revistas y con un importante número de publicaciones, que puede ser consultado en <http://www.poli-gran.edu.co/editorial>.

SEBASTIÁN ROMERO BUJ
Director Revista Poliantea



Mujer asomada al amarillo
Andrés Romero Baltodano



De la serie Jimena a contraluz
Andrés Romero Baltodano

Historia de la locución radiofónica en Colombia. Caracterización de unas posibles etapas¹

History of Radio Broadcasting in Colombia. Characterization of possible stages

Óscar Julián Cuesta Moreno

oscarcuesta@colombia.com

Fundación Universitaria Los Libertadores

Resumen

El artículo presenta los resultados de una investigación que tuvo como objetivo caracterizar la historia de la locución radiofónica en Colombia. Para ello, se realizó, en primer lugar, una búsqueda documental en esta línea y, en segundo lugar, se efectuaron entrevistas en profundidad a cinco locutores de más de treinta años de experiencia en esta

Abstract

The following article presents the results of a research carried out in order to characterize the history of radio broadcasting in Colombia. For this purpose, first a document research on the field was done and secondly, interviews were made to five radio hosts with more than 30 years of experience. The text intends as a conclusion the existence of four historical stages

¹ Este artículo es producto del proyecto de investigación "Por una historia de la locución radiofónica colombiana" desarrollado en 2011 por el Grupo de Investigación Comunicación, Cultura y Tecnología, de la Fundación Universitaria Los Libertadores.

FECHA DE RECEPCIÓN: 7 de junio de 2012
FECHA DE REVISIÓN: 13 de agosto de 2012
APROBACIÓN: 6 de septiembre de 2012

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE
Cuesta Moreno, Ó. J. Historia de la locución radiofónica en Colombia. Caracterización de unas posibles etapas. *Poliantea*, 8(15), 9-26.

labor. El texto propone como conclusión la formulación de cuatro etapas históricas para la locución colombiana, y establece la relación de estas etapas con el desarrollo tecnológico en la radiodifusión.

Palabras clave: locución, radio, producción radial, tipos de locución y locutores colombianos.

for radio broadcasting in Colombia and establishes the relation between these stages and the technological development of radio broadcasting.

Keywords: radio broadcasting, radio production, types of Colombian radio broadcasting and hosts

Historia de la locución radiofónica en Colombia. Caracterización de unas posibles etapas

Óscar Julián Cuesta Moreno

Fundación Universitaria Los Libertadores. Comunicador social de la Universidad Santo Tomás.
Magíster en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional. Especialista en Docencia
Universitaria de la Universidad Cooperativa de Colombia. Técnico en Locución y Producción
de Medios Audiovisuales. Docente de la Fundación Universitaria Los Libertadores.

Introducción

La radio ha desempeñado un importante papel en el proyecto de construir una nación colombiana, pues, sus cualidades técnicas permitieron difundir unos mismos referentes sociales para un país fragmentado en diversas regiones por una accidentada orografía. Así, por ejemplo, la transmisión de la Vuelta a Colombia, en bicicleta a mediados del siglo XX, permitió que un país fraccionado cultural y geográficamente siguiera el reto deportivo por las abruptas carreteras nacionales.

Consecuentemente, las voces de las personas que socializaban los mensajes, a través del medio radial, se convertían en íconos de las producciones que informaban, educaban y entretenían a la población. En ese orden de ideas, el locutor se instauró en la dinámica nacional de una manera preponderante, donde el cultivo de la voz, el buen uso del lenguaje y el conocimiento sobre datos de la cultura general eran condiciones intrínsecas.

El presente artículo, precisamente, presenta los resultados de una investigación que pretendió caracterizar la historia de la locución radiofónica en Colombia, que procura establecer unas posibles etapas del desarrollo de esta profesión desde su origen hasta 2011.

Es pertinente decir que, en primer lugar, no existen mayores antecedentes sobre este tema, así que la investigación es un primer esfuerzo por dar

cuenta de la historia de esta profesión en el país. Como antecedentes tangenciales, se pueden citar dos artículos sobre la historia de la Asociación Colombiana de Locutores y Comunicadores (ACL), uno de ellos en la página web de la misma asociación y otro en la enciclopedia libre Wikipedia.

Otros trabajos sobre la locución colombiana son el de Romero (1947), quien escribió un artículo de exhortación para los locutores de la época. En 1985, el Ministerio de Comunicaciones publicó una cartilla para locutores que expresaba las condiciones legales de la profesión y, además, describía las cualidades intelectuales, léxicas y de técnica vocal para ejercer este oficio. Buitrago (1993) realiza un análisis de la credibilidad de los locutores y periodistas frente a los oyentes. Siguiendo otras inquietudes, Landázuri (2008) presenta una indagación, con locutores miembros de la ACL en la ciudad de Bogotá, acerca de la prevención vocal en la fonoaudiología.

Si bien existen varios libros sobre entrenamiento para el locutor y los diferentes tipos de locuciones, la investigación no consideró pertinente abordarlos en sus marcos referenciales,

pues, desbordaban el interés de las categorías centrales de análisis y el propósito de caracterizar la historia de la locución colombiana.

Se puede afirmar, pues, que el trabajo presentado en este artículo se convierte en un abordaje novedoso para la materia dadas las pocas referencias en esta línea. Ese vacío, por ende, señala la pertinencia de este trabajo, puesto que el papel del locutor radiofónico tiene una intrínseca relación con la historia de la radio y con las dinámicas sociales del país, pues, por un lado, los locutores han ejercido un papel inherente a la radiodifusión, dado que su trabajo es la palabra radiofónica, y, por otro lado, como veremos más adelante, ellos han sido socializadores de acontecimientos significativos en la vida nacional del siglo XX.

Metodología

Para caracterizar la historia de la locución colombiana y plantear las posibles etapas de su secuencia histórica, la investigación siguió un enfoque hermenéutico. Las técnicas utilizadas fueron las siguientes: en un primer momento, la revisión documental de las publicaciones sobre locución colombiana y sobre las leyes y decretos que han sentado

alguna jurisprudencia en el ejercicio de este oficio.

En una segunda etapa, se realizaron entrevistas en profundidad con cuestionarios semiestructurados a cinco locutores de reconocida trascendencia nacional, para lo cual se tuvieron en cuenta tres criterios: los locutores debían ser colombianos; de preferencia, tener más de 35 años de experiencia como locutor, sin importar su ejercicio (locutor de noticias, deportivo, musical, etc.); y locutores que siguieran ejerciendo en la actualidad, para que los entrevistados tuvieran mayores criterios de análisis al momento de hacer parangones históricos.

Los cinco locutores fueron: Ernesto Rojas Ochoa (50 años de experiencia), actual director de Programación de la Cadena Colmundo Radio y formador de locutores en el Colegio Superior de Telecomunicaciones; Gustavo Niño Mendoza (38 años de experiencia), fue locutor de noticias de Caracol y RCN, hoy trabaja en la cadena Melodía de Colombia; Jorge Eliécer Campusano (47 años de experiencia), locutor deportivo de Radio Sutatense, Todelar, Caracol y RCN; Fred Emiro Núñez (38 años de experiencia), narró más de 300 documentales de Colciencias y 400 documentales de National

Geographic con RTI, locutor de noticias y actualmente voz comercial de transmisiones de fútbol; Gabriel Muñoz López (62 años de experiencia), narrador deportivo, comentarista y musicólogo, en la actualidad conduce el programa *Así canta Colombia*, de Caracol Radio.

En una tercera etapa, se realizaron análisis prosódicos del discurso a veinte archivos de audio de transmisiones radiofónicas colombianas. Las categorías que se identificaron para el análisis fueron: manejo de la voz (ritmo, volumen, naturalidad, imposición) y articulación de la labor del locutor con los elementos del lenguaje radiofónico (silencio, música y efectos sonoros). El propósito de revisar los archivos fue determinar características en la locución según el contexto histórico de emisión con el fin de aumentar el número de criterios para esbozar unas posibles etapas de la historia de la locución. El archivo no se limitó a ninguna emisora o programa específico, sino que se seleccionaron archivos de manera aleatoria para no limitar la muestra a gustos particulares de los investigadores.

Resultados y discusión

En primer lugar, las entrevistas y los análisis realizados permiten identificar

que una posible clasificación de las etapas de la locución radiofónica en Colombia es la siguiente:

- Locución primigenia de la primera radio (1929-1935).
- Contratación de locutores y locución de rasgos informativos (1935-1948.)
- Locución deportiva y de radio-novelas (1948-1975).
- Locución de emisoras juveniles, nuevo estilo informativo e informal (1975-hasta hoy).

Estas etapas fueron determinadas por las recurrencias en las repuestas de los entrevistados y la interrelación de estas recurrencias con los documentos y archivos de audio revisados.

A continuación, se procuran desarrollar las características de estas etapas. Los atributos para cada etapa están basados, básicamente, en lo expuesto por los locutores en las entrevistas y el análisis prosódico a los archivos escuchados.

Locución primigenia de la primera radio (1929-1935)

Si bien la radio inicia en Colombia en 1923 con radioaficionados que importaron los primeros transmisores-receptores, el nacimiento oficial

de la radiodifusión en el país se da en 1929, con la inauguración de la HJN, más tarde Radiodifusora Nacional, en el Gobierno de Miguel Abadía Méndez. Este año, igualmente, se funda la primera estación privada, la HKD, conocida como la Voz de Barranquilla (Pareja, 1984).

Dado que, en los primeros años, el medio estaba producido por personas de las clases altas socioeconómicas aficionadas a la radiodifusión, y, por el alto costo de los receptores, era igualmente sintonizada por personas con poder adquisitivo, los primeros programas eran de

[...] música clásica, música de cámara, ópera, zarzuela y las primeras adaptaciones del teatro español [...] Los programas complementarios eran también de tipo cultural tales como la poesía, los comentarios de literatura, las conferencias tanto de tipo académico como de carácter religioso (Pareja, 1984, p. 22).

Teniendo en cuenta lo anterior, se pudo especificar, en la investigación, que los rasgos característicos de la locución, en esta primera etapa, respondían a un lenguaje de personas letradas, con vocabulario amplio y sintaxis de escuela española. Sin embargo, el estilo de presentación tenía influencia estadounidense, pues,

muchos de los radicalistas colombianos conocían el estilo de allí¹. La voz empezó a tener un rasgo engolado, es decir, procurando cierta resonancia en el fondo de la boca o de la garganta.

Es pertinente destacar que, dado que la mayor parte de la programación era música, más exactamente la música que le gustaba al dueño, la locución de esta primera etapa era de lo que hoy se denomina de *presentación musical*, que en algunas estaciones llaman *Disc Jockey* (DJ).

Como estas primeras emisoras aseguraban su sostenibilidad con canjes publicitarios, se empezó a dar las primeras locuciones publicitarias. No obstante, eran todavía bastante informales y tenía una notable carencia técnica. Estas locuciones publicitarias se basaban en la mención de los patrocinadores.

Es importante referir que, con la aparición de la Voz de la Víctor, en 1933, la radio tuvo una mayor popularización, puesto que difundía música típica colombiana y boleros. Sin embargo, el hecho de programar

este tipo de música no implica que gran parte de la población tuviera acceso al medio radial.

Contratación de locutores y locución de rasgos informativos (1935-1948)

La radio tuvo un especial crecimiento con el desarrollo económico producto de las iniciativas de industrialización del Gobierno de Alfonso López Pumarejo. Aquí se da un importante crecimiento de las pautas publicitarias en las diferentes emisoras, puesto que los industriales encontraron en ellas un buen espacio de socialización. Aun más, muchas industrias fundaron directamente estaciones.

El impulso económico del país influyó de manera consecuente en la producción radial:

El sistema estaba caracterizado por la presencia de una “hombre orquesta”, normalmente el dueño, que realizaba todas las funciones. El resultado era una improvisación constante. Se impuso entonces el criterio de organización empresarial: administración y producción técnica (Pareja, 1984, p. 29).

A esto se sumó la amplitud en los horarios de transmisión, lo que obligó una mayor exigencia en la producción. En ese orden de ideas, se

¹ Pareja (1984), en su libro sobre historia de la radio en Colombia, clasifica el periodo de 1935-1940 como de lanzamiento y consolidación de la radio comercial. Para esta investigación, dicho periodo va hacer parte de la sección “Contratación de locutores y locución de rasgos informativos (1935-1948)”.

puede afirmar que, en este periodo² se empiezan a contratar los locutores, es decir, se le paga a una persona para que hable ante el micrófono para dar avisos, hacer comentarios, brindar información, presentar música, etc.

Dado que, como lo señala Pareja (1984)³, en las décadas del treinta y cuarenta se aumenta el número de emisoras, comienza la competencia por la sintonía, es decir, por los patrocinadores. En esta puja, los locutores empiezan a tener importante protagonismo, pues, según sus rasgos, simpatía y popularidad en los oyentes, las emisoras pujaban por contratarlos y así “arrastrar” audiencia.

Por otro lado, este periodo parece dar el origen a la primera locución de rasgos informativos. Esto se da, en una creciente tensión, entre la competencia radio y prensa, donde esta última tenía el monopolio

noticioso. En un principio, pues, los locutores leían la prensa, dado que esta tenía la infraestructura del servicio noticioso, como era la recepción de los cables internacionales de las agencias AP, Reuter, etc.

Los periódicos de la época lograron prohibir por decreto (Decreto 627 del 23 de marzo de 1934) la lectura de noticias publicadas en sus páginas: justificaban que al medio escrito le costaba conseguir y publicar información, mientras que la radio lo hacía sin la mayor inversión y sí con gran beneficio.

Se puede afirmar que, en 1935, inicia, con rasgos formales, la locución informativa o de noticias, pues, allí se comienzan a establecer los radioperiódicos⁴. Según algunos entrevistados, la muerte de 26 personas, entre ellas Carlos Gardel, en un accidente aéreo el 24 de junio de 1935 en Medellín, es un episodio relevante en la locución informativa, pues Antonio Henao Gaviria, de la Voz de Antioquia, estaba presente en el aeropuerto,

2 El proyecto 6x4 UEALC partió de la necesidad de estrechar la cooperación y facilitar la movilidad entre los sistemas de educación superior en América Latina a fin de promover la transformación de estos últimos, y responde al propósito principal de la Declaración de la Conferencia Ministerial de los países de la Unión Europea, de América Latina y el Caribe sobre la Enseñanza Superior (París, noviembre de 2000), que es la construcción de un espacio común de educación superior UEALC (<http://www.6x4uealc.org/>).

3 El autor señala que, en 1934, había 17 emisoras, y para 1939, 44.

4 Gustavo Rodas Isaza, en 1935, creó en la Voz de Antioquia el primer radioperiódico del país. Sin embargo, él venía realizando los primeros ejercicios de periodismo radiofónico desde 1932 en la emisora Ecos de la Montaña en Medellín (Muñoz et al., 2008). Esto hace a Rodas Isaza un protagonista de la locución informativa.

y transmitió telefónicamente el desarrollo de los acontecimientos desde el lugar mismo de la noticia.

El anterior acontecimiento, sin duda, separa la lógica informática del periódico y la radio, pues esta última podía transmitir los hechos desde el lugar y en directo; así, la radio se convirtió en actualidad, en la “última ahora”, y los periódicos empezaron a hacer el periodismo de análisis y profundización informativa.

En consecuencia, la tensión que, impedía que en la radio, se leyera las notas publicadas por los periódicos y las posibilidades técnicas de transmitir en directo los acontecimientos, llevó a que la radio esquematizara sus propios sistemas y estilos de información, lo cual influyó directamente en la consolidación de la locución informativa y sus características. No hay que olvidar, además, que esta locución informativa estuvo influenciada por los intereses políticos propios de la época:

Teniendo en cuenta que las luchas políticas de Colombia, especialmente las luchas bipartidistas entre liberales y conservadores marcaron por varias décadas la historia colombiana, los espacios informativos radiales se convertían en medios de difusión, propagación, controversia, debate y oposición a

las ideas políticas que luchaban por el poder (Muñoz *et al.*, 2008, p. 57).

En 1948, con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, esas manifestaciones políticas se hicieron más que explícitas en muchos locutores. Incluso, algunos de ellos incentivaron la revuelta popular, a través de los micrófonos, que dio pie al Bogotazo. Después de estos episodios, muchas licencias fueron canceladas, y, para regularlas, se creó la Asociación Nacional de Radiodifusión; las estaciones para poder transmitir debían estar afiliadas.

Los avisos publicitarios, para este periodo, respondían al auge de la creciente industria interna; en consecuencia, la locución publicitaria promocionaba cerveza, vidrios, zapatos, fósforos, café, textiles, jabones, entre otros.

Locución deportiva y de radionovelas (1948-1975)

Pareja (1984), en su historia de la radiodifusión en Colombia, denominó el periodo de 1948 A 1957 como la etapa de la consolidación de las cadenas. En la investigación realizada, se propone denominar el periodo de 1948 a 1975 como el de la locución deportiva y de radionovelas, géneros que se desarrollaron, entre otras

cosas, gracias al afianzamiento de las cadenas radiales estipuladas por Pareja, pues, los enlaces que dan origen al encadenamiento tuvieron como gran eslabón las transmisiones, por ejemplo, de ciclismo y fútbol.

Las radionovelas⁵ y radioteatros⁶ tuvieron una importante fortificación en este periodo, pues, “Los empresarios comenzaron a demostrar preferencia por las emisoras que utilizaban este género [...] se dieron cuenta [de] que había una audiencia atenta” (Pareja, 1984, p. 46). Es pertinente decir que muchos de los actores eran, igualmente, locutores.

En esta etapa, se da un hecho fundamental para la locución: el 23 de agosto de 1949 se establece el Decreto 2574, por el cual se reglamenta la expedición de licencias de locutores o radiofonistas. Estas licencias las otorgaba el Ministerio de Correos y Telégrafos a los locutores que demostraban sus capacidades en un examen⁷ realiza-

do por la Asociación Nacional de Radiodifusión.

En estos exámenes, “Los locutores eran calificados en virtud de su voz, sin duda alguna, y en virtud de su educación general” (Pareja, 1984, p. 75). Estas cualidades de la voz tenían, inevitablemente, componentes innatos o naturales: la tonalidad y la buena disposición de los órganos articuladores. Sin embargo, también dependía de variables formativas, como la respiración, la buena dicción (articulación correcta de sonidos consonánticos), la vocalización (articulación correcta de sonidos vocálicos) y la cadencia en la lectura. Es de ponderar que las pruebas también evaluaban los conocimientos de cultura general y de gramática castellana, es decir, que el locutor no solamente limitaba su capacidad a la voz, sino al buen uso de esta en la comunicación como un proceso más complejo.

Siguiendo la línea de la normativa, hay que decir que, para después de 1948, se expiden varias reglamentaciones que controlan la emisión de los mensajes radiofónicos, lo que consecuentemente afecta a los locutores. Entre otros, se pueden citar: el Decreto 0997 de 1951, que aumenta la pena de prisión para quienes operaran radioemisoras de manera

5 Sin embargo, es importante recordar que la aparición de las novelas en la radio tiene su antecedente en la emisión de Yon-fu, en 1938 (Pareja, 1984).

6 El radioteatro adaptaba una obra de teatro a una radiodramatización.

7 Las características de la prueba están explicitadas en el Decreto 1051 del 29 abril de 1944.

clandestina; el Decreto 3418 de 1954, que regula las telecomunicaciones, pues, establece que estas son propiedad del Estado (viajan por el espectro electromagnético), pero que él las puede ceder a personas naturales o jurídicas. El artículo 8.º de este decreto prohíbe explícitamente los comentarios y que el Gobierno reglamentará la manera como se transmite la información y las exposiciones radiales. Precisamente, el Decreto 2427 de 1956 establece esta reglamentación.

Según Pareja (1984), los controles ejercidos llevaron a que los contenidos de las emisoras buscaran temáticas superficiales o menos comprometedoras, incrementando el número de radionovelas y transmisiones deportivas. Si bien hay otras coyunturas que explican el incremento de este tipo de programas, por ejemplo el nacimiento del fútbol profesional colombiano (se empezó a jugar desde 1948) y de la vuelta a Colombia en bicicleta (1951)⁸, lo cierto es que, en estas décadas, la locución para estos tipos

de contenidos cobra significativa relevancia; de allí que la investigación se permita proponer y denominar esta etapa de dicha manera⁹.

Por otra parte, aunque no es de notoria relevancia cuantitativa pero sí cualitativa, en este periodo nace la locución cultural. Caso emblemático es el de la HJCK El mundo en Bogotá, de Álvaro Castaño Castillo, que, desde 1950, impuso un estilo paradigmático para los locutores culturales. Del mismo modo, se podría hablar del nacimiento de la locución de propósitos educativos con el nacimiento de la emisora Radio Sutatenza, que acompañaba las lecciones dictadas radiofónicamente con la presencia de monitores presenciales y cartillas impresas.

Locución de emisoras juveniles: nuevo estilo informativo e informal

Las emisoras juveniles comenzaron a mediados de la década de los sesenta. Su formato, en líneas generales,

8 Hay que decir, no obstante, que varios autores asocian el nacimiento de estos dos certámenes deportivos a intereses gubernamentales, que buscaban distraer a una nación sumida en una guerra partidista y fratricida.

9 Es importante decir que el aumento en contenidos deportivos y, por extensión, el incremento del protagonismo de la locución deportiva se debió, igualmente, a las transmisiones de eventos internacionales, como las Olimpiadas y los Panamericanos. Además, es de recordar que muchos llaman a Carlos Arturo Rueda C. el padre de la locución deportiva en el país.

era la presentación musical, pero su innovación fue la de ofrecer música que representaba el sentido de las nuevas generaciones y que permitía expresar las identidades renovadas y florecientes, por ejemplo el *rock and roll* de la estación Radio Quince. Como consecuencia, se formaliza el papel del disyóquey, es decir, el encargado de seleccionar, presentar y poner la música producida por un artista. Para la época, se destacaron disyóqueys como Carlos Pinzón y Alfonso Lizarazo (Vargas, 2009).

Más adelante, en la década del ochenta, se populariza el formato juvenil matutino, cuyo ejemplo más representativo es el *Zoológico de la Superestación*, 88.9. Este programa marcó un hito en la radio juvenil que influyó en las producciones de las otras emisoras. El formato matutino de las radioestaciones juveniles tuvo, sin lugar a dudas, una innegable influencia del modelo Howard Stern¹⁰, es decir, contenidos cargados de

humor, lenguaje de doble sentido y sarcasmo. Este formato se mantiene hoy en día y es fuente permanente de crítica. De hecho, los locutores entrevistados enfatizaron en censurar la labor del actual locutor juvenil, pues, ha perdido las cualidades que otrora hicieron famosos a los locutores colombianos: conocimientos amplios de la cultura general, gusto por la literatura y la poesía y un rico y estricto manejo del vocabulario, la gramática y la pronunciación.

Por su parte, la locución informativa sufrió una renovación con los nuevos formatos noticiosos. En los ochenta, desaparece el radioperiódico y se pasó a una mistura de noticias, entrevistas, crónicas y radioreportajes (Muñoz *et al.*, 2008, p. 58). Uno de los artífices de estos cambios fue el estilo impuesto por Yamit Amat cuando asumió la dirección de Caracol Radio. Amat, entre otras cosas, puso corresponsales en las capitales colombianas y en las principales ciudades del mundo. Así, los noticieros dejaron de ser lecturas simples de noticias, para utilizar con más protagonismo el reporte directo de la información por el mismo periodista, la entrevista al involucrado en el hecho noticioso y los reportajes radiales.

¹⁰ Howard Stern es un locutor que renovó la radio estadounidense. Sus programas, muchas veces autocensurados por las mismas cadenas donde él trabajaba, tenían una audiencia masiva. Desde hace unos lustros, cuando dejó de laborar en la reconocida National Broadcasting Company (NBC), se convirtió en uno de los pioneros de la emisión web. Su vida quedó retratada en la película autobiográfica *Partes privadas*.

Como se puede ver, en la radio informativa, fue cada vez más notorio el papel del periodista, y el locutor tuvo una labor más secundaria. El papel del locutor migró al estilo *anchorman*: dice la generalidad de la noticia y da paso al periodista que extiende la información. Es un estilo menos formal, donde el titular no tiene una lectura rígida (sin fecha, ciudad, agencia de noticias) y el *anchorman* comenta la información y pregunta y contrapregunta al periodista (Salgado, 2005). Es el formato vigente en los noticieros matutinos en las grandes emisoras colombianas, y ya no son los locutores los que realizan el papel de “hombre ancla”¹¹, sino el conductor del noticiero, por lo general, el mismo director. No obstante, la locución tradicional de lectura de noticias aún se puede escuchar en ciertas emisiones (como el estilo del médico Cristóbal Américo Rivera, en La Cariñosa de RCN, o el de Gustavo Niño Mendoza, en Cadena Melodía).

Dado que hoy la radio tiene más posibilidades gracias a su marco legal (Decreto 2805 de 2008)¹²,

que permite la existencia de emisoras comunitarias, de interés público y comerciales, la locución tiene un carácter menos formal al que se pudo escuchar en las primeras etapas. Si bien existen más escuelas de formación para comunicadores y academias para locutores, no todas las personas que hablan por los micrófonos de una emisora han realizado cursos de preparación. En efecto, los locutores entrevistados afirmaron la necesidad de revivir la licencia del locutor y garantizar, así, que los radiohablantes tengan unas competencias mínimas comprobadas frente a un evaluador.

Por otro lado, hablar de la locución en la dinámica radial contemporánea implica reconocer que los avances tecnológicos, en la producción radial, han modificado el estilo del locutor. De hecho, se corrigen errores o se colorea la voz de manera digital con diferentes *software*, cuando antes implicaba un proceso denotado de puesta en escena del locutor. Además, la posibilidad que brindan los nuevos entornos digitales y de interconectividad, en la configuración de nuevos oyentes, expone a los locutores a una interacción permanente, casi íntima, con sus radioescuchas. Esto obliga a los presentes y futuros

11 *Anchor* ‘ancla’ y *man* ‘hombre’.

12 Es necesario decir que este marco no tiene en cuenta las emisoras vía web, que hoy son una oferta significativa.

locutores a repensar el uso o desuso de las posibilidades multimediales e hipertextuales de su labor en la nueva radio. Con respecto a la voz, en esta última etapa, ya no se buscan tonalidades graves ni se impuesta la pronunciación, como en las décadas pasadas, si no que se privilegia más la naturalidad, pero, igualmente, se exige la correcta articulación de las palabras.

Si bien la locución de doblaje no es propia de la radio y su escenario inmanente es la televisión o el cine, es pertinente destacar el papel de los locutores colombianos en esta labor, dado que su labor es bien cotizada en el mercado latinoamericano, en especial, por su acento más neutro y su español más universal.

La formación de locutores

Si bien la investigación no tuvo como eje analizar la formación de locutores, es necesario decir que las consultas realizadas permiten afirmar que las escuelas o instituciones que tienen programas en esta línea son fundamentales. Los entrevistados dieron cuenta de la formación empírica, en muchos de ellos, y destacaron el papel de Manuel Cabral Jiménez en dicha formación.

Hay que resaltar, igualmente, dos centros educativos en esta línea:

el Colegio Superior de Telecomunicaciones y la Academia Arco. Sin embargo, después de quedar derogada la licencia de locutor, estas academias sufrieron una disminución significativa en el número de matriculados. Por su parte, en los programas de pregrado de las facultades de Comunicación, no se observa con gran énfasis componentes que procuren el desarrollo de la locución.

Cabe recordar aquí el contrasentido planteado por Gabriel Muñoz López en su entrevista: los locutores de antaño, sin escuelas de comunicación formales, tenían una mayor preocupación por el idioma, la historia, la cultura general. Hoy, que existen muchas facultades de Comunicación Social, los profesionales tienen falencias en estas categorías.

Conclusiones

La investigación pudo determinar que unas posibles etapas que caracterizan la historia de la locución en Colombia son: locución primigenia de la primera radio (1929-1935); contratación de locutores y locución de rasgos informativos (1935-1948); locución deportiva y de radionovelas (1948-1975); locución de emisoras juveniles, nuevo estilo informativo e informal (1975-hasta

hoy). No obstante, estos cortes temporales no son taxativos y están abiertos a la discusión.

Estas etapas permiten observar que la labor del locutor ha estado afectada por las dinámicas económicas, políticas y sociales del país. De igual manera, se puede afirmar que la locución es una actividad que se ha modificado por las dinámicas tecnológicas en la producción radiofónica (de lector de periódicos a contertulio de sus oyentes por redes sociales, se podría decir gráficamente).

En el calendario litúrgico católico, el 24 de marzo se conmemora el anuncio que el arcángel Gabriel le hizo a María: que ella sería la madre de Jesús. Este día, de carácter informativo, fue tomado para celebrar el día del locutor, lo que muestra la importancia de esta labor en un contexto tradicionalmente católico, como el colombiano. Sin embargo, la dignidad que otrora tuvo el locutor ha perdido protagonismo, sobre todo, por las nuevas dinámicas radiales que privilegian la informalidad.

Esta informalidad es consecuencia, entre otras cosas, de las nuevas dinámicas de la información que privilegian lo comercial y lo ligero, pero, principalmente, de la derogación de la licencia de locutor.

En efecto, cuando un locutor iniciaba su labor, decía el número de su licencia al aire y se identificaba por su nombre, lo que implicaba demostrar públicamente su permiso para ejercer la profesión y, por otro lado, poderle hacer seguimiento a su labor. Sin licencia, creen los entrevistados, bajó la calidad de los profesionales de la radio, pues, cualquiera puede hablar por un micrófono.

Cabe citar a Jorge Eliécer Campusano: “tener una licencia de locutor, que obtenía uno después de presentarse ante un jurado, lo obligaba a uno a prepararse y a tener conocimientos y conciencia del deber que uno adquiría”. Además, según Ernesto Rojas, retirar la licencia “abarató la mano de obra”, pues, las emisoras pueden contratar a cualquier persona, antes solo a que tenían certificado legal.

Desde el Decreto 1051 del 29 de abril de 1944, se estipuló una prueba para acceder a las licencias. En ese entonces, se evaluaba la lectura en voz alta (dicción, vocalización, armonía), la gramática castellana, la facilidad de expresión y conocimientos de geografía e historia.

Los requisitos legales para la licencia de locutor sufrieron ciertas modificaciones con los decretos 2427

de 1956, modificado por el Decreto 356 de 1974, que estipulaba seis categorías de licencias. Posteriormente, el Decreto 2387 de 1983 especifica dos tipos de licencias: para radio y televisión. El último decreto, en esta línea, fue el Decreto 651 de 1988, que especifica un examen más riguroso para expedir la licencia. ¿Qué tanto se enriquecería la radio con una prueba similar hoy en día? Es una pregunta que admite diferentes hipótesis. Lo que abre espacio para nuevas investigaciones en la línea.

La anterior jurisprudencia quedó anulada con sentencias de la Corte Constitucional, que argumentan que las licencias vulneran artículos de la Carta Magna, principalmente el artículo 20, que hablan de la libertad de expresión, de informar y recibir información. Sin embargo, en los últimos años se han presentado proyectos de ley para recuperar la licencia de locutor y reactivar su carácter profesional (se destaca el proyecto de ley 228 de 2007 cursado en el Senado y el 109 de 2006 tramitado en la Cámara de Representantes). Hay que decir que estas iniciativas han contado con el acompañamiento de la Asociación Colombiana de Locutores.

Finalmente, se puede decir que los locutores han tenido un papel

relevante en la constitución de referentes sociales, especialmente en lo relativo a los sentidos de identidad en el proyecto de nación. Esto se puede ver, principalmente, en las transmisiones deportivas: un país fragmentado culturalmente, por las regiones geográficas y las prácticas sociales, se une siguiendo las emocionantes narraciones de los que pedalazo a pedalazo escalan las montañas europeas, anotan un gol o logran el podio olímpico.

Referencias

Asociación Colombiana de Locutores (s. f.). *Historia* [en línea]. Consultado el 5 de junio de 2011 en <<http://www.vocesacl.com/historia.html>>.

Landázuri, E. (2008, junio). Prevención vocal: una responsabilidad fonaudiológica en los profesionales de la voz. *Umbral Científico*, 12, 33-51.

Muñoz, J. *et al.* (2008). Evolución histórica del radioperiodismo en Antioquia. *Revista Lasallista de Investigación*, 5(1), 51-60.

Nullvalue (1990, 31 de diciembre). Yamid Amat se Retira de Caracol. *El tiempo*.

Pareja, R. (1984). *Historia de la radio en Colombia 1929-1980*. Bogotá: Servicio Colombiano de Comunicación Social.

Piedrahita, J. (2008, 4 de abril). La voz de los recuerdos. *El espectador*.

Salgado, A. (2005). El presentador de noticias: las cualidades necesarias para una comunicación eficaz. *Comunicar*, 25 [en línea]. Consultado el 6 de mayo de 2012 en <<http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-101>>.

Vargas, N. (2009). El Mañanero y La cama: *¿la voz de los jóvenes?* *Análisis*

de los programas matutinos de las emisoras juveniles. Tesis de pregrado. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-Facultad de Comunicación y Lenguaje.

Listado de decretos

Decreto 627 de 1934.

Decreto 1051 de 1944

Decreto 3418 de 1954.

Decreto 2427 de 1956.

Decreto 2574 de 1949.

Decreto 2805 de 2008.

► Historia de la locución radiofónica en Colombia - Óscar Julián Cuesta



De la serie Eclipse en la cabeza de Alicia
Andrés Romero Baltodano

Homenaje a Luigi Russolo
Andrés Romero Baltodano

Las tensiones entre el enfoque por competencias y el campo académico de la comunicación

The Tensions between the Competence Approach and the Academic Field of Communication

José Alfonso Duarte Gómez (Colombia)

jduarte@poli.edu.co

Institución Universitaria Politécnico Granacolombiano

Resumen

El presente artículo es una reseña del proyecto de investigación promovido por la Asociación de Facultades y Programas Académicos de Comunicación (Afacom). En este solo se presenta el proyecto de investigación y no se da cuenta de resultados, pues en este momento la investigación se encuentra en desarrollo. Al ser una reseña el documento da cuenta de los antecedentes de la propuesta de investigación, los componentes conceptuales y metodológicos propuestos y ampliados durante el trabajo colectivo de la

Abstract

The following article summarizes a research project promoted by the Association of Communication Faculties and Academic Programs (AFACOM) as per its initials in Spanish. Throughout the article the research project is introduced but results are not reported due to the fact that the research is in progress. Being this a review, the document presents the state of the art of the research proposal, the conceptual and methodological components defined during the collective research work. Finally, The expected results of the research: The Tensions

FECHA DE RECEPCIÓN: 12 de marzo de 2011
FECHA DE REVISIÓN: 19 de octubre de 2012
APROBACIÓN: 22 de octubre de 2012

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE

Rudas, G. Arte contemporáneo y nuevos autoritarismos. Notas para una reflexión. Poliantea 8 (15), 29-42.

investigación. Finalmente, se identifican los resultados que se esperan obtener de la investigación "Tensiones entre el campo académico de la comunicación y el enfoque por competencias".

Palabras clave: comunicación, academia, competencias, teoría fundamentada.

between the Competence Approach and the Academic Field of Communication are presented.

Keywords: communication, academy, competences, fundamented theory.

Las tensiones entre el enfoque por competencias y el campo académico de la comunicación

José Alfonso Duarte Gómez (Colombia)

Máster en Comunicación Social

Introducción

En 2006 el Ministerio de Educación Nacional convocó a las universidades de Bogotá a participar en dos proyectos Alfa Tunig y 6x4. A esos proyectos, avalados por el Ministerio y la Asociación Nacional de Universidades (Ascun), se incorporaron aproximadamente diez universidades con el objeto de generar competencias específicas de los programas que ellas tenían para ese entonces. En ese momento, de nuevo 2006, María Isabel Cortés propone a la Asociación de Facultades de Comunicación Social (Afacom) contactar el proyecto Alfa Tunig para, desde allí y financiado por ese proyecto, trabajar en la producción de un documento de competencias específico para los programas de Comunicación, como ya lo habían hecho otros programas como Geología y Administración.

En ese entonces, la propuesta se presenta a la Junta Directiva de Afacom y no se obtuvo respuesta. Dos años después se retoma este proceso y la formulación inicial del proyecto queda en manos de Antonio Roveda, donde la idea inicial era que a partir de Afacom se generara un modelo de competencias útil para el contexto social, laboral y académico de la comunicación social como programas académicos adscritos a la Asociación. La Junta de Afacom avala el proyecto y se hace la convocatoria nacional a los asociados, y solo la regional centro asume la propuesta.

El proyecto se convierte en un ejercicio colectivo que identifica a lo largo de la historia de Afacom su preocupación, y sus actividades giran

alrededor de la consolidación del campo académico de la comunicación. Esta preocupación se traduce en la realización o promoción de la investigación del tema del campo evidenciando los enfoques conceptuales y énfasis que desarrollaran las facultades y programas nacionales. Allí se empieza un proceso de debate para construir el proyecto de investigación que indagará las tensiones existentes entre el enfoque por competencias y el campo de la comunicación. Este es el proyecto que ahora se está desarrollando.

El problema a investigar

Hoy día se dice que la universidad no está en la sociedad sino que ella es de la sociedad, queriendo con ello indicar que la universidad como institución y como comunidad tiene su esencia referida no solo a las demandas que la sociedad respectiva le formula, sino que esta es lo que la sociedad, el Estado, el mercado, la ciencia y la tecnología determinen.

Este discurso hiperfuncionalista, que subsume a la universidad en la dinámica eficientista y urgentista en la que las realidades globalizantes y globalizadas de la economía pretenden supremacía, ha planteado

una crisis de legitimidad. En 1995, leyendo críticamente esta conminación a la educación superior, Boaventura de Sousa Santos discernía la crisis de la universidad como triple: crisis de hegemonía, crisis de legitimidad y crisis institucional. La crisis de la hegemonía remite a la pérdida de autoridad simbólica y prestigio social que lleva a distintos grupos sociales a buscar medios alternativos a la universidad para la capacitación y alcanzar sus objetivos. La crisis de legitimidad ya que la universidad no logra persuadir, convencer y ganar consenso en torno a objetivos colectivos asumidos. Por último, la crisis institucional dada por el divorcio entre autonomía institucional y productividad social, situación que se revierte en la universidad respecto de la imposición de modelos organizativos, lenguajes y dinámicas de gestión en las que la especificidad de la universidad se pierde en pro de modelos considerados como más útiles y eficientes.

Los órdenes sociales modernos están desestructurándose y se le ha dado entrada al sentido múltiple o a la multiplicidad de los sentidos; el campo universitario es un producto y un efecto de este devenir. Entonces, ni autonomía ni heteronomía:

la universidad es un espacio-tiempo autopoiético (autorreferido y en ecosistema), en el que se integran e interconectan las distintas funciones (investigación, docencia, extensión social) con los distintos propósitos: preparación para el mercado o mundo laboral, formación para la ciudadanía activa por y en sociedades democráticas, preparación para la potenciación y desarrollo personal y preparación para la creación y conservación de plataformas del saber y del conocimiento. Se trata entonces de reorganizarse, recomponerse en una acción adaptativa compleja que nos lleve de la idea de universidad a la universidad de las ideas, tránsito de la universidad a la multiversidad o pluriversidad.

Ahora bien, esta pluriversidad requiere inventariar y balancear un asunto que la ronda desde hace unos lustros: el de las competencias, impartida como política oficial para la educación en el país. La multiversidad se ha movido entre la retórica institucional, la aplicación de unas metodologías y la reflexión, más bien precaria del tema.

En términos generales, la tensión entre las competencias como método o saber cómo (*know-how*), y el conocimiento o el saber del campo

como saber qué (*know-that*) es fecunda, siempre y cuando entendamos que no podemos despreciar los contenidos asumiendo sin reflexión la ideología de la competencia.

El campo de saber de la comunicación, en el que convergen el estudio y la comprensión de conocimientos, prácticas comunicativas y comunidades académicas, tomará como tema y problematización las contradicciones, las correlaciones, las tensiones entre dicho campo y las competencias. Ello llevará, en primer lugar, a retomar la reflexión de la educación superior como cultura y conocimiento. En segundo lugar, realizar un inventario desde los marcos de los proyectos educativos institucionales sobre las competencias y la forma en que se integran al conocimiento y a la práctica de la comunicación.

En este punto, las tensiones sobre las que se reflexionarán son las que se producen entre un campo cultural y un campo científico en relación con un saber cómo, que articula un paradigma para la educación. La tensión se reconocerá cuando se subrayen los límites de la competencia en una multiversidad que prepara para lograr y mantener bases amplias y avanzadas del saber.

Lo anterior lleva a plantear la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se dan las tensiones entre el campo del saber de la comunicación y el enfoque por competencias en las demandas de la educación superior en Colombia?

Componente conceptual

El componente conceptual deviene una construcción metodológica donde se entienden los conceptos de comunicación y competencias no solo desde los textos de los autores, marco teórico, sino que demandan una operacionalización de esta teoría adaptándola conceptualmente a nuestro proyecto; a este ejercicio se le ha denominado en el interior de la propuesta *variable empírica*. Así es como a continuación vemos el desarrollo de la comunicación y las competencias como conceptos.

Campo de la comunicación

Los debates previos e inacabados sobre la comunicación como un campo de conocimiento transdisciplinario plantean un quiebre con las posturas epistemológicas que fundamentaron la comunicación como disciplina; representación, que desde la reflexión de Raúl Fuentes y Enrique Sánchez (1997b),

resulta problemática porque la comunicación “no tiene ni ha tenido un campo disciplinar propio, sino un dominio de estudio, más o menos común, alrededor del cual se ha conformado el campo sociocultural”. Esta tensión la esclarece Edgar Morin (1998), cuando señala que el campo de la comunicación busca abrir las fronteras para articular fenómenos procedentes del encuentro entre diferentes disciplinas y de resolver la tensión fundamental existente entre unas disciplinas constituidas y un proyecto interdisciplinar en formación que pretende reorganizar las maneras de pensar y analizar. Deviene entonces el interrogante: ¿cómo apropia la comunicación el concepto de campo? Como lo explica Pereira (2005), existe la tendencia, desde los

[...] investigadores, a tomar como referente de campo el concepto elaborado por el sociólogo Pierre Bourdieu (1997), quien lo define como “un espacio social estructurado, un campo de fuerzas —hay dominantes y dominados, hay relaciones constantes, permanentes, de desigualdad, que se ejercen al [en el] interior de ese espacio— que es también un campo de luchas para transformar o conservar este campo de fuerzas. [En el] Al interior

de ese universo, cada actor y fuerza involucrados se constituyen en su relación con los demás. Y es esta relación la que define la posición y las posibilidades de acción de cada elemento dentro del campo.

La caracterización del campo de la comunicación en América Latina acude a “la generación de conocimiento científico sobre los fenómenos sociales y la acción política para transformar esos mismos fenómenos”. Teniendo en cuenta el texto del Marco de fundamentación y especificaciones de la prueba Ecaes en Comunicación e Información (Roveda, 2004), este requerimiento político de transformación incide fuertemente en la investigación latinoamericana y en la profesionalización. Por un lado, la formación del campo está atravesada por la presencia de las tecnologías de la comunicación, con especial énfasis en los medios masivos. De esta forma,

[...] la perspectiva dominante del campo de la comunicación en el ámbito de la formación académica y profesional, ha sido la de tratar de adecuar la formación a los requerimientos del mercado de trabajo, y muy especialmente del sector de los medios.

Variable empírica de comunicación

Se revisan los diversos enfoques de disciplinares que intentan comprender la comunicación, esto es, en el sentido de que la comunicación como tal no establece una propia definición, y será precisamente en esta investigación en la que se intentará establecer una definición de este concepto desde la academia, por lo cual lo hemos hecho operativo entendiéndolo como un proceso de producción e intercambio de significaciones y sentidos sociales en los que las instituciones de educación superior, afiliadas a Afacom, forman a sus estudiantes

Las competencias

El trabajo de discusión sobre las competencias académicas tuvo su origen en el XVIII *Encuentro Académico La comunicación frente al desarrollo humano y social: balance y prospectiva*, que se llevó a cabo entre el 30 de agosto y el 1 de septiembre de 2000. Seguidamente, Afacom comprendió la necesidad de definir estándares de calidad para la creación y funcionamiento de programas de Comunicación y Periodismo. Esto llevó a la Asociación a contribuir en la elaboración del Decreto 937 del 20 de

mayo de 2002, por el cual se establecieron estándares de calidad en programas profesionales de pregrado de Comunicación e Información y durante 2003, previamente a la presentación de la propuesta para adelantar el diseño y elaboración de los exámenes de calidad de educación superior (Ecaes) para los programas de Comunicación e Información, Afacom desarrolló una serie de etapas que permitieron estructurar la conceptualización y claridad de objetivos, frente a las competencias académicas y profesionales y modo de evaluación de estas.

Consecuentemente, en el segundo semestre de 2010 el Nodo Centro de Afacom realiza una documentación y análisis de los avances y desarrollos de la noción de competencia y señala que los antecedentes más próximos sobre el tema, en el ámbito internacional, tienen sus orígenes en planteamientos desarrollados por la Unesco, el proyecto de rediseño curricular denominado Tuning, la Organización Internacional del trabajo (OIT), por medio del Centro Interamericano para el Desarrollo del Conocimiento en la Formación Profesional (Cinterfor).

En el ámbito nacional se puede rastrear el surgimiento de este

término en los lineamientos curriculares del Ministerio de Educación Nacional, en las políticas desarrolladas desde el Servicio Nacional para el Aprendizaje (SENA), y transcurrió poco tiempo para que el enfoque denominado *formación por competencias laborales* impactara en las lógicas y dinámicas de la educación superior.

Un primer antecedente que anticipó esta reflexión se encuentra en el documento titulado *Educación superior: horizontes y valoraciones*, que explora la relación entre los proyectos educativos institucionales, el Proyecto Educativo Institucional (PEI) y los Ecaes, investigación realizada, entre otros, por Mario Díaz Villa, cuyos resultados fueron publicados por el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (Icfes) y la Universidad San Buenaventura de Cali. Otros autores trabajados en el texto son Eduardo Serrano que sustenta sus postulados en los planteamientos que Habermas hace en relación con la competencia comunicativa. Otra propuesta conceptual es la que realiza Sergio Tobón, que reconoce el pensamiento complejo como una fuente epistemológica fundamental. Asimismo, se estudia la propuesta

de Ronald Barnett en su texto denominado *Los límites de la competencia*, que aporta la identificación y evidencia de las tensiones que crea el enfoque por competencias en el contexto de la educación superior.

Así es como el concepto de *competencia* en la educación superior sigue en construcción, y es esta la razón que nos convoca en este proyecto interinstitucional.

Variable empírica de competencia

En trabajo totalmente colectivo y colaborativo entre los participantes de este proyecto se identificaron las diversas tendencias sobre el concepto de competencias y se pusieron en evidencia cada una de las características de estas tendencias, y se estableció entre todos y por consenso que en esta investigación entenderemos por competencia el marco de referencia que le da la universidad a una persona y que le permite actuar en el mundo y ejercer su profesión

Componente metodológico

La presente investigación, y de acuerdo con las diversas clasificaciones, está ubicada según la naturaleza y el tratamiento de los datos como cualitativa y de tipo inductivo. Al decir que es predominantemente

cualitativa, se refiere a que se orienta al estudio de las acciones humanas y de la vida social utilizando la metodología interpretativa. Además, es considerada de tipo mixta, porque utiliza la investigación documental y la investigación de campo.

Sea cual sea la clasificación, esta investigación se concibe como “un método de pensamiento crítico” que permite descubrir datos, sucesos, relaciones o leyes en un campo del conocimiento.

Para el desarrollo de la presente investigación se ha decidido utilizar la teoría fundamentada, que es una metodología que proviene del interaccionismo simbólico, y se caracteriza por ser de tipo cualitativo, participativo, flexible y abierto. En términos generales, concibe la realidad social como un proceso dinámico y cambiante donde es necesario que el investigador esté en interacción constante con el medio, especialmente durante la etapa de recolección de datos, con el fin de registrar los movimientos y transformaciones de la realidad que se va a estudiar.

Una de las numerosas definiciones que resumen este tipo de metodología puede ser la que nos

ofrece sus fundadores Juliet Corbin y Anselm Strauss: “Es una teoría derivada de datos recopilados de manera sistemática y analizados por medio de un proceso de investigación” (1990, p.).

La teoría fundamentada posee dos grandes etapas, que en el proceso investigativo se realizan simultáneamente:

1. El método de comparación constante que consiste en la recolección de datos, su análisis y su posterior interpretación. De esta manera, se sintetizará, dotará de sentido y dará un orden lógico a los datos de tipo cualitativo para la construcción teórica.

Implica la generación de teoría relacionada con los aspectos que se investigan de acuerdo con la saturación de la información, especialmente de tipo cualitativo y basada en la comparación analítica.

Con este método se busca esencialmente establecer y comparar las conceptualizaciones recolectadas desde las categorías propuestas; para la presente investigación sobre las tensiones entre el campo del saber de la comunicación y el enfoque por competencias. Se hará un acercamiento teórico de estas en las facultades de

Comunicación Social de diversas universidades del país, tomando como base inicialmente los documentos institucionales desde los planes de estudio, la misión y visión del programa, el PEI, el perfil del egresado y otros que se consideren pertinentes.

Así, se hará un análisis de contenido (identificarán imaginarios, representaciones y retóricas) a los documentos institucionales para indagar sobre cómo se institucionaliza el enfoque por competencias y el campo del saber de la comunicación a través de las fuentes antes mencionadas y cómo son los usos concretos de estos conceptos en la práctica desde el papel directivo o docente.

Analizar las tensiones entre el campo del saber de la comunicación en relación con el enfoque por competencias, implica conectarse con un contexto social mayor, que en este caso corresponde a la Universidad y a las políticas de Educación Superior en Colombia. Es un reto para los docentes investigadores, indagar en un tema que genera grandes debates, reflexiones y que cuestionan el papel de la Educación Superior desde sus 4 dimensiones: la preparación para el mercado laboral, la preparación como ciudadano activo, la potencialización y desarrollo

personal y finalmente, el desarrollo y mantenimiento de una concepción avanzada del saber.

2. El muestreo teórico relativo a la recolección, análisis y categorización de datos empíricos realizados por el investigador y dirigido por la teoría que emerge.

En esta etapa se verifica la teoría y las proposiciones basadas en los datos cualitativos con el fin de identificar proposiciones universales, a través de las pruebas de causas sugeridas u otras propiedades.

El proceso se inicia con códigos abiertos sobre los datos que se recojan hasta llegar a las categorías centrales.

De acuerdo con el análisis documental, los resultados de los grupos focales y las entrevistas se comenzarán a establecer proposiciones y teorías.

Javier Murillo en su texto *Teoría fundamentada*, publicado por la Universidad Autónoma de Madrid, afirma acerca del desarrollo del proceso mismo de la investigación que “El muestreo teórico consiste en la recolección, análisis y categorización de datos empíricos realizados por el investigador y dirigido por la teoría que

emerge. Este proceso se repite hasta la saturación teórica, es decir, cuando ya se han encontrado los datos suficientes para desarrollar la teoría. El muestreo permite al investigador encontrar categorías (de personas o de sucesos) en las que puede profundizar, para luego orientar el proceso hacia la selección de aquellas unidades y dimensiones que permiten una mayor cantidad y calidad de la información, a través de la saturación y riqueza de los datos.

El muestreo se utiliza como procedimiento de comprobación del marco teórico, y no como verificación de hipótesis. En consecuencia, se sabe que el muestreo teórico ha sido el apropiado cuando la explicación teórica que emerge de la propia investigación resulta de interés y, por lo tanto, es relevante. Este proceso no sigue un desarrollo lineal. El investigador no conoce el número de observaciones que va a realizar, además no sabe tampoco qué muestrear y dónde hacerlo. Aquí se necesita profundizar en el uso adecuado de esta estrategia analítica y destacar que, a través del “descubrimiento de incidentes y de su posterior saturación, comienzan a inferirse códigos y propiedades”.

El siguiente esquema explica el proceso de muestreo teórico y saturación teórica:



Fuente: Bisquerra (2004, p. 319).

Resultados esperados

Al momento de formular la investigación se esperaba contar con una muestra bastante representativa nacional de los programas de Comunicación afiliados a Afacom. Al momento de escribir este texto solo se ha logrado consolidar la participación de la región centro de dicha asociación representada por las siguientes universidades: Javeriana, Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD), Politécnico Grancolombiano, Santo Tomás, Tadeo, Externado, Minuto de Dios y Libertadores. Lo que caracteriza a estas instituciones para participar en esta muestra es que son las únicas que respondieron afirmativamente y en términos prácticos a la convocatoria poniendo a disposición del

proyecto un profesor investigador y la documentación necesaria para realizar los análisis respectivos.

También vale aclarar que la investigación en este momento se encuentra en un 50 % de su desarrollo habiendo realizado hasta la revisión de la documentación teórica e institucional, faltando, después del análisis de esta información recolectada, el diseño, prueba y aplicación de un instrumento cualitativo de recolección de información como la entrevista o el grupo focal.

En términos generales, con la investigación se busca evidenciar las tensiones existentes entre el campo del saber de la comunicación y el enfoque por competencias en los programas participantes en esta investigación y que están afiliados a Afacom. Para

llegar a este fin se requiere identificar y contrastar las concepciones de comunicación y competencias que están pasando por los discursos escritos y prácticos en los programas de Comunicación ya descritos.

Un resultado que ha emergido a lo largo del desarrollo de la presente investigación, aunque no aparece en el proyecto, y que supera los alcances de la investigación a las ocho universidades participantes, es la metodología que ha construido el grupo de investigadores en las sucesivas sesiones de discusión del diseño del proyecto, trabajo de campo y análisis de la información. Este resultado resulta de entender la producción de conocimiento de manera colaborativa e interdisciplinar, donde cada uno de los colaboradores-investigadores aportan desde sus conocimientos, sus experiencias y disciplinas, que no responde solo al área de la comunicación, sino también al de las ciencias sociales.

Así es como rescato este proceso como una implementación de la teoría fundamentada que no solo identifica el papel de la investigación como una serie de procedimientos de recolección de información y análisis de ella para su posterior

publicación y validación por parte de las instituciones establecidas para ello, sino que entiende la investigación como un proceso en constante construcción, aprendizaje y descubrimiento sobre la realidad estudiada y de quienes la estudian.

Referencias

- Barnett, R. (2001). Competencia y resultados. En *Los límites de la competencia. El conocimiento, la educación superior y la sociedad* (cap. 5). Barcelona: Gedisa.
- Barnett, R. (2011). Dos versiones rivales de la competencia. En: *Los límites de la competencia. El conocimiento, la educación superior y la sociedad* (caps. 11, 12 y retrospectiva y coda). Barcelona: Gedisa.
- Delors, J. (s. f.). *La educación encierra un tesoro*. S. l.: Santillana-Unesco.
- Díaz Villa, M. et al. (2006). *Educación superior: horizontes y valoraciones, relación PEI-Ecaes*. Cali: Universidad de San Buenaventura.
- Fuentes Navarro, R. (1991). *Diseño curricular para las escuelas de comunicación*. México: Trillas.

Martínez Castro, M. E. (2006, julio). Las competencias en el profesional de la comunicación. *UNIrrevisa*, 1(3), 1-9.

Roveda Hoyos, A. (2007). El santo grial de la comunicación: en busca de las claves y dinámicas de la formación de un pensamiento estratégico en las escuelas de comunicación en América Latina. En *V Foro Iberoamericano sobre Estrategias de Comunicación*. Faro: Foro Iberoamericano sobre Estrategias de Comunicación (FISEC).

Roveda Hoyos, A. (2004). *Exámenes de calidad de la educación superior Ecaes en comunicación e información: marco de fundamentación conceptual y especificaciones de la*

prueba Ecaes en comunicación e información. Bogotá: Asociación Colombiana de Facultades y Programas Universitarios de Comunicación (Afacom).

Serrano, M. M. (2007). *Teoría de la comunicación: la comunicación, la vida y la sociedad*. Madrid: McGraw-Hill.

Tobón, S. (2006). *Competencias en la educación superior*. Bogotá: Editorial Magisterio.

Vassallo de Lopes, M. I. y Fuentes Navarro, R. (2002). *Comunicación, campo y objeto de estudio*. México: ITESO.



De la serie **La geometría de la luna**
Andrés Romero Baltodano



Spútnik secreto
Andrés Romero Baltodano

Prácticas fotográficas, producción de saber y manifestaciones de la violencia

Photographic Practices, Knowledge Production and Expressions of Violence

María José Casasbuenas (Colombia)

mcasasbu@poligran.edu.co
Universidad Nacional de Colombia

Resumen

Este artículo desarrolla una reflexión sobre la naturaleza de las prácticas fotográficas y su relación con las manifestaciones de la violencia. Ante la consolidación de la fotografía como mecanismo de validación del saber, el texto problematiza la manera como, en las sociedades modernas, la fotografía contribuye a la reafirmación de formas de dominación y exclusión que trascienden en manifestaciones de violencia y transforman nuestras representaciones de los conflictos armados.

Abstract

The following article elaborates on a reflection of the nature of photographic practices and their connection with violence expressions. Since photography has consolidated as a mechanism to validate knowledge, the text argues about the way in which photography contributes to the reaffirmation of different forms of domination and exclusion in modern societies. The former escalate in violence expressions and transform our representation of the armed conflicts.

FECHA DE RECEPCIÓN: 28 de mayo de 2012
FECHA DE REVISIÓN: 29 de septiembre de 2012
APROBACIÓN: 1 de octubre de 2012

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE
Casasbuenas, M. Prácticas fotográficas, producción de saber y manifestaciones de la violencia. Poliantea, 8(15), 45-72.

► Prácticas fotográficas - María José Casasbuenas

Palabras clave: imagen, violencia, fotografía, saber, conflictos armados, fotografía bélica.

Keywords: image, violence, photography, knowledge, armed conflict, belic photography.

Prácticas fotográficas, producción de saber y manifestaciones de la violencia

María José Casasbuenas

Candidata a Magíster en Estudios Culturales

Introducción

Cuando se piensa en la relación entre imagen y violencia mediada por la fotografía, automáticamente vienen a la mente un sinnúmero de imágenes de sucesos violentos e inhumanos que han sido registrados y representados, a través de esta tecnología, en las confrontaciones bélicas que han marcado la historia de la humanidad durante los últimos dos siglos. Desde mediados del siglo XIX, poco tiempo después de que la invención de Louis Daguerre fuera hecha pública en 1839 en Francia, los conflictos bélicos estarían entre las temáticas que se documentarían fotográficamente de manera continua.

Roger Fenton, fotógrafo británico, iniciaría esta tradición. En *El valle de la sombra de la muerte* (1855), imagen de la guerra de Crimea, se observa un paisaje desolado y sin referencias a lo humano, en el cual las balas de cañón se entremezclan con las rocas a lo largo de un camino sinuoso que se pierde en el horizonte. Esta imagen dista significativamente de las representaciones que consideramos como fotografía de guerra en la actualidad, tradición que se consolidaría en la primera mitad del siglo XX, y que configuraría una mirada particular sobre los conflictos, la legitimidad de la violencia, el lugar de la sociedad civil y de las víctimas, el posicionamiento del fotógrafo y el papel de los medios de comunicación masiva y de la información.

En este periodo, distintas figuras, tales como Robert Capa o Eugene Smith, encarnarían el ideal de reportero, su mirada sensible y su compromiso por

mostrar las atrocidades de la guerra. La amplia difusión de sus imágenes, gracias a los magazines ilustrados, como *Vu* o *Life*, haría que la fotografía bélica emergiera como uno de los géneros centrales de la práctica fotográfica del siglo XX.

Evidentemente, no podemos negar la importancia que han tenido estas representaciones fotográficas y su papel fundamental en la visibilización de estas violencias en el campo social. ¿Quién puede, acaso, afirmar que, después de ver las impresionantes imágenes de los campos de exterminio nazi de Margaret Bourke-Withe, luego de la liberación en la Segunda Guerra Mundial, o de aquellas de los soldados estadounidenses en el campo de batalla realizadas por Larry Burrows en Vietnam, nuestra idea sobre la guerra y de las violencias no ha cambiado? No obstante, luego de la guerra del Golfo, nuestras representaciones de los conflictos armados han mutado y no todas las imágenes que se producen en este marco responden a la categoría de fotografía de guerra antes mencionada. Un ejemplo de ello serían las fotografías tomadas por los marines estadounidenses de los prisioneros de guerra en Abu Ghraib durante la invasión a

Irak en 2004. Y aquí creo justo y necesario hacer eco de las palabras de Susan Sontag (2004b):

[...] ¿la cuestión central no son las propias fotografías sino la revelación de lo ocurrido a los “sospechosos” arrestados por Estados Unidos? No: el horror mostrado en las fotografías no puede aislarse del horror del acto de fotografiar, mientras los perpetradores posan, recreándose, junto a sus cautivos indefensos.

Paradójicamente, la ausencia de humanidad que observamos en la imagen de Fenton recubre muchas de las imágenes que hoy en día consumimos de los conflictos bélicos, particularmente después de la introducción de la televisión y las nuevas tecnologías de la información y la comunicación que nos ofrecen imágenes en “tiempo real”. Esta ausencia que en Fenton respondía a las posibilidades técnicas del momento histórico —Fenton utilizaba el proceso de colodión húmedo, que, además de requerir todo un andamiaje para su elaboración, no era una emulsión lo suficientemente sensible para el registro del movimiento—. En el caso de las guerras telerregistradas y transmitidas en la actualidad, deberíamos preguntarnos no por las posibilidades tecnológicas de registro

de los dispositivos de captura de imágenes, sino más bien por el componente ideológico que rige estas representaciones: qué o quién determinan qué y cómo se visualizan los conflictos bélicos, por qué se parecen más a escenarios de videojuegos o de películas de ficción deshumanizadas que a escenarios donde día a día mueren cientos de seres humanos. En este sentido, las reflexiones sobre la representación elaboradas por Stuart Hall resultan enriquecedoras, pues pone de manifiesto que esta sensación de naturalización en la relación que establecemos con cierto tipo de signos, particularmente los de carácter visual, revelan no la transparencia y la “naturalidad” del lenguaje, sino la profundidad del hábito y la “casi universalidad” de los códigos en uso, que tiene por consecuencia el efecto (ideológico) de ocultar las prácticas de codificación que están presentes (2011, p. 7).

Ahora bien, en este espacio me gustaría revisar, desde una perspectiva crítica, otras prácticas fotográficas que, a mi modo ver, también han participado discretamente en la configuración de algunas violencias, que en la actualidad, experimentamos sutil, pero continuamente, violencias que se han encarnado en

nuestros cuerpos, que se manifiestan en esquemas de percepción y de inclinaciones que configuran el campo social y nuestra experiencia situada de la realidad. En esta ocasión, quisiera referirme a las prácticas fotográficas articuladas con la producción de saber, y en especial, utilizadas ampliamente en el momento de la consolidación de las disciplinas académicas en el siglo XIX. Lo que se pretende es, por una parte, evidenciar las condiciones de posibilidad para que la fotografía se posicionara como una herramienta de registro y validación de ciertas formas de conocimiento y, por otra, evidenciar algunas formas de violencia implicadas en la práctica fotográfica, la cual, enmarcada en los discursos de producción del conocimiento —como la medicina, la antropología, la psiquiatría y el derecho—, ha contribuido a la consolidación y reproducción de formas de dominación y de exclusión en las sociedades modernas, en otras manifestaciones de la violencia.

Para iniciar, quisiera recordar algunos elementos que me parecen importantes antes de abordar la particular relación entre la fotografía y las emergentes disciplinas científicas en el siglo XIX, y para ello resultan

valiosas las reflexiones del filósofo Michel Foucault.

Este filósofo se interesará por realizar un análisis/teoría del poder a partir de estudios críticos de carácter arqueológico y genealógico sobre algunas instituciones que emergen de los importantes cambios operados en las sociedades europeas del siglo XVIII y principios del XIX, particularmente en los nuevos Estados nacionales. Observará cómo las articulaciones entre las condiciones materiales de existencia de los individuos, los intereses académicos y científicos y el desarrollo del capitalismo como una nueva forma de producción propiciará el surgimiento de nuevas formaciones científico-jurídicas, nuevos instrumentos y técnicas del control, una nueva forma de ejercer el poder: un biopoder. Este elemento será constitutivo de las formas de gobierno que advienen con la modernidad, configuración cuya emergencia marcaría el umbral de las políticas actuales en Occidente, y que finalmente, a la vez, generaría unas condiciones de posibilidad de los modos como somos y nos entendemos actualmente como sujetos.

Para Foucault, el saber de un periodo histórico es constituido

por el conjunto de los regímenes de enunciados posibles, regímenes que encuentran sus límites en lo visible y lo decible en un tiempo y un lugar determinado, y que resultan de tensiones y luchas que permiten que emerjan algunos enunciados y no otros. Además, este autor plantea:

[...] en toda sociedad, la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar sus poderes y sus peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad (2002, p. 14).

Entre estos procedimientos de control sobre el discurso, Foucault identifica: la prohibición, la separación entre la locura y la razón y la voluntad de saber o de verdad que ha estado presente a lo largo de la historia de los hombres, pero que ha sufrido también singulares discontinuidades a lo largo del tiempo.

Esta voluntad de saber condiciona, por una parte, los objetos por conocer, las funciones y posiciones del sujeto conocedor, la configuración de la(s) mirada(s) particular(es) sobre la realidad, las inversiones materiales y técnicas para la producción del conocimiento y su función

en una sociedad determinada. Además, esta voluntad de saber

[...] está sostenida y reforzada por una densa serie de prácticas e instituciones, muchas de ellas de carácter disciplinario y sobre todo íntimamente relacionada con las formas como ese saber se pone en práctica en el seno de una sociedad particular en la que es valorado, distribuido, repartido y en cierta forma atribuido (Foucault, 2002, p. 22).

De esta forma, las disciplinas que, en palabras de este autor, se definen como “un ámbito de objetos, un conjunto de métodos, un corpus de proposiciones consideradas verdaderas, un juego de reglas y de definiciones, de técnicas y de instrumentos” (2002 p. 33) son también una forma de control sobre el discurso, que, además, necesitan que “haya la posibilidad de formular indefinidamente nuevas proposiciones” (2002, p. 33), lo cual asegura su continuidad.

Ahora bien, Foucault identifica dos grandes rupturas en la episteme occidental: la primera en el siglo XVII, que inaugura lo que el denominará “la época clásica”, y otra en el siglo XIX, que señala como el umbral de la modernidad, en la cual la redistribución en el orden del saber

posibilita que emerja el hombre y se constituya como sujeto y a la vez como objeto de conocimiento; de esta forma propicia, las condiciones de posibilidad para el surgimiento de lo que denominará *las ciencias del hombre*: la medicina, las ciencias psi y las ciencias sociales. En este momento de la historia,

[...] la mirada no es ya reductora sino fundadora del individuo en su calidad irreductible. Y por eso se hace posible alrededor de él un lenguaje racional. El *objeto* del discurso puede bien ser así el *sujeto*, sin que las figuras de la objetividad, sean por ello mismo modificadas (Foucault, 2004, p. 8).

Sin embargo, concebir las nuevas ciencias reguladoras del cuerpo (individual y social) del siglo XIX como un ejercicio negativo y represivo del poder sería no tener en cuenta uno de los aportes fundamentales de Foucault, a saber: la capacidad positiva y productiva de relación del poder con el saber. En el caso específico de la fotografía, en relación con las emergentes disciplinas científicas, la voluntad de saber no solo produjo nuevas formas de entender, interpretar y actuar sobre los objetos de conocimiento específicos de los campos científicos,

en los que fue racional e instrumentalmente utilizada, sino que también esta relación sería fructífera para el desarrollo de la fotografía misma.

Ejemplo de ello serían las innovaciones, en el ámbito tecnológico, que introduciría Eadweard James Muybridge en 1877. Muybridge desarrolló el obturador mecánico que permitía captar las etapas del movimiento al disminuir de manera considerable los tiempos de exposición a milésimas de segundo, para responder al encargo realizado por el exgobernador de California, Leland Stanford, de fotografiar a *Occident*, uno de sus caballos de carrera. De esta manera, no solo se resolvió el interrogante sobre si los caballos a galope suspenden las cuatro patas en el aire en algún momento —lo que determinaría también el ganador de la apuesta hecha por el exgobernador al respecto—, sino que, además, ampliaría las posibilidades de registro del movimiento por medio del proceso fotográfico y produciría las condiciones de posibilidad para la emergencia del cine a finales de ese siglo.

Posteriormente, Muybridge se vinculará a la Universidad de Filadelfia, donde producirá un abundante e impresionante trabajo fotográfico

sobre el movimiento (animal y humano), que sería publicado con el título *Animal Locomotion*, en 1887. Los ejercicios de Muybridge inspirarían a muchos investigadores en el campo de la anatomía y fisiología: el médico francés Étienne Jules Marey desarrollaría la cronofotografía, que le permitiría obtener en una sola placa las diferentes etapas secuenciales de un movimiento; también el fotógrafo Ottomar Anschütz desarrollaría experimentaciones similares en Polonia, solo por nombrar algunos personajes. Cabe aclarar que, aunque la fotografía fue utilizada en diferentes disciplinas en el siglo XIX, nos centraremos en aquellas relacionadas con el cuerpo y con los individuos, enmarcadas en las llamadas *ciencias del hombre*.

Ahora bien, en los trabajos que realizará Foucault, reconocerá como un elemento importante para la emergencia de estas disciplinas el surgimiento de una nueva racionalidad clínica y la paulatina medicalización de los diferentes ámbitos de la experiencia humana. Para ello, observa cómo la emergencia del saber clínico surge de una redistribución entre lo visible y lo invisible en el ámbito de la patología que está directamente ligada a lo que se

enuncia, cómo se enuncia y lo que se calla en relación con la enfermedad (2004, p. 4). En este sentido, Foucault afirma:

[...] la relación de lo visible con lo invisible, necesaria a todo saber concreto, ha cambiado de estructura y hace aparecer bajo la mirada y en el lenguaje lo que estaba más acá y más allá de su dominio. Entre las palabras y las cosas, se ha trabado una nueva alianza que hace ver y decir (2004, p. 5).

Resalta cómo esta reorganización de lo visible surge de una mirada particular, consecuencia de la transformación y del desarrollo de la observación médica donde surgirán unos métodos específicos (de carácter positivo). Esta nueva mirada producirá un conjunto de signos (síntomas), que, al ser relacionados, configurarán “casos”, que pueden ser organizados y analizados, estructurando así un conocimiento singular del enfermo que reconfigura la experiencia individual y social en torno a la salud y la enfermedad. En este sentido, es importante recordar el auge que tuvo el pensamiento positivista durante el siglo XIX en el contexto europeo, que consideraba solamente válidos o legítimos los conocimientos susceptibles

de verificación y que surgieran de la aplicación del método científico. Esta forma de relacionarse con el conocimiento y legitimarlo impregnaría todas las prácticas y campos del saber, implementándose como la forma hegemónica para su producción. Así es como, para el ejercicio de la clínica, se propondrá una serie de protocolos que sistematizarán el ejercicio médico y su control: la observación, el registro y el archivo que permite la comparación entre los casos: la propuesta terapéutica.

De esta forma, con el surgimiento de la mirada clínica, apoyada fundamentalmente en la experiencia empírica visual y la descripción, también surgirá una nosopolítica específica y completamente novedosa en el siglo XVIII, que generará una serie de transformaciones importantes en la concepción de la enfermedad y en las prácticas de la salud e higiene que fueron paulatinamente articuladas al control de las poblaciones. Foucault señala cómo en este momento histórico “la salud, y el bienestar físico de la población en general, se convierte en uno de los objetivos esenciales del poder político” (p. 331), lo que constituye una perspectiva diferente, pues pretende no solo impactar

un grupo específico de la sociedad —los excluidos, los enfermos pobres—, sino que busca el mejoramiento general de las condiciones de salud de todo el cuerpo social. Sin embargo, aunque la preocupación por la enfermedad y por los pobres esté profundamente relacionada con los imperativos del trabajo y las necesidades de la producción, el autor subraya que esto hace parte de otro proceso más general y que no solo responde a un simple desarrollo.

Este interés por el mejoramiento de las condiciones de la salud de los individuos está estrechamente relacionado con una transformación en el ejercicio del poder¹, en el que, a diferencia del ejercicio de un poder soberano —que se fundamenta en el derecho de hacer morir o dejar vivir—, surge un ejercicio disciplinario del poder en el que “el poder está destinado a producir fuerzas, a hacerlas crecer y ordenarlas más que a obstaculizarlas, doblegarlas o destruirlas” (2007, p. 165), y que tiene en la anatomopolítica del

cuerpo humano² y la biopolítica³ de la población dos polos entrelazados por todo un haz intermedio de relaciones (2007, p. 165).

De esta forma, en el siglo XVIII, además de las funciones que desde la Edad Media tiene el poder —gestionar la paz y la guerra—, se suma una nueva función: “[...] la reorganización de la sociedad como medio⁴ de bienestar físico, de salud

2 Donde el cuerpo es asumido como una máquina que hay que educar, aumentar sus aptitudes, de carácter útil, y que se debe disciplinar.

3 Donde el cuerpo es entendido como el cuerpo-especie que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos, la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar, y que pueden ser sujeto de intervenciones y controles reguladores.

4 En la clase del 11 de enero de 1978, Foucault hace referencia a la noción de *medio* en relación con el problema de la circulación y de la causalidad en las ciudades. También observa la apropiación de tropos originados en las ciencias naturales al análisis del campo social, como por ejemplo el medio que tiene su origen en la mecánica y en la biología y que “se trata del soporte y el elemento de circulación de una acción”. Resalta que, aunque la noción como tal no fue utilizada por arquitectos o urbanistas del siglo XVIII, sí considera que el esquema técnico está presente en el modo como urbanistas intentan reflejar y modificar el espacio urbano, y la incorporación del hospital en la tecnología moderna responde a esta lógica. En este sentido, el medio se constituye en “un elemento en cuyo interior se produce un cierre circular de los efectos y las causas”, y de esta forma será concebido como un campo de intervención no de los individuos, sino de la población.

1 Foucault desarrolla el análisis sobre las transformaciones del ejercicio del poder en *La historia de la sexualidad* (cap. V, pp. 161-194).

óptima y de longevidad” (1999, p. 311). Acá, la noción de medio resulta fundamental, pues, aunque es un tropo que procede de la mecánica y la biología que define “un elemento en cuyo interior se produce un cierre circular de los efectos y las causas”, es trasladado y operativizado paulatinamente en otros discursos, como el médico, y permitirá concebir la sociedad como un campo de intervención. Esta intervención se llevará a cabo mediante la policía, término que en el siglo XVII hace referencia a un conjunto de reglamentos y de instituciones múltiples que tienen como función afirmar el orden, canalizar el crecimiento de las riquezas, a partir de la reglamentación de la economía, y asegurar el mantenimiento de las condiciones de salud y de higiene⁵. De esta forma, se entiende, por ejemplo, por qué la medicina, más allá de preocuparse por las condiciones de salud de los individuos, ocupará un lugar representativo en el siglo XVIII en la

articulación de una economía analítica de la pobreza y el surgimiento de una policía general de salud.

Hay que tener en cuenta que este interés por las condiciones materiales de la existencia de los individuos está relacionado con la necesidad de mantener y preservar la “fuerza de trabajo”, pero que también es efecto de aspectos y problemáticas económico-políticas del siglo XVIII en el contexto europeo: el crecimiento demográfico, la instauración del sistema de producción capitalista y la necesidad de integrar el crecimiento económico; lo que demandaría una nueva forma de gestionar y controlar los diferentes procesos sociales, dando como resultado el surgimiento de la población: sujeto y objeto de la política.

Así es como, en el siglo XVIII, surge una nueva noción del *cuerpo* —tanto de los individuos como del cuerpo social— como portador de nuevas variables relacionadas con su utilidad, sus posibilidades de intervención, de aprendizaje, de enfermedad o supervivencia, etc. Esta noción resulta particularmente novedosa, ya que, por primera vez,

[...] los rasgos biológicos de una población se convierten así en

5 En las clases del 29 de marzo y 5 de abril de 1978, el autor profundizará en la policía como una tecnología característica de un nuevo arte de gobernar, y resalta que la policía en el siglo XVII estará relacionada con una preocupación por el mantenimiento de la vida, pero sobre todo por su mejoramiento; vivir pero vivir mejor: el bienestar (pp. 355-409).

elementos pertinentes para una gestión económica, y es necesario organizar en torno a ellos un dispositivo que asegure su sometimiento, y sobre todo el incremento constante de la utilidad (1999, p. 333).

Del mismo modo, emergerá en el siglo XIX un concepto central de la estadística social: la noción de *hombre medio*, introducido por Adolphe Quetelet, astrónomo y naturalista belga, matemático y sociólogo, quien sería uno de los primeros en introducir los métodos estadísticos (de carácter cuantitativo) al campo sociológico, particularmente para el estudio de la criminalidad. El hombre medio no representaba a un individuo particular, sino los elementos comunes y regulares que “podían ser considerados como evidencia de determinadas leyes sociales”; en ese sentido, “constituía un ideal, no solamente de salud social, sino también de estabilidad y de belleza” (Sekula, 2003, pp. 151-153).

Ahora bien, debemos tener en cuenta las singularidades de la fotografía y del contexto en el cual emerge esta técnica en las primeras décadas del siglo XIX. Desde su invención, la fotografía, hecha pública en 1839 en la Academia de las Ciencias en Francia, se presentará como

una herramienta eficaz para el registro fiel de la realidad y tendrá una amplia aceptación en las sociedades europeas. Esta invención marcará una ruptura importante con las anteriores formas de representación, ampliando de manera significativa el campo de lo visual en las sociedades modernas y transformando las miradas y las experiencias mediadas por los diferentes tipos de imágenes (Debray, 1994).

Esta nueva técnica de producción de imágenes mecanizada encontró un terreno propicio para su difusión y aplicación en el contexto europeo, ya que respondía, de manera satisfactoria, con las búsquedas y expectativas presentes en estas sociedades durante el siglo XIX, particularmente las relacionadas con el conocimiento científico del mundo de carácter positivista, así como con la confianza puesta en los artefactos producidos industrialmente. En su posicionamiento histórico, el retrato ocupará un lugar central entre las primeras aplicaciones de esta nueva tecnología. Heredero de la tradición retratista de la pintura clásica, del fisionotrazo y el retrato en miniatura, el retrato encontró un terreno propicio para su desarrollo gracias a las nacientes clases medias

y burguesas que lo adoptaron como forma distintiva de representación. La invención de *la carte de visite* por André-Adolphe-Eugène Disdéri en 1854, y la rápida disminución de los costos de producción y consumo de fotografías hacia finales del siglo XIX, daría origen a la tradición de álbumes de familia como a los procesos de democratización y de industrialización de la práctica fotográfica. Su origen tecnológico ofreció un método satisfactorio para la representación de la realidad, acorde con la experiencia visual del mundo; esta experiencia de la imagen mecanizada y de carácter mimético consolidaría la idea de la objetividad fotográfica, idea que fundamentó, en gran medida, la concepción histórica y social de la fotografía y, por consiguiente, determinó muchas de las prácticas en las cuales ella ha participado.

Concebida como prueba irrefutable de la verdad, no solo obtuvo este estatus por los procedimientos tecnológicos de tipo físico-químico y mecánico utilizados en su producción, sino que su legitimización como representación objetiva de la realidad se debió —también— a su amplia utilización en instituciones de control social, como la policía,

el manicomio, el hospital, la escuela y la familia, los medios de información y de comunicación, que constituyen, en términos de Althusser, los aparatos represivos e ideológicos del Estado (1988). En este sentido, su uso en disciplinas, como la antropología, la medicina, la psiquiatría y la criminología a finales del siglo XIX, convirtió a la fotografía en una herramienta para el conocimiento y reconocimiento del “otro”: desconocido, exótico, diferente salvaje o anormal, para su representación en un lugar subordinado y para la consolidación de estereotipos a partir de nociones, como la raza, el género y la clase social, categorías atravesadas por relaciones de poder (Tagg, 2005), que fueron y siguen siendo hoy operativas en el ejercicio de diferentes violencias.

Una aclaración antes de continuar: la relación particular que establece la representación fotográfica entre el referente y la imagen, puesto que su condición indicial fue un elemento central para que ella fuera considerada una prueba fidedigna. Sin embargo, y como lo argumenta John Tagg:

En un nivel más sutil, no obstante, tenemos que ver que cada

fotografía es el resultado de distorsiones específicas, y en todos los sentidos significativas, que hacen que su relación con cualquier realidad anterior sea algo sumamente problemático, y plantean la cuestión del nivel determinante del aparato material y de las prácticas sociales dentro de las cuales tiene lugar la fotografía (2005, p. 8).

En este punto, considero necesario poner en evidencia una diferencia entre dos formas de producción de retratos en esta época: aquellos que la gente del común mandaba hacerse de sí y aquellos producidos en instituciones disciplinarias y de control. En el primero de los casos, los retratos serán motivados por el deseo individual tanto de representación de una singularidad —fidedigna y concordante con la idea que tengo de mí mismo— como de posicionamiento social, y su producción estaba supeditada a un intercambio de carácter económico: pago para que se me retrate. Por el contrario, los retratos que se producirán en las instituciones estatales responderán a deseos diferentes: en ellos priman el deseo de aquellos que los realizan más que el de aquellos que son representados, y evidentemente no se dará ningún intercambio económico por su

elaboración, al menos entre modelo y fotógrafo. Ambos, sin embargo, gracias a la invención de Disdéri, tendrían una amplia promoción en la segunda mitad del siglo XIX y circularían en diferentes contextos.

Así es como la fotografía, más que un medio para la representación de la violencia, ha sido un instrumento para su ejercicio, participando activamente en la producción de verdad, en la construcción de nociones, como las de verosimilitud y objetividad, para la representación de lo humano, de lo “otro”, lo que contribuyó tanto a la normalización del cuerpo como de la psiquis y, por lo tanto, servido para su control y dominio. A continuación, observemos algunos ejemplos representativos del uso instrumental de esta técnica en diferentes campos del conocimiento.

Me gustaría comenzar por el inglés Francis Galton, familiar de Charles Darwin y profundamente influenciado por su teoría evolucionista de las especies. Galton se interesó en diferentes áreas del conocimiento, que abarcaron desde la botánica y la biología hasta la meteorología y la estadística. Asimismo, estaba sumamente interesado por las relaciones entre los

aspectos psicológicos y morales con los aspectos fisionómicos, así como por la influencia de la herencia en/ sobre los individuos. Su trabajo, fuertemente influenciado por la frenología, pseudociencia propuesta por el alemán Franz Joseph Gall, y que buscaba determinar rasgos de la personalidad y del carácter de los individuos a partir de la medición y el estudio de la forma del cráneo, la cabeza y la cara, desembocaría en lo que Galton denominaría *eugenesia*, que significa ‘buen nacido o buen reproducido’. La eugenesia proponía el mejoramiento de las cualidades físicas y morales de la raza por medio de la selección artificial.

Galton descubrirá, en la fotografía, un método de análisis que le permitiría reconocer los rasgos fisionómicos constantes que estarían relacionados con ciertas patologías sociales o características psicológicas específicas. Para ello, recurriría a realizar retratos compuestos, primero, de criminales a partir de fotografías obtenidas de los archivos de centros penitenciarios,⁶ pero luego realizaría retratos compuestos de

otros arquetipos sociales (judíos, estudiantes, enfermos psiquiátricos), convencido de que estos montajes fotográficos evidenciaban características comunes a los individuos, rasgos que serían un signo, sea de una patología, sea de otras particularidades. En palabras de Galton:

[...] el procedimiento fotográfico al que me referí permite obtener con precisión mecánica una imagen generalizada, una imagen que no representa a ningún hombre en concreto, sino a una figura imaginaria que posee los rasgos medios de un grupo determinado de hombres. Estos rostros ideales transmiten una sorprendente sensación de realidad. A primera vista, nadie dudaría de que corresponden a una persona real, y sin embargo, como ya he dicho, no es así: se trata de un retrato de un tipo, no de un individuo (2006, p. 65).

De esta forma, Galton pensaba que podría identificar y aislar rasgos de la apariencia que le permitirían catalogar, racionalizar y relacionar atributos de la personalidad humana con constantes de las condiciones sociales y las cualidades morales de los sujetos, para crear una tipología que serviría posteriormente para la

⁶ Desde 1860 era recurrente en el Reino Unido la utilización de la fotografía por las fuerzas policiales, y, después de 1870, sería exigida a los centros de reclusión, donde se

realizaban sistemáticamente retratos a los detenidos.

producción de cierto tipo de individuos determinados biológicamente.

Para enmarcarse en el método científico y así poder hablar de una “estadística gráfica”, su método consistía en dar una fracción de la exposición total de la placa a cada una de las fotografías seleccionadas para ser combinadas según la relación entre el número de imágenes superpuestas con el tiempo total de la exposición de la placa. También, Galton realizaría retratos compuestos alterando el orden de las imágenes individuales para así verificar que el orden de los factores no alterara el resultado en la imagen y, de esta forma, obtener una representación objetiva del “hombre medio”. Galton recogería sus investigaciones de este tema en la obra *Investigaciones sobre las facultades humanas y su desarrollo*, publicada en 1883.

Sin embargo, Galton no fue el único en desarrollar este tipo de montajes y de apoyarse en el sustituto de objetividad que rodeaba la fotografía. El francés Arthur Batut realizaría numerosos experimentos con esta técnica y exaltaría sus ventajas para la producción del tipo, de una familia, de una tribu o de una raza. Luego de explicar su método dirá:

Así pues, obtendremos una fotografía en la que todos los accidentes que modifican el tipo de la raza, en la que todas las notas que marcan la individualidad habrán desaparecido y en la que solo habrá permanecido los caracteres misteriosos que forman la unidad de la raza (2006, p. 94).

Según Allan Sekula (2003), Galton “pretendía articular un programa social a través de la educación. Este programa giraba en torno a una profunda biologización ideológica de las relaciones de clase existentes en Inglaterra” (p. 167); probablemente, esta afirmación también sea válida para Batut. No obstante, estas ideas sobre el control de la herencia y la posibilidad del mejoramiento selectivo de la raza serían apropiadas, en diferentes contextos, durante el siglo XX, y llevarían, por ejemplo, a sustentar los procesos de blanqueamiento en América Latina o la prohibición de matrimonios interraciales hasta 1967 en Estados Unidos. Evidentemente, este tipo de experimentaciones y concepciones sobre la vida humana parecerían un cuento de ficción hoy en día, pero fueron estas las que alimentaron las políticas de limpieza étnica e higiene racial promovidas por el régimen nazi en los años treinta, luego de lo

cual las prácticas eugenésicas serían cuestionadas por considerarse racistas. En la actualidad, sin embargo, podemos observar prácticas que se relacionan directamente con propuestas eugenésicas, como el control de la natalidad en la República Popular China; otros muchos debates han surgido propiciados por la bioética en relación con la manipulación genética y microcelular, en la que se plantean preguntas relacionadas sobre si caben o responden a los principios de la eugenesia.

Evidentemente, este interés por la raza fue central en el siglo XIX, periodo de expansión colonial de las naciones europeas y momento en el cual se consolidarían estereotipos sobre las características tanto intelectuales como morales de aquellos que físicamente son diferentes. En este sentido, el retrato antropológico, más allá de representar las diferencias, constituye una representación del ejercicio del poder donde se ejerce un dominio simbólico (y material) sobre el cuerpo del “otro”, dominio que contribuyó al establecimiento y mantenimiento de los poderes coloniales hasta ya avanzado el siglo XX, pues como lo afirma John Pultz: “[...] esas imágenes eran recordatorios del poder

de los europeos: poder para poseer, sostener y mirar fotografías equivalía a una posesión simbólica de los cuerpos en ellas representadas” (2003, p. 26).

Un ejemplo de este tipo de imágenes lo constituyen los retratos de Carl Dammann. Realizados por encargo para la Sociedad Berlinesa de Antropología (Berliner Gesellschaft für Anthropologie), con los que elaborará álbumes etnográficos sobre tipos raciales —exóticos— existentes en diferentes latitudes del planeta. Estas fotografías serían de gran utilidad para el ejercicio de medir, comparar, definir y categorizar los cuerpos, ejercicio que desarrollarían de manera sistemática los antropólogos y fisiólogos de la época.

Al igual que en la práctica médica, para que la fotografía fuera considerada legítima y válida, en estos procesos de carácter científico, se fue implementado una serie de protocolos sobre la forma, las dimensiones y las poses en las que ellas deberían ser realizadas. El biólogo inglés T. H. Huxley, en 1869, sería uno de los primeros en proponer un método de toma para que fuera aplicado sistemáticamente en la recolección de imágenes de las diferentes razas que existían en el

Imperio británico. Este método requería que los individuos estuvieran desnudos, parados al lado de una vara de medición con escala y se realizarían retratos frontales y de perfil en planos generales y medios planos. John Pultz, en su texto sobre fotografía del cuerpo (2003), afirma que es justamente “la pose frontal la que concede un sesgo científico a la fotografía [...] y sugiere un quiebre infranqueable y jerárquico entre el fotógrafo y sujeto”; de esta forma, se determinan posiciones y relaciones específicas de poder.

Otro caso ilustrativo del lugar de la fotografía en los procesos coloniales son las imágenes de Francis Frith y de los hermanos Zangaki. Sus imágenes de Medio Oriente son ejemplo de la mirada sobre lo diferente, lo “otro” que se forjó en Europa sobre la diferencia, muestra que representa el orientalismo en el sentido desarrollado por Edward Said (1990), es decir, una forma discursiva en la que se establecen las relaciones entre el Occidente (hegemónico) y el Oriente (exótico), donde emerge la frontera entre “ellos” diferentes y “nosotros”. Estas fotografías, surgidas de una mirada controladora, funcionaron como documentos que mostrarían las diferencias raciales y

morfologías anatómicas que determinarían las variaciones de carácter psicológico y, sobre todo, de índole moral, que evidenciaban su supuesta inferioridad y falta de civilización ante la mirada del espectador, del colonizador.

Muchos fotógrafos desarrollaron este tipo de retratos con estas mismas intenciones, a saber, identificarse a sí mismo y posicionarse jerárquicamente en relación con el “otro”, y en casi todas ellas el procedimiento fue el mismo. Un retrato frontal sobrio e inexpresivo, un retrato sistemático que posibilitará la comparación, la jerarquización, su posesión en forma de archivo. Las fotografías de indígenas norteamericanos realizados por David Barry y Edward Curtis, este último considerado uno de los padres de lo que, en la actualidad, se ha denominado la *antropología visual*, responden también a la misma voluntad de saber.

Volviendo nuevamente a la fotografía, en el contexto de las disciplinas médicas, son significativos los trabajos realizados en el hospital de la Pitié-La Salpêtrière, en la época del médico Jean-Martin Charcot. Reconocido por sus estudios sobre las enfermedades nerviosas,

es considerado, junto con Guillaume-Benjamin-Amand Duchenne, padre de la psiquiatría y la neurología moderna; ambos recurrirían a la utilización de la fotografía como herramienta de investigación y como prueba en sus experimentaciones.

En 1862, Charcot es trasladado a La Salpêtrière, el hospital general de las mujeres, así como el mayor auspicio de Francia. Allí comenzaría su interés por las patologías psicológicas y desarrollaría las célebres lecciones de los martes a partir de 1882, sesiones en que se presentaban sus observaciones y los avances de sus investigaciones y donde confluían no solamente personas interesadas en el campo médico (Freud fue uno de sus asistentes en 1885-1886), sino personajes de la vida pública parisiense. En estas sesiones, Charcot hacía demostraciones, entre otras, sobre las posibilidades de la hipnosis para la cura de ciertas patologías, particularmente la que denominaría posteriormente como *histeria*.

Es claro que el estudio de los comportamientos humanos y de las patologías de carácter psicológico demandaría otros métodos de trabajo que distarían de la fisiología y la anatomía, pero que otorgarían a la observación un papel central. Charcot

promovería el método anatomoclínico, que él mismo definiría como

[...] el compromiso con los objetivos fisiológicos y esencialistas, en el estudio de las enfermedades nerviosas: aunque no podamos ver cómo funciona un cerebro, podemos descubrir los efectos provocados por las alteraciones de su funcionamiento gracias a los síntomas corporales, y por lo tanto diagnosticarlas (citado por Didi-Huberman, 2007, p. 35).

Es de esta forma como la fotografía resultaría un recurso valioso en las investigaciones de Charcot, recurso que sería no solamente útil como herramienta experimental, sino que contribuiría tanto a la construcción de un archivo científico como a la transmisión de esos conocimientos. Así es como, en este momento, “el acto de ver [...] se convierte no solo en probatorio de lo que se observa, e incluso de aquello que, en tiempo normal, sería invisible o apenas vislumbraríamos, sino también susceptible de previsión” (Didi-Huberman, 2007, p. 50). Será tal el reconocimiento y valoración de los beneficios que este tipo de representaciones tiene para el desarrollo del saber psiquiátrico, que, a partir de 1875, se crearía el servicio fotográfico en el interior del hospital bajo

la responsabilidad de Paul Regnard, y posteriormente estas imágenes serían publicadas como la *Iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. En esta recopilación de fotografías, pueden observarse los diferentes momentos de la crisis histérica como las diferentes actitudes que son recurrentes en ella. Evidentemente, no sobra subrayar que esta patología fue considerada, en sus inicios, una enfermedad propiamente femenina, de ahí que todas las imágenes sean de mujeres, teniendo a Augustine en un lugar preponderante como caso representativo de la histeria.

En esta misma línea, estuvieron encaminados los experimentos realizados por Guillaume Duchenne, también conocido como Duchenne de Bologne, quien se interesó por los usos terapéuticos de la electricidad en experimentos anatómicos, fisiológicos y psicológicos. En su libro *Mecanismo de la fisonomía humana o análisis electrofisiológico de las pasiones aplicable a la práctica de las artes plásticas*, recogerá sus experimentaciones sobre individuos con parálisis facial a quienes les aplicará descargas eléctricas controladas para el estudio de los movimientos musculares que están en el origen de los gestos y las expresiones corporales.

Sin embargo, estos dos médicos franceses no fueron los primeros ni los únicos en haber utilizado la fotografía en el campo de las enfermedades mentales. El doctor inglés Hugh Welch Diamond, en 1856, ya había iniciado experimentaciones fotográficas en el Surrey County Lunatic Asylum, observaciones que presentaría en el informe *La peculiar aplicación de la fotografía al esclarecimiento de la locura*. En este texto inaugural, el doctor Diamond reconocía en la fotografía clínica tres importantes funciones: 1) actuaba como auxiliar del tratamiento, pues la elaboración de los retratos tenía efectos en los mismos pacientes, 2) permitía una documentación permanente para la orientación médica y el análisis fisionómico y 3) la fotografía era el “arte de la verdad”, su registro perfecto y fidedigno era el medio más propicio para reproducir todas las formas y estructuras que buscaba esclarecer y explicar la ciencia (Tagg, 2005, pp. 103-104).

Ahora bien, la fotografía resultaría también una herramienta privilegiada para el ejercicio administrativo y judicial en las ciudades; recordemos que, en esta época, los procesos de industrialización generaron una importante migración hacia las

ciudades, lo cual aumentó la pobreza, los conflictos y los problemas en el panorama urbano. En 1871, durante la Comuna de París, la fotografía resulta un elemento central para la identificación y la elaboración de los dosieres acusatorios de los individuos que habían participado en la revueltas. Además, el reconocimiento de los efectos que podían tener las imágenes fotográficas en la población hizo que se emitieran decretos que censuraban la circulación de fotografías emblemáticas que pudieran perturbar la paz pública, particularmente aquellas de los individuos que habían liderado y participado en las revueltas de mayo. Asimismo, en este momento, la fotografía comenzará a ser utilizada con fines propagandísticos, como en el caso de los fotomontajes realizados por Eugène Appert, quien, por encargo de las autoridades públicas, fue autorizado para fotografiar los prisioneros y recurrir al fotomontaje que justificara y legitimara el ejercicio represivo y violento de las autoridades.

A partir de este momento, se reconocería la utilidad de la fotografía para fines de identificación y se vincularía rápidamente a la institución policíaca, gracias a los aportes de Alphonse Bertillon. Este policía

francés desarrollaría el método antropofotométrico como forma de reconocimiento individual al servicio del control criminal en París. Este método, presentado en 1882, consistía en la elaboración de fichas de filiación que contenían elementos identificatorios basados en la medición de partes del cuerpo y la cabeza, signos y marcas, como cicatrices lunares, tatuajes, etc., que ayudarían a la identificación de criminales reincidentes. Cada una de estas fichas tendría dos retratos fotográficos, uno de frente y uno de perfil, como ya era acostumbrado en el campo antropológico.

El interés de Bertillon residía en establecer un sistema para catalogar los rasgos invariables y permanentes en el individuo que sirvieran para su identificación, para lo cual necesitaría de la estandarización de las formas en las que se realizarían las mediciones y las fotografías de identificación como también la forma en que estas fichas de filiación se sistematizarían y organizarían en un archivo basado en la estadística, siendo la noción de “hombre medio”, de Quetelet, central para su organización (Sekula, 2003, p. 159).

En su texto *La fotografía judicial* (1890), Bertillon hace una serie

de reflexiones y recomendaciones sobre cómo deben hacerse estas fotografías para que tengan valor de prueba judicial, y dice:

[...] la finalidad no es más que una, y por lo tanto, resulta más fácil analizarla: producir una imagen más parecida posible, la que resulte más fácil de identificar en relación con el original [...] Resumiendo, podemos decir, que un retrato judicial apunta, según el caso, a la individualidad presente, pasada y futura del inculpado y que, a cada uno de estos momentos, deben corresponder: 1) Formas especiales para resolver el problema fotográfico. 2) Formas especiales para utilizarlo (p. 106).

En este texto, Bertillon destaca el valor de la fotografía de perfil en relación con la pose frontal y determina como “la única que debe utilizarse para las identificaciones pensando en un intervalo de tiempo amplio” (p. 108), y rechaza todo intento de retoque, que, en la época, era un procedimiento común en los estudios fotográficos, ya que, “cuando se trata de un retrato judicial [...] la exactitud se convierte en la primera y única cualidad” (p. 109). En este sentido, es importante resaltar la conciencia de Bertillon sobre el medio fotográfico, así como su afán por normalizar su uso en las prácticas policiales.

De esta forma, no solo surgirían las fichas de filiación —que están en la base de nuestros documentos de identidad—, sino, a su vez, tablas de láminas que contenían fragmentos de elementos faciales (orejas, ojos, bocas, nariz), reunidos bajo el rótulo de *Tableau Synoptique des Traits Physiognomiques* (1893), los cuales podrían servir para recomponer ilimitadamente diferentes tipos. El método de Bertillon tendría una gran acogida en las últimas décadas del siglo XIX e inicio del XX; no obstante, la gestión y administración de los archivos, así como la tarea de comparación que demandaba la aplicación de su método, se hicieron un poco obsoletos cuando el número de registros y fichas comenzó a aumentar. Sin embargo, el bertillonaje, conjugado con el uso de las huellas digitales como elementos identificatorios e identificadores, sigue siendo utilizado en los documentos de identidad, como la cédula y el pasaporte.

Al igual que Bertillon en Francia, el médico italiano Cesare Lombroso realizaría estudios sobre la criminalidad en esta misma época. Afirmaba que eran causas biológicas y físicas las que estaban en el origen de la criminalidad, de modo que el delito era

concebido como el resultado de elementos genéticos, de carácter innato, que podían ser observables en ciertos rasgos fisionómicos, lo que se ha denominado *determinismo biológico*. Lombroso definirá que el delincuente es “un ser atávico que reproducía en su persona los feroces instintos de la humanidad primitiva y de los animales inferiores” (citado por Sekula, 2003, p. 163). Esta postura está más cerca de las ideas de Galton que de aquellas de Adolphe Bertillon, pues, este último tenía en cuenta la noción de medio o entorno social, particularmente la influencia del contexto urbano que, en cierta medida, actuaría sobre los individuos y su tendencia a prácticas delincuenciales.

Ahora bien, en este tipo de ejercicios fotográficos, podemos observar que, más allá de lo que las imágenes representan (mujeres locas, razas inferiores o salvajes, patologías de comportamiento, etc.), ellas nos indican la concepción que tenían de la fotografía, aspectos sobre las ideas y los intereses de quienes las producían, concepciones que estaban en concordancia con el discurso que operaban en la época y que condicionaban tanto a los sujetos que las producían como los sentidos de sus producciones fotográficas.

Parecería también que las motivaciones altruistas de perseguir la verdad del conocimiento justificaran los métodos y las acciones para su consecución. En los escritos de Charcot sobre sus investigaciones en la Salpêtrière, describe el protocolo clínico: clasificación, muestra, comparaciones, reconocimiento, diagnóstico, instrucciones terapéuticas. En uno de los fragmentos de las *Obras completas* de este médico, citado por Didi-Huberman (2007) sobre la invención de la histeria, nos ilustra cómo eran las consultas en este hospital:

Se sienta junto a una mesa vacía y se hace venir al enfermo que se va a estudiar. Se le desnuda íntegramente. El interno lee una observación, el Maestro escucha atentamente. A continuación un largo silencio durante el cual observa, observa al paciente, mientras da golpecitos con una mano sobre la mesa. Los ayudantes, de pie, esperan ansiosos una palabra que los instruya. Charcot continúa callado. Después, ordena al paciente a que realice un movimiento, le hace hablar, pide que se busquen sus reflejos, que se explore su sensibilidad. Y de nuevo, se hace el silencio, el silencio misterioso de Charcot. Por fin hace venir a un segundo enfermo, lo examina al igual que su predecesor, requiere un tercero, y siempre sin articular palabra, los compara unos a otros (p. 37).

¿Qué podrá sentir ese “otro” a quien se examina? ¿Qué podrá experimentar ese a quien se interpela por medio de una mirada escrutinadora? En este caso particular, ha de recordarse que los pacientes eran todas mujeres y que los médicos, siempre hombres. ¿Qué decir de las sesiones fotográficas donde en medio de la escenografía del estudio fotográfico, con camas, pantallas y cortinas, se esperaba a que se produjeran las crisis de las enfermas para ser registradas y catalogadas?

Pocas veces pensamos en la violencia que conlleva el acto fotográfico en sí mismo. Susan Sontag (2006), en su ensayo *Sobre la fotografía*, afirma:

No obstante, hay algo de depredador en la acción de hacer una foto. Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente (p. 31).

En el caso de la utilización instrumental de la fotografía en el ámbito de la producción de saber, esta premisa es más que ilustrativa, pues es evidente que la singularización y objetualización de los individuos operada por medio de la práctica fotográfica, que para representar

un “caso” ilustrativo de las diferentes patologías clínicas y sociales que emergen de esta nueva configuración de la mirada y de la racionalidad médica y judicial del siglo XIX, participará efectivamente en su control y, por lo tanto, en el lugar de subordinación que serán ubicados sujetos “otros” en el panorama social.

Para entender mejor la dimensión de la violencia, en estas prácticas, y su incidencia en las violencias actuales en lo cotidiano, considero que los conceptos de Pierre Bourdieu de poder y violencia simbólica son bastante pertinentes. Para Bourdieu (2000), la violencia simbólica es la capacidad de generar visiones y divisiones legítimas del mundo, categorías y posicionamientos jerárquicos a partir de las incorporaciones de taxonomías sociales incorporadas históricamente, “producto de un trabajo continuado de reproducción al que contribuyen unos agentes singulares [...] y unas instituciones: familia, iglesia, escuela, estado” (p. 50). Bourdieu resalta las interpretaciones que pueden conducir a pensar que este ejercicio de la violencia no conlleva efectos materiales y concretos que se inscriben sobre los cuerpos de los sujetos,

ya que es común relacionar lo simbólico con lo espiritual o como contrapuesto a lo real. Sin embargo, este autor explica que la violencia y el poder simbólico operan de múltiples maneras a partir de categorizaciones y posicionamientos siempre arbitrarios donde

[...] los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores, haciéndolas parecer como naturales [...] en otras palabras, cuando los esquemas que pone en práctica para percibirse y apreciar a los dominadores (bajo/alto, masculino/femenino, blanco/negro, etc.) son el producto de la asimilación de las clasificaciones, de ese modo naturalizadas, de las que su ser social es el producto (p. 51).

En este punto, es indispensable reconocer que las llamadas ciencias del hombre, hoy denominadas ciencias sociales y humanas, se han transformado significativamente a lo largo del siglo XX gracias a las posturas críticas y reflexivas sobre las prácticas de producción de conocimiento. Paradójicamente, y como nos lo recuerda Foncuberta (2010), “las mismas ciencias surgidas del esplendor del positivismo, que recurrían al método científico y la tecnología para apelar a la objetividad,

fueron las primeras en dejar traslucir su ideología latente y sus prejuicios” (p. 67), en especial a partir de la reevaluación del método científico como el único legítimo y válido para la comprensión crítica de las dinámicas sociales. Del mismo modo, estas revisiones contribuyeron a la transformación de la concepción de la fotografía, al cuestionamiento de los estatutos de verdad y objetividad asignados en un primer momento a la imagen obtenida por medio de esta tecnología de visión.

Evidentemente, no podemos afirmar que las violencias actuales, en nuestro contexto, son el resultado de la utilización instrumental de la fotografía en las disciplinas modernas; sin embargo, considero que existen residuos de las categorías y formas de representación como de concepciones sobre la otredad que emergieron en la producción del saber en el siglo XIX europeo, residuos que continúan interviniendo y operando en nuestras relaciones sociales, en las formas que se representa “la otredad” y que, en la actualidad, circulan en diferentes contextos sociales. Solo basta pensar en las asociaciones que hacemos cotidianamente entre indio y ladrón, negro y perezoso, mujer e histeria, o dar

un vistazo a los periódicos y los medios de comunicación para ver cómo son representados los musulmanes, los homosexuales, las lesbianas y las personas trans, las y los jóvenes, sujetos que continuamente se están presentando ya sea como incivilizados o salvajes, poco morales, feminizados, irresponsables y peligrosos.

Recordemos que la representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura (Hall, 1997, p. 2), y es por medio de ellas que se recrean, se refuerzan y se reproducen también los estereotipos que de sujetos “otros” se han construido históricamente, estereotipos que, a partir de rasgos característicos, “reducen, esencializan, naturalizan y fijan la diferencia” (Hall, 1997, p55.).

Estos estereotipos participan activamente en determinar un lugar de subordinación y de exclusión de ellos y ellas, sujetos “otros”, excéntricos, diferentes. Por esto, resulta importante proponer una mirada crítica y una postura política sobre la violencia que conlleva hacer fotografías, más aún cuando estas se realizan en la producción de conocimientos sobre los “otros”, pues estas imágenes no solo representan

la realidad, sino que también la intervienen.

Referencias

Althusser, L. (1988). *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Freud y Lacan. Buenos Aires: Nueva Visión [en línea]. Consultado el 10 de abril de 2010 en <<http://www.nombrefalso.com.ar/index.php?pag=81>>.

Batut, A. (2006/1887). La fotografía aplicada a la producción del tipo, de una familia, de una tribu o de una raza. En Naranjo, J. (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo* (pp. 92-101). Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

Bertillon, A. (2006/1890). La fotografía judicial. En Naranjo, J. (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo* (pp. 102-111). Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

Bourdieu, P. (2000). *La violencia simbólica*. En *La dominación masculina* (pp. 49-59). Barcelona: Anagrama.

Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.

- Fontcuberta, J. (2010) *Eugenésicos sin fronteras*. En *La cámara de pandora* (pp. 67-87). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Foucault, M. (1977). Derecho de muerte y poder sobre la vida. En *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (pp. 161-194). México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). La política de la salud en el siglo XVIII. En *Estrategias de poder*. Barcelona: Paidós Iberoamérica.
- Foucault, M. (2002). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets (Colección Fábula).
- Foucault, M. (2004). *El Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica* (pról.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población. Curso del Collège de France (1977-1978)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Galton, F. (2006/1878). Retratos compuestos. En Naranjo, J. (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Hall, S. (1980). *Codificar y decodificar* [en línea]. Consultado el 10 de abril de 2011 en <<http://www.mseg.gba.gov.ar/ForyCap/cedocse/capacitacion%20y%20formacion/educacion/Codificar%20y%20Decodificar.%20Stuart%20Hall.pdf>>.
- Pultz, J. (2003). El siglo XIX: realismo y control social. En *La fotografía y cuerpo* (pp. 13-35). Madrid: Akal.
- Said, E. (1990). Introducción. En *Orientalismo* (pp. 19-49). Barcelona: Ib Jaldun.
- Sekula, A. (2003). *El cuerpo y el archivo*. En Picazo, G. y Ribalta, J. (eds.) *Indiferencia y singularidad* (pp. 133-200). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Sontag, S. (2004a). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- Sontag, S. (2004b). Ante la tortura de los demás. *El Malpensante*, 55. Consultado el 1 de abril de 2011 en <http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=1114>.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Zarpazos sobre el cielo
Andrés Romero Baltodano

Radiografía del corazón de una iglesia
Andrés Romero Baltodano

Muros, umbrales y fronteras: entre la conflictividad creativa y la violencia. Aproximación al lugar del “otro” en el espacio público construido de la ciudad

**Walls, Thresholds and Frontiers: between
the Creative Conflictivity and Violence.
An Approach to the Space of the “Other”
in the City’s Constructed Public Space**

Carlos Mario Yori (Colombia)

alzajir@yahoo.es

Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano

Resumen

La idea de ciudad construida por la modernidad es el punto de partida de este artículo, que problematiza la dicotomía entre institucionalidad y anomia para dar cuenta de la posición del “otro” en el espacio público. El autor acude al fenómeno de la hibridación cultural para presentar una reflexión sobre los conceptos de *espacio público* y *contrato social*.

Abstract

The idea of a city constructed by modernity is the starting point of this article. It problematizes the dichotomy between institutionalism and anomaly to account for the position of the “other” in the public space. The author relies on the cultural hybridization phenomenon to make a reflection on the concepts of public space and social contract.

FECHA DE RECEPCIÓN: 12 de marzo de 2011
FECHA DE REVISIÓN: 10 de mayo de 2012
APROBACIÓN: 11 de mayo de 2012

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE

Yori, C. Muros, umbrales y fronteras: entre la conflictividad creativa y la violencia. Aproximación al lugar del “otro” en el espacio público construido de la ciudad. *Poliantea*, 8(15), 75-94.

► Muros, umbrales y fronteras - Carlos Mario Yori

Palabras clave: modernidad, hibridación cultural, institucionalidad, anomia, ciudad.

Keywords: modernity, cultural hybridization, institutionalism, anomaly, city

Muros, umbrales y fronteras: entre la conflictividad creativa y la violencia. Aproximación al lugar del “otro” en el espacio público construido de la ciudad

Carlos Mario Yori (Colombia)

Arquitecto de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Filosofía. Especialista en Cooperación para el Desarrollo de Asentamientos Humanos en América Latina y África. Doctor *summa cum laude* en Geografía Humana con Posdoctorado en Antropología Social. Ha sido consultor internacional (Colombia, España, Italia, Kenia, México y El Salvador) en temas de planeación, hábitat y desarrollo, particularmente en el área de la participación ciudadana, la construcción social del hábitat y el desarrollo territorial integrado. Autor de más de sesenta publicaciones entre libros, capítulos de libros especializados, ponencias en eventos internacionales, cartillas y artículos de revista y prensa en países como Colombia, España, Brasil y China (parte de su obra ha sido traducida al inglés, francés, alemán, mandarín y árabe). Conferencista invitado a numerosos eventos internacionales en Europa y América Latina. Miembro del Grupo de Trabajo en Hábitat Popular e Inclusión Social del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso).

La hibridación cultural como atributo emergente de la modernidad: entre la anomia y la formalidad

La construcción y afirmación de la ciudad es, y no otra cosa, el proyecto primero de la modernidad, una ciudad que, en consecuencia con lo dicho, será tanto más moderna cuanto más cerca esté de la homogeneidad y, como resultado, más se aleje de la opinión y la diversidad. De este modo, como bien anota Bauman,

[...] la primera tarea estratégica de la guerra moderna por el espacio consistió en levantar un mapa que fuera legible para la administración estatal y a la vez violara los usos y las costumbres locales, privara a los nativos de sus medios probados de orientación y los desconcertara (1998, p. 48).

Si hasta el Renacimiento los mapas dibujaban y registraban los accidentes del territorio, con la modernidad tendrá este último que plegarse a la idea de mapa que, siguiendo la ley del Estado y su particular idea de orden, impondrá la institucionalidad legal para dar así cuenta de la organización del espacio en cuanto tal. En este contexto (y hasta ahora), el “orden” responderá a la formalidad (lo “bien” instituido) y el “desorden” a la informalidad (lo “mal” conformado).

Sobre esta base, y desde la primera modernidad, los habitantes de la ciudad deben plegarse, “según su condición y calidad”, a las exigencias de orden que el modelo de Estado moderno concéntricamente impone sobre toda lógica y toda racionalidad. Desde aquí, la idea de centro sutilmente ha ido girando a lo largo de toda la modernidad de un lugar físico, representado en la plaza, a uno simbólico que, a través de los medios, el consumo y los demás dispositivos de control y captura, ejerce el control hasta en los últimos rincones de nuestra intimidad.

La tarea no es otra que la de “captar” al otro, al inmigrante, al aborigen, al campesino, al disidente, al homosexual, al travestido, al negro,

al rojo o al amarillo, a todo aquel que pueda ser portador de un peligroso ápice de identidad; para ello, el sistema se encarga de condicionar y territorializar sus derechos en la adscripcionalidad y recaudo que estén en condiciones de guardar, dentro de una consecuente idea de ciudadanía, del lugar que se les asigne (que así será *su respectivo lugar*), dentro del sistema urbano que da forma y sentido a la ciudad.

El objetivo con esto no solo es saber dónde está ese “otro”, sino analogar y posteriormente subordinar su adscripcionalidad territorial (discreta forma de confinamiento socioespacial) a una consecuente adscripcionalidad electoral. En este punto, la pregunta no puede ser otra: ¿cuánto vale para la ciudad el voto de ese “otro”: del inmigrante, del aborigen, del campesino, del negro, del rojo o del amarillo? ¿Por qué, como en el caso de Bogotá, para ser ciudadano ese “otro” debe pasar primero por la “ducha” adoctrinante e ideologizada de la capacitación?

¿No habrá, entonces, un lugar para aquello “otro” que, muchas veces impreciso¹, aún no se ha

¹ Para los romanos, la expresión *ancoras praecidere* significaba ‘cortar las amarras’,

de-lineado? Lo que por indeterminado todavía no “cobra cuerpo” pero que, en cualquier caso, hace presencia; nos referimos a ese estado de prerracionalidad que Durkheim y Merton, siguiendo a Guyau, denominaron *anomia* y que caracteriza o *a-*, *lo meta-*, *lo para-* y *lo pre-institucional*² que suele acompañar aquello

que denominamos *informalidad*. A fin de cuentas, la *anomia* tiene que ver con la manera de actuar de un agente social más allá o a pesar de la norma, lo cual tiene que ver, desde la perspectiva funcionalista, que suele acompañar el uso formalizado de este término, con el éxito esperado en el desempeño de un papel dentro de la sociedad; o mejor, dentro del sistema que esta entra a encarnar.

En este punto, la *anomia* actúa como desestructuradora de la regulación moral que acompaña las normas sociales y, de este modo, contra la propia unidad del cuerpo social institucionalizado que las propias

pero también el término se usaba para designar una mutilación terrible, de suerte tal que *praecidere linguam, manus o naturalia* quería decir ‘cortarle a alguien la lengua, las manos o los genitales’. En cualquier caso, una acción que hacía a los hombres mudos, inválidos, estériles o, incluso, sin patria (cfr. Janke, 1998, p. 29). En el contexto de nuestro trabajo, la alusión al término supone la mutilación que acompaña la “normatización” (institucionalización) de los distintos comportamientos urbanos amparada en la necesidad que reclama el sistema de unificar y regular los discursos y los comportamientos.

- 2 En ciencias sociales, la *anomia* puede entenderse como la falta de normas (Durkheim) o la incapacidad de la estructura social para proveer a ciertos individuos de lo que les sería necesario para lograr las metas de la sociedad (Merton); definición que puede entenderse de una doble manera dentro de su fuerte influencia en la teoría sociológica contemporánea. Por un lado, y vista desde la institucionalidad, la *anomia* representa una forma de conducta desviada frente al “unísono” de la sociedad que en consecuencia ve atacada la unidad de su corporalidad; por otro, más que una desestructuración del cuerpo social, resulta ser un medio para reafirmarlo en la medida que este se entienda no como una unidad abstracta, homogénea y universal, sino como una constelación corpuscular que se crea y se vuelve a crear a través de una duplicidad compartida (la que representa el encuentro-confrontación con cada “otro”, parte integral de un fragmentario y

diverso “cuerpo social”). El término etimológicamente quiere decir ‘sin norma’ (desviación o ruptura de las normas sociales), pero lo que queramos que esto signifique depende del uso y del contexto en el cual el término sea utilizado. En general, se entiende la *anomia* como un colapso de la gobernabilidad por no poder controlar esta emergente situación de “alienación” experimentada por un individuo o por un colectivo social, hecho que provoca una situación desorganizada que resulta en un comportamiento no social o, si se prefiere, *a-* o *pre-social*. El término fue introducido en la sociología por Émile Durkheim y por Robert Merton a partir de una interpretación del concepto acuñado por Jean-Marie Guyau para quien la *anomia* nunca tuvo una connotación negativa, pues para él representaba una manera de entender lo que está del otro lado de la norma o de la moral (del otro lado de la línea, diríamos siguiendo el tono de este ensayo) y que, en cualquier caso, resulta constitutivo de la sociedad.

normas procuran mantener; esto en la perspectiva de favorecer la solidaridad orgánica prerracional que de tal suerte constituiría un nuevo tipo de *corporación*: la de un cuerpo social fragmentado, desinstitucionalizado, desregulado, diverso y multiforme; situación que, si por un lado puede ser cómplice de la exclusión y de la inequidad de los derechos, por otro, resulta ser un acicate para la propia dinámica social al comportarse como esa piedra en el zapato que, a la postre, contribuye con la propia renovación del cuerpo social por actuar directamente sobre la forma de relación entre sus tejidos; de ahí que se la relacione y utilice, muchas veces, para el diseño de programas de prevención y control social orientados a satisfacer ese paradigma de la modernidad que hoy en día se presenta bajo el aséptico ideal del *riesgo cero*.

No obstante, vale la pena recordar que para Kant, uno de los padres de la modernidad, uno de los rasgos característicos de la moral es la autonomía, y que ella se manifiesta por la aceptación de los principios o normas valederas por sus propios méritos y no por haber sido prescritas por alguna autoridad o por las circunstancias en que deben ser aplicadas.

Sin embargo, aun antes de ser bautizado el desprecio o la desatención frente a la norma con este término, la anomia ha sido entendida y tratada por la modernidad y, en consecuencia, por la noción de orden de la ciudad moderna como un desajuste del orden social, económico y político producto de una confusión en la orientación del colectivo social ocasionado por una pérdida de valores en lo que respecta a la claridad de los fines; aquellos que, desde la primera modernidad, se nos ofrecieron como el bien supremo a cambio de que no atentáramos contra la carreta del progreso, la cual, en cuanto única conocedora del recto camino, nos llevaría al paraíso prometido y, con él, a la felicidad.

¿Cómo no ha de encarnar el orden la figura del *bien* y el bienestar? ¿Cómo no ha de representar la informalidad el *mal* y aquello que es necesario erradicar para procurar el bien de la comunidad? Y, en este sentido, ¿cómo no ha de ser la solución para la “barbarie” de los pueblos latinoamericanos el mesianismo físico y simbólico de la colonización que, gracias al progreso que la acompaña, resulta ser el único capaz de hacerlos, literalmente, “entrar en razón”? Así, todas las formas de

comportamiento catalogado como “primitivo” que, por lo mismo, no comparten la linealidad teleológica de la historia moderna que impone la tradición occidental entran a representar el *mal* que la modernidad debe eliminar a toda costa.

Desde este punto de vista, no solo es comprensible la imposición colonial de un modelo de ciudad progresista (cargado de modernismo sin modernidad), sino la validación de toda una gran variedad de formas discriminatorias y persecutorias de todo aquello que encarnará al “otro” y a su “otredad”. Aquí, el espacio público construido de la ciudad ha sido privilegiado testigo de esta lucha entre la *anomia* y la formalidad; entre ese imponderable que se expresa a través de la astucia, la maña, la irreverencia, la picardía, el juego o la recursividad, que en muchos casos no solo mueven sino que posibilitan la supervivencia (empujando al cambio social), y lo que el sistema social ha instituido a través de una dudosa representatividad.

Pero, por otra parte, en América Latina, y particularmente en la gran ciudad latinoamericana, ¿no está instituida ya la informalidad, la recursividad y el ingenio desde

antes que entráramos a la civilización occidental, y con ella a la modernidad bajo la figura de un gran “parque natural” pletórico de recursos y oportunidad? Con la modernidad, precisamente, y gracias o a pesar de ella, ¿no estaremos asistiendo al advenimiento de una nueva ecología del cuerpo, de un cuerpo social reactivo a la institucionalidad? ¿Algo que pudiéramos denominar, con Maffesoli, una especie de “socialidad del Sur”, en la cual la *anomia* sería, precisamente, una de sus marcas de distinción?

A fin de cuentas, lo que tenemos en América Latina es una socialidad que “siempre ha pervivido, a veces de manera informal, subterránea, otras de manera explícita a contracorriente con las normas establecidas que pretenden decir y mandar lo que es universalmente correcto para el conjunto de la sociedad (Maffesoli, 2005, p. 18).

¿Cómo no perseguir, entonces, la parte maldita de la economía de capital, ese saldo escurridizo de la informalidad? Sin embargo, resulta paradójico que, incluso, en los momentos de pleno empleo (por demás desconocidos en América Latina), los actores sociales de otros contextos prefieran, muchas veces, trabajar en la economía informal para

“cuadrarse” con un ingreso extra no facturable?

Estrategia “anfibia” y camaleónica que, incluso, adoptan muchas multinacionales, cuando envían a la calle vendedores informales de cigarrillos, teléfonos celulares, juguetes, máquinas para adelgazar, electrodomésticos, *software* de computador o cualquier otro objeto de moda o rápida captura por el consumo vehicular o peatonal. ¿Piratas o bucaneros de la informalidad? A fin de cuentas, si los piratas trabajaban para sí mismos sirviéndose del hurto en ese espacio público que en el siglo XVI representaba altamar, los bucaneros hacían lo mismo pero trabajando al servicio de una Corona, antecedente directo de una u otra multinacional.

Mientras tanto, en América Latina, impregnados de un modernismo sin modernidad que supone un desarrollismo sin desarrollo, e imbuidos de un modelo foráneo de ciudad, se continúa creyendo que el problema, entendido como el freno al desarrollo, radica en la informalidad que desconoce la propia forma que esta tiene para así tratarla, no como una disfunción punible de la normalidad (salvaguardada por la ley) o como una transgresión al contrato social, sino como un recurso y

una manera de concebir la vida desde la periferia.

En este punto, se suele meter en un mismo saco el robo de servicios públicos producto de las conexiones “hechizas” (qué manera más acorde de llamarlo en la realidad de un continente tan inequitativo y excluyente como “mágico” y marginal), con la toma de los semáforos por parte de toda una pléyade de saltimbanquis, maromeros, mimos, tragafuegos, limpiacristales, o con la venta de toda clase de productos de imitación (en lo cual somos expertos). ¿Cómo no entender, desde aquí, la doble moral que acompaña la persecución a la informalidad amparada en un modelo urbano aséptico y purista tanto de orden como de modernidad?

Pero esta situación no es nada nueva, la lucha contra la anomia tiene sus antecedentes en la primera modernidad cuando se estableció (siguiendo derroteros incluso más antiguos) que cada quien debía ocupar no solo un lugar concreto en la sociedad, sino uno en el espacio físico de la ciudad; uno y otro frecuentemente estático e inamovible, pues la movilidad estaba restringida a los mecanismos de control del Estado y a sus fuerzas de seguridad. Situación

que, paradójicamente, hacía coincidir a la incipiente y “zonificada” ciudad moderna con los mismos principios de exclusión, selectividad y compartimentación que guardaba la ciudad “prerrevolucionaria”.

En este orden de ideas, la normatización de la ciudad vino de la mano de la propia normatización del Estado, a causa de que la idea de orden que este exigía suponía una organización concéntrica y funcional del espacio, claramente segmentado, para facilitar su control y regulación; un orden que, a través del espacio público construido (donde por excelencia, aunque no de manera exclusiva, se pone en juego el contrato social), reclamaba una forma de *corporalización* que solo le podía dar la tangibilidad de las leyes y los estatutos, los cuales se constituyeron en la base de dicho contrato. Leyes y estatutos encargados, por definición, de demarcar las líneas y fronteras que no podían ser transgredidas sin castigo.

Hablamos, entonces, de la estatización de la vida urbana por la vía de la norma, de la ley y, más recientemente, del *sistema* y, en consecuencia, de la institucionalización de los derechos ciudadanos, lo cual ha desembocado en una mirada oficial

y, por lo mismo, funcional de la ciudadanía, tal como lo ilustra en nuestros días de crisis del Estado-nación la enorme cantidad de normativa encargada, menos de propiciar y alentar la participación, que de controlarla, regularla y sistematizarla para garantizar así la preservación de un contrato, cuyos estatutos nunca fueron concebidos colectivamente.

Resultado de esto, la orientación de la normativa respecto de la participación (nueva estrategia del Estado para garantizar en tiempos de crisis su autopreservación) hacia la consulta y no hacia la deliberación, procurando así formar una ciudadanía tan inocua como cómplice del establecimiento. Tal la naturaleza del “proyecto pedagógico” de la ciudad moderna que, con pocos matices, ha acompañado la historia urbana de la modernidad. Después de todo, ciudadanía y participación van de la mano hasta tal punto que no podemos entender una si no es a través de la otra, como lo demuestra el hecho de que, incluso, la falta de participación, es decir, la omisión, no puede entenderse sino como otra forma de esta que, a su manera, también “hace política” al contribuir “activamente” con la preservación del orden existente.

Es, precisamente, la complicidad de la ciudadanía, por la vía de la domesticación de su participación, a través de su regulación operativa (mediante la acción o la omisión), la que la hace inocua a la hora de revertir o de conducir procesos sociales, pues “el otro” que representa el ciudadano libre ha desaparecido gracias a su dilución en medio de la abstracta corporalización de la ciudadanía oficial, institucional y ordenada dentro del aparato político. Al desaparecer “el otro”, entonces, ¿con quién se va a hacer o rehacer uno u otro contrato social? La institucionalidad reclama el triunfo sobre la anomia.

Después de todo, como anotamos, son las leyes y los estatutos los que califican (o descalifican) al ciudadano (colocándolo de uno u otro lado de la línea), de modo tal que su ubicación en la sociedad ya no solo dependerá de su posición en la pirámide social (*arriba o abajo*), sino de su papel *adentro o afuera* del sistema desde el cual el propio Estado opera; de ahí todo el esfuerzo de este (y de sus instituciones) por captar o capturar todas las posibles expresiones de disidencia, venciendo o convenciendo cualquier forma de *exterioridad*. A fin de cuentas, “lo otro” resulta siempre peligroso, o cuando

menos sospechoso, para la seguridad del establecimiento.

No resulta gratuito, entonces, que el concepto de *ciudadanía* (y de participación que este conlleva) haya sido manipulado de tal manera por el establecimiento que su impronta institucional y su consecuente vaciamiento político, lo ha regularizado hasta tal punto que, paradójicamente, lo ha hecho devenir en auténtica expresión antidemocrática, toda vez que su significado se ubica dentro del orden impuesto por el Estado sobre lo que conviene en denominar “la esfera pública”; desde aquí, “el ciudadano es una persona ubicada en la esfera pública, y la ciudadanía es una posición alcanzada con el consentimiento y el respaldo del Estado” (Zapata, 2001, p. 7); razón por la cual la ciudadanía describe y encarna una forma de relación vertical entre las personas y las instituciones estatales, las que, por otra parte, se encargan de establecer qué es ciudadanía y, por consiguiente, quién es o no es ciudadano a la luz de un significado de la palabra que siempre “ha connotado un privilegio y un límite social, ético, político y económico frente a las demás personas no incluidas dentro de su alcance semántico” (p. 9).

En este orden de ideas, compartimos la tesis de este autor para quien la noción de ciudadanía (no la ciudadanía en cuanto tal) ha sido históricamente un concepto excluyente asociado con las dinámicas de poder que establece el gobierno-Estado y no la sociedad; indica una posición (un estatus), que si bien tiene jurídicamente una connotación pasiva desde la cual “la persona es portadora de derechos”, políticamente supone una “práctica” que en todo supera cualquier facilista y descomprometida connotación ontológica desde la cual se “es” ciudadano por el solo hecho de haber nacido en una ciudad.

Sea como sea, la ciudadanía está ligada a una conquista, no solo de un derecho que, por otra parte, debería garantizar el Estado, sino del sí mismo en atención al enfundamiento político de nuestro ser social que ella “corporaliza” y, por lo mismo, dota de sentido y direccionalidad. No obstante, y como bien anota Zapata,

[...] al introducir esta dimensión se destaca que la persona, para actuar en la esfera pública con el consentimiento y el respaldo de las instituciones estatales, debe manifestar una cierta *actitud cívica*, es decir, una restricción voluntaria o

un equilibrio entre demandas e intereses colectivos [cursivas mías] (2001, p. 7).

Es decir, un determinado comportamiento que de tal suerte condiciona el derecho y lo limita a los términos de un determinado contrato impuesto de antemano por el Estado.

Por otra parte, ¿qué es el Estado sino la máxima construcción de la ciudadanía? Y en este sentido, ¿no sería tarea de este el garantizar el derecho indiscriminado a la ciudadanía antes que el de “otorgar” o legitimar su obtención a causa de uno u otro valor? Pero antes de caer en una discusión bizantina en torno a qué es primero, si la ciudadanía que da forma al Estado o el Estado que otorga el derecho a la ciudadanía, consideremos ya como una perversión la separación entre uno y otra, útil tan solo a Estados concebidos por fuera de la ciudadanía y, por lo tanto, de la participación; tema que en todo tiene que ver con la naturaleza de nuestro sistema político y con la legitimidad o no de nuestros mecanismos derivados de participación a través de esa abstracta entelequia de la representación.

Después de todo, históricamente, el “estatus” de ciudadano ha ido

asociado a una noción de poder ligada a una de tener, la de “tener derecho”, pero también a la de tener un previo lugar en la sociedad; lugar que a su vez se condiciona a causa del “valor” de cada individuo dentro de esta; así, por ejemplo, para los griegos (a quienes debemos nuestra idea primera tanto de ciudadanía como de ciudad), antes de las reformas de Solón en el siglo VI a.C., para ser ciudadano había que poseer tierras, después de la reforma (he ahí la base de su efectividad), para ser propietario de tierras, había que ser ciudadano y, por tanto, pertenecer a una élite.

Como se ve, el estatus social en el mundo griego relacionaba directamente el poder de decisión sobre la esfera pública (el poder sobre la sociedad) que proporcionaba la ciudadanía con la propiedad y, en consecuencia, el valor que para la sociedad en su conjunto representaba tanto la tierra (o el poder sobre ella) como la estructura social que, a partir de su tenencia, el Estado fuese capaz de constituir y mantener dentro de una idea de orden derivada de esta a la luz de un consecuente contrato social.

Sobre esta base, el abordar los temas de la participación y la

ciudadanía, de manera imbricada, y no por separado, supone orientar la reflexión en una dirección propositiva y eminentemente práctica, toda vez que atiende a las finalidades y a los propios límites de la discusión política entendida, desde una perspectiva auténticamente democrática, en clave tanto de derechos como de pluralismo; acaso los más grandes retos políticos y constitucionales que deben alentar y propiciar las democracias del siglo XXI.

En este sentido, resulta tarea ingente y prioritaria para la reflexión política contemporánea el abordar el tema desde una perspectiva crítica y analítica y no, simplemente, como un problema político adicional sujeto a uno u otro tipo de “terapia” ocupada de readecuar los componentes estratégicos (la ciudadanía y la participación) de un previo sistema, esto en la perspectiva de superar la tradicional noción funcional que, desde los griegos, ha acompañado tanto la idea de ciudadanía como la de participación para legitimar una u otra forma de organización política.

El pluralismo: la dimensión cultural de la política

De acuerdo con esto, una mirada democrática y pluralista tanto de la ciudadanía como de la participación tendría que responder, como anota Zapata (2001, p. 5), a la definición de cuáles son los actores principales de esta participación: los ciudadanos o las organizaciones sociales; en el primer caso, una mayor participación aseguraría, respecto de los derechos, una mayor equidad pero tendría que enfrentar los riesgos de la apatía y la influencia de los medios de comunicación; en el segundo caso, un fortalecimiento de las organizaciones sociales supondría una institucionalización más efectiva de la participación pero a costa de la propia vulnerabilidad que supone lo corporativo mismo: exclusión, selectividad y elitismo, incurriendo en los mismos vicios que de hecho se tratarían de combatir.

Sea como sea, para Zapata (2001, p. 5), de lo que se trataría sería de atender a la necesidad de “conservar el pluralismo en el ámbito de la sociedad con una ayuda política estatal regulativa no autoritaria”, lo que para nosotros supondría restaurar la dimensión política de la ciudadanía por la vía de la recualificación

tanto de la representatividad como de la participación, sirviéndose de instrumentos como el control social y la autorregulación. Instrumentos que en su aplicación deberían atender a las distintas formas de territorialización que, particularmente sobre el espacio público construido, sirven de escenario al conflicto y a la manera como es dirimido por los distintos individuos y colectivos sociales en esa movilidad urbana a la cual responden las corrientes de opinión.

Lo anterior supone reconocer y atender la emergencia de la pluralidad de los públicos (y de sus privados intereses) que pueblan el espacio público construido de la ciudad en medio de la singularidad de lo político, para que lo político mismo se convierta en un espacio de convergencia capaz de dar curso al conflicto en vez de reprimirlo (primera condición para la resemantización del contrato social); a fin de cuentas, esa abstracción que resulta ser el “bien común” no es otra cosa que un invento de “la jaula de hierro de la racionalidad”, como diría Max Weber, que pugna por confinar el diálogo y, con él, la alteridad.

El triunfo de lo público y, en consecuencia, de lo político que

habría de alentar la reformulación del contrato social, no puede venir sino del reconocimiento de las líneas que nos separan, pero, también, de la identificación y reconocimiento de las que nos unen; doble vía donde, a la vez que se comience un proceso de recualificación y redefinición de lo público de arriba abajo en la perspectiva de depurar el aparato político-administrativo, inicie, a su vez, un proceso de abajo arriba orientado a la legitimización de la representatividad a partir del fortalecimiento de las redes ciudadanas, de las organizaciones de base y de los colectivos sociales a la luz de un consecuente proyecto pedagógico enmarcado en la definición y construcción concertada de valores.

En este punto, la línea se permea y con ella el contrato; por una parte, continúa demarcando las territorialidades identificando y diferenciando el lugar donde las cosas (y los cuerpos) se determinan y, por otra, acusa el lugar donde como umbral estas se encuentran en ese intervalo en el que todo resulta abierto y la posibilidad se hace posible. Por un lado, continúa cerrando (definiendo) lo privado de la propiedad (su identidad), pero, por otro, abre y define lo público del contrato en

cuanto tal; gracias a la comprensión de esta, su nueva naturaleza, el cuerpo social deviene polimorfo y, en consecuencia, el des-orden adquiere legibilidad.

La línea, entonces, en cuanto umbral, entra a renovar el espacio donde se efectúa el contrato, ya no de uno u otro lado de su presencia fronteriza, sino en el interior de ella misma para sí acusar la propia forma fronteriza que la sociedad adquiere en medio de la movilidad. En este punto, la línea toma el carácter de corriente por donde transcurrir libremente la opinión y donde el “lugar del otro” deja de estar constreñido tras un margen de confinamiento para devenir en el lugar de un interés, aquel que de tal suerte confiere a lo público el carácter de conflicto y a lo social la dimensión política e incluyente donde el propio conflicto es tramitado.

Aleatoriedad, flexibilidad, convergencia, diversidad, diferencia, conectividad, transferibilidad, multidireccionalidad, autocorrección, autoconducción, autorregulación, adecuabilidad, polifuncionalidad, sinergia, empatía, autoorganización, autopoiesis, autodependencia, impredecibilidad, reversibilidad, anudamiento, saturación y contingencia,

tendrían que convertirse, así, en los principios rectores del nuevo contrato.

No obstante, al parecer, la “representatividad” ha triunfado en medio de una dudosa legitimidad; el “Estado de derecho” ha triunfado en medio de la disolución de la diferencia; la institucionalidad ha triunfado en medio de la aleatoria espontaneidad de los colectivos; la homogeneidad del orden urbano ha triunfado en medio de la heterogeneidad de los discursos e imaginarios sociales; la conductuación ciudadana ha triunfado en medio de la posibilidad de la crítica y la confrontación. El ciudadano-siervo (vencido) y el ciudadano-consumidor (convencido) se han impuesto por encima del ciudadano propositivo, activo, crítico, insumiso, deliberativo y contestatario. Nuevamente “la racionalidad” y no la razonabilidad se ha impuesto sobre la opinión.

¿Vencidos o convencidos? Esa es la pregunta que desemboca, o bien en un fatalismo determinista (y por tanto inoperante) desde el cual podemos, de manera simplista, “echar la culpa a la modernidad” y aceptar que todo está perdido (o ganado, según como se vea), o bien reconocer nuestro papel en la construcción de

la sociedad en la que vivimos y, por tanto, nuestra posibilidad de dudar, de “des-convencernos” sumergiéndonos de nuevo en lo más hondo del magma social para rescatar de allí su correlato primero, el interés de cada quién; es decir, *el conflicto*, base de toda intención de acuerdo y condición de posibilidad para la construcción colectiva de cualquier horizonte de sentido; ese conflicto que, a toda costa, la modernidad ha combatido o eludido bajo la creencia de que resulta antagónico con su idea de convivencia basada en esa especie de ilusoria e inanimada paz que trae consigo la homogeneidad.

No obstante, Latinoamérica es lo que es no solo a pesar de la modernidad y su obsesiva normatización e institucionalización, sino, y sobre todo, gracias a ella; sería inconcebible entender la recursividad y el ingenio latinoamericano, propio de su idiosincrasia, si no es gracias a la modernidad y a los retos, oportunidades y metarrelatos que la acompañan; de esta suerte la tan llamada *realidad latinoamericana* no puede seguirse entendiendo como una alusión, casi exclusiva, a la carencia, a la pobreza y a la inequidad, sino también al espíritu de un pueblo beligerante, audaz y temerario que se

niega a ser sometido y se abre paso por encima de sus enormes restricciones y limitaciones.

Por lo anterior, lejos de ser la modernidad y su carga institucionalizante un impedimento para engendrar un nuevo contrato social, resulta ser una oportunidad para concebirlo en un nuevo paradigma de civilidad donde la diferencia, por fin, tenga lugar. A fin de cuentas, y no nos debe servir de consuelo, las sociedades jerárquicas posibilitan más las diferencias, pues resultan más interdependientes dado que cada cual puede ser en su argumentación, cada quien se hace necesario para “el otro” en y gracias a ella. Desde aquí, el purismo utópico que reclama la construcción de sociedades prístinas, incontaminadas y homogéneas deja lugar a la diferencia y a la multiculturalidad.

Espacio público y contrato social

En lo que compete al espacio público construido, y a su posibilidad de brindar un espacio para la reformulación del contrato social, resulta urgente que la contundencia estética de lo desatendido (la informalidad en sus muchas formas de anomia y conflictividad social) abra paso a la contundencia ética de aquello

por atender (la inclusión y el derecho a la diferencia y a la diversidad). En este punto, lo importante no es la defensa de la anomia por la anomia (lejos estamos de querer hacer una apología al desorden y a la falta de normativa), sino la defensa de lo prerracional y preinstitucional que hay en ella a la luz de su posibilidad de obrar, en palabras de Deleuze, como una máquina de guerra capaz de reconducir el contrato social y proponer una alternativa al determinismo funcionalista de nuestra sociedad tecnoneoliberal.

Después de todo no hay que olvidar, como nos recuerda Ana Esther Ceceña en el prólogo a su trabajo *Hegemonias e Emancipações no século XXI*, recientemente editado por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso), que el tema nodal de las hegemonías y las emancipaciones no es solamente la dominación, como señalara Gramsci, sino la capacidad de generar una visión del mundo a partir de una perspectiva particular.

¿Asistimos acaso al fin de los metarrelatos (urbanos) de los cuales hablaran tanto Lyotard como Foucault y, por tanto, al empoderamiento de la homogeneidad y de la indiferenciación desde la cual el

contrato social deviene un catálogo de buen comportamiento instrumentalizado a través de un código de policía? o, de una manera más optimista podríamos, junto con Zapata, citar a Shakespeare en *Romeo y Julieta*, a propósito de la posibilidad de resemantizar nuestro contrato social en el interior del significado y sentido del espacio público de la ciudad, diciendo que “¿es tan tarde que podemos decir que es temprano...?”.

No obstante, lo que tenemos hoy en día es un proceso de crisis generalizada, en el cual se lleva a cabo un enfrentamiento de poderes sobre el espacio global y, desde aquí, sobre cada uno de los rincones del planeta; enfrentamiento en el que, de manera privilegiada en las ciudades, a través del consumo, se disputa por vías tanto políticas como económicas la “captura del lugar” y el control del territorio. Aquí se dan cita, de manera irreconciliable, muchas veces, los intereses de los actores que sienten que, en el contexto de la globalización, están ganando o perdiendo terreno (valga decir, *lugar*): los cada vez más menguados Estados-nación; las comunidades nacionales suprarregionales del tipo comunidad europea; las llamadas regiones emergentes; las multinacionales y

los grandes monopolios transnacionales que, en medio del paulatino y constante posicionamiento del mercado, acompañan el proceso globalizador y dan cuerpo y fundamento a su ideología neoliberal; los medios de comunicación que construyen y promueven, desde corrientes de opinión, hasta nuevos imaginarios y nuevas pautas de consumo y; finalmente, las comunidades de sentido que, en gran medida, gracias a las tecnologías de la información y la comunicación, tienden a constituir una nueva ciudadanía global y, por qué no, acaso una sociedad civil tejida a través de organizaciones, actuaciones y redes que, en medio del orden hegemónico vigente, no cabe otra manera de llamarlas más que “alternativas”.

Común denominador a todos estos actores del des-concierto global es la sensación de estar *ganando lugar pero perdiendo terreno*; ganando lugar por el reconocimiento, cada vez mayor, de su existencia; y perdiendo terreno porque el espacio es el mismo para todos, pero no existe consenso en torno a su modos de organización y administración ni, mucho menos, respecto de la posibilidad real de que este pueda ser manejado colectivamente a la luz de

un hasta ahora utópico horizonte de sentido común compartido; lo que, a pesar de todo, convierte a la crisis de lugar que hoy en día vivimos en una crisis de sentido.

¿Qué habría de marcar, entonces, el final de esta época si no un *giro* radical en nuestra idea de lugar-mundo para que la continuidad, la permanencia y la simplicidad abran espacio a la discontinuidad, al cambio y a la complejidad? Solo así podremos aspirar a que, como verdadero *giro* en nuestro pensamiento, la exclusión, la intolerancia, la divergencia, el efectismo y la uniformidad den paso a la inclusión, a la tolerancia, a la convergencia y a la diversidad; midamos pues la continuidad o la ruptura de nuestra época evaluando el estado del *giro* planteado a la luz de estos indicadores.

Que cada quien viva donde quiera (no donde pueda), que cada quien viva como quiera (no como tiene que hacerlo); el conflicto ya no puede ser por la tierra sino por el *lugar* que ocupemos en ella y por el valor que pretendamos que, desde allí, tenga nuestra existencia. Por esto, por lo que durante años han peleado israelíes y palestinos, no es por un simple trozo de desierto. Por esto, por lo que a sabiendas de que

es una guerra perdida, a los tanques cobardes y homicidas del Ejército israelí se oponen, con toda su fuerza, palos y piedras....

Esta es la naturaleza de nuestro conflicto, el reconocer que lo que somos está estrechamente ligado al lugar en que vivimos y a la forma en que lo hacemos, escenario concreto del acceso y defensa de nuestros derechos civiles, políticos, sociales, ambientales, culturales, económicos y, a pesar de todo, humanos, porque los derechos no solo deben tener sentido, sino, ante todo, *lugar*, un desde dónde y una manera específica de ejercerlos.

Lo anterior exige entender el lugar-cuerpo, el lugar-casa, el lugar-ciudad y el lugar-Tierra como una factura, como una adecuación y, sobre todo, como una relación, la de cada quien con su pedazo de mundo y con ese “otro” gracias al cual esa factura se hace posible.

Estamos rodeados de medios de comunicación, pero, paradójicamente, somos una sociedad enmudecida por esos mismos medios que, dejándonos sin lugar, hacen que guardemos silencio. Vivimos en un mundo donde cada vez tenemos más espacio (para hacer cosas), pero menos lugar, y guardamos silencio...

Ante la violenta ocupación del Tíbet por parte del Gobierno chino, guardamos silencio... Ante la empecinada continuidad del bloqueo a Cuba, guardamos silencio... Ante el trabajo infantil o la esclavitud de millones de personas, guardamos silencio... Ante el drama saharauí (una nación entera exiliada en medio del desierto), guardamos silencio... Ante el hambre o el sida africano, guardamos silencio... Ante la aceptación, durante el Gobierno Bush, de la tortura como una forma legítima de interrogatorio, guardamos silencio... Ante la intromisión de unos Estados sobre otros con fines utilitaristas y económicos, guardamos silencio... Ante la ausencia de derechos de las mujeres musulmanas, lapidadas por infringir “normas morales”, guardamos silencio... Ante la matanza de animales por sus pieles, su grasa o su aceite, guardamos silencio... ¿Cómo no efectuar un *giro* radical en nuestro pensamiento? ¿Cómo no pensar la geografía humana desde este *giro* y así orientar nuestro discurso y nuestra acción hacia el cuidado y la transformación efectiva del planeta?

Referencias

- Bauman, Z. (1998). *La globalización. Consecuencias humanas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, B. (1989). *Utopian lights: the evolution of the idea of social progress* (trad. Judith Greenberg). New York: Paragon House.
- García Canclini, N. (2000). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, N. (1996). *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*. México: Grijalbo-UAM.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Dietrich, H. et al. (1999). *Fin del capitalismo global. El nuevo proyecto histórico*. México: Editorial Ciencias

Sociales-Foro por la Emancipación e Identidad de América Latina.

Maffesoli, M. (2005). *La tajada del diablo. Compendio de subversión posmoderna*. México: Siglo XXI.

Mitchell, W. (2001). *E-topía*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Santos, M. (2004). *Por otra globalización. Del pensamiento único a la conciencia universal*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Saéz, P. (2003). Este mundo es un conflicto (pp. 127-158). En Aguilar, T. y Moreno, A. (coords.) *Campos de juego de la ciudadanía*. Madrid: El Viejo Topo.

Sennett, R. (1978). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península.

Yory, C. M. (2008). *Pensando en clave de hábitat. Una preocupación por algo más que un techo*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.

Yory, C. M. (2005a). *Topofilia, ciudad y territorio*. Madrid: Editorial Universidad Complutense de Madrid.

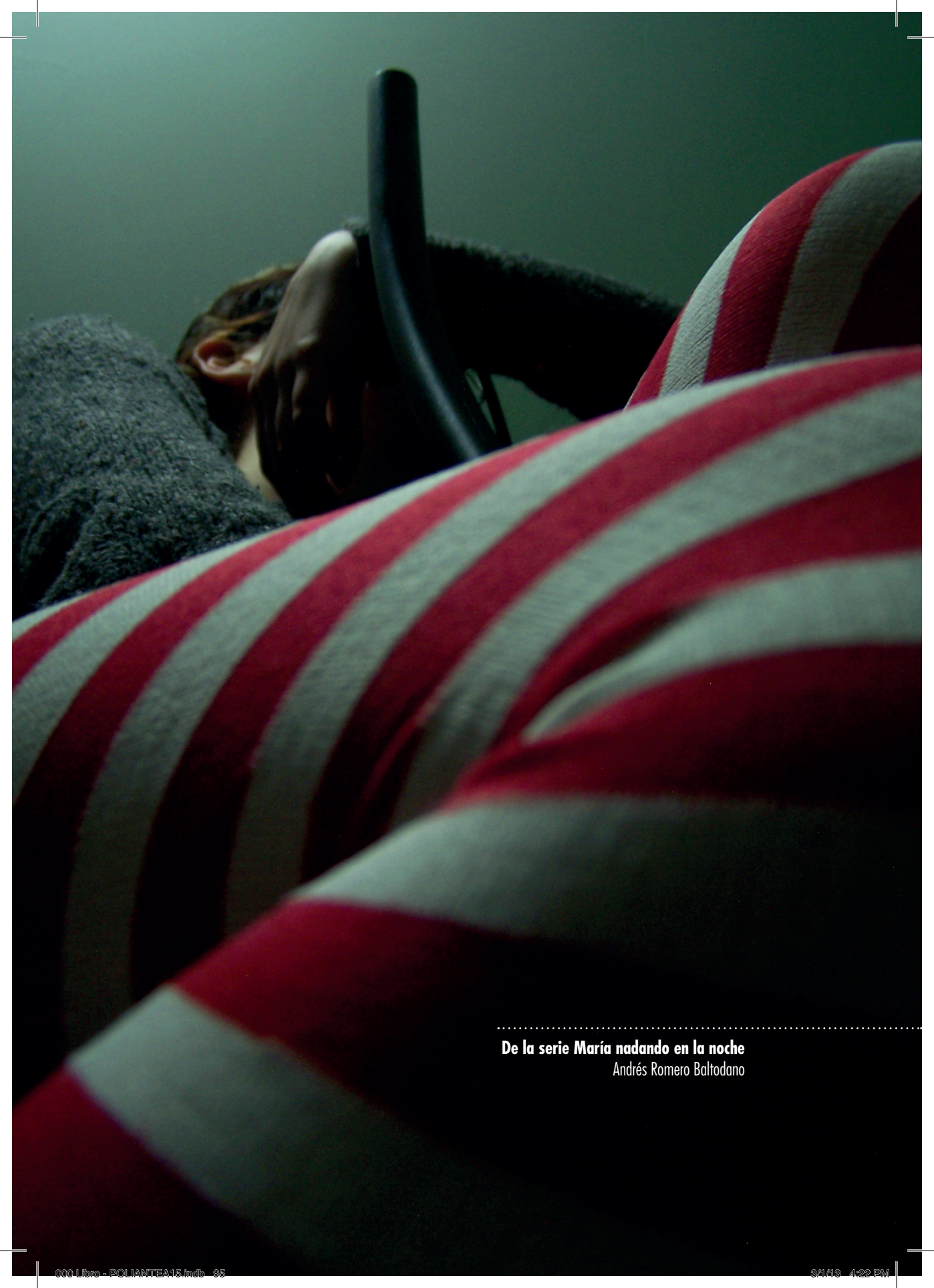
Yory, C. M. (2005b). Ciudad, ciudadanía y espacio público. *Revista Palimpsesto*, 5, 55-68 .

Yory, C. M. (2004a). Barranca: ciudad educadora. *Palabra*, 8.

Yory, C. M. et al. (2004). *Ciudad educadora. Pedagogía para una ciudad que se construye, construyendo ciudadanía*. Barrancabermeja: Secretariado Diocesano de Pastoral Social-Comisión Cívica de Convivencia Ciudadana-Laboratorio de Paz. Secours Catholique, Caritas France-Pontificia Universidad Javeriana.

Yory, C. M. (2003, 21 de diciembre). El espacio público como escenario de gobernabilidad: de la imagen de desarrollo que alienta su dimensión física a la auténtica construcción de lo público en cuanto tal. Una aproximación al caso de la ciudad de Bogotá. En *UN Periódico*, s.d .

Zapata-Barrero, R. (2001). *Ciudadanía, democracia y pluralismo cultural: hacia un nuevo contrato social*. Barcelona: Anthropos.

A close-up, low-angle shot of a person lying down, partially covered by a red and white striped blanket. A black steering wheel is visible, held by the person's hand. The background is a dark, textured surface.

De la serie **María nadando en la noche**
Andrés Romero Baltodano

Virgen Fantasma
Andrés Romero Baltodano

Arte contemporáneo y nuevos autoritarismos. Notas para una reflexión

Contemporary Art and new Authoritarianisms. Notes for reflection

Gabriel Rudas (Colombia)

gabrielrudas@gmail.com
Universidad Nacional de Colombia

Resumen

El autor presenta un paralelo entre el arte contemporáneo y las nuevas formas de autoritarismo. Cuestiona el concepto de *libertad* y plantea el placer como un sistema social de dominación. Rudas conecta el adoctrinamiento fascista del siglo XX y las nuevas formas de autoritarismo haciendo una comparación entre la publicidad de ese momento y la actual. Hace también una aproximación a ciertas formas de arte no hegemónico, como las propuestas de Ana Mendieta, Luis Caballero, Banksy y Doris Salcedo.

Abstract

The author makes a parallel between contemporary art and the new forms of authoritarianism. He questions the concept of freedom and states pleasure as a social system of domination. Rudas connects the fascist indoctrination of the XX century and the new forms of authoritarianism making a comparison between publicity at that time and in the present. He also makes an approach to some non-hegemonic art forms, such as Ana Mendieta, Luis Caballero, Banksy and Doris Salcedo's proposals.

FECHA DE RECEPCIÓN: 12 de marzo de 2011
FECHA DE REVISIÓN: 19 de octubre de 2012
APROBACIÓN: 22 de octubre de 2012

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE
Rudas, G. Arte contemporáneo y nuevos autoritarismos. Notas para una reflexión. Poliantea, 8(15), 97-116.

► El arte contemporáneo y nuevos autoritarismos - Gabriel Rudas

Palabras clave: arte contemporáneo, nuevos autoritarismos, hegemonía, Ana Mendieta, Luis Caballero, Banksy, Doris Salcedo, sistema social.

Keywords: contemporary art, new authoritarianisms, hegemony, Ana Mendieta, Luis Caballero, Bransky, Doris Salcedo, Social System

Arte contemporáneo y nuevos autoritarismos. Notas para una reflexión

Gabriel Rudas (Colombia)

Profesional en Estudios literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Máster en Literatura hispanoamericana de la University of Cincinnati (Estados Unidos).

Introducción

Se nos dice que vivimos en un mundo libre —libre por la gracia de la tecnología, la democracia y los mercados—, que vivimos en un mundo conectado, en un tiempo global lleno de cambios vertiginosos donde solo la imaginación es el límite. Solo unos pocos países y unos cuantos fanáticos no han entendido lo que el nuevo mundo nos ofrece. Hace tiempo murió la última amenaza real de una dictadura totalitaria, y solo el extremismo religioso y algunos gobiernos vecinos anacrónicos se interponen en nuestro destino de formar una aldea global de razón y progreso. Se nos dice esto, y sin embargo, ¿qué tan libres somos? ¿Qué tan lejos estamos del autoritarismo que decimos haber desterrado?

Las nuevas máscaras del pensamiento autoritario

“Podría preciarme también de haber influido con mis películas en las costumbres italianas y en su evolución; en la liberalización de la opinión pública y en la descongestión del ‘sentido común del pudor’”, decía el escritor y cineasta Pier Paolo Pasolini (2010, p. 26), en una reflexión retrospectiva sobre su obra fílmica; pero luego sentenciaba:

[...] *pero de esto no me precio* [...], me arrepiento de la influencia liberadora que mis películas eventualmente pudiesen haber tenido en las costumbres de la sociedad italiana. Ellas han contribuido, de hecho y en la práctica, a una *falsa* liberación, querida en realidad por un nuevo poder reformador permisivo, que es sin más el poder más fascista que la historia recuerde (2010, p. 26).

Famoso por sus escandalosas películas, llenas de transgresiones a la moral sexual de su tiempo, esta afirmación es por lo menos desconcertante. No se trata de un acto de *mea culpa*, de una negación de sus propias intenciones de ruptura; se trata de la verificación de un hecho que se empezó a perfilar desde mediados del siglo XX y que hoy en día es la realidad dominante: el placer, tanto el sexual como el de la satisfacción de cualquier deseo se ha convertido en la prisión más efectiva para el sujeto; en una manera mucho más audaz y potente de anular la diferencia y mantener funcionando un sistema social de dominación.

La libertad que pregona el discurso del capitalismo tardío no es la que propusieron los ilustrados, y la realización del sujeto en el placer no es el éxtasis que soñaron los utopistas y los místicos. Las antiguas

utopías por las que se derramaba la sangre de otros y se anulaba la diferencia, los bellos ideales que generaron el horror del siglo XX, han sido reemplazadas por el culto a la satisfacción del deseo. No se percibe el deseo como el producto de un descubrimiento del sujeto, sino como una navegación sin fin por una sobrecarga de símbolos que se presentan como soluciones y promesas de satisfacción, pero que pronto se vuelven ideales, obligaciones y formas de control.

Esto nos hace poner en duda la creencia de que las formas de control autoritario hayan realmente desaparecido en las autoproclamadas culturas civilizadas. En las sociedades occidentales (incluso en nuestra supuesta versión de “Occidente de segunda clase”), el totalitarismo parece pertenecer al pasado. Sin embargo, si vamos más allá de las definiciones estrictas del totalitarismo (es decir, las que lo entienden en cuanto régimen de gobierno o proceso histórico concreto), debemos preguntarnos no solo por sus manifestaciones particulares, sino también por el tipo de pensamiento que permitió su emergencia.

Detrás de los totalitarismos del siglo XX hubo unas circunstancias

históricas particulares, y el hecho de que no se hayan repetido es muestra justamente de qué tan anclados estaban a ciertas configuraciones sociales. Estas circunstancias y configuraciones se han transformado (en parte debido a los totalitarismos mismos). Pero la cuestión no es tan clara si deliberamos en el pensamiento que los hizo posibles, es decir, en ese conjunto de formas de concebir la realidad social, la política y la relación del sujeto con el poder y con lo colectivo. Si tomamos esta perspectiva amplia, deja de ser un hecho indiscutible que ese autoritarismo haya desaparecido de la cultura. Aun cuando no encontremos un régimen totalitario al pie de la letra, el pensamiento autoritario, sus métodos y sus consecuencias, siguen estando presentes.

¿Cómo opera el autoritarismo contemporáneo, sobre todo cuando la represión no se manifiesta en formas evidentes? El concepto de *hegemonía*, que definió Antonio Gramsci y retomó el crítico cultural Raymond Williams, ayuda a explicar este proceso:

Gramsci planteó una distinción entre “dominio” y “hegemonía”. El “dominio” se expresa en formas directamente políticas, sociales y en

tiempos de crisis por medio de una coerción directa o efectiva. Sin embargo, la situación más habitual es un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales (Williams, 1998, p. 129).

La hegemonía es, entonces, un entrelazamiento de prácticas y sistemas sociales que se caracterizan por sostener un sistema de dominación. Pero, como advierte Williams más adelante, la hegemonía se caracteriza también por ser ella misma una dominación:

[...] la hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo (1998, p. 131).

Es decir, hay un sistema de percepción de mundo que se incorpora en un ser humano hasta que este lo asume como propio, aun cuando actúa contra sus propios intereses, un sistema de entender la realidad que intenta anular y reprimir, de formas muy diversas y complejas, otras formas diferentes de pensar y de vivir.

Resumir el pensamiento hegemónico de Occidente actual es una tarea en exceso compleja. Pero para tener una aproximación válida, se

puede citar el texto del sociólogo Zygmunt Bauman, *Trabajo, consumo y nuevos pobres*. Según Bauman, si el pensamiento burgués de la modernidad del siglo XIX y principios del XX estaba signado por la ética del trabajo (y aquel que no la siguiera, que no se adecuara a esa maquinaria, debía ser excluido), ahora la definición de ideal de vida está marcada por la “estética del consumo”: una forma particular de belleza, una constelación de símbolos e identidades, enorme y compleja, pero en el fondo rígida y autoritaria, ha reemplazado tanto nuestra idea del deber ser como la búsqueda de libertad. El sujeto ahora se define por una red de imágenes, de productos y de deseos artificiales que debe consumir eternamente. Quien no puede o no desea consumir, es excluido como peligroso (2000, pp. 27-69).

Pero si el consumo material en general se ha vuelto la nueva hegemonía, las industrias de la cultura (es decir, el sistema industrial y comercial de producción y distribución de significados e ideas) han reemplazado cualquier forma de propaganda autoritaria. Ya no hay una cúpula de intelectuales fabricantes de discursos al servicio de un dictador o de una pequeña aristocracia; hay

en cambio todo un mercado infinitamente variado. La impersonal y mercantil industria cultural le ofrece a su público, para su consumo, las más diversas imágenes que le indican cómo definirse a sí mismo y cómo debe interpretar el mundo.

Detrás de la sensación de libertad, de la aparente disolución de los límites, hay una regulación vertical de la vida que emerge de los que dominan el mercado y se extiende al resto de la sociedad, modelando los sujetos. Como en los demás aspectos del consumo, la industria de la cultura define identidades y normaliza la vida de las personas hasta lo más hondo de su ser. Lo que apenas entreveía Pasolini se ha convertido en el sistema generalizado de habitar de los sujetos en la modernidad tardía: la falsa libertad (incluso sexual), que esconde una forma más sutil de dominación.

Los vínculos entre el adoctrinamiento fascista del siglo XX y la estética del consumo que masifica la industria de la cultura no son tan evidentes. Para entender la relación que hay entre ambos discursos, tomemos como ejemplo las siguientes imágenes de la revista para mujeres más importante del franquismo español a comienzos de la posguerra: *Y, Revista de la mujer nacional sindicalista*:

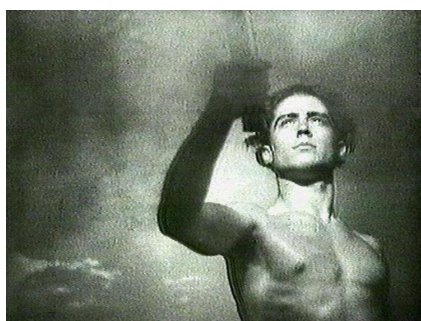
Lo que antes era explícitamente un programa de adoctrinamiento cotidiano-militar de la mujer, se ha convertido en una lista de lo que hombres y mujeres no pueden hacer; es decir, de lo que “naturalmente” son y de lo que están “naturalmente” excluidos. Los hombres, en cuanto hombres, no pueden cuidar niños, usar encantos sociales, llorar, etc.; y las mujeres no pueden tener un sentido práctico, de orientación, orden, etc. En el texto, a través de cierto humor, se busca internalizar el sistema de valores franquista como algo deseable e íntimo.

Por supuesto, el tipo de prejuicios y de órdenes que sobre la mujer operan aquí ya estaban presentes desde antes. Pero el hecho de que una revista que procuraba formar a las mujeres para la obediencia recurriera a este tipo de métodos nos da justamente una idea de cómo el autoritarismo, la dominación del sujeto desde el poder, antecede a los regímenes más obviamente totalitarios. Por otra parte, al comparar esta forma de adoctrinamiento con las revistas y las imágenes de los medios de comunicación actuales, podemos entrever los vínculos entre lo que se propone como inofensivas, intrascendentes y frívolas notas

sobre belleza y moda, y un complejo sistema simbólico orientado a la sumisión, al control de la vida cotidiana. Si ya no se les pide a las mujeres ser militaristas en su labor de costura, sí se les exige desear para su vida y para sus cuerpos (y asumir ese deseo como algo natural e incuestionable) una imagen de sujeto al servicio de la sumisión al sistema y una obediencia a la autoridad (ahora difusa) de quienes construyen los ideales que deben seguir. La diferencia entre *Y* y las revistas modernas es que la autoridad se esconde detrás del deseo. Ya no se dice “debes ser esto” sino “puedes ser lo que quieras, pero solo es deseable ser lo que nosotros decimos que es deseable”.

No podemos decir necesariamente que el complejo sistema de significaciones y perspectivas sobre el mundo que constituye la hegemonía de un lugar y tiempo determinado sean necesariamente totalitarias. En efecto, el totalitarismo del siglo XX, con sus gobiernos personalistas y su orientación militarista, no es equiparable con la hegemonía burguesa de la democracia liberal. Sin embargo, si pensamos en el modo en que en general se ha orientado una buena parte de la industria cultural en Occidente, podemos ver que

muchos elementos del pensamiento autoritario están presentes. Basta observar estas dos imágenes para darse cuenta de cómo, a pesar de las transformaciones, las ideas que sustentaban el autoritarismo siguen rigiendo la construcción de sentido:



Olympia (Rienfenthal, 1938)



Publicidad con Cristiano Ronaldo (Nike, 2011)

La primera imagen proviene del documental *Olympia*, de Leni Rienfenthal, la célebre fotógrafa y cineasta del régimen nazi. La genialidad de Rienfenthal consistió en capturar en imágenes los ideales del nacionalsocialismo: el heroísmo

clásico personificado en un individuo, un individuo que sintetizaba a la masa, al pueblo en su pureza, su fuerza y su autenticidad; la multitud convertida en un único cuerpo alegre, fuerte y renovado.

Esta imagen, como el resto del documental, presenta la imagen gloriosa que sedujo a la sociedad alemana y la condujo a la guerra y a la destrucción. Ahora bien, uno puede alegar que ni Rienfenthal era en sí misma nazi ni sus técnicas de construcción de imágenes eran esencialmente totalitarias. Sin embargo, considero que su propuesta de imagen es inseparable del pensamiento autoritario que defendía: el heroísmo, la perfección aséptica del sujeto mirando al horizonte, la fascinación fácil de un hombre idealizado que se convierte en modelo son, en el fondo, arquetipos de pensamiento necesariamente vinculados con el autoritarismo. Son, de hecho, la faceta masculina (e igualmente machista) del adoctrinamiento de las revistas para señoritas. El parecido entre la publicidad de Nike y el documental nazi no es casual ni superficial: ambos basan su éxito en la aceptación de un modo de pensamiento homogeneizador, y a la vez lo reproducen.

Por supuesto, existen grandes diferencias tanto en lo que pregonan las propagandas totalitarias y las imágenes de la publicidad y la industria cultural actual como en la ideología que las sustenta. Principalmente, hay que decir que ya no se nos pide seguir un gobierno particular ni guardar una lealtad sumisa a un gobernante. Ya no se concibe tampoco que las personas guarden fidelidad a un sistema de ideas diseñado en una mesa de gobierno. Pero, a través del deseo y del consumo, se nos pide aceptar una interpretación del mundo y una imagen de nosotros mismos que permita el funcionamiento de una economía gobernada por el lucro y la exclusión. Como ha señalado lúcidamente Beatriz Sarlo:

[...] no es indispensable creer que todos los resultados de un proceso de expansión y nivelación deben ser celebrados al unísono. En especial si el mercado, que es un espacio seguramente imprescindible de circulación y distribución, agrega a las tendencias igualitarias un anti-igualitarismo basado en la concentración del poder económico. No es indispensable celebrar la decadencia de la autoridad de los artistas e intelectuales cuando se produce por el asenso de los gerentes de la industria cultural. Parece innecesario decirlo: *el mercado*

cultural no pone en escena una comunidad de libres consumidores y productores (1996, p. 167, énfasis en el original).

Es decir, la aparente diversidad e igualitarismo de la producción y distribución de bienes culturales, a través de la industria de la cultura, esconde un sistema de exclusión basado en el afán de lucro como única guía.

Ahora bien, desde el punto de vista de la construcción de sujeto, hay un sistema de pensamiento particular que la hegemonía de las industrias culturales impone. Por un lado, hay una imagen particular de lo que debe ser y de los papeles que debe ocupar cada sujeto en el mundo; por otro, se nos dice cuál debe ser la idea que se tiene de la sociedad y quiénes están excluidos de ella. Esto significa que, mientras se normaliza y homogeniza al sujeto que permanece en el sistema, a aquellos que no pueden o no quieren pertenecer a él se les niega el carácter de humanos.

Cuando hablamos de esos excluidos o solo nos referimos a los nuevos pobres en cuanto no consumidores (como los define Bauman), sino también a quienes son exterminados, con el beneplácito indiferente de la población mundial, por

convertirse en un obstáculo para el funcionamiento del sistema.

En el caso de Colombia, la violencia paramilitar en la expansión de las plantaciones de biocombustible es un claro ejemplo de lo anterior. Si bien las causas de la violencia en el país son complejas y requerirían un examen histórico extenso, podemos decir que, en su forma moderna, hay una correlación entre los intereses económicos del poder, la homogenización mediática de la frivolidad, el consumo y el desconocimiento del otro y la impunidad social de las innumerables masacres de campesinos y líderes políticos. Las personas son excluidas hasta el punto de que pueden ser torturadas y eliminadas. No solo no son escuchadas, sino que el horror al que han sido sometidas es tal que no hay ya palabras que puedan expresar sus experiencias.

En el pensamiento autoritario aún en su faceta actual, el otro, en cuanto inútil o estorboso para el sistema, desaparece como ser humano. No solo es eliminado físicamente, sino que su historia es negada. Las formas de violencia de las guerras de baja intensidad que vivimos en Colombia son manifestaciones de los momentos de opresión máxima,

de destrucción y de anulación que permite y promueve la alegría de la unión autoritaria. En este sentido, tanto en la forma clásica del totalitarismo del siglo XX como en los nuevos autoritarismos encontramos las dos caras de la anulación del sujeto: el de la homogenización proveniente del discurso aparentemente banal, y aparentemente diverso, pero que en realidad es el discurso de la sumisión; y por otro lado la anulación, discursiva y práctica, de esos otros que no sirven para el proyecto de sistema único que se ha trazado.

Algunas respuestas desde el arte

¿Por qué preguntarse sobre el arte en una reflexión sobre la pervivencia del pensamiento autoritario? En lugar de responder con una teorización general o un resumen de las infinitas reflexiones que se han hecho al respecto, quisiera hacer algunas aproximaciones fragmentarias a lo que ciertas formas de arte han hecho frente a las hegemonías recientes y al pensamiento autoritario tal como lo conocemos.

Las primeras imágenes corresponden a la grabación del performance *Blood Sings/Body Tracks* (1974), de la artista cubano-estadounidense Ana Mendieta:



"There is a devil inside me" [Hay un demonio dentro de mí]. En *Sin título (Blood Sign #1)* (Mendieta, 1974a)



Sin título (Blood Sign #2) (Mendieta, 1974b)

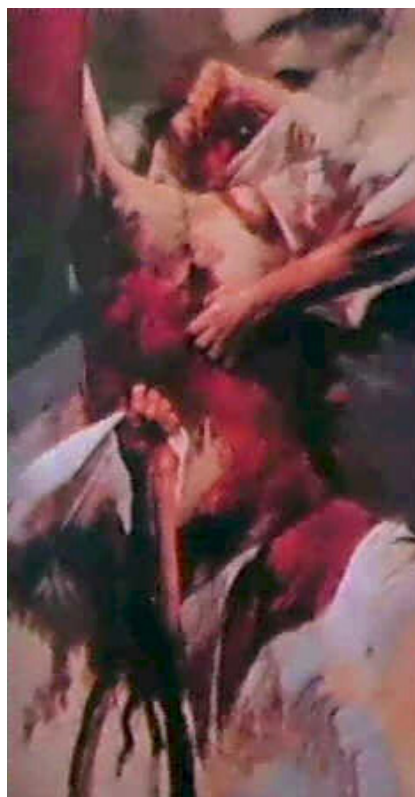
La artista mancha el cuerpo de sangre y deja sus marcas corporales en las paredes. Feminista radical, Mendieta expresa acá su experiencia

corporal de dolor y opresión. Mientras los discursos oficiales ofrecen una imagen perfecta y aséptica de la mujer (recordemos Y y sus

parientes actuales), Mendieta ofrece al público una marca deliberada de suciedad, de violencia y de dolor. El cuerpo femenino, menstrual, violado, destruido, aparece no como comentario sobre el mundo, sino como expresión de lo que el mundo ha hecho en el interior de ella.

Con el trabajo de Mendieta es imposible dejar de lado su dimensión femenina. Sin embargo, en cuanto a lo que nos concierne, la obra de Mendieta apunta simultáneamente en dos direcciones. En primer lugar, está expresando lo que el pensamiento hegemónico autoritario, a través de la estética del consumo, ha hecho con el cuerpo y, por lo tanto, con el sujeto. Todo lo que ha sido reprimido aparece ahora de forma violenta, pues debe denunciar la violencia con la que se ha intentado violentar. El “diablo” que Mendieta lleva dentro proviene justamente de lo que el sistema de significados hegemónicos ha desterrado de la imagen de mujer. Lo demoníaco aparece entonces como lo diferente, como lo que se ha resistido a desaparecer; se presenta como una experiencia de dolor pero a la vez como una manifestación de libertad del sujeto frente al totalitarismo de identidades que impone la estética del consumo.

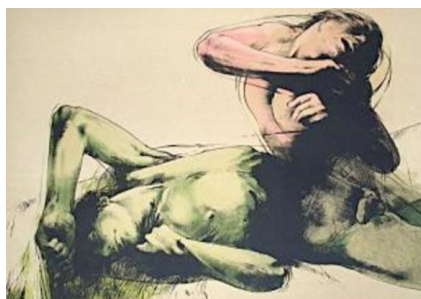
Aunque con estéticas y propuestas diferentes, podemos entender en un sentido similar la obra del colombiano Luis Caballero. Su propuesta es figurativa, y utiliza técnicas tradicionales de la pintura. Pero la experiencia corporal que presenta es, al igual que en Mendieta, una experiencia de dolor:



Sin título (Caballero, 1986)

Cuerpos ensangrentados, cuerpos destruidos, arañados; cuerpos masculinos que se presentan desnudos y revelan una doble condición de

erotismo y vulnerabilidad, ambas negadas del imaginario social de lo masculino. La violencia de su obra no se vincula directamente con una violencia política; su propuesta artística es más sutil: explora la situación de destrucción del sujeto, en el estrado en que lo ha dejado la imposición dominante, la violencia de la asepsia hegemónica.



Couple (Caballero, 2011)

Podría bastar decir que Caballero era homosexual, y ciertamente el componente homoerótico está muy presente en su obra. Pero, al igual que con Mendieta, la fuerza de su propuesta puede leerse como una desviación del poder que se ejerce sobre el cuerpo. En la experiencia de dolor corporal de Caballero emergen las facetas del sujeto que no pueden sobrevivir en los ideales de humanidad y de masculinidad de la publicidad. En la aparente tortura hay un eros más sincero, y una exploración.

A pesar de los distintos que son, tanto en Mendieta como en Caballero encontramos una doble respuesta a la anulación del sujeto propia del discurso autoritario hegemónico: en primer lugar, hay una expresión de dolor interno que se manifiesta como violencia visual. Esa violencia resiste la felicidad artificial impuesta, y manifiesta la anulación que esta esconde. Por otra parte, a través de este dolor hay una exploración y expresión de los aspectos del sujeto que no son reducibles a la estética del consumo: la introspección de ambos artistas, convertida en expresión, sirve para hacer que se sobreviva a la homogenización.

Otra posibilidad que ha explorado el arte, mucho menos subjetiva, consiste en utilizar los elementos de los discursos autoritarios, jugar con ellos y exponerlos. En ese caso, las técnicas de la publicidad, de la campaña masiva, son usadas contra el pensamiento que sustentan. El arte callejero contemporáneo va en su mayoría en esta dirección. Tomemos como ejemplo el caso de Banksy, el exponente más famoso de este arte:



Sin título (Banksy, 2010)

Se trata de un estencil en el muro de alguna calle (de hecho, de muchas calles). Los tres elementos de la imagen son tan conocidos que han perdido toda fuerza: Mickey Mouse y Ronald McDonald son, por supuesto, el símbolo del imperialismo y del consumismo moderno (ya sea como consumo material puro o como consumo cultural); pero su imagen se repite tanto que, como al himno nacional, es casi imposible prestarles atención. La chica del centro corresponde a la famosa foto que Nick Ut tomó a Kim Phúc después de un bombardeo de napalm durante la guerra de Vietnam. La foto, que se

volvió el símbolo de los movimientos pacifistas de los sesenta y setenta, ha sido reproducida tantas veces que ha perdido gran parte de su significado.

Sin embargo, al poner las tres imágenes juntas, Banksy logra que se cuestionen mutuamente y lleva al público a volver a poner su atención sobre ellas. No se trata de un proceso doloroso, aunque la nueva imagen se ocupe del dolor y el horror. El estencil es principalmente humorístico; pero lo que logra con su humor es, en primer lugar, resaltar la relación entre una forma discursiva aparentemente inocente (Mickey) o una imagen que solo pretende

vender un producto (Ronald McDonald), con el tipo de régimen que sustentan. Lo que nos señala Banksy de forma irónica es que aceptar estas figuras es llevar de algún modo de la mano, alegre y amablemente, la tortura del otro. Por otra parte, el uso de las mismas técnicas de la publicidad, de la jovialidad imperante de la estética del consumo, pone al descubierto lo que estas esconden detrás de su aparente inocencia.

Caballero y Mendieta son manifestaciones del arte en cuanto búsqueda de una subjetividad contrahegemónica, y por lo tanto, de una subjetividad que expresa lo que la hegemonía ha hecho con el sujeto. El arte callejero de Banksy no es un arte de exploración subjetiva sino de juego discursivo: sus estenciles parten de la desobediencia, de desestabilizar el discurso autoritario. La resistencia a la hegemonía ocurre en el modo como se transmite su arte (intervenir espacios “ordenados”, usándolos como no se debe), pero también en

el modo en que usa el discurso hegemónico mismo; la idea es usar los elementos presentes y aceptados, tomar su misma retórica, y luego trastocarla para exponer su mentira. Si en Mendieta y Caballero la resistencia se da desde el interior y desde lo reflexivo, en Banksy se da a partir de la intervención de lo que está en la superficie del discurso autoritario.

Hay una tercera aproximación de la que quisiera ocuparme. Hay cierto tipo de arte que no se ocupa del discurso dominante mismo ni del sujeto que vive en la hegemonía. Este arte busca, en cambio, construir un lenguaje a partir del dolor de ese otro que ha sido excluido de esa hegemonía. Frente al horror del totalitarismo o de los autoritarismos modernos, hay manifestaciones artísticas que buscan dar cuenta de ese horror, expresando lo que de otra manera no se puede expresar. Un ejemplo de esto es el más reciente trabajo de la escultora colombiana Doris Salcedo: *Shibboleth*.



Shibboleth (Salcedo, 2007)

Shibboleth, que en hebreo significa ‘espiga’ o ‘torrente’, es una palabra que, por su particular pronunciación, fue usada en tiempos de guerra entre los hebreos para distinguir una tribu de otra, y matar a los enemigos. Hoy en día se usa para designar las marcas lingüísticas que puede usar un grupo (nacional, étnico o social) para distinguir a extranjeros, espías e impostores. Con esta palabra, Salcedo titula la enorme grieta que creó en medio del vestíbulo del museo de arte moderno más importante de Londres.

Según Salcedo (Tate Modern, 2008), la obra fue inspirada en la experiencia del inmigrante en los países del Primer Mundo. El inmigrante es un intruso, una ruptura indeseable que cuestiona y estorba la

imagen de supuesta unidad de los países ricos. Desde arriba, desde la perspectiva de quienes caminan en el museo, la grieta es un estorbo, incluso divertido; pero desde dentro de la grieta hay una situación de catástrofe. Asimismo, ocurre con el inmigrante: nunca puede formar parte de la sociedad que lo acoge y lo excluye a la vez, su vida se ve signada por la catástrofe, por ser una grieta; las sociedades que se consideran democráticas y superiores ven cuestionada su supuesta sociedad de consensos y su supuesta superación del odio irracional a lo diferente. La permanencia del horror de lo hegemónico queda así expuesta.

Aun si prescindimos de la interpretación de la artista, la grieta de *Shibboleth* tiene la fuerza de

la irrupción, de una ruptura en la tranquilidad del orden establecido. Es también la imposibilidad de emitir un discurso, la imposibilidad que se manifiesta en un lenguaje a la vez violento (el de la catástrofe) y cuidadoso (el de la meticulosidad del trabajo). Es, entonces, un intento de construir otro lenguaje, justamente a partir de la experiencia de ese otro al que el pensamiento autoritario ha despojado de toda posibilidad de comunicación.

Pensamiento artístico

Las obras que se presentaron acá no agotan las posibilidades discursivas del arte. Las interpretaciones que he esbozado tampoco ahondan en las posibilidades que cada una de estas obras pueden ofrecer. Además, también se han dejado de lado las contradicciones que plantean sus propuestas estéticas. Se podría argumentar, por ejemplo, que cada una de estas obras puede ser absorbida por el establecimiento y asimilarse también al autoritarismo. Tal es el caso de Caballero y Banksy, que de maneras diferentes han sido asimilados a lo decorativo (a la decoración aristocrática y a la industria cultural, respectivamente); o de Mendieta y Salcedo, cuyo

hermetismo separa sus productos artísticos de cualquier forma de circulación diferente a los circuitos internacionales elitistas del arte.

Pero, así como en la primera parte de este ensayo me interesaba el pensamiento autoritario y no los regímenes totalitarios específicos, lo que me interesa con respecto a estas obras de arte no son los problemas que plantean en cuanto formas expresivas. Lo que quiero resaltar de estas propuestas artísticas es el tipo de pensamiento que subyace a estas. Los artistas que presenté en la segunda parte buscan maneras de asumir la realidad, la sociedad y su posición en el mundo que desborden los límites de lo que se le impone al sujeto. Podemos discutir la efectividad de su empresa si nos centramos en sus productos o en la recepción que estos han tenido. Pero también podemos entender sus obras como la manifestación de formas de pensamiento alternativas.

Desde esta perspectiva, la interpelación que propongo va más allá de la obra misma y se orienta a la manera de entender el mundo que las hizo posible. Por supuesto, no podemos saber (ni es realmente relevante) qué pensaban exactamente los artistas. Pero sí podemos,

en cambio, transformar lo que vemos en las obras, nuestra propia lectura de estas, en un momento de reflexión sobre nuestro pensamiento. Así, la interpretación de ellas se vuelve una interpelación a nuestra manera de entender el mundo.

Más allá de la obra de arte como objeto, hay una diversidad de formas de pensamiento que resisten y se oponen al pensamiento autoritario. En la medida que se asumen como propios los momentos de crítica y reflexión de estas formas de pensamiento, se hace posible la exploración de nosotros mismos como sujetos.

Esta exploración del mundo y de nuestra posición en él tiene sentido en la medida en que resista y trascienda la imposición hegemónica. El pensamiento artístico subyacente a ciertas formas de expresión puede tomarse como una interpelación a nuestro propio pensamiento. Lo que se nos pide entonces no es solo intentar comprender una obra, sino asumir nuestra posición en el mundo desde una forma de pensamiento que haga más posible entender al otro, una forma de pensamiento que vaya más allá del velo que las nuevas máscaras autoritarias han impuesto y siguen imponiendo. Tal vez esta

sea una manera de oponerse a la alegre barbarie contemporánea.

Referencias

Banksy. *Sin título* (Ronald McDonald, Mickey Mouse y Phan Thị Kim Phúc) [esténcil]. Arte callejero [en línea]. Consultado el 9 de mayo de 2011 en <<http://www.banksy.co.uk/indoors/napalm.html>>.

Bauman, Z. (2000). *Trabajo, consumo mismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.

Caballero, L. (1986). *Sin título* [óleo sobre lienzo]. Nueva York: Christie's [en línea]. Consultado el 15 de mayo de 2011 en <http://www.artnet.com/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=CCCAC33C58CC59A7>.

Caballero, L. (s. f.). *Couple* [litografía]. Colección particular [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2011 en <http://www.place-des-arts.com/en/liste_art.asp?page=1&pagesize=25&n=CABALLERO&p=Luis&script=Listeabc.asp&add=508>.

Y, *Revista de la mujer nacional sindicalista* (1945, diciembre). Ellas no saben hacer esto... pero ellos tampoco saben esto, 95-96.

Mendieata, A. (1974a). *Untitled (Blood Sign #1)* [video]. Nueva York: Galerie Lelong [en línea]. Consultado el 15 de mayo de 2011 en <<http://www.artnet.com/artwork/426090013/film-stills-from-untitled-blood-sign-1.html>>.

Mendieata, A. (1974b). *Untitled (Blood Sign #2)* [video]. Nueva York: Galerie Lelong [en línea]. Consultado el 15 de mayo de 2011 en <<http://www.artinfo.com/gallery-guide/20297/6832/8731/galerie-lelong-new-york/artwork/ana-mendieta-untitled-blood-sign-2-body-tracks/>>.

Nike (2011). Publicidad con Cristiano Ronaldo [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2011 en <<http://www.cristiano-ronaldo.org/nike-advertisement-191-photo.html>>.

Organizaciones Juveniles (1938, febrero). Y, *Revista de la mujer nacional sindicalista*, 1.

Pasolini, P. P. (2010). *Las cenizas de Gramsci y otros escritos*. Bogotá:

Universidad Nacional de Colombia (Colección Señal que Cabalgamos).

Riefenstahl, L. (1938). *Olympia* [documental] [en línea]. Consultado el 5 de mayo de 2011 en <<http://www.outsports.com/history/leniriefenstahlreview.htm>>.

Salcedo, D. (2007). *Shibboleth* [escultura-intervención de espacio]. Londres: Tate Modern [en línea]. Consultado el 5 de mayo de 2011 en <<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/dorissalcedo/default.shtm>>.

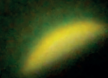
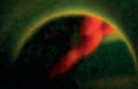
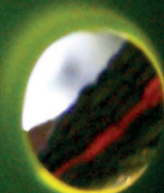
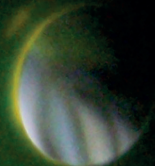
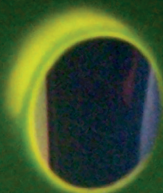
Sarlo, B. (1999). *Escenas de la vida postmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

Tate Modern (2008). *The Unilever Series: Doris Salcedo* [en línea]. Consultado el 8 de mayo de 2011 en <<http://channel.tate.org.uk/tateshots-blog/2007/10/05/issue-8/>>.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.



El otro reflejo de Wittgenstein
Andrés Romero Baltodano



Ojos de hormiga dormida
Andrés Romero Baltodano

El espectador y la identificación cinematográfica. *Los niños del cielo* de Majid Majidi como fondo

The Spectator and Film Identification. Majid Majidi's *Children of Heaven* as a Background.

Julio César Goyes Narváez (Colombia)

igoyesn@gmail.com

Universidad Nacional de Colombia

Resumen

Con la película "Los niños del cielo" como fondo, el autor analiza los procesos de apropiación del espectador y su identificación cinematográfica. De acuerdo con el texto, esta invita a que su público se identifique con los personajes, porque reúne temas como pobreza, la crítica al sistema dominante, la desigualdad, juventud, el heroísmo por superar el atraso socioeconómico, la crítica al racismo, entre muchos otros. Como muchas otras muestras del cine iraní, cuenta con una búsqueda estética que se acerca al Movimiento

Abstract

The autor analyzes the processes of the spectator appropriation and their film identification with the film *Children of Heaven* as a background. According to the text, the movie invites the audience to feel identified with the characters because it features topics such as poverty, criticism of the dominant system, inequality, youth, heroism to overcome socioeconomical backwardness, criticism of racism among many others. Like many other samples of the Irani film industry, it features an aesthetic pursuit that becomes close to that of the Institutional Representation Movement

FECHA DE RECEPCIÓN: 2 de agosto de 2012
FECHA DE REVISIÓN: 12 de octubre de 2012
APROBACIÓN: 16 de octubre de 2012

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE
Goyes Narváez, J. C. El espectador y la identificación cinematográfica. *Los niños del cielo*, de Majid Majidi como fondo. *Poliantea*, 8(15), 119-134.

de Representación Institucional (MRI). Goyes explica cómo muchas veces la visión del director, manejo de cámaras y guión están pensados para llevar al observador al "estadio del espejo", que introduce la noción de que el cine construye a su espectador. A su vez, responde preguntas como ¿por qué sufre el espectador con la historia? y ¿por qué una historia tan sencilla llama tanto nuestra atención? El autor demuestra que, dentro del cine, nada es coincidencia y que mientras los que lo desarrollan tengan la clave para narrar una historia, siempre existirá una identificación entre el filme y el espectador.

Palabras clave: espectador, cine iraní, Majid Majidi, Los niños del cielo.

(MRI) for its initials in Spanish. Goyes explains how in many opportunities the director's view, the camera work and the script are conceived to take the spectator to the "mirror stage" which introduces the notion that the film constructs its spectator. Likewise, he answers questions such as "Why does the spectator suffer with the story?" and "Why does such a simple story strike us so hard?" The author demonstrates that in films nothing is a coincidence and that as long as the producers have the key to narrate a story there will always be a connection between the film and the spectator.

Keywords: spectator, Irani film industry, Majid Majidi, Children of Heaven

El espectador y la identificación cinematográfica. *Los niños del cielo* de Majid Majidi como fondo

Julio César Goyes Narváez (Colombia)

Docente investigador del Instituto de Estudios en Comunicación y
Cultura (IECO) de la Universidad Nacional de Colombia

*La pelota que arrojé
cuando jugaba en el parque
aún no ha tocado el suelo.*

Dylan Thomas

El epígrafe podría en principio desconcertar: ¿qué relación tienen los versos del poeta galés con la película que me ocupa? A parte de inscribir el punto de vista de quien escribe este texto, pues es uno de mis poetas preferidos, tiene su correlato en la forma como veo el cine de infancia. No, desde luego, el producido para niños o realizado por niños que tiene ya una honda repercusión en el panorama cinematográfico. Me interesa el cine sobre infancia hecho por adultos, pues, es en esta mirada, donde se ubica el poeta visual sobre el cual deseo hablar. Si hay algún motivo por el cual me conmueve la película del iraní Majid Majidi, es justamente el hecho de estar en esa abscisa escritural donde la creatividad es la infancia, o viceversa. Además, el filme *Los niños del cielo* (1997) mantiene al espectador en un estado de regresión donde la pelota, de la que habla Dylan Thomas, no cae todavía; diría que el espectador guarda una pelota en su inconsciente y sale a pivotar frente a la pantalla de cine cuando esta es convocada.

Sin el contrato tácito entre director-filme-espectador es difícil, por no decir imposible, que haya identificación con la narración cinematográfica. Si el director quiere que su mirada afecte al espectador de la misma

manera que lo afectó a este, entonces hay que despertar en el espectador un estado anímico análogo al que experimentó el director en su encuentro real. Este fue uno de los postulados básicos para directores como Andrei Tarkovski, que no concibió otro cine que aquel que desata una dimensión emocional que comunica al director con el espectador. No obstante, “una obra de arte, en cualquier caso, supone la ligazón orgánica de idea y forma”. Un práctica vanguardista y posmoderna, sin duda, porque aunque el cine es el arte más realista, está destinado a emocionarnos por la belleza y profundidad de sus imágenes (2005, pp. 33-57).

La película de Majid Majidi la he visto varias veces y en épocas diferentes. Hago esta salvedad por cuanto lo que sigue atiene a percepciones diferentes según el contexto espacio-temporal, el punto de vista y el estado de ánimo. Es evidente, entonces, que de entrada me he ubicado en el sitio del espectador y con él en las teorías cinematográficas de la recepción y la experiencial.

La primera vez que vi *Los niños del cielo* (1997) estaba asistido por un contexto latinoamericano que gusta del cine iraní no por exótico, sino porque se hermana con el cine latinoamericano y español en algunos aspectos, quizás los más esenciales, desde luego, cada uno en su contexto: parecidas preocupaciones culturales por la infancia y la juventud, el heroísmo por superar el atraso socioeconómico, la incisiva defensa de la dignidad, la crítica al racismo, la pobreza como referente donde los protagonistas crecen, las producciones de bajo presupuesto, la crítica disimulada al sistema

propia mente dicha, o mejor la estética de la recepción, aquella que ubica al espectador (lector-receptor, para la escuela de Constanza) en un “horizonte de expectativas”, “indeterminación” y “espacio vacío” (Roman Ingarden), donde el lector (entiéndase espectador), mediante el proceso de “concreción”, llena estos vacíos, determinando lo indeterminado, aunque siempre cabe la posibilidad de múltiples recepciones como espectadores y épocas históricas haya, tal como lo entiende autores como Robert Jauss o Wolfgang Iser. De allí que la obra de arte no solo sea el texto (filme) producido por el autor, sino el texto una vez transformado por el receptor-espectador en obra. Hay, sin embargo, una tercera influencia: se trata del análisis textual, teoría interdisciplinaria que oscila entre la antropología, la semiótica y el psicoanálisis, liderada lúcida mente por Jesús González Requena y su grupo de Trama y Fondo de Madrid. Y aunque aquí no hacemos análisis textual en sentido estricto, nos apoyamos en su teoría y metodología.

1 Por un lado, está la teoría de lo imaginario, con Edgar Morin a la cabeza, como deriva hacia una antropología cinematográfica; por otro, la teoría de la recepción

dominante bien nacional o global, y, sobre todo, la similar búsqueda estética que se acerca al Movimiento de Representación Institucional (MRI), entre otras razones, porque no es tanto la forma lo que se intenta mostrar o experimentar, sino la historia desde puntos de vista diversos (cfr. *Archivos de la Filmoteca*, 1995)². Este disimulo estetizante del filme se presenta a beneficio de una actitud conmovedora y, por defecto, crítica que incita al espectador a la toma de posición, tal como lo propuso el neorrealismo y el cine poético. El “nuevo” cine iraní ha alcanzado notables niveles con producciones más bien modestas, y esto a pesar de su tendencia moralizante, como bien lo señal Yves Thoraval: “[...] las películas para niños y jóvenes son un género especialmente

minado por el régimen...”³ Este aspecto entabla una diferencia sustancial con el cine latinoamericano, hindú o español, puesto que al mostrar los conflictos de la infancia, intentan no solo cuestionar a fondo la realidad social capitalista, hoy neoliberal y globalizante, sino, además, denuncia el régimen político, en ocasiones totalitario.

A modo de ejemplo, podemos citar las películas latinoamericanas *Crónica de un niño solo* (1965), de Leonardo Fabio; *Machuca* (2004), de Andrés Wood; *La vendedora de rosas* (1998), de Víctor Gaviria; *Los niños invisibles* (2001), de Lisandro Duque; *Los colores de las montaña* (2010), de Carlos César Arbeláez; *Los olvidados*

2 Movimiento de Representación Institucional (MRI) o modos de representación del cine clásico (MRC). Este concepto lo aportó Noël Bruch (1987) como resultado de la síntesis y caracterización de los rasgos configuradores del sistema de representación: efecto de transparencia que a la vez es un efecto diegético pleno y envolvente; el mundo ficcional propuesto ofrece coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal. El espectador, entonces, se vería sumergido a través de una identificación con el punto de vista centrado, perspectivo, dinámico y ubicuo construido por la mirada de la cámara (cfr. .González, 2006, pp. 479-482).

3 Reseño como relevante, para argumentar el parecido de las cinematografías, en este caso la de un español y un iraní, el diálogo que se mantuvo entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami con motivo de la Exposición Correspondencias, en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB), entre febrero y mayo de 2006. Los diálogos fueron conducidos por el crítico francés Alain Bergala, que sostiene que en el cine de los dos directores se asemejan puntos de enlace: la necesidad de mostrar el dispositivo cinematográfico, el alejamiento de la leyes industriales del cine, los paisajes pictóricos, el tema del silencio, la meditación, la infancia y el hecho de que los protagonistas sean niños, el mundo de los adultos incomprensible que es preciso cambiar y la necesidad de volver a educar al espectador desde la mirada de la infancia (cfr. *Academia. Revista del Cine Español*, marzo de 2006, p. 8).

(1950), de Luis Buñuel; *De la infancia* (2009), de Carlos Carrera (estas dos últimas mexicanas), entre otros títulos y autores que han producido películas urbanas donde los niños se encuentran atrapados por la descomposición social, la crisis de la familia y la marginación del Estado. En el cine iraní, iraquí e hindú podemos citar, a modo de ejemplo: *Donde está la casa de mi amigo* (1987); *Y la vida continúa* (1992); *A través de los olivos* (1994), de Abbas Kiarostami; *Salam Bombay* (1988), de Mira Nair; *El color del paraíso* (1999), de Majid Majidi, entre muchas otras. Es interesante también incluir películas españolas de gran acogida en Suramérica, especialmente en Colombia, como *El Bola* (2000), de Achero Mañas; *Secretos del corazón* (1997), de Montxo Armendáriz; *La lengua de las mariposas* (1999), de José Luis Cuerda, y más atrás películas emblemáticas como *Cría cuervos* (1976), de Saura y *El espíritu de la colmena* (1973), de Víctor Erice, para no citar sino algunas. Otra cosa es que esos elementos cinematográficos que relacionan a una y otra película, a uno y otro país, a uno y otro continente, alcancen la misma factura y los mismos resultados, pero esto es otro tema del que no me ocuparé aquí.

Experimentar con las expresiones formales —artísticamente hablando— equivale en contextos estigmatizados por el subdesarrollo a proclamar revoluciones sin saber por qué han de hacerse. Tal vez esta es una de las razones ideológicas más fuertes por las cuales un sector del cine latinoamericano y oriental se mantiene a buen recaudo del modo de representación institucional. Entiéndase bien lo que digo, no es que no haya propuesta formal, sino que esta se camufla o subyuga a la fábula, al contenido narrativo, al discurso cinematográfico, a los caracteres psicológicos de los personajes y a sus situaciones, tal como lo propone Cristian Metz, cuando observa la identificación cinematográfica secundaria como fase del espejo en el terreno individual. Es decir que hay una identificación emocional del espectador con alguno o varios de los personajes. Según Lacan el niño se identifica con la imagen primordial de su madre para formar su yo. Esta imagen primaria es la matriz del yo ideal, a partir de aquí es literalmente originaria y fundadora de la serie de identificaciones que lo seguirán luego e irán constituyendo el yo del ser humano. De suerte que el cine, al proyectar en la pantalla imágenes, sería un dispositivo para la regresión al estadio del espejo. Lo

interesante es que, a la vez que originaria, esa primera identificación es alienante, puesto que se reconoce en lo que no es él mismo sino otro; además, ese otro, aunque fuese él mismo, está afectado por la simetría especular, condición que luego se reproducirá en los sueños; y aquel que se reconoce como yo (imagen) no tiene las limitaciones y problemas que el yo (real) tiene, por ejemplo, para moverse (cfr. Lacan, 2008).

En las películas de ficción clásicas, se borra deliberadamente al sujeto de la enunciación (las miradas a la cámara) para que la película funcione como historia (y no como discurso) y el espectador sienta que es él quien tiene que ocupar el lugar del sujeto de la enunciación. La película por el modo en que está construida, y por la presión que está ejerciendo el dispositivo técnico (a través de la identificación con la cámara), hace que el espectador sienta que él es el que está viendo esas imágenes como si no existiera ninguna instancia de mediación. El espectador se siente sujeto de la enunciación, en calidad de sujeto con pura capacidad de oír y ver.

Digamos, de paso, que el punto de quiebre con el MRI en estas nuevas producciones está en que, si

bien el espectador logra identificarse con el punto de vista de la cámara o del director, con los personajes Ali o Sahara, incluso con los actores que representan esos personajes, dependiendo de la función que cada uno cumpla en el relato, lo hace como sujeto que sabe que lo que está viendo no es su imagen sino la de otros con la cual se identifica. Pero, además, y esto es importante para observar los matices con el MRI, existe una serie de prácticas sociales o condicionamientos del uso del dispositivo cinematográfico que están pensadas para colocar al espectador en una determinada posición, la del “estadio del espejo”, que introduce la noción de que el cine construye a su espectador. Si esto es así, la sociedad cinematográfica con sus restricciones sociales que afectan al consumo, y en el caso que me ocupa, la iraní, hindú, colombiana, argentina, chilena, mexicana, española, etc., construirían espectadores diferentes a otras cinematografías, más centradas en el espectáculo, la ficción pura o el documental tradicional (cfr. Casetti, 1994, cap. X, p.165.; Aumont y Bergala, 2002, cap. 5, p 221, numeral 3, hablan de la doble identificación en el cine).

He sugerido, entonces, que la película *Los niños del cielo* está más

cerca al filme clásico que al experimentalismo posmoderno, y sin embargo, es un filme posmoderno o posclásico, si por esto entendemos el *retorno revisado* a los viejos temas y problemas que el cine se ha planteado desde su origen, con la diferencia de que, por un lado, hay una tensión cinematográfica que, desde lo local, se abre a lo global, y por otro, la inclusión de nuevos actores y escenarios: el punto de vista del melodrama de la infancia lo postula la mirada infantil del director, que es un adulto; además, la historia la encarnan actores que son niños, aunque estén dirigidos por un adulto. A esta altura, el epígrafe del comienzo toma sentido, pues también para el director Majid Majidi la pelota del parque no ha tocado el suelo. De todo esto resulta que podría dedicarle algunos párrafos a varios aspectos de la película; no obstante, intentaré anclar en aquellos que la aproximan demasiado al MRI, algo sin duda esencial en este filme: la estructura actancial del relato.

Aspectos importantes por interrogar son por ejemplo: por qué sufre el espectador con la historia, sobre todo con las escenas en que vemos correr, por entre caños de agua constantemente a Ali y a

Sahara evitando llegar tarde a la escuela. El director le ha informado a Ali que si lo hace de nuevo lo expulsa; la intervención de su profesor logra que el espectador se reconcilie con la justicia y tome partido por la educación. Y qué decir del final glorioso de la prueba de atletismo, mientras su entrenador e inspector gozan con el triunfo; Ali (y el espectador cómplice) sufre, pues el premio de los zapatos era únicamente para el segundo lugar. ¿Por qué los zapatos de Sahara son rojos y los de Ali son blancos? ¿Qué información comporta los canales de agua, la pila, los peces? Lo propio ocurre con el padre de Ali, que lo vemos en un comienzo demasiado severo, luego relaja nuestro disgusto por la manera como se comporta con Ali al llevarlo a la ciudad en bicicleta y querer mostrarle cómo funciona la vida urbana; no obstante, descubrimos que el padre de Ali es tímido y tiene miedo, queda así humanizado ante la mirada de su hijo y ante la del espectador, etc.

Digamos con Christian Metz, que la identificación secundaria que padece el espectador no es posible sin la “identificación cinematográfica primaria”, aquella por la cual el espectador se identifica con su propia

mirada y se experimenta a sí mismo como representación privilegiada. Este privilegio tiene que ver con esa atmósfera poética que captura desde el primer plano *Los niños del cielo*. Identificación, por otra parte, que está en el ojo de la cámara que oculta a su vez al sujeto de la visión y su punto de vista exclusivo. Esta identificación es inmediata a cuenta de saber —con disimulo— que el director es quien nos hace ver eso que el espectador está viendo. El espectador, de algún modo, sospecha que varias cosas que va a ver, cada vez que asiste a un filme, son las mismas de siempre, y sin embargo “finge” no recordarlas, pues le conviene porque de alguna manera sabe y no sabe lo que va a visionar. Por un lado, “finge” saber para poder gozar del relato, mas hay algo que realmente el espectador no sabe, y eso que no sabe está en el orden del inconsciente. O para decirlo en palabras de Jesús González Requena, “lo que nuestro inconsciente reconoce es algo que nuestra conciencia no sabe” (1999, p. 116). Lo que resulta de allí es la ovación espontánea del espectador que ha caído en la trampa del sujeto trascendental de la visión que todo lo percibe: “ese director es un poeta”, o “la película es muy poética” o,

finalmente, “ese director tiene una sensibilidad muy especial”, “qué maravilla hacer esa película con tan pocos elementos”, etc. 4

Esta identificación primordial tiene que ver con el hecho narrativo mismo, independiente de la forma y la materia de expresión, pues, esta atracción hacia lo narrativo se constituye desde la infancia. Tal aspecto filogenético y ontogénico ha sido trabajado con rigor desde la óptica de la etnografía y el psicoanálisis por investigadores, como Bruno Bettelheim (*Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 1988) y Gianni Rodari (*La gramática de la fantasía*, 1992), para solo citar dos conocidos⁵. Y si los traigo a colación es por

4 Christian Metz propone reservar la “identificación primaria” a la fase preedípica de la historia del sujeto y llamar “identificación cinematográfica primaria” a la del espectador con sus propia mirada (cfr. Aumont y Bergala, 2002, pp. 263-264).

5 Bruno Bettelheim en *Psicoanálisis y cuentos de hadas* ha mostrado cómo el escenario fantástico de los cuentos de hadas (podríamos decir de los cuentos infantiles en general) es el espacio para hacerles frente a conflictos que en la realidad se muestran dramáticos y, en algunos casos, aterradores. El caso de Gianni Rodari es diferente, más del lado creativo, sin embargo, parte de los mismo supuestos: al conocer la estructura actancial del relato, un sujeto —preferiblemente un niño pero no necesariamente— puede crear historias múltiples y, por lo tanto, hacer catarsis de diferentes modos. En este sentido, la identificación no sería en la superficie del imaginario,

la importancia que tiene para la infancia la estructura actancial del relato (llámese mito, cuento, leyenda, novela, cine, teatro, poesía, etc.). Es decir que los niños, los hombres primitivos y los actuales, en lo más arcaico de su subjetividad y función simbólica, recurren a este suceder de acción como constante en la búsqueda de la homeostasis histórica. De razón, Edgar Morin afirmaba la relación imaginaria del cine no únicamente con el sueño, sino también con una cualidad antropológica compleja y arcaica del hombre, rechazada por el logicismo positivista: la magia. De allí que el cine como maquinaria moderna pero al tiempo ancestral permite fotografiarnos a nosotros mismos hasta convertirse en “archivo de almas” (cfr. Casetti, 1994, cap. III, pp. 55-65).

La estructura fundamental del relato es análoga a la estructura edípica. De allí que “todo relato clásico inicia la captación de su espectador al ahondar la separación inicial

entre sujeto deseante y objeto de deseo” (Aumont y Bergala, 2002, p. 267). Entre uno y otro hay un proceso que dificulta o posibilita que uno (deseante) obtenga lo otro (deseo). La narración clásica en la que se mueve la película de Majid Majidi, por ejemplo, reconoce estas situaciones de equilibrio: al inicio se tiene pero se pierde (los zapatos rojos de Sahara) y al final se vuelve a obtener (los zapatos rojos de Sahara), restituyendo así la carencia primordial del relato y obteniendo un valor agregado: los zapatos blancos de Ali y la gloria atlética del héroe.

Aumont y Bergala (2002) plantean que el equilibrio narrativo clásico se logra a cuenta de una serie de dificultades, falsas pistas, contratiempos, debido a la bondad o maldad humana, pero cuya función narrativa es mantener el deseo del espectador atento esperando ver la solución y la forma en que termina el relato. Seguramente, el espectador de *Los niños del cielo* se preguntará: ¿por qué una historia tan sencilla llama tanto nuestra atención? La respuesta está a varios niveles, no obstante, veamos dos: por un

al decir de Jesús González Requena, “ingenuidad según la cual el espectador se identificaría con el personaje”, sino en el orden narrativo puramente simbólico, pues, “la identificación es de orden inconsciente y no debe ser confundid[a] con ciertos epifenómenos que alcanzan la conciencia”. De suerte que identificación y empatía no son coincidentes (1999, p. 117).

lado, el proceso de desequilibrio y restitución de ese equilibrio se da a partir de una serie de roles actanciales y programas narrativos bien definidos; por otro, cada personaje y cada objeto unido a ese personaje posee una carga simbólica que sustrae la subjetividad del espectador y lo vuelve participativo hasta la tensión. Al final, la angustia que padece el espectador se relaja de una manera poética, pues, la metáfora visual es contundente: dentro de un pila con agua clara vemos los pies de Ali ulcerados por el esfuerzo al que fueron sometidos, varios peces rojos (como los zapatos de Sahara) parecen besarlos, o por lo menos transmitirles ternura, alivio. Una especie de purgación natural y de recompensa al mismo tiempo por los actos heroicos del niño, pues jamás doblegó el deseo de recuperar para su hermana los zapatos perdidos. El punto de vista dentro del agua es importante para la regresión y participación plena del espectador. De esta forma

sutil e inconsciente por lo simbólica, restituye también, para el espectador, el objeto perdido pero constantemente deseado: la dignidad sexual de su hermana.

En el primer caso, el de los roles actanciales y programas narrativos, invocamos los estudios de Vladimir Propp y A. J. Greimas. Citemos al segundo que hizo de la propuesta del primero un compendio sintético y fundamental de la estructura semántica con la cual la narratología y la semiótica se operativizaron discursivamente. De suerte que Greimas construyó un modelo actancial, cuyos códigos narrativos se basan en el enfrentamiento entre el deseo y la ley (la prohibición). El modelo actancial permite ser reconstruido de varias formas, teniendo en cuenta diferentes programas o microprogramas narrativos: un sujeto puede a su vez ser objeto de deseo, incluso ayudante u oponente de otro actor y otra acción; así, en todas las combinaciones posibles. Aquí nos ocupamos únicamente del que creemos es el macroproyecto narrativo principal del filme *Los niños del cielo*:

Sujeto (Héroe-Ali). Preservar la tradición como hermano y como hombre.	Eje-deseo La sexualidad de la mujer o del hombre, según desde dónde construyamos el modelo actancial.	Objeto (Zapatos rojos para Sahara, su hermana). La dignidad femenina: su sexualidad.
Destinador (Alguien que fija la misión: el "superyó" de Ali: la cultura y su axiología).	Eje-ley Cuidar la sexualidad de la hermana: preservar la dignidad familiar. Virginidad/incesto.	Destinatario (El que recoge el fruto: Sahara y Ali. La cultura iraní, las culturas universales).
Ayudante (Sahara-profesor-padre de Ali-entrenador).	Eje-realización del deseo Dificultades y complejidad. Tradición/modernidad.	Oponente (Tendero-inspector- padre en un momento- hombre de la carretilla-niña que se pone los zapatos-niños atletas, uno en especial-entrenador en un primer momento).

La historia del niño que pierde por accidente (diríamos inconscientemente) los zapatos rojos remendados de su hermana Sahara tiene una estructura narrativa clara y operativa: Ali que tuvo los zapatos rojos en sus manos los pierde, a partir de allí busca desesperadamente ese objeto valioso para su hermana (macroprograma); al tiempo que lo hace y pasa por varias pruebas (corre todo el tiempo) se prepara para lograr también su propia consagración como atleta, como heraldo del esfuerzo y la lucha (microprograma). Resulta que eso que intenta restituir como pérdida para su hermana es la dignidad frente a la escuela como espacio social, pero también esos zapatos simbolizan el amparo de la ley con respecto a la sexualidad de su hermana, prolongando

como hermano, y como hombre en potencia, la tradición familiar y la ideología religiosa del pueblo iraní con respecto a la sexualidad femenina. No en vano el premio para Ali por triunfar en la carrera atlética es zapatos blancos, de ningún otro color. En resumidas cuentas, es la ley de cualquier pueblo, cuyos valores estén sostenidos en la virginidad, la inocencia y la dignidad. Hemos tenido noticias del precio que ha tenido que pagar la mujer ante estos valores tradicionales, bien por sostenerlos o bien por haberlos perdido. Esta lectura la hago pensando un poco en los cuentos infantiles, sobre todo en aquellos relatos donde la zapatilla roja inscribe un juego simbólico de la sexualidad desde tiempos inmemoriales. El símbolo de dignidad lo reelaboro de la antropología

de los pies descalzos: pueden los zapatos estar remendados, retocados, restituidos las veces que sea posible, pero no se puede andar sin ellos.

Notemos que, en el filme de Majid, hay escenas significativas a este respecto que parecieran no dejar ninguna duda; desde luego que el director no tuvo que hacer ningún esfuerzo al montarlas, pues hacen parte de la cotidianidad de su cultura. Tomemos, por ejemplo, las escenas de la casa, cuando los chicos entran y dejan los zapatos afuera en las escaleras, o aquella otra crucial en la que Ali, su papá y un amigo, van al templo y reparten el té. Como en todo espacio religioso y oratorio musulmán, los zapatos se quedan afuera, pues el contacto con el templo sea hace sin ellos, lo sagrado no tiene mediación, tierra y cielo por un instante parecen unirse, pero esto únicamente ocurre en estos dos espacios. Fuera del templo y fuera de la casa hay que llevar los zapatos puestos. Si se camina por las calles y se va a la escuela sin zapatos se estaría faltando a la ley tradicional. Sencillamente, no se lo permiten.

Concluamos, entonces, que la película de Majid Majidi está muy ligada a la narración clásica, y por ello mismo captura la atención

del espectador que se identifica inmediatamente con el relato y su dinámica de oposiciones (héroe-princesa-malos-buenos) y por los programas narrativos de cada actante: Ali, buen hermano, héroe fuerte y combativo, aun con escasa alimentación; Sahara, buena hija atiende como su madre a la familia, necesita de sus zapatos rojos para ir a la escuela, quiere ir digna y no avergonzarse; los hermanos, a pesar de su humildad, son excelentes estudiantes; el padre es buen padre a pesar de su pobreza, es altivo, justo, cariñoso y religioso; la madre, aunque enferma, es valiente y se preocupada por su familia sin cesar. Al mismo tiempo, el espectador queda capturado por el imaginario-espejo que le devuelven los personajes infantiles, Ali para los hombres, Sahara para las mujeres, o los dos simultáneamente, si atendemos en el nivel simbólico la ambigüedad que comporta el complejo de Edipo en la identificación.

Las imágenes tanto dicen como ocultan el hecho mismo de que aún en la pobreza y las grandes dificultades de la vida es preciso sobreponerse, luchar y llegar donde se quiere sin entregar la dignidad; se supone que, en este caso, equivale a valores religiosos que tienen que ver

directamente con la sexualidad. ¿No remite esto al consejo eterno de un padre a sus hijos?, ¿el continuo palabreo de un adulto a los menores? El círculo queda cerrado: los niños con todas las dificultades están o siguen estando en el cielo, siempre y cuando se transite por los roles actanciales y la axiología que hemos leído. En la actualidad, los roles que cumplen los jóvenes con respecto a su sexualidad están trastocados, la dignidad y con ella los valores virginales se han escondido o, si se quiere, han desaparecido. Deseo hacer notar un detalle que me parece relevante porque sugiere una interrogación muy pertinente hoy: curioso filme sobre los zapatos en un momento en el que los niños y los jóvenes están alienados por un consumo de marcas que miden el grado de prestigio. Podríamos decir: qué zapatos llevas, de qué marca y te diré quién eres. La publicidad insiste en que por los zapatos se sabe la personalidad del que los calza; nada distinto a la tradición, aunque en esta no hay dinero ni marca, sino pulcritud y aseo. Esto también recuerda a los padres, directores de disciplina y militares, que revisan los zapatos que no están limpios y brillantes; no hacen otra cosa que retrotraer la máxima

popular: “los zapatos deben brillar de suerte que se vea el rostro reflejado en ellos”, pero, aunque es real por la moral como por la limpieza que contiene, sigue siendo metafórico y no un ícono de desecho.

La pelota, entonces, no caerá jamás al piso, porque el cine continúa interpelando al espectador para que su esfera de infancia esté en vilo, cuestionada: garantía de un verdadero contrato cinematográfico de regresión entre el filme y el espectador. Mientras la pelota siga suspendida tenemos la esperanza de que no todo está perdido.

Referencias

- Aumont, J. y Bergala, A. (2002). *Estética del cine*. Barcelona: Paidós.
- Bruch, N. (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla ediciones.
- González Requena, J. (1999). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

- Lacan, J. (2008). *El estadio del espejo*. Escritos I. Siglo XXI
- Tarkovski, A. (2005). *Esculpir en el tiempo* (7.^a ed.). Madrid, Rialp.
- VV. AA. (2006, marzo). La mirada sostenida y del diálogo entre Erice y Kiarostami. *Academia. Revista del Cine Español*, 121.
- VV.AA. (1995, febrero). El nuevo cine iraní: héroe positivo y tentación estética. *Archivos de la Filmoteca*, 19, 6-21.



De la serie aprendiz de Icaro
Andrés Romero Baltodano

A high-contrast, black and white silhouette of a child's profile, facing right. The child is holding a bright yellow ring in their mouth with their right hand. The background is a soft, out-of-focus mix of light blue and green, suggesting an outdoor setting. The silhouette is solid black, while the ring is a vibrant yellow.

Niño contraluz
Andrés Romero Baltodano

Violencia e imagen: o del siniestro círculo de las pasiones

Violence and Image: or the Sinister Circle of Passions

Ciro Roldán (Colombia)

ciroroldan@hotmail.com

Universidad Nacional de Colombia

Resumen

Este texto intenta integrar el enfoque del psicoanálisis sobre la muerte, la guerra y la violencia como destino o círculo siniestro del fenómeno humano con la reflexión filosófica suscitada acerca de la violencia como estado de naturaleza o necesidad. El porqué de la guerra como destino de las pulsiones: esa es la cuestión común de sus enfoques. Se derivan de este asunto otras cuestiones acerca de la existencia de fuerzas bipolares, cuya lucha constante y alianza periódica es responsable de la creación y la destrucción de todo el fenómeno de nuestra cultura. Este ciclo repetitivo y provocador de violencia real, a través de la violencia imaginaria y simbólica,

Abstract

The following text aims to integrate the psychoanalysis approach on death, war and violence as destination or sinister circle of the human phenomenon using philosophical reflection emerging from violence as a state of nature or necessity. The reason of war as destination of the drive: that is the common issue in its approaches. Some other aspects derive from this matter: the existence of bipolar forces which constant struggle and periodic alliance is responsible for the creation and the destruction of the entire phenomenon of our culture. This repetitive cycle, real violence-provoking through imaginary and symbolic violence, constricts to think whether this is constituent of

FECHA DE RECEPCIÓN: 22 de agosto de 2012
FECHA DE REVISIÓN: 17 de octubre de 2012
APROBACIÓN: 19 de octubre de 2012

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE

Roldán, C. Violencia e imagen: o del siniestro círculo de las pasiones. Poliantea, 8(15), 137-170.

obliga a pensar si ello es constitutivo de un círculo siniestro inevitable. Todo esto apunta a suponer que tras esa ambivalencia pulsional ante la ley existe una violencia primordial resistente y transgresora de todo orden, lo que hace inevitable el conflicto humano. Surge así el plan inicial de la primera parte al tratar de reconstruir las grandes líneas de la pregunta actual por la guerra formulada al psicoanálisis y traída desde los inicios de la filosofía moderna de las pasiones inaugurada por Hobbes: esto culmina en una segunda parte cuando ello es vuelto objeto de discusión por Freud en sus textos posteriores a *Más allá del principio del placer* y *Lo ominoso*, pequeño volumen publicado en ese mismo año, 1919 —desapercibido hasta hace poco—, cuando fue recuperado por corrientes filosófico-psicoanalíticas. Al final se discute la hipótesis de una violencia transgresora latente de este destino ominoso.

Palabras clave: Violencia, imagen, ominoso, psicoanálisis.

an inevitable sinister circle. This leads to assume that behind the drive's ambivalence there is a primordial, resistant and transgressive of all order violence, which makes the human conflict inevitable. It rises from the initial plan of the first part when trying to reconstruct the great lines of the current question from the war formulated to psychoanalysis and brought from the origins of modern philosophy of the passions first outlined by Hobbes: This ends in a second part when it becomes object of discussion in Freud's subsequent texts to *Beyond the Pleasure Principle* and *The Ominous*, small volume published in that same year, 1919- inadvertent until not long ago- when it was recovered by philosophical-psychoanalytical trends. A hypothesis of a transgressive latent violence of this ominous destiny is finally discussed.

Keywords: Key Words: violence, image, ominous, psychoanalysis.

Violencia e imagen: o del siniestro círculo de las pasiones

Ciro Roldán

Profesor de Filosofía de la Universidad Nacional de Colombia desde 1975. Profesor invitado de Universidad Javeriana, Libre y los Andes. Ha colaborado en revistas y periódicos nacionales y ha sido asesor cultural de la Cadena RCN. Ha publicado textos en la Universidad Nacional de Colombia en las revistas *Ideas y Valores*, *Revista Colombiana de Psicología* y *Palimpsestus*, de la que fue miembro fundador en el Consejo Editorial. Director y fundador del Centro Editorial de la Universidad Nacional y miembro del Consejo Superior de esta. Coautor de dos libros fundamentales: *Lecciones de filosofía política*, de la Universidad Externado de Colombia, y *Crisis colombiana*, de la Universidad Nacional. Su última publicación es *Las estéticas de la vida: Schopenhauer, Nietzsche, Freud*, de la Universidad Libre, publicación en la que es compilador y autor. Ha sido conferencista en varios congresos nacionales de filosofía.

Nada más siniestro que el hombre

Entendemos lo pavoroso (*Unheimliche*) como aquello que nos arranca de lo familiar (*Heimlichen*), es decir, de lo doméstico, habitual, corriente, inofensivo. Lo pavoroso no nos permite estar en nuestra propia casa (*Einheimisch*). En esto reside lo que subyuga. Pero el hombre es lo más pavoroso, porque no solo se conduce en medio de lo pavoroso así entendido, sino porque sale o se evade de los límites que al comienzo y la mayor parte de las veces, le son habituales y familiares: porque él entendido como el que hace violencia, transgrede los límites de lo familiar, siguiendo justamente la dirección de lo siniestro concebido como lo que subyuga.

HEIDEGGER

La pregunta dirigida al psicoanálisis: ¿por qué la guerra?

El primer intento trata de mostrar el origen del problema de la violencia como propio de las pasiones humanas ¿Por qué la guerra? Fue el tema traído a colación en una serie de sugerencias hechas por Albert Einstein —en una carta que dirigió a Freud hace más o menos ochenta años— en la que el científico, preocupado por la guerra, le preguntaba a Freud su opinión acerca de la relación entre la guerra y las pulsiones humanas, al borde de la conflagración mundial, en pleno periodo de entreguerras y cuando se preparaba, desde 1930, la asonada de los nazis en Alemania, de donde ellos —como judíos— serían expulsados o al menos intentados de exilar de la memoria de su pueblo. Y en esa carta he encontrado un pequeño párrafo donde formula su pregunta Einstein a Freud en 1933, cuando se inicia el cruce de cartas de este epistolario. Allí Einstein reflexiona de esta forma:

Porque el hombre tiene dentro de sí un apetito de odio y destrucción. En épocas normales esta pasión existe en estado latente, y únicamente emerge en circunstancias inusuales; pero es relativamente sencillo ponerla en juego

y exaltarla hasta el poder de una psicosis colectiva (Freud, 1979, t. XXII, p. 185).

Esta inquietud empieza a ser respondida por Freud de manera inicial en un párrafo que sintetiza su pensamiento sobre el final de la guerra y la base de la paz:

Aplicado a nuestro presente se llega al mismo resultado que usted obtuvo por un camino más corto, una prevención segura de las guerras sólo es posible si los hombres acuerdan la institución de una violencia central, encargada de entender en todos los conflictos de intereses. Evidentemente, se reúnen aquí dos exigencias: que se cree una instancia superior de esa índole y que se le otorgue el poder requerido (1979, t. XXII, p. 191).

Freud en esta respuesta teme desilusionar a Einstein, al que le dice que él sabe tanto de física como Einstein de psicoanálisis, pero que descrea como Einstein de ese optimismo del hombre científico el cual confía en que hay algo más poderoso en los hombres que la simple apetencia vital, puesto que supone la existencia de algo más allá de ese apetito puramente destructivo, y así le pregunta: “¿Es posible controlar la evolución mental del hombre como para ponerlo a salvo de la psicosis

del odio y la destructividad?” (1979, t. XXII, p. 185). Si la guerra parece acorde con la naturaleza bien fundada biológicamente y apenas es evitable en la práctica, entonces se puede dudar de que los hombres dispongan de una aptitud cultural que rechace la barbarie. Pero se pregunta Freud:

¿Por qué nos sublevamos tanto contra la guerra, usted y yo y tantos otros? ¿Por qué no la admitimos como una de las tantas penosas calamidades de la vida?... La respuesta sería: porque todo hombre tiene derecho a su propia vida, porque la guerra aniquila promisorias vidas humanas, pone al individuo en situaciones indignas, lo compele a matar a otro, cosa que él no quiere, destruye preciosos valores materiales, productos del trabajo humano, y tantas cosas más... Apunto algo diferente: creo que la principal razón por la cual nos sublevamos contra la guerra es que no podemos hacer otra cosa. Somos pacifistas porque nos vemos precisados a serlo por razones orgánicas (1979, t. XXII, p. 197).

“Esto no se comprende claro está sin explicación”, agrega en párrafo a continuación. Opino lo siguiente: desde épocas inmemoriales se desenvuelve en la humanidad el proceso del desarrollo de la cultura (sé que otros prefieren llamarla

“civilización”). A este proceso debemos lo mejor que hemos llegado a ser y una buena parte de aquello a causa de lo cual penamos... Las alteraciones psíquicas sobrevinidas con el proceso cultural son llamativas e indubitables. Consisten en un progresivo desplazamiento de las metas pulsionales y en una limitación de las mociones pulsionales. Las sensaciones placenteras para nuestros ancestros se han vuelto para nosotros indiferentes o aun insoportables. El cambio de nuestros reclamos ideales éticos y estéticos reconoce fundamentos orgánicos.

Entre los caracteres psicológicos de la cultura, dos parecen los más importantes: el fortalecimiento del intelecto, que empieza a gobernar a la vida pulsional y la interiorización de la inclinación a agredir, con todas sus consecuencias ventajosas y peligrosas. Ahora bien, la guerra contradice de la manera más flagrante las actitudes psíquicas que nos impone el proceso cultural, y por eso “nos vemos precisados a sublevarnos contra ellas, lisa y llanamente no la soportamos más” (1979, t. XXII, pp. 197-198).

Dos temas había retomado Freud de su visión de la guerra formulados en el escrito sobre guerra y

muerte de 1915. Lo que ha provocado su desilusión por el desenlace de esta guerra son:

La ínfima eticidad demostrada hacia el exterior por los Estados que hacia el interior se habían presentado como guardianes de las normas éticas, y la brutalidad en la conducta de los individuos, quienes por su condición de partícipes en la más elevada cultura humana, no se los había creído capaces de algo semejante (1979, t. XIV, p. 282).

Esta lúcida anticipación a la teoría de las pulsiones y a su ambivalencia ante la ley ha refutado la existencia de su maldad intrínseca:

En sí, estas mociones pulsionales no son buenas ni malas. Las clasificamos así, a ellas y a sus exteriorizaciones, de acuerdo con la relación que mantengan con las necesidades y las exigencias de la comunidad humana. Ha de concederse que todas las mociones que la sociedad proscribió por malas —escojamos como representaciones las mociones egoístas y las crueles— se cuentan entre estas primitivas” (1979, t. XIV, p. 283).

Líneas más abajo, Freud retomará su expresión de “ambivalencia de los sentimientos” como la mezcla característica de esas pulsiones que había investigado desde *Tótem y tabú*. Amor y odio aparecían juntas frente al padre primitivo, y ahora

Freud los llama *destinos de la pulsión* presentes en el carácter del hombre que pueden tomar como objeto a una misma persona.

Sólo después de superados tales destinos de pulsión se perfila lo que se llama el carácter de un hombre, que, según es notorio, únicamente de manera harto defectuosa puede clasificarse como “bueno” o “malo”. El hombre rara vez es íntegramente bueno o malo: casi siempre es “bueno” en esta relación, “malo” en aquella otra, o “bueno” bajo ciertas condiciones exteriores, y bajo otras, decididamente “malo” (1979, t. XIV, p. 283).

Así como las pulsiones no son buenas o malas en sí mismas, tampoco puede predicarse una aptitud para la cultura absolutamente egoísta o altruista, esto es, que lo humano tienda a vínculos de disociación o de asociación por naturaleza. Los hombres no poseen una tendencia natural a la sociedad como tampoco son insociables de por sí. Participan de ambas tendencias, y su modo de exteriorizarse depende del uso social en cada comunidad. Ninguna tendencia humana escapa a su forma pulsional primitiva ambivalente ante la cultura o la ley paterna desde el primitivo totemismo: tampoco todas esas capas psíquicas olvidan huellas desde el animismo y la magia primera:

Todo estadio evolutivo anterior se conserva junto a los más tardíos devenidos a partir de él: la sucesión envuelve a la vez una coexistencia, y ello a pesar de que los materiales en que transcurre toda la serie de transformaciones son los mismos (1979, t. XIV, p. 287).

Esta plasticidad asombrosa de las pulsiones es la que permite a Freud encontrar la capacidad de involución o lo que él mismo denominara como “regresión”. Los estadios primitivos pueden restablecerse siempre; lo anímico primitivo es imperecedero. El sueño, agrega a continuación, es la prueba más fehaciente de la existencia de esta regresión en toda la vida afectiva:

Sólo el sueño puede dar testimonio de la regresión de nuestra vida afectiva a una de las etapas del desarrollo más tempranas. Digno de notarse es, por ejemplo, que todos nuestros sueños están gobernados por motivos puramente egoístas (1979, t. XIV, p. 287).

Propuesta de Hobbes: de estado de necesidad a necesidad de estado

A Hobbes le corresponde ser precursor de la versión de la guerra como un estado de naturaleza o necesidad —latente en todo hombre— en la lucha universal del

reconocimiento de todos contra todos: “Todo hombre es un lobo para el hombre”. Ese honor lo concede Freud al verlo como pionero en la misma *Interpretación de los sueños*. En el capítulo VI de ese libro maravilloso, que revolucionó todo el continente de las ciencias humanas, el autor de esta interpretación de lo onírico había dado ese crédito a Hobbes al considerarlo visionario del sueño puesto como regresión al proceso primario de lo psíquico, o retorno del proceso primordial de lo humano, el inverso de nuestras imaginaciones de la vigilia, pues “cuando estamos despiertos el movimiento comienza en uno de los extremos, y cuando dormimos, en el otro” (Freud, 1979, t. V, p. 536). Al parafrasear su texto, se diría que los hombres deshacen en la noche lo que hacen durante el día, pues allí donde empieza el sueño se da como el término o culminación de la vigilia. Mientras la concepción diurna va de lo sensible al concepto, pasando por la imagen, en cambio el sueño empieza donde la conciencia diurna termina, y esos restos que se invertían antes en la acción motora de la percepción a la conciencia ahora se devuelven de la conciencia a la percepción e invisten o cargan

de nuevo las dormidas huellas del pasado, que van a tener un nuevo orden, ya no como el orden diurno de concebir algo para poder actuar sino que desde la inacción máxima del sueño —lo más parecido a la muerte— los hombres devuelven toda su historia individual y colectiva para retornar a ser contemporáneas del animismo, de la magia, de la religión, del fetichismo, de la omnipotencia del pensamiento primitivo.

Dicha cita que hace Freud en la nota 12 del capítulo VI de la *Interpretación de los sueños* sirve para empalmar el aporte de Hobbes a lo que se puede llamar el *paso analítico de la naturaleza a la cultura*, cuyo experimento intenta mostrar cómo sería el hombre si se dejase al libre juego de sus pasiones. Qué o cómo sería el hombre sin ninguna ley, sin ningún orden, sin ninguna regla o norma legal, es decir qué sería lo real humano, libre de todo orden simbólico o puesto a merced de su fuerza impulsora básica: el apetito. Y el apetito lo define Hobbes al empezar el *Leviatán*: “Cuando el conato está dirigido hacia algo que lo causa es llamado apetito o deseo”. Y añade en párrafo siguiente:

Lo que los hombres desean se dice también que lo aman y se dice que odian aquello por lo cual sienten aversión. De modo que el deseo y el amor son lo mismo, con la excepción de que cuando decimos deseo, ello significa que el objeto está ausente; y cuando decimos amor, que en la gran mayoría de los casos, está presente. Asimismo, por aversión damos a entender la ausencia, y, por odio, la presencia del objeto (1994, p. 50).

El único animal, cuyos deseos se continúan unos a otros como una suma que se sucede en un proceso que solo termina cuando la cosa es realizada o dejada por imposible, es el hombre, y a esto lo llama Hobbes el *proceso de la deliberación*. “Se dice, pues, que una deliberación termina cuando aquello sobre lo que estábamos deliberando es hecho, o es juzgado imposible”. Y enseguida concluye: “En la deliberación el último apetito o aversión que procede inmediatamente es lo que llamamos voluntad, el acto, no la facultad de querer... Por lo tanto, voluntad es el último apetito de la deliberación” (1994, pp. 56-57). Voluntad o deseo que solo cesa con la muerte y, por lo tanto, la satisfacción de las necesidades humanas nunca se pueden mirar como conquistas definitivas ni como éxito continuo,

[...] porque mientras vivamos aquí no habrá tal cosa como una perpetua tranquilidad de ánimo... ya que la vida misma es movimiento, y jamás podremos estar libres ni de deseo ni de miedo, lo mismo que tampoco podremos estar libres de sentido (1994, p. 58).

Así pues, el primer filósofo que entendió ese rastro siniestro en el hombre se llama Tomas Hobbes, porque para poder demostrar que el hombre no es un animal sociable, ni político, ni es un animal —como diría Aristóteles— hecho para la vida buena, sino que, por el contrario, el hombre es una insociable sociabilidad cuyo apetito es el de volver siempre a recorrer su estado original al intentar retornar a sus estados presociales como su estado de naturaleza. Ese animal es un híbrido porque es sociable e insociable a la vez, porque se asocia no por libertad sino por necesidad y porque necesita de la fuerza para llegar a hacer un pacto. Y Hobbes demuestra que el deseo de los hombres en estado de naturaleza lleva a la muerte, porque el deseo es omnipotente en cuanto quiere siempre apoderarse de lo que los demás desean, y el límite que tiene la naturaleza es que crea entre los hombres rivales como semejantes, por cuanto apetecen en la medida en

que el otro apetece lo mismo y solo apetecen cuando ven amenazado el objeto que apetecen, y por lo tanto —dice Hobbes— es ese el estado de naturaleza donde prima el derecho natural: nada es mío, nada es tuyo, nada es de nosotros porque ninguna posesión ni ningún apoderamiento de objeto puede durar en cuanto todos son capaces de apoderarse de lo mismo y, por lo tanto, el derecho natural lleva a la guerra de todos contra todos, porque si todos quieren lo mismo, nada es de nadie ni posible de conservar. Y en ese sentido, Hobbes dice que el instinto de conservación, que es el instinto fundamental de los hombres, ese instinto es el único que puede salvar de la autodestrucción, puesto que permite avizorar una ley natural en la que los hombres se den cuenta de que la amenaza del estado de naturaleza lleva a la desconfianza universal, a la envidia de todos contra todos y a la competencia a muerte entre la vanidad en lucha por el poder.

El estado de naturaleza solo sirve para salir de ella lo más pronto. Por lo tanto, Hobbes anticipa que el deseo de poder es insaciable y que, dejado a su solo juego de fuerzas, ese deseo real suyo lleva a lo que podríamos llamar una *amenaza*

permanente, porque la guerra no consiste solamente —como la lluvia—, en que haya en este momento lluvia, sino en que amague con llover. En síntesis, Hobbes asegura que el estado de naturaleza permanece latente y, por tanto, disocia a los hombres pero también los conmina a salir de ese estado porque las mismas pasiones conducentes a la guerra —la competencia, la desconfianza, la vanidad— están presentes como pasiones hacia la guerra tanto como pueden emerger hacia la búsqueda de una salida de ese estado. Lo único bueno de ese estado de naturaleza es que su propia dinámica autocontradictoria obliga a los hombres a huir de ese estado. El secreto está en que, al desarrollar estas mismas pasiones por la muerte, exagera el miedo a morir de manera violenta en ese estado de desconfianza, incertidumbre e inseguridad general creada.

El temor a la muerte, el deseo de una vida cómoda y la esperanza de lograrla mediante el trabajo inclinan a los hombres a buscar la paz o el cese de hostilidades permanentes. Es la misma angustia ante la muerte la que obliga a emerger la razón, la cual actuando junto con esas pasiones —temor, deseo y

esperanza— sugieren reglas, *llamadas leyes naturales*, para vivir pacíficamente en común.

Hemos visto hasta aquí cómo las mismas pasiones que incitan a la guerra pueden ser reorientadas por la razón o el cálculo para salir de ese estado contradictorio no solo en sentido lógico sino ontológicamente. Puesto que las mismas tres grandes causas de enemistad entre los hombres —temor, deseo y esperanza— pueden unirse para neutralizar esa pasión imaginaria —el deseo de reconocimiento—, llamado egoísmo o vanagloria, por otros, cuya omnipotencia únicamente puede ser reorientada por el cálculo racional para avizorar hacia un estado de conservación superior que obligue a los hombres a pactar, esto es, a romper el círculo siniestro de la guerra de todos contra todos. Así pues, la tarea de la razón consiste en inventar medios que permitan hacer prevalecer ese miedo a la muerte y ese deseo de una vida cómoda y laboriosa, de tal manera que se superpongan o anulen los deseos autodestructivos de orgullo o vanagloria.

Ese último Lobo, llamado el Leviatán, aparece como un lobo más fuerte que los demás lobos, puesto que es el representante de todas

esas fuerzas naturales o de las fuerzas de conservación, pues obliga a la conciencia emergente a arriesgar su vida a cambio de obtener su reconocimiento por un poder superior que los proteja. Y en ese sentido, Hobbes anticipa lo que Hegel va a llamar “la dialéctica del amo y del esclavo”. Quiere decir el filósofo que el hombre, para poder ser libre, necesita exponer su vida para ser reconocida como libre por otra conciencia temerosa de morir, pues solo venciendo el miedo a morir se descubre que hay un imperativo más fuerte que la pasión, llamado *cálculo racional de las pasiones*, único modo que permite a los hombres acceder a un principio de realidad capaz de aplazar el principio de placer por un rodeo. El principio de placer conduce al principio de realidad, cuando anticipa un necesario pacto simbólico regulador del principio del placer o de la búsqueda repetida de la pasión por saciar su goce de la cosa que conduce a la muerte. La única forma para Hobbes de salir del estado de naturaleza y su derecho natural es mediante la ruptura del apetito de goce total o uso de la razón, que llega a la conclusión de que no vale la pena agotarse en puro placer del estado de naturaleza con derecho

natural omnímodo, pues el deseo de vivir abandona su libertad absoluta egoísta por necesidad de prolongarse con otros.

La paz es el triunfo del derecho a la vida y el derecho a la vida tiene forma lograda cuando los hombres elevan sus máximas racionales a la existencia de un poder soberano común. El cálculo no es más una anticipación de un orden que permita regular sus pasiones futuras, y desde que los hombres calculan empiezan a pensar, pues ante su angustia por un futuro incierto o la de volver al pasado mortífero, solo queda la opción del presente ordenado por el cálculo. De allí nace su noción de tiempo entre los hombres, pues ellos no tendrían tiempo ni orden simbólico, o reglas y normas, ni la posibilidad de vivir, si no establecen un cálculo racional de sus pasiones. Hobbes sabía que el temor mutuo entre los hombres no desaparecería por una ley natural y el ciclo de la venganza retornaba si no se reemplazaba el temor difuso ante todos los lobos por uno determinado ante un último lobo, el soberano. Hobbes llegó a pensar que la sola ley natural, sin acompañamiento de la ley civil, tampoco serviría y que, por lo tanto, no valen los teoremas que la razón

sin el concurso de una espada que no solo tenga poder de disuasión de la guerra, sino que garantice el derecho a la paz mediante el monopolio de la violencia, llamada ahora *violencia legítima* o *potestas*. Surge la *auctoritas*, cuando los autores delegan sus derechos de autor en una persona legítima que los representa a todos. Este es el lema fundamental: “es la autoridad, no la verdad, la que hace la ley”.

Por lo tanto, Hobbes resuelve la condición siniestra del estado de naturaleza en la existencia de un último lobo: el soberano, que no es más que el definidor de las reglas para que los hombres puedan ejercer sus pasiones. No quiere decir que los hombres abandonen sus pasiones, jamás lo podrán hacer, porque sería como abandonar lo que los caracteriza, el deseo de conservarse y de aumentar su poder; no, los hombres son voluntad de poder, los hombres son fuerza de poder, pero esos deseos individuales naturales no se podían ejercer pues se destruían a sí mismos, porque muchos hombres apetecen al mismo tiempo la misma cosa. Los hombres necesitaban renunciar a su derecho de autoprotección a cambio de la protección de ese dios mortal, el Leviatán: “[...] único

cuerpo político o sociedad civil que puede ser definido como una multitud de hombres, unidos como una sola persona por un poder común, para su tranquilidad, defensa y beneficio comunes”. Para continuar la guerra, pero por otros medios, con reglas, con normas, se define el Estado, que no es más que un sistema de normas que regula la violencia; pero la violencia monopolizada, una violencia legítima, pues establece el derecho o el Estado de derecho. Poder político concentrado en un solo centro y no en múltiples.

Hobbes, sin embargo, desconfiaba de eso siniestro que en el hombre aparece por primera vez como una bestia que siempre aspira volver al estado de naturaleza, porque el que ha estado, el que ha vivido el ansia de poder jamás lo olvida, y, por lo tanto, el estado de naturaleza es latente y siempre volverá en la medida que el soberano no sea capaz de monopolizar la violencia en un solo poder, en un solo centro legítimo. En conclusión, Hobbes descree de la felicidad en esta vida como si hubiera un fin último distinto al deseo:

La felicidad de esta vida, concluye el Leviatán, no consiste en el reposo de un espíritu satisfecho, ya que no hay tal fin último [...] ni

un soberano bien. La felicidad es el avance continuo del deseo de uno a otro objeto, en el cual el logro del primero no es todavía más que el camino hacia el segundo. La causa de esto es que el deseo del hombre no tiene por objeto disfrutar una sola vez, y durante un solo instante del tiempo, sino asegurar el camino de su deseo futuro [...] no puede asegurar el poder y medios para vivir bien, que tiene presentes, sin adquirir más... (1994, pp. 63-64).

Hobbes anticipa esa lucha a muerte por el reconocimiento. Hegel demuestra que solamente el que mira a los ojos a la muerte y no teme vencerla, ese es capaz de ser libre; esclavo es el que no resiste la mirada del otro porque teme verla en los ojos del otro. Quien resiste la mirada del otro es capaz de soportarla, libera su conciencia. El que teme ver la muerte en los ojos ajenos, esa es una conciencia servil. Tal como recuerda esa dialéctica hegeliana de la lucha a muerte entre las conciencias, el esclavo se calla su pasión pero nunca la olvida y el aprendizaje de la cultura a través del trabajo, el lenguaje y la comunicación son para el esclavo la venganza eterna del amo, porque el único que sabe trabajar, el único que sabe elaborar el producto de su goce, el único que socializa es el que acepta el ser-para-otro y el

que accede a la conciencia mediante el temor mortal del otro. El amo, valido de su prepotencia, entrega el usufructo de la cosa, ignora el modo de uso del instrumento de trabajo y se atiene a que el otro le produzca la cosa y al producirse esa cosa olvida lo que es el trabajo, el lenguaje, la interacción humana, y, por lo tanto, el esclavo, a través del aprendizaje de la cosa, de cómo se elabora, asimila la cultura o la formación del carácter; formarse a sí mismo, elaborar su carácter es elaborar su destino; y de ahí arranca Freud.

¿Es funesto el destino pasional humano según el psicoanálisis?

Freud parte de este supuesto: “La anatomía del hombre es su destino”. Esto en el fondo ha sido traducido por sus sucesores con la frase: “La anatomía del hombre es su carácter”. Esto quiere decir que el animal humano, a diferencia de los demás animales, no tiene naturaleza fija sino que la construye como carácter ético. Y cada destino se labra su suerte como un animal que se autoproduce tanto en el trabajo, en el lenguaje como en la interacción ética con el otro. El animal humano es el único animal ético: animal de costumbres, lo llamaba Aristóteles,

o animal cuyo caldo de cultivo es su *ethos* o la segunda naturaleza que se agrega a sus instintos mediante los hábitos, costumbres o formas de vida culturales. Los demás animales no conocen ni aprenden de las costumbres, los hábitos ni las reglas, tampoco manejan ninguna manera cultural ni cultural de habitar el mundo, pues no tienen que construir su morada ni modelar hábitos desde comer hasta caminar. Puesto que el animal humano es el único animal que nace desvalido, abandonado, abyecto o tirado al mundo, tiene que aprender todas las operaciones de su cuerpo, desde incorporarse y caminar hasta gozar del tacto y el gusto, e incluso sentir capacidad amoratoria como derivado sentido espiritual donde se incluye al otro. Entonces los sentidos del hombre son contruidos por imitación cultural en el puro devenir humano, contrario a la vida animal que no tiene historia: se puede construir la historia del ojo, el oído, el tacto y el gusto tanto como la historia del amor. El instinto animal es el mismo secularmente, mientras el del humano es plástico y cambiante.

Hegel y su discípulo Marx dirán que es primero el reconocimiento que el conocimiento, y desde los

juveniles *Manuscritos económico-filosóficos*, Marx diría que el hombre se produce o autoproduce en todos sus sentidos, en ese metabolismo con la naturaleza e incluso en sus sentidos erótico-amatorios. De manera que el hambre humana no es hambre de cualquier cosa ni el amor humano es amor a cualquier objeto. Las necesidades han de interpretarse, pues el cuerpo humano no se porta o soporta como si lo arrastrara como algo externo; el cuerpo humano no se porta como algo dado y fijo sino que el hombre tiene que llegar a habitarlo, a apropiarlo hasta llegar a ser lo que ya se es o a hacerlo suyo como un habitáculo propio. De allí que se necesite representárselo en esquemas mentales y diseñarlo en sus redes al modo de aparato neuronal. Esto es lo que hace que el cuerpo se vuelva una representación o un símbolo. Y es Freud quien desprende al humano de ese primitivo estado natural de sensaciones brutas para mostrar que es en el estado cultural donde ese único animal aprende o aprehende del Otro todas las motivaciones morales, religiosas, éticas, jurídicas, artísticas; ellas provienen de que nació en estado de invalidez y de que sus primeros meses son de postración o

dependencia total frente a Otro llamado el *prójimo* —el próximo que soporta su cuerpo prematuro y le presta su imagen para que la incorpore o la internalice hasta dotarlo de forma humana—. El más próximo a mí, el que me soporta, el que es capaz de alimentar e interpretar todas mis demandas, el que no me deja caer y el que me amamanta, ese que me presta figura humana y el primero que me presta la forma de hacerme hombre. Porque como hemos dicho, para el psicoanálisis el cuerpo humano nace fragmentado como una masa especie inorgánica, amorfa como una cantidad o reserva de energía o un depósito de órganos sin forma.

El neonato no tiene la posibilidad de seguir la mirada del otro, no es capaz de fijar en un objeto su mirada, tiene que esperar al noveno mes para que por primera vez, en compañía de otro, sea capaz de reír, cuando siente al otro reconociendo al tiempo lo mismo que él ve.

Freud hace un experimento con un niño —que es su sobrino— quien a los 18 meses por primera vez pronuncia un fonema. En ese experimento Freud ve el anticipo de lo que va a ser el núcleo de su teoría: la pulsión de muerte. Los hombres,

como ese niño, nacen desadaptados del medio o, al menos, no son coadaptados como el animal a él. Nuestro cuerpo no tiene sed ni hambre de cualquier objeto, sino que aprende a interpretar esas operaciones a través del otro que interpreta sus necesidades de comer, beber, e incluso dormir. Un niño ni siquiera sabe reconocer en el cuerpo la localización exacta del órgano de su dolor, no puede nombrar el órgano que padece pues nada más terrible de ver que un niño que cuando va a señalar sobre lo que le duele no sabe indicar verbalmente como tal el órgano, de modo que lo más terrible del dolor humano es no poder nombrarlo. El sufrimiento más impotente es ignorar el objeto correspondiente al que siente en el inicial cuerpo fragmentado.

Freud anticipó la pulsión de muerte a través de ver a ese desvalido, que a los 18 meses pronunciaba solamente dos fonemas: “a”, cuando aparecía la madre y “o”, cuando la madre se fugaba. Freud creyó ver en esos dos fonemas el origen de toda el habla, y atribuyó el fonema “o” pronunciado a la fuga y el “a” con júbilo a la vuelta del objeto perdido. Él tiraba un carrito cuando la madre se iba y lo volvía a recoger a su cuna

cuando ella volvía; pero Freud creyó que ese fonema “o” significaba *Fort* ‘fuera’ y “a”, *Da* ‘acá’. Y ese juego de la bobina lo hacía el niño de tal manera que podía con ese solo fonema, con esa dupla, manejar la ausencia y la presencia de la madre. Es un juego más del *Fort* que del *Da*, pues es obvio que el júbilo está en el *Da*, pero la furia, la capacidad de fuera e incluso de echar a la madre se llama el *Fort*. Y en ese juego, dice Freud, el símbolo le permite al niño, bajo esa bobina, soportar la ausencia y la ruptura de todo ese espacio vacío donde se fuga la madre, y la representación de todo otro objeto que se pueda perder allí tiene que pasar por ese mismo abandono; es decir, los símbolos son la única manera de regular la frustración del abandono, no hay otra manera de hacer el duelo para el humano.

El humano aprende a hablar porque es su único modo de mantener retenido el dolor y contenido en sí mismo. El dolor solo se vence a través del lenguaje y solamente el que habla puede vencer el dolor; pero Freud muestra que esa imagen de la madre en el símbolo se llama el representante de una representación, lo que él está representándose es la fuga, la huida, el abandono;

por lo tanto, el símbolo mata la cosa, pero en el momento en que la mata, también la vuelve eterna, porque desde ese momento el símbolo nunca desaparecerá y en ese instante el niño toma distancia de la madre y puede incorporarla ya no físicamente sino mentalmente. Por primera vez se es hombre cuando se tiene lenguaje; antes el hombre no puede tener ningún valimiento propio, y la lengua es la condición de salir del estado abandonado de un ser prematuramente nacido. Por ser nosotros seres absolutamente prematuros, nacidos antes de tiempo, estamos sometidos al influjo permanente de los símbolos y las imágenes; somos deseantes porque fuimos deseados por otro cuyo proyecto nos nombró; no tenemos sino un nombre por el proyecto o la ilusión de otro y, por lo tanto, estamos metidos dentro de un orden que se llama la cultura, producto del deseo que otro tuvo de nosotros. Los niños autistas no tienen imagen de sí mismos porque nunca fueron deseados, sufren de muerte azul —y aún hoy se mueren prematuramente y mueren azulados—. Esos niños autistas no podrán recuperarse, no podrán jamás acceder a un símbolo porque no tuvieron jamás una imagen de su

cuerpo ni fueron capaces de identificarse con un espejo. Somos el único animal que se puede identificar en un espejo... Y no solamente se reconoce como un cuerpo, sino que ya tiene una primera forma de diferenciar entre su cuerpo y lo que no es su cuerpo merced a una imagen de esa primera forma que introduce a los hombres, lo que se llama: la pulsión de muerte.

La presencia de la muerte en el lenguaje aparece primero en la captura que las imágenes y los símbolos producen en el humano merced a su condición desvalida originaria y originante que permita al hombre superar su desvalimiento cuando el cuerpo se denomina como un mapa trazado o escrito y atravesado por símbolos e imágenes. Por lo tanto, lo siniestro viene de esa extrañeza ante lo más familiar e íntimo de haber nacido abandonado o en estado de prematuración como una masa de nervios, músculos y tejidos puestos como una cantidad energética sin elaborar. Los símbolos o el proceso de la simbolización provoca una separación de las cosas y una alienación en el lenguaje: la palabra que nombra mata la cosa pero al mismo tiempo la eterniza.

El ominoso paso de la muerte de la imagen a la imagen de la muerte

El sentimiento de la muerte como intento de transgresión de todo orden y sentido nos ha descubierto el parentesco de ese sentimiento con la tragedia griega y el destino siniestro de sus héroes como Edipo y Prometeo, capaces de desafiar a los dioses y a su destino mortal con el fin de desentrañar los secretos de la naturaleza. Lo ominoso parece proceder de este impulso transgresor de toda ley de la cultura. La pesquisa del psicoanálisis avanza un trecho más hasta desembocar en el origen de ese sentimiento ominoso en la ruptura misma del tabú —la primera norma moral entre los humanos—. Freud deriva ese sentimiento ominoso de una expresión encontrada en uno de sus pacientes: la omnipotencia del pensamiento.

En una nota perdida de *Tótem y tabú*, el fundador del psicoanálisis dice:

Parece que conferimos el carácter de lo “ominoso” a las impresiones que corroborarían la omnipotencia de los pensamientos y el modo de pensar animista en general, en tanto que en nuestro juicio ya nos hemos extrañado de ambas creencias (Freud, 1976, t. XXIII, pp. 89-90).

Esta omnipotencia del pensamiento presente en los procesos neuróticos de los obsesivos es un relicto de esa primera visión animista que como hemos mencionado es la primera teoría completa sobre el universo enunciada por el primitivo en su voluntad de apoderarse de la naturaleza y sus secretos. El animismo y su omnipotencia del pensamiento no solo están presentes en las tendencias obsesivas del neurótico para controlar el curso de sus deseos, sino que como Freud mismo analiza en este precioso texto ahora citado pervive en la tendencia de los artistas a crear un mundo imaginario, como en el sueño.

Sólo en un ámbito, escribe, el del arte, se ha conservado la “omnipotencia de los pensamientos”, también en nuestra cultura; únicamente en él sucede que un hombre devorado por sus deseos proceda a crear algo semejante a la satisfacción de esos deseos, y que ese jugar provoque —merced a la ilusión artística— unos afectos como si fuera algo real y objetivo (1976, t. XXIII, pp. 93-94).

Esa omnipotencia del pensamiento —matriz de lo ominoso— es un relicto de nuestra imaginación estética y nuestro sueño, pero fue en tiempos pasados una acción efectiva

del primitivo. De allí deriva el psicoanalista su hipótesis de que en el “comienzo fue la acción”.

El pensamiento era verdaderamente acción para el primitivo y sus deseos estaban expresos en sus imágenes. Mito y tragedia, como hemos visto a través de sus héroes arquetípicos de Edipo y Prometeo, encarnaban esos deseos de transgresión y, por eso, fueron vistos como ominosos.

Tenemos fundamento —dice Freud— para atribuirles una extraordinaria sobrestimación de sus actos psíquicos, como un fenómeno parcial de su organización narcisista. Según esto, los meros impulsos de hostilidad hacia el padre, la existencia del deseo de darle muerte y devorarlo, pudieron haber bastado para producir aquella creación moral que creó el totemismo y el tabú.

Si para el primitivo, como afirma el autor, deseos e impulsos poseen el pleno valor de hechos, entonces hay que adjudicarles a sus mitos el valor de obras y considerar que esas tendencias que, en nosotros solo parecen imaginaciones o ficciones, para ellos fueron vividas como acciones efectivamente llevadas a cabo. De allí que la magia, el fetichismo y el animismo fueron no

solo sus creencias estéticas, éticas y religiosas, sino que adquirieron el carácter de su cosmovisión mítica y su ritual, esto es, formaron su mundo en sus prácticas legítimas y legitimadoras. Ese es el sentido del mito de *Tótem y tabú* como fantasía real de la humanidad que adquiere estatuto de acto fundador de la comunidad primitiva.

Siguiendo esta idea del mito y la tragedia como actos efectivos donde las imágenes y los símbolos adquieren el carácter de lo real, Freud esboza la hipótesis de un crimen primordial presente en todos los héroes trágicos quienes cargan con la culpa trágica —como Edipo y Prometeo— de haber realizado esos deseos transgresores de rebelarse contra la autoridad divina o humana, y haberle dado muerte. La comunidad atribuye a sus héroes esa culpa de haber efectuado los deseos que ellos han efectuado a través suyo:

El crimen que sobre él se descarga, la revuelta y la arrogancia sobre una gran autoridad, es justamente el que en la realidad efectiva pesa sobre los miembros del coro, la banda de hermanos. Así el héroe trágico —todavía contra su voluntad— es convertido en el redentor del coro (Freud, 1976, t. XXIII, p. 157).

Hemos llegado así al núcleo de la hipótesis de Freud sobre el parricidio como origen de toda cultura humana. La imagen de la muerte deviene muerte de la imagen. Lo siniestro de este funesto destino de lo humano consiste en que la omnipotencia del pensamiento se convirtió en omnipotencia del deseo y debió haber pasado al acto de realizar míticamente el crimen primordial. La violencia de los deseos humanos ha debido conducir el destino de esas pulsiones primitivas a la realización, imaginaria o real de ese crimen que se repite en todos los héroes como transgresión de las leyes humanas. Ese es el estado de naturaleza para el psicoanálisis; la tendencia a repetir ese crimen primordial —ahora de manera simbólica en nuestros deseos reprimidos— de matar al padre y violar sus secretos a través de la posesión de su secreto deseo mejor guardado: la posesión de las mujeres y de la mujer por excelencia que es la madre.

Basta resumir lo esencial del mito parricida narrado en *Tótem y tabú*:

En un tiempo primitivo, los hombres vivían en pequeñas hordas, cada una de ellas sometida al poder despótico de un macho que se

apropiaba de las hembras. Un día, los hijos de la tribu, en rebelión contra el padre, pusieron fin al reino de la horda salvaje. En un acto de violencia colectiva, mataron al padre y comieron de su cadáver. Pero después del asesinato se arrepintieron, renegaron del crimen y crearon un nuevo orden social, instaurando simultáneamente la exogamia (o renuncia a la posesión de las mujeres del clan del tótem) y el totemismo, basado en prohibir el asesinato del sustituto del padre (el tótem). Totemismo, exogamia, prohibición del incesto, tal había sido el modelo común de todas las religiones y en particular del totemismo (Roudinesco y Plon, 2006, p. 1068).

Desde esta perspectiva, el mito del origen del parricidio o la violencia primordial no es más que una extrapolación del llamado complejo de Edipo a un padre primordial, ante cuya presencia u omnipotencia se realiza el crimen fundador de la cultura y la salida del estado de naturaleza. Esa tendencia a repetir ese crimen —presente ahora en los fantasmas del hombre civilizado— se efectuó realmente en un acto de transgresión de esas dos prohibiciones o deseos reprimidos de la humanidad contenidos en los dos tabúes propios del totemismo: la prohibición del incesto y la de matar al padre-tótem. La omnipotencia de un

padre original de la horda por encima de toda ley dio origen a un crimen que, al cometer esa doble transgresión, la convirtió en ley de la cultura, origen de todos los sentimientos ambivalentes ante ese representante de sus prohibiciones: el padre muerto ahora eternizado en los sentimientos inconscientes de los neuróticos, o sea, los actuales enfermos de la cultura.

Este es, pues, el drama y la trama vivida a través de las peripecias que la cultura impone al deseo. El deseo se mueve en esta ambigua relación con la ley cultural sustentada en ambas prohibiciones. Pero estas prohibiciones solo hablan y reproducen esas tendencias primordiales del deseo. En el fondo, esta ley de la cultura transmite la discontinuidad con el estado de naturaleza acariciado como un goce primordial. El deseo existe porque existe ese Otro de la cultura que nos separa de esos estados primordiales del estado de naturaleza.

Pero esas prohibiciones solo pudieron tener tal fuerza original porque persisten en el imaginario de los hombres como las pulsiones primordiales. Querer volver al estado de naturaleza no es más que un estado mítico solo presente como alucinación de un estado sin ninguna de esas

prohibiciones. Lo que para el primitivo era una fuerza viva que intentó pasar al acto o realizar en la acción, para el hombre de la cultura no es más que una pulsión fantaseada que debe sofocar a medida que crecen los preceptos de la civilización.

Freud ha descubierto la fuente de lo ominoso en la supervivencia de esa omnipotencia del pensamiento que pretende llegar a poseer la cosa misma más allá de cualquier principio de placer permitido por la cultura. El ser humano es el único animal ambivalente en sus pulsiones ante la ley que rige su deseo. Su deseo regido por el deseo del Otro anhela, sin embargo, regresar a una morada ideal de la cual ha sido alienado, pero que siente como lo más íntimo. Nada más exíntimo que eso alucinado como lo más íntimo, nada más cercano o familiar que ese lejano paraíso del cual desde siempre ha sido expulsado. Y, por lo tanto, lo siniestro en el hombre consiste en que este quiere regresar siempre a violar todo lo que ha construido como cultura; el hombre es el único animal que ama, más que el orden, ese desorden o caos del cual procede toda su fantasía. La vuelta al caos, la destrucción de su propio cuerpo y de todo cuerpo construido, ese es

el nombre de la pulsión de muerte. Y, por lo tanto, Freud piensa que en todo hombre hay una pulsión homicida y suicida, pues ante todo late en él ese sentimiento de volver a violar, de transgredir todas las leyes que ha construido en su modo de habitar la Tierra. Y en eso consiste la diferencia con los demás animales. El animal humano no solamente construye una morada, sino que siempre permanece ajeno a ella, pues el deseo de transgresión nace al tiempo con la prohibición de su anhelo alucinado.

Esta ruptura de todo orden cultural o simbólico fue anunciada por todos los filósofos de la tragedia griega. Basta nombrar el comentario de Nietzsche —el otro filósofo que anticipa a Freud— quien muestra en el capítulo IX del *Nacimiento de la tragedia* ese mismo impulso de Edipo y Prometeo. Nietzsche —al hablar del destino trágico de todo héroe dionisiaco— dice que Edipo es aquel que “hace tal vez a causa de su obrar que perezcan toda ley, todo orden natural, incluso el mundo moral”. Y se pregunta Nietzsche:

[...] pues ¿cómo se podría obligar a la naturaleza a entregar todos sus secretos a no ser oponiéndole una resistencia victoriosa, es

decir, mediante lo innatural? Este es el conocimiento que yo veo expresado en aquella maravillosa trinidad de destinos de Edipo: el mismo que soluciona los enigmas de la naturaleza —de aquella esfinge biforme—, tiene que transgredir también como asesino de su padre y esposo de su madre, los órdenes más sagrados de la naturaleza. Más aún el mito parece querer suurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisiaca, es una atrocidad contra la naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar en sí mismo la disolución de la naturaleza (Nietzsche, 1871, p. 94).

Edipo los quiere profanar sin saber el destino trágico que le espera. Al inquirir sin descanso, ignora que él es el mismo investigado. Edipo es un santo inocente, porque igual que Prometeo comete un robo hecho a la naturaleza divina mediante el sacrilegio, conquista la humanidad, las cosas óptimas y supremas de que ella puede participar y tiene que aceptar por tanto sus consecuencias (Nietzsche, 1871, p. 96).

Una primera hipótesis sobre la existencia de una violencia primordial

El complejo de Edipo no es más que la manera como el hombre debe abandonar el estado prematuro, el

estado de invalidez o el estado de dependencia de la madre para poder encontrar un significado a través de la imagen de la madre y el nombre del padre. Por lo tanto, todo lo que se llama siniestro en el hombre no es más que el intento de negarse a abandonar jamás esa posición narcisista primordial que lo lleva a la muerte. Y ese narcisismo primordial lo llama Freud “el narcisismo primario”, como el amor al niño que hay dentro de cada uno de nosotros. Como se diría de Leonardo da Vinci, que cuando amaba a los jóvenes efebos de cabelleras blondas, amaba al niño de cabellera blanca que él fue un día. De allí deriva Freud el narcisismo propio de las conductas homosexuales, en la que “ellos se toman a sí mismos como objetos sexuales”, o “buscan a hombres jóvenes semejantes a su propia persona, a quienes quieren amar como sus madres los amaron a ellos”. Esto quiere decir que aman su propia imagen en otro semejante al que quieren amar de modo semejante a como fueron amados. Leonardo había hecho una idealización de sí mismo y ese Yo ideal era la materia prima de su obra, como se ve en la sonrisa enigmática de la *Gioconda* o en el cuadro de *Santa Ana y el niño*.

Y todos llevamos esa imagen ambivalente, ambigua o bisexual porque la imagen primordial nos hizo ser primero mujer a todos y atravesar el reflejo de la madre, pues, antes que cualquier otra forma, construimos los objetos de nuestro amor calcados sobre esa imagen narcisística o de reflejo nuestro que es la imagen materna. Terminamos siempre por escoger el objeto de nuestros amores y fantasmas sobre el modelo de la madre.

Pero el yo ideal que fuimos debe ser reconquistado a través de ese ideal del Yo que la cultura paterna nos permite. Sin embargo, debe hacerse el duelo por todo aquello que se debe abandonar de ese yo ideal. Pero esa pérdida siempre retorna, como todo lo reprimido, ya sea en figuras fantaseadas o en proyecciones derivadas, como las fabricadas sobre los hijos, nuestros narcisismos vicariantes: se ama en el hijo lo que se fue o lo que se quiso haber sido hasta el punto de que “su majestad, el bebé” es omnipotente en sus deseos, debido a que sus padres deponen su propio narcisismo a nombre de prolongarse a sí mismos en sus hijos.

Se podría hablar, entonces, de que el narcisismo primario, confirmado por la observación de los

niños y también de los pueblos primitivos, se caracteriza en ambos por el uso de la magia y de la llamada *omnipotencia del pensamiento*. Ese es el núcleo del fenómeno de lo siniestro.

La imposibilidad de abandonar esa imagen primera vuelve al narcisismo, estado normal de la evolución ontogenética y filogenética de la especie. Podríamos decir que esa etapa correspondiente, en el niño, al estadio del espejo, y, en los pueblos primitivos, a su etapa mítica, está signada por el desamparo real, cuya compensación es la omnipotencia del pensamiento..

El cuerpo propio tomado como objeto de sus pulsiones o el cuerpo social primitivo visto como animismo mágico es lo que llamamos una sobrestimación sexual de todas sus operaciones psíquicas hasta el punto de creer que todo lo deseado, por el solo hecho de serlo, ha de convertirse en real. Esta experiencia es la que brinda la idea de completitud o plenitud en la que el sujeto se identifica con la imagen de sí mismo. La magnificación de la imagen de sí mismos, individual y colectiva, puede observarse no solo en los delirios de grandeza de un psicópata individual, sino de una masa artificial,

cuando se une como multitud en un líder que los identifica y los convierte en masa compacta, sólida y omnipotente.

La visión del narcisismo primario, base de este autoerotismo primitivo de infantes y pueblos, quedaría incompleto si no viéramos cómo el amor de Narciso por sí mismo termina en la muerte. El que quiere besarse a sí mismo en la laguna, como en el mito primitivo, termina ahogado en la laguna. El amor excesivo por sí mismo lleva a la muerte como el narcisismo primario termina en el masoquismo primario. Este enamoramiento de sí mismo o el apasionarse por alguien sin darse cuenta de que es una proyección de sí mismo, ese doble suyo que lo pierde y lo mata, como en el ritual de las tragedias amorosas. El *masoquismo* se entiende como aquel placer que está ligado al dolor. Se podría decir que hay un masoquismo erógeno desde el momento en que se goza al infringirse dolor o, como en el masoquismo femenino, cuando se asume como castigado, flagelado o victimizado por otro, y, finalmente el masoquismo moral, en el que los sujetos no esperan un sufrimiento ocasionado por un compañero, sino que se las arreglan para obtenerlo de

distintas circunstancias de la vida. Es lo que se llama comúnmente *sentimiento inconsciente de culpa*.

Pero Freud indica que el masoquismo primario, al igual que el narcisismo primario, es una manifestación de la pulsión de muerte. Así pues, ser azotado por el padre puede remitir al deseo de tener relaciones pasivas con él. De este modo, el masoquismo, como el narcisismo, revela la existencia del fenómeno del doble. Ambos provienen de la inclinación de todo sujeto a buscar el sentido de su existencia en Otro primordial al que le planteamos la existencia de nuestro ser y que no responde. La mirada del Otro, constitutiva inicial de nuestro ser, se supone siempre como la que sostiene en la existencia y a partir de ahí el sujeto supone lo peor y nunca está seguro de existir ante los ojos del otro cuando sufre.

Ese Otro que se considera lo que falta en sí mismo para obtener una imagen completa o propia de la plenitud propia es lo que se demanda con el objeto de reafirmar o confirmar siquiera que el sujeto existe. Hacerse castigar por el Otro constituye el núcleo de las fantasías masoquistas y perversas, y convertirse en víctima u ofrecerse como objeto

victimizado por el Otro se convierte no solo en fantasía individual, sino en fantasma de pueblos enteros que se ofrecen a la guerra como materia disponible o carne de cañón.

Ahora estamos en condiciones de reconocer ese sentimiento siniestro en una especie de violencia primordial por parte del Otro, cuya mirada turbadora se necesita para sentirse vivo así sea al precio de un castigo.

El psicoanálisis llama siniestro, ominoso o monstruoso ese sentimiento de malestar sentido ante algo aparecido antes como familiar. La ansiedad de sentirse perdido o extraviado aparece en fenómenos elementales patológicos, como en vivencias de despersonalización o extravío. Lo siniestro sería provocado por la aparición en lo real de algo que se recordaría en lo más íntimo. En su artículo *Lo ominoso*, Freud se pregunta por las circunstancias desencadenantes.

El artículo gira en torno a la cuestión de la certeza y del tipo de dudas que generan ciertas situaciones del registro de lo fantástico. Varios tipos de límites provocan una inquietante extrañeza en cuanto se los suprime: los límites entre vivos y muertos, entre objetos animados e inanimados, pero también entre sueño y

realidad, entre consciente e inconsciente. La confusión de estos límites se enfrenta con la incertidumbre, con lo indecible, con lo imposible, y ocasiona esa angustia de lo *Unheimlichkeit* en un sujeto súbitamente privado de su *Heim*, de ese “en casa” que le suministra su punto de vista sobre el mundo (Chemama y Vanderersch, 2004, p. 147).

Podríamos decir, entonces, que la pérdida de referentes simbólicos o imaginarios que permiten al sujeto reconocerse o hacerse familiares provoca ese sentimiento de despersonalización. Cuando desaparece esa ventana del fantasma, en el que la realidad nos parece familiar, es cuando el sujeto se desarma y se da de bruces contra el mundo. El que está preso del sentimiento de lo siniestro siente lo familiar como lo más extraño: “el despersonalizado ya no dispone de ese lugar —que es también el de la falta en el Otro— a tal punto que su imagen en el espejo le hace el efecto de un doble, de un usurpador” (p. 148).

Lo que asegura nuestra existencia es ante todo la existencia de un deseo, esa falta en nosotros que atribuimos a Otro que nos completa, y cuando esa falta no está, entonces eso íntimo en nosotros nos resulta oscuro. Todo se juega en el

modo como asumimos eso íntimo, aunque extraño, que habita en nosotros y que hemos identificado en los sueños. Quisiéramos culminar con una hipótesis sobre la existencia de ese sentimiento de pérdida de los referentes simbólicos e imaginarios en una violencia primordial, como la que hemos visto en el narcisismo unido al masoquismo primario.

Ese sentimiento de despersonalización es la pérdida de puntos de referencia y la hemos visto desde la carta de Einstein como psicosis colectiva en el cuestionamiento de la guerra. El sentimiento de extrañeza puede surgir como un anuncio o anticipo de una escisión completa de la personalidad, el repudio de una parte de la personalidad o del yo, llamada la *doble conciencia*. Esto es lo que actualmente se llama la *pérdida de reconocimiento*. Cuando una conciencia se desdobra en la otra y se somete ante el miedo a morir, puede entregarse a esa despersonalización propia de todos los fenómenos de masa.

Recordemos que la psicología de las masas de Freud postula esa pérdida de identidad de las llamadas *masas artificiales*, las que tienen un conductor y son difíciles de disolver —partidos, ejércitos,

iglesias— como distintas a las masas espontáneas sin conductor y fácilmente solubles en algo similar a la enajenación que se sufre en el enamoramiento, la seducción o la hipnosis colectiva. Las relaciones amorosas son la esencia del alma de las masas; dice más precisamente Freud:

La hipnosis se distingue del enamoramiento por la ausencia de tendencias sexuales directas. Del otro lado la hipnosis está tan cerca de la masa con su fascinación por el líder que se puede decir que constituye una formación colectiva de dos.

Puede reconocerse en la cita anterior esa resonancia del fanatismo de las masas que pueden pasar a esa escisión o formación colectiva de dos o finalmente al llamado estado de naturaleza donde las masas se vuelven hordas sin conductor sometidas a una especie de hipnosis o, mejor, vecinas a la psicosis colectiva.

Nos reencontramos con el mismo cuestionamiento de Einstein a Freud sobre el desencadenamiento de la guerra. La hipótesis que anunciamos es la de una vuelta a esa horda primitiva sin conductor —masa asesina y fanatizada—, cuyos lazos libidinales se disuelven y terminan por enloquecerla. Es lo que Freud

llama un *sentimiento de pánico* o de *pavor*, en el cual se mezclan sentimientos de soledad y abandono, ligados al debilitamiento de esos lazos constitutivos de las masas y que identificamos como angustia ante el abandono y sometimiento al gran Otro que los pueda rescatar de esa despersonalización.

Finalmente, Freud identifica ese sentimiento de rescate de la pérdida de sus lazos merced al sentimiento sustitutivo de hostilidad, incluso de odio a quienes no son miembros de la masa.

En una palabra, hemos identificado en el fenómeno de la psicología de las masas y su potencial desidentificación con sus referentes simbólicos e imaginarios, una vuelta del ideal del Yo de la cultura al Yo ideal propio del estado de naturaleza. El narcisismo colectivo de los pueblos o el individual de un yo particular se parecen en que vuelven a esa omnipotencia del pensamiento, que vimos en la psicosis del autoerotismo individual o de la psicosis colectiva.

Ambos modos regresivos son un retorno al estado de naturaleza latente que amenaza con volver, como todo lo reprimido primordial. Se debe postular entonces una violencia en lo real anterior —crueldad

sinistra— que amenaza con volver siempre a destruir todos los lazos libidinales. La pulsión de muerte se ha instalado como fundamento del vínculo social, y la crueldad y la tortura que parecían privativas de nuestros antepasados es resucitada del modo anunciado por Nietzsche como método inicial de educar a los pueblos primitivos. Violencia primordial que, como había dicho el autor de *Más allá del bien y el mal* está presente en toda cultura superior: “Casi todo lo que llamamos cultura superior se basa en la espiritualización y profundización de la crueldad” (Nietzsche, *Mas allá del bien y el mal*, p. 229).

El hombre ama y odia al padre de la ley; lo ama porque tiene que parecerse a él, pero lo odia porque él es el que lo separa del deseo primero y, por eso, todo hombre es ambivalente ante la ley y toda ley siempre será para el hombre una forma de violencia, y sí habrá violación permanente de las leyes, porque entre más leyes se les pongan a los hombres, más intentarán violarlas. Un ser llamado anómalo, como el marqués de Sade, podría ser el profeta de nuestra modernidad, porque él había hablado de nuevo en el lenguaje de Edipo; Sade en su perversión no es más que

el reverso de la moral, y el imperativo sádico “goza, goza, goza” es el reverso del imperativo moral kantiano “contrólate, contrólate, contrólate”. El imperativo de Sade es un imperativo de goce, el imperativo de Kant es un imperativo moral: sé autónomo, ponte leyes, hazte tu propia ley; pues Sade dice, si me quiero hacer mi propia ley, mi propia ley es gozar. Y, por lo tanto, él viola, como Edipo, todos los secretos de la naturaleza, por eso es incestuoso y parricida y asume crímenes que traen la violación de esas normas.

El superyó o la conciencia moral no es más que la herencia del Edipo en cada uno de los hombres. Él manda gozar y violar la ley para reafirmar su poderío. Une en sí mismo esa tensión entre la pulsión de muerte y la de vida. Esta ambivalencia se repite como un destino siniestro de ese conflicto insalvable intrínseco a todo lo humano: el conflicto es insuperable.

La ambivalencia de estas pulsiones ante la ley es el motor de esta lucha insalvable frente a todo ordenamiento positivo y tiene la consecuencia ética sustancial: vivimos en el malestar de la cultura y no en la ética del bienestar. La felicidad como un estado permanente no

existe y solo se da en los estados de contraste de situaciones.

No se trata solamente de reconocer que los hombres no tienen una aptitud cultural nata, sino que se trata de cambiar la actitud cultural ante la muerte. Los humanos convivirían mucho mejor entre ellos si aceptasen la delgada corteza de la civilización donde coexisten los estadios más arcaicos de la especie con sus conquistas civilizatorias más logradas. Somos contemporáneos del animismo, la magia y la omnipotencia del pensamiento. De allí que llevemos adentro el mismo asesino y depredador de la naturaleza capaz de romper todos los lazos libidinales colectivos en su intento de apoderamiento del mayor número de bienes.

La diferencia esencial entre los humanos está entonces entre los que aceptan vivir el deseo dentro del deseo del Otro y, por ende, aceptan las instituciones de la cultura como reguladoras de la frustración o de su falla original, y los que resienten la cultura y se aferran al goce perverso de la Cosa en cuya consecución alucinan ese caos así sea al precio de la muerte, la destrucción sádica del otro y la autodestrucción narcisista y masoquista primaria. Empezamos a morir desde el mismo momento

en que nacemos y, aunque nuestro inconsciente no pueda representar-se su propia muerte, sí nos vemos forzados a vivirla en cada muerte cotidiana. Algo se muere en mí todos los días, decía el poeta moderno, y si quieres vivir, prepárate para la muerte, decían los antiguos. Pues si nadie escapa al conflicto mortal de sus pulsiones y ningún animal es tan siniestro como el hombre, entonces el precepto ético básico de lo humano seguirá siendo: haz todo lo necesario para soportar la vida.

Resultados derivados de esta perspectiva filosófico-psicoanalítica

Hemos tratado de indagar sobre la relación entre las pasiones y la guerra desde la primera meditación moderna sobre este vínculo esbozado por Hobbes desde su hipotético estado de naturaleza, y hemos intentado seguir el curso de esas ambivalentes pasiones que mueven tanto a la paz como a la guerra. Hobbes ha encontrado en la razón natural o en esos teoremas de las leyes naturales una primera forma de salir de ese círculo infernal de la competencia y la desconfianza universal entre los hombres que los sume en la venganza —latente y patente— como

amenaza constante de muerte violenta. Pero ese mismo miedo a morir ha venido a convertirse como motor de la angustia y la impotencia en una valiosa ayuda para hacer emerger la razón o el cálculo racional que posterga la ejecución de las pasiones en una suerte de principio de realidad sustentado por la fuerza de un pacto colectivo. Ese hombre artificial construido por la voluntad como una inmensa máquina o macrocuerpo obliga a sus órganos a aceptar las reglas de un soberano, que monopolice la fuerza de manera legítima bajo el imperio de una misma ley llamada Estado.

Freud parte de esas premisas antropológicas sobre la lucha entre las pasiones y la ley ahora denominada por él *conflicto entre pulsiones y cultura*. El estado de naturaleza de Hobbes es trasladado a ese estado primordial de las pulsiones en ese mito originario del padre de la horda primordial asesinado como reacción a su dominio despótico sobre esas pulsiones primordiales llamadas inicialmente por Freud amor y necesidad (*eros* y *ananké*), como responsables de esa búsqueda de satisfacción a sus tendencias primordiales. Para Freud, el círculo de la venganza no se supera

con el miedo a una muerte violenta, sino con el miedo a repetir un crimen primordial resultado más bien de la venganza contra el padre todopoderoso.

Freud invierte el orden: primero fue el crimen y luego el miedo a repetir las condiciones que le dieron lugar. El goce total de todas las pulsiones lleva a la muerte y, por ello, ella es más originaria incluso que el llamado *instinto de conservación*. *Eros* y *ananké* son reemplazados por *eros* y *tánathos* como pulsiones primordiales.

De esa dialéctica ineluctable entre vida y muerte ha emergido la hipótesis de que la vida misma no es más que un largo camino hacia la muerte y que toda pulsión aspira a retornar a ese estado primero inorgánico de supuesta plenitud donde no existe falta ni régimen que la regule. La muerte precede a la vida como el caos antecede al orden y el sinsentido al sentido.

La cultura como morada humana no es más que un intento siempre provisorio por separarnos de ese estado de naturaleza. Esto es lo que se denomina la *cosa* freudiana o el deseo de ir más allá de toda representación construida por la historia de los sentidos humanos. Una

ambivalencia fundamental decide la suerte del animal simbólico: o acepta esa alienación o frustración primaria de sus pulsiones propia de toda cultura edificada sobre la imposible vuelta a un imaginario estado de naturaleza, o se aferra a ese imaginario estado de omnipotencia del pensamiento donde alucina el reino del Uno primordial, estado indiferenciado de goce absoluto sin cortapisa alguna para las pulsiones en una supuesta armonía natural o estado de adaptación natural sin fallas ni falta estructural alguna.

Este es el dilema primordial que debe resolver toda ética y estética de la vida. O se acepta la muerte como finitud y falta primordial propia de todo deseo del Otro, o se aspira a la omnipotencia del pensamiento que no acepta falla alguna para ese ilusorio paraíso de la plenitud natural llamada cosa. Los humanos no tienen otra opción entre estado natural o cultura. O se acepta el deseo como falta o se aferra al goce primordial de la plenitud ilusoria.

De aquí procede la segunda diferencia central entre el conflicto pasional con la ley visto desde Hobbes y sus herederos contractualistas con el enfoque psicoanalítico. Mientras el filósofo empirista veía en el

miedo a morir la pasión fundamental capaz de provocar la renuncia a las pasiones para acceder a la razón calculadora de ellas, Freud descreía de un orden o acuerdo duradero así fuera protegido por el poder de la espada. Educar, gobernar y amar son profesiones imposibles porque suponen una superación de la ambivalencia de los sentimientos ante un padre o representante de la ley soberana acordada. Para Freud, el placer y la utilidad cómoda no rigen ese equilibrio precario vital ni la imposible armonía de esas pulsiones con cualquier ley cultural. No es la ética del bienestar o el placer de los bienes lo que adapta a la vida, sino ese más allá del placer propio de la pulsión de muerte la que provoca el malestar de la cultura y es permanente insatisfacción por la frustración original de las pulsiones. La eterna oscilación entre el yo ideal y el ideal del yo, en procura siempre de recuperar esa sensación de omnipotencia perdida de un paraíso original de un yo ideal completo, implican que la persistencia de esa añoranza y la tendencia a la destrucción de los lazos libidinales permanece latente en toda masa artificial y mucho más en las espontáneas multitudes que cíclicamente irrumpen en la escena

social y política. Para Freud es esta la raíz de la violencia primordial: el haber sido extrañado de esa primera morada uterina y haber sofocado esa unidad inicial por los sustitutos imaginarios y simbólicos de la cultura humana. El conflicto no cesa así desaparezcan las causas primordiales de la escasez de recursos y el monopolio privado de los medios de producción sea socializado. Ni las invenciones de la técnica ni los paraísos artificiales de la droga, ni siquiera el amor erótico o sublimado, logran desterrar la agresividad humana y la siniestra tendencia a regresar a los orígenes criminales de provocar la ruptura de toda ley. La anomia es una tendencia latente capaz de romper todas las alianzas propias de la familia, la sociedad civil y el Estado.

Por último, hemos descubierto esta tendencia al narcisismo primario y al masoquismo primario como una satisfacción libidinal que se nutre de la transgresión de todos los límites normativos. La eterna lucha entre valores y normas se agudiza en el narcisismo de las culturas y el apego a sus valores matriciales. Los lazos de la sangre y sus potencias tectónicas que se ven en los mitos, como el de Antígona, implican que

el poder de esos significantes, como el bien, la verdad y la belleza, pueden destruir cualquier ordenamiento positivo y dar vuelta a la crueldad inicial de lealtades a lazos naturales y sanguíneos. En suma, esos poderes de naciones, razas, credos y creencias valorativas no desaparecen nunca por más homogéneos que sean los lazos libidinales de los llamados *bienes civilizados*.

Esta es la básica diferencia entre los seres ligados por la eticidad humana. Su división es entre los que aceptan ser sujetos del deseo por devenir como tales ante el deseo de Otro, estado que prefigura la muerte ante la cosa presente desde siempre en el animal simbólico, y al aceptar su separación vital aceptan su destino mortal; y la de los que no aceptan la muerte como posibilidad originaria de toda vida deseante, y, al aferrarse imaginariamente a una vida sin muerte, provocan en forma siniestra la transgresión constante de esta discontinuidad con un ideal estado de naturaleza al que intentan volver como goce sin falta. Deseo del Otro y goce de la cosa son los dos principios divisorios entre los resentidos de la vida, y los deseantes que aceptan esquematizar el caos y regular su falta en el malestar

de la cultura. Sustituir la violencia del caos primordial por una violencia simbólica e intentar salir del sinsentido para crear un sentido de ley, así sea con ambivalencia ante ella. Este es el dilema ético vital: aferrarse a ese anhelo de un Uno primordial cuya identidad nihilista anula la diferencia, o aceptar la Otredad de la finitud y la falta al intentar construir una morada, así esta morada esté rota. Ningún animal más extraño que el hombre, pero ahora sabemos que nada lo hace más extraño que el apego entrañable de tornar a la morada materna, cuna y muerte de la vida.

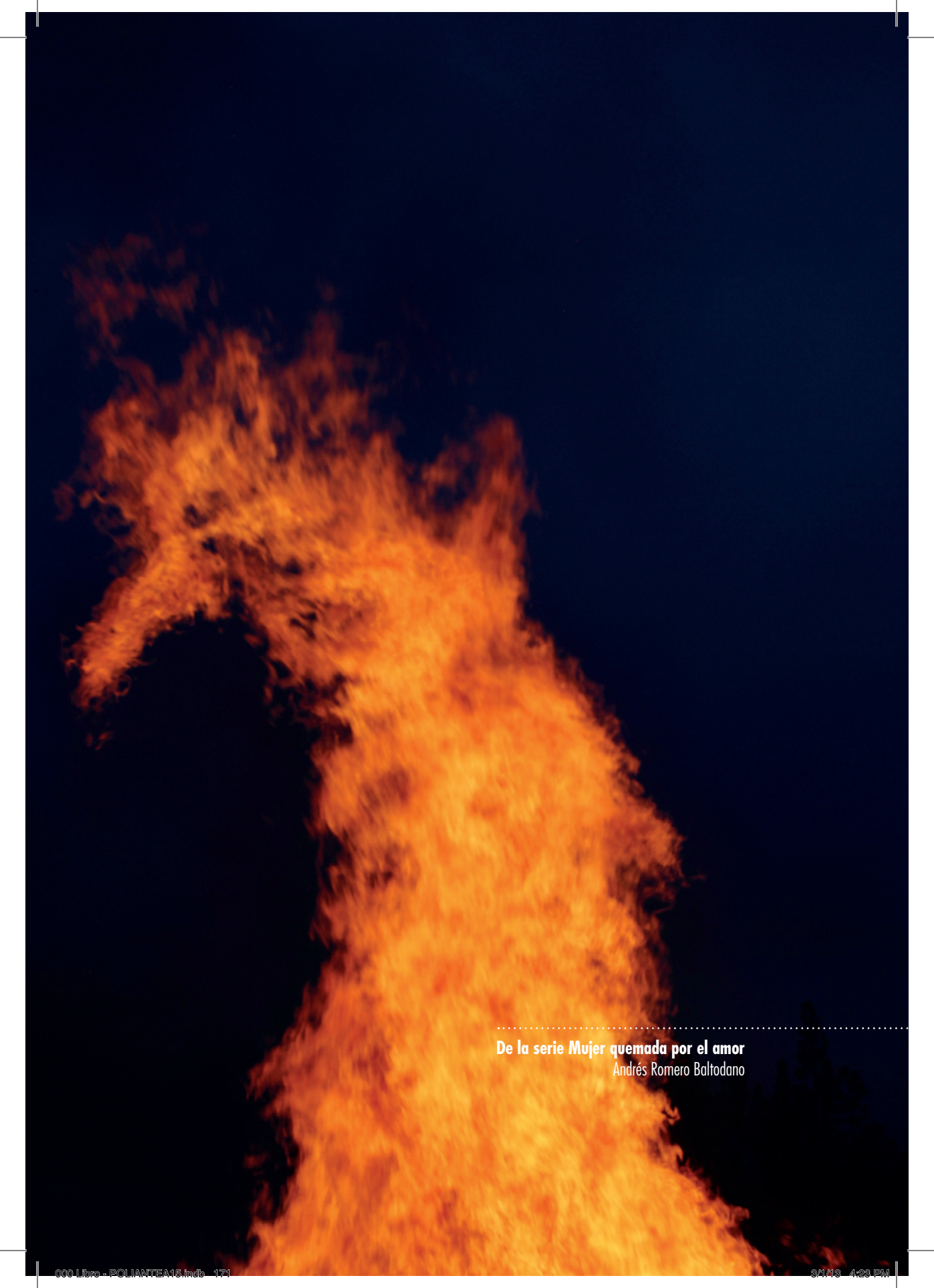
Referencias

- Chemama, R. y Vandermersch, B. (2004). *Diccionario del psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nietzsche, Friedrich. (2010). *Más allá del bien y del mal*. México: Ediciones leyenda.
- Nietzsche, Friedrich. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Freud, S. (1979). Interpretación de los sueños. En *Obras completas* (t. V). Buenos Aires: Amorrortu.

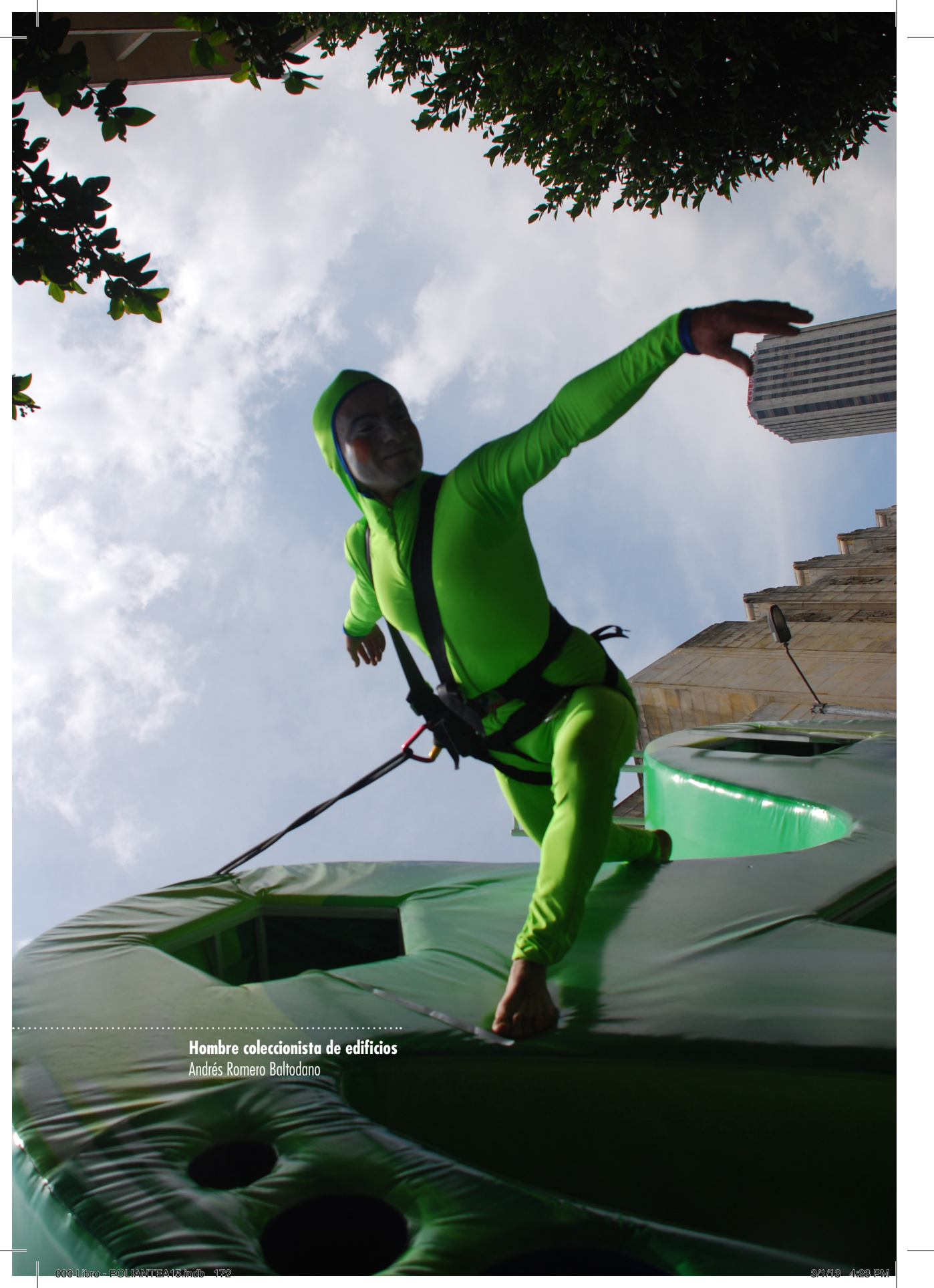
Hobbes, T. (1994). *Leviatán*. Barcelona: Altaya.

Roudinesco, E. y Plon, M. (2006). *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.

- **Violencia e imagen: o del siniestro círculo de las pasiones -** **Ciro Roldán**



De la serie **Mujer quemada por el amor**
Andrés Romero Baltodano



Hombre coleccionista de edificios
Andrés Romero Baltodano

El contacto lingüístico. ¿Enfermedad de las lenguas?

Lingüistic contact. A language illness?

María Antonieta Flores Ramos (México)

ninasgerais@hotmail.com

Universidad Intercultural de Chiapas

Resumen

El presente artículo destaca los errores idiomáticos que se producen tanto en el habla del español de los Altos de Chiapas como en la escritura de estudiantes de la región. El estudio atribuye al contacto lingüístico, al dialecto castellano regional y al aprendizaje informal del español, el desconocimiento del español estándar por parte de los estudiantes. Finalmente, destaca las consecuencias del empleo del español no estándar en la escritura con algunos ejemplos concretos.

Palabras clave: contacto lingüístico, español estándar y no estándar, dialecto, escritura.

Abstract

The following article remarks on the idiomatic errors produced in the Spanish variant of Altos de Chiapas as well as in the written expression of the students of the region. This study attributes the lack of knowledge of standard Spanish to the linguistic contact, the regional Castilian dialect and informal learning of Spanish. Finally, The article highlights the consequences of non-standard Spanish usage in writing with some concrete examples.

Keywords: Lingüistic contact, standard and non-standard Spanish, dialect, writing

FECHA DE RECEPCIÓN: 12 de septiembre de 2012
FECHA DE REVISIÓN: 31 de octubre de 2012
APROBACIÓN: 1 de noviembre de 2012

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE
Flores Ramos, M. El contacto lingüístico. ¿Enfermedad de las lenguas?, Poliantea, 8(15), 173-198.

El contacto lingüístico. ¿Enfermedad de las lenguas?

María Antonieta Flores Ramos (Colombia)

Universidad Intercultural de Chiapas. Maestra en Lingüística Aplicada
de la Universidad Federal de Minas Gerais.

Introducción

Distintos estudios sobre el estado de Chiapas señalan un común denominador: la década de los setenta como un periodo detonador de grandes cambios socioculturales en este estado. Uno de los fenómenos que ha dado lugar a estos cambios, se debe a los sorprendentes e impredecibles desplazamientos poblacionales de las últimas décadas. Este hecho, nada novedoso en la historia de México, ha llamado la atención de los medios masivos de comunicación y, en la agenda de muchos centros de investigación, se ha constituido como uno de los temas más abordados. La prensa ha llamado la atención en torno a la migración, sobre todo, al considerar que el monto de las remesas enviadas por los inmigrantes conforma un ingreso importante —sino el único— de muchas familias mexicanas.

En Chiapas, dichos desplazamientos poblacionales tuvieron lugar abiertamente luego de que el régimen colonial alteró la distribución de la población maya, debido a la política colonial de reordenamiento espacial de los pueblos indígenas. No obstante, en las últimas décadas, estos desplazamientos han sido ocasionados por causas tan diversas como la colonización desorganizada de la tierra, las expulsiones religiosas, los levantamientos militares internos y externos (desplazamientos de indígenas guatemaltecos ocasionados por la guerra civil), la falta de fuentes de trabajo e inclusive desplazamientos debidos a siniestros, como la explosión del volcán Chichonal (1982) o las inundaciones ocasionadas por el huracán Stan (2005).

Si las migraciones internas han existido siempre, lo que, en todo caso, ha cambiado son los tipos de flujos migratorios indígenas del campo a la ciudad, es decir, a zonas periféricas de ciudades, convencionalmente, denominadas *ladinas* como lo es la ciudad de San Cristóbal de Las Casas. El asentamiento de amplios sectores indígenas en las últimas décadas ya no es debido al trabajo temporal de los indígenas en esta ciudad o al anhelo de integrarse a la “sociedad nacional”. Motivos diversos han ocasionado el desplazamiento de indígenas a San Cristóbal de Las Casas: el más conocido, las expulsiones religiosas de evangelistas, debidas (por lo menos en lo discursivo) al cambio de creencias religiosas (en el caso de Chamula, por ejemplo). De los años setenta a la actualidad, lo que comenzó por la construcción de la colonia Nueva Esperanza creció notoriamente conforme el flujo de expulsados aumentaba; de ello da cuenta Robledo Hernández, al hablarnos de la creación de nuevas colonias en los alrededores de San Cristóbal:

En un inicio estas colonias comenzaron tímidamente como trazos de unas cuantas cuadras. [...] pero a medida que los inmigrantes fueron llegando, aparecieron nuevas

colonias hacia el noroeste de la ciudad: San Antonio de Los Montes, La Hormiga, Getsemaní, Diego de Mazariegos y, en otros puntos, La Quinta, Santa Cruz Cascajal y, más tarde, Paraíso, Nueva Palestina, Nueva Tlaxcala, Morelos, Benito Juárez, La Selva, Artículo 115 y el Ex-Carmen (Robledo, 2007, p. 111).

El arribo a San Cristóbal de Las Casas de cientos de personas procedentes de comunidades indígenas, por lo tanto, no se debió más a una decisión individual o a la provisión de mano de obra temporal, sino que, a partir de los años setenta, su establecimiento fue permanente e intensivo, lo que generó grandes cambios en el estilo de vida y la organización sociocultural:

Con la llegada de los expulsados, por primera vez se asentaron en San Cristóbal miles de indígenas que no habían escogido dejar sus pueblos, que guardaban la esperanza de retornar a ellos y que no se habían planteado la posibilidad de abandonar su lengua y su identidad local. Con la ayuda de las iglesias protestantes, recrearon en la periferia de San Cristóbal y en algunas localidades de Teopisca unas comunidades indígenas de un nuevo tipo, más abiertas, menos jerárquicas, más participativas que veían con normalidad la diversidad religiosa y cuyo sostén económico ya no era más el trabajo de la tierra, sino la albañilería, la artesanía, el

comercio, los transportes y los servicios (Viqueira, 2002, p. 359).

Al establecer una tipología de las migraciones internas de los indios de Chiapas, Cruz Burguete nos habla de los desplazados por motivos de guerra, refiriéndose a las familias que no se aliaron al levantamiento zapatista del 94 y, consecuentemente, se desplazaron a otros lugares, de modo que,

[...] las ciudades que más resistieron la llegada de estos desplazamientos [fueron] Comitán, Las Margaritas, San Cristóbal, Ocosingo y Palenque [las cuales] vieron aumentar hasta el doble su población urbana en tan sólo cuatro años después de la sublevación indígena” (2007, p. 67).

Como resultado de dichos cambios poblacionales, Cruz Burguete (2006, p. 36) destaca el desempleo, el bajo ingreso salarial, una fuerte oleada de migrantes chiapanecos a la Unión Americana, la escasez de opciones de trabajo en el campo, la masificación educativa y la ruptura de la unidad familiar y comunitaria. A este respecto, su conclusión más importante es que “la comunidad indígena de hoy, ya no corresponde a las formas de organización cerrada implantadas durante el período colonial (Cruz Burguete, 2006, p. 50).

Dichos desplazamientos poblacionales han captado nuestra atención por los nuevos cambios identitarios que generaron, por la masificación educativa y porque se relacionan con el contacto sociocultural de grupos étnicos, pero esta vez, de una forma, aparentemente, más abierta, heterogénea, intensiva y duradera. Los asentamientos de grupos indígenas migrantes se han dado, como en muchas otras ciudades latinoamericanas, en los antes, considerados, alrededores de la ciudad. Este fenómeno sociocultural ha dado lugar, asimismo, a la interrelación de dos sistemas lingüísticos que se influyen, mutuamente.

Mucho se ha hablado de la manera en que las lenguas mayas han sido influidas por la lengua de Estado y del constante embate de esta por desprestigiarlas y restituir las de su, cada vez más, reducido espacio. No obstante, la manera en que, en sentido inverso, el castellano de Los Altos de Chiapas ha sido influido por las lenguas mayas, con las que cotidianamente convive, es un asunto poco atendido por los investigadores de esta región.

La transferencia de rasgos atribuidos a las lenguas amerindias ha sido, con todo, ampliamente documentada

por estudios, como los de Palacios (1997), quien analiza la variante del español en zonas de influencia guaranítica. Al analizar algunos morfemas verbales que han sido transferidos del guaraní al español coloquial de Asunción, la autora destaca que “el español paraguayo ha integrado en su estructura gramatical numerosos morfemas verbales guaraníes cuya función consiste en matizar la actitud del hablante, del mensaje o de la realidad que los rodea” (1997, p. 6).

En México, encontramos también estudios respecto de los efectos recíprocos del contacto de lenguas, como los de Juan Antonio Flores (1995), quien expone algunos resultados relacionados con el bilingüismo náhuatl-español, tomando en cuenta distintos niveles de análisis lingüístico. Asimismo, en el español yucateco, hay estudios sobre la influencia del sustrato maya, como los de Rosa Leme (1995), quien, al abordar el ordenamiento de las palabras y la prosodia oracional, concluye que “algunas tendencias naturales de la lengua española [...] pueden verse reforzadas en contacto con la lengua maya” (1995, p. 424).

La tesis de que algunas características propias del español pueden ser reforzadas por influencia de

las lenguas con las cuales tiene contacto es una de las que más cobran sentido a la luz de un examen de los trabajos escritos por los estudiantes bilingües (español-lengua amerindia) y monolingües (español) de esta región. Siete años de experiencia laboral, en la revisión de los trabajos escritos de estos estudiantes, me indican que los errores de redacción exceden la hipótesis del aprendizaje deficiente de una segunda lengua (en lo sucesivo L2), pues, estas incorrecciones idiomáticas son igualmente visibles en el español escrito de estudiantes monolingües y en el habla corriente de las personas de esta región. Lo anterior no es un fenómeno aislado y único, sino que, como lo señala Palacios (1997), es propio del dialecto español de regiones con contacto lingüístico histórico; más aún, la autora considera que estos cambios se deben a los efectos recíprocos entre el español y alguna lengua amerindia, más que a un mal aprendizaje:

No cabe duda de que las variedades de español habladas por bilingües en áreas de contacto histórico muestran variaciones lingüísticas significativas que inciden en la fonética o en la morfosintaxis, como hemos visto. Sin embargo, estos cambios pueden registrarse

igualmente en hablantes monolingües de español en esas áreas, por lo que el argumento del bilingüismo como causa directa de un “mal aprendizaje” del español no deja de ser una falacia (1997, p. 11).

En lo sucesivo, el objetivo de este estudio será identificar algunas de las características más recurrentes de estas redacciones que pueden atribuirse, o bien, ser reforzadas por la influencia del sustrato maya y que comienzan a caracterizar la variedad dialectal del español alteño¹. No obstante, antes de pasar al análisis y ejemplificación de dichas características, aclararemos algunos conceptos como el de *interferencia* y *contacto lingüístico* que más que fenómenos separados son fenómenos codependientes. Posteriormente, presentaremos algunos ejemplos de dialectos del español influidos, de algún modo, por una lengua amerindia, extraídos principalmente de Lastra (2003), Leme (1995) y Flores (1995). Asimismo, expondremos uno de los estudios más conocidos sobre el español de

San Cristóbal (Francis, 1960) del cual presentaremos algunos ejemplos todavía vigentes en el español alteño. Finalmente, contrastaremos los ejemplos presentados con las incorrecciones idiomáticas más comunes en la redacción de los estudiantes universitarios; pero, además, contraponiéndolos con enunciados en lenguas mayas, de los cuales se destacarán algunas características morfosintácticas. Los ejemplos se enfocarán, en principio, a analizar el empleo de los posesivos (y dobles posesivos), el uso irregular del género y de los pronombres átonos, en el entendido de que este tema requiere un estudio más extenso y a diferentes niveles. Cabe destacar que, en este estudio, el término *interferencia* se entiende como la transferencia inconsciente al habla de algún rasgo de una lengua donadora a una receptora adoptada sea por bilingües (español-lengua amerindia), o bien por monolingües que la han heredado de su entorno, pues como ya se mencionó, en zonas de contacto lingüístico histórico, las características del dialecto español están ampliamente extendidas entre ambos grupos. Por su parte, las interferencias lingüísticas heredadas o generadas por la influencia del entorno son

¹ Este nombre, “español alteño”, me lo sugirió el doctor Giles Polian Marcus en una asesoría acerca del proyecto de investigación, el 22 de noviembre de 2011 en el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (Ciesas) Sureste.

visibles especialmente en el habla, pero su presencia es también evidente en la escritura, dado que, entre los estudiantes, no hay una clara diferenciación entre el código hablado y el escrito.

El contacto lingüístico

El término interferencia es un vocablo procedente de la física que se ha trasladado a otras ramas de la ciencia que ha adquirido ciudadanía propia, sin dejar, por ello, de ser un término difuso. En física, el vocablo designa “cualquier proceso que altera, modifica o destruye una onda durante su trayecto en el medio en que se propaga” (Domínguez, 2001, p. 1). También se entiende como “el encuentro de dos movimientos ondulatorios cuyo contacto da lugar a un reforzamiento o a una anulación” (Domínguez, 2001, p. 1). El vocablo se ha empleado en muchas disciplinas y, en el campo de la lingüística, se entiende por interferencia, en sentido muy general, el traslape de dos lenguas en el que una lengua (donadora o L1) traspasa algunas de sus características a otra lengua (receptora o L2). La interferencia lingüística generalmente se asocia al campo léxico, pero los elementos trasladados pueden ser de orden

fonológico, morfológico y sintáctico, pues, no solo se prestan las palabras, sino que, cuando surge la mezcla exacta de condiciones sociales y lingüísticas, “todos los aspectos de la estructura lingüística son susceptibles de transferirse de una lengua a otra” (Thomason, 2001, p. 11). Así, la transferencia puede generarse en todas las áreas de la estructura lingüística, como en la fonología (sistema de sonidos), en la estructura de las palabras (morfología) o en la estructura de la oración (sintaxis).

Este fenómeno también se asocia al contacto que un hablante tiene con dos sistemas lingüísticos diferentes, es decir, con el bilingüismo. Los rasgos de la lengua sustrato pueden trasladarse, asimismo, a una tercera lengua; por lo cual, la interferencia lingüística es característica de un multilingüismo donde las lenguas se influyen mutuamente. La interferencia lexical, entendida sea como préstamo, calco o neologismo, llega, con el uso, a naturalizarse entre los hablantes y pasa, de ser un rasgo momentáneo e individual, a una adopción permanente, cobijada por una comunidad lingüística a través de un dialecto.

La interferencia lingüística suele ser negativamente valorada. Su

empleo es considerado como una desviación de la norma, incompatible con la lengua estándar y motivada por la incapacidad del hablante en el dominio de dos sistemas lingüísticos diferentes. La interferencia lingüística, sin embargo, hace parte de un fenómeno mucho más amplio denominado *contacto lingüístico*, el cual, a pesar de su cotidianeidad y permanencia, genera controversia. Como destaca Winford (2003, p. 1), la mezcla entre lenguas:

[...] ha suscitado siempre reacciones emocionales fuertes como la ridiculización, la condena apasionada o el rechazo absoluto. Los puristas la han censurado por considerarla una aberración de la “lengua correcta” y esta actitud se refleja en la percepción popular de la mezcla de lenguas como desviadas de la norma, corruptas e inclusive sin el estatus de una verdadera lengua.

Ciertamente, desde los albores de la humanidad, los seres humanos hablaron más de una lengua. Por lo cual, como destaca Thomason (2001, p. 6), estas se han mantenido en contacto desde hace miles de años. El contacto lingüístico, aunque aparentemente fácil de definir, debe contener ciertas constantes, pues, no solo se trata de una interacción comunicativa temporal entre

individuos donde hay involucrado más de un código lingüístico. En este caso, cabría incluir el lenguaje de señales de los sordomudos. Se trata de una interacción social prolongada entre miembros de diferentes comunidades lingüísticas que, en general, mantienen cercanía. De lo contrario, como lo señala Winford (2003, p. 3), podría considerarse una situación de contacto lingüístico, un encuentro esporádico entre turistas de comunidades lingüísticas distintas. En muchos casos, la interacción social prolongada entre miembros de diferentes comunidades lingüísticas, “puede resultar en distintos tipos de mezclas [e inclusive] en el cambio estructural de alguna de las lenguas” (Winford, 2003, p. 3).

Como lo han destacado distintos estudios, el contacto lingüístico puede tener una amplia variedad de resultados; comenzando, en algunas situaciones, con el préstamo exiguo de vocabulario, “mientras que otras situaciones de contacto pueden conducir a la creación de lenguas enteramente nuevas” (Winford, 2003, p. 2). Thomason (2001, p. 10) concluye que el contacto lingüístico es la norma, y lo verdaderamente excepcional sería encontrar una lengua cuyos hablantes evitaran el contacto

con hablantes de otras lenguas por cuando menos dos siglos. El asunto, sin embargo, provoca calurosos debates, especialmente entre los llamados *puristas*. Ajenos a la cotidianidad, permanencia e importancia del papel que la mezcla de lenguas desempeña en el desarrollo las lenguas humanas, “incluidas aquellas consideradas modelo de corrección y pureza” (p. 10), algunos puristas han considerado los resultados del contacto lingüístico como procesos anómalos que las desvirtúan, alejándolas, por ello, de la norma. En realidad, la mezcla de lenguas “es un proceso creativo gobernado por ciertas normas, que afecta, en grados diferentes, a todas las lenguas” (Thomason, 2001, p. 11). Por eso, para Thomason (2001, p. 11), estas lenguas, más que el testimonio de un desvío o error, son el testimonio de la creatividad humana ante la necesidad de romper las barreras lingüísticas para crear un medio común de comunicación.

En un estudio de Poplack y Sankoff (citado por Lastra, 2003, p. 193) acerca de las alternancias entre francés e inglés en hablantes canadienses, los investigadores advierten que las interferencias se dan porque, a veces, hay una palabra (*le mot just*)

o enunciado (*an equal opportunity employer*) considerado más expresivos en una lengua que en otra. Es decir, hay posturas que consideran el “error” como algo positivo en la medida en que es un recurso creativo para manifestar afectividad o mayor expresividad y que, por lo tanto, presupone la evolución natural de una lengua, cuyos resultados llegan a los hablantes a través de una herencia de la cual no siempre están conscientes.

Aunque la influencia de una lengua sustrato sobre una receptora, en un ambiente donde predomina el bilingüismo, no únicamente se relaciona con los préstamos léxicos, la mayoría de los estudios se han centrado en las interferencias léxicas, es decir, en los préstamos que el castellano, por poner un caso, adquiere del náhuatl o, viceversa, en los préstamos que el aimara emplea del español. En resumen, los estudios se concentran en la interferencia lexical mutua que hay entre el español y las lenguas amerindias. Sin embargo, entre más prolongado sea el contacto lingüístico entre estas lenguas, mayor influencia recíproca habrá en todos los niveles lingüísticos.

Muestra de la influencia gramatical de una lengua amerindia sobre el castellano la encontramos en

Lozano (citado por Lastra, 2003, p. 211), quien estudia el sustrato quechua sobre el español no estándar de Perú, o bien, en los estudios de Quant e Irigoyen (citado por Lastra, 2003, p. 215) sobre el denominado *guaraní de resistencia* hablado en el nordeste de Argentina. Estos autores agregan que en el español no estándar, hablado por monolingües, descendientes de guaraníes cuya castellanización se impuso como una exigencia sociopolítica, se manifiesta la influencia de una lengua sustrato. Estos monolingües, pertenecientes a clases populares y habitantes de suburbios urbanos —afirma— “aprendieron un castellano sin modelos académicos” (citado por Lastra, 2003, p. 215). Estudios de este tipo son importantes porque, en la actualidad, los cambios lingüísticos van en constante aumento, y esto tiene repercusiones en una de las tareas de la educación formal, es decir, en la adquisición del código escrito. Paradójicamente, la influencia de una lengua sustrato sobre el español no estándar no ha sido estudiada a fondo más en el léxico, o bien, ha sido señalada como el sello folclorista de una variante dialectal que hunde sus raíces en el español arcaico.

En todo caso, las interferencias de distintos niveles debidas, entre otras cosas, a la influencia de la lengua sustrato han sido estigmatizadas o señaladas como una enfermedad de las lenguas que tiene sus orígenes casi exclusivamente en el español arcaico. A este respecto, cabe destacar los comentarios de Nardi respecto de la indiferencia que ha ocasionado el papel del sustrato indígena en la formación del español americano.

Los filólogos y lingüistas romanistas han mostrado, en general, una tendencia a minimizar el papel del sustrato indígena en la formación del español americano porque estudian el español culto de las grandes ciudades. Además, se ha hablado del “español americano” como si fuera uno solo. Se califica de mala traducción la influencia de las lenguas indígenas en el español y se apela a ella solo luego de agotar todas las posibilidades de explicación mediante las “tendencias” del español. Cuando mucho, se acepta que la lengua indígena haya desempeñado el papel de catalizador de algún proceso de origen hispánico (Nardi, citado por Lastra, 1992, p. 212).

Uno de los estudios más conocidos sobre el español de San Cristóbal es el de Susana Francis (1960),

denominado *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*. Tal vez porque la mezcla de condiciones sociales y lingüísticas no se había dado en la época, la autora no atribuye a las lenguas mayas de la región una influencia categórica sobre el español de San Cristóbal. Más bien, según se constata en el capítulo “Formación de los barrios”, lo considera heredero del español colonial. A este respecto afirma:

Cuxtitali es el barrio de habla más típica, tanto por su acento, como por sus giros de lenguaje que evocan, de manera notable, el español del siglo XVII (Francis, 1960, p. 34). Ahora, recordemos el origen de los colonizadores españoles que forman el elemento más importante en la constitución del habla local (Francis, 1960, p. 35).

Aunque muy tímidamente la autora afirma que, “a pesar de la influencia opuesta, también los pueblos indígenas han ejercido su influencia en la formación del habla que nos ocupa” (p. 45), es decir, en el habla del español de San Cristóbal. No obstante, el libro carece de ejemplos que ilustren esta afirmación y, más bien, nos presenta un contexto sociolingüístico muy distinto al de la segunda década del siglo XXI, pues, afirma que casi todas

las transacciones comerciales se llevaban a cabo en una lengua indígena dado que muy pocos indígenas hablaban español:

Poquísimos de ellos hablan “castilla” y los que lo hacen tienen un acento extraño, porque es idioma que aprendieron tardíamente. [...] Como a los coletos les es muy necesario comunicarse con ellos, casi todos hablan “lengua”, principalmente los comerciantes, aun los pocos de origen extranjero que radican allá, por lo que casi todas las transacciones se llevan a cabo en tal idioma (Francis, 1960, p. 44).

Con todo, el estudio incluye muchos ejemplos que tienen plena vigencia relacionados con las características que nos corresponde analizar. Este, consta de un apartado donde, a partir de ejemplos del discurso hablado, la autora analiza los procesos fonológicos del habla popular, el voseo y las características morfológicas y sintácticas del español alteño de los años cincuenta. Al hablar de los posesivos, la autora manifiesta que “estos se prodigan innecesariamente” (p. 93) en frases como “Ponételo tu vestido”. Del mismo modo, añade que San Cristóbal es una región loísta, pues, —respecto del empleo de pronombres acusativos y dativos— el *lo* se emplea en

lugar de *le* y *la* y, “además se usa prolijamente en casos que no requieren el auxilio de pronombres” (p. 90), como en “Lo limpié la mesa”.

Dado que el lenguaje hablado y escrito son códigos estrechamente vinculados en el imaginario del estudiante, es oportuno analizar la redundancia de posesivos y dobles posesivos en los textos escritos revisados. Como Francis lo menciona, muchas veces la repetición del posesivo es superflua, pues, cuando, este está implícito, es innecesario resaltar la pertenencia (Grijelmo, 2006, p. 136). Por eso, este autor considera el pleonismo como “una supuración, un grano que rebosa materia viscosa por acumulación de grasa, algo feo”. De tal modo, señala como una incorrección escribir “El jugador se lesionó su tobillo izquierdo”, pues, caemos en un pleonismo o redundancia de significado puesto, que solo puede lesionarse su tobillo, no el de otra persona. Por lo tanto, lo correcto sería, “El jugador se lesionó el tobillo izquierdo”.

El doble posesivo, no obstante, a veces se emplea para evitar la anfibología o ambigüedad de significados, producidos, principalmente, por el posesivo *su*. Por eso, dice Gili y Gaya:

[...] para remediar la vaguedad que resulta de este pronombre posesivo, el idioma se vale del recurso de añadir a *su* el nombre del poseedor, o el pronombre que le representa, acompañado de la preposición *de*, siempre que pueda haber duda: *Su casa de Luis* (mejor: “*La casa de Luis*”); *su casa de ellos*, *su casa de usted* (Vivaldi, 2000, p. 93).

Más adelante Vivaldi (2000, p. 93) afirma que esta tendencia de la época clásica (refiriéndose al empleo del doble posesivo) “se mantiene en el habla moderna, pero con visible tendencia a limitarla a *su de usted* y *su de ustedes*”. Sin embargo, Vivaldi (2000, p. 93) atribuye las posibles anfibologías del *su* a la pobreza del idioma, pues, en idiomas como el francés y el alemán, la terminología pronominal es más completa e, inclusive, en el caso del segundo, el posesivo empleado depende del número de poseedores y, del género y número de estos:

En realidad, en lo que se refiere al *su*, la culpa de las ambigüedades resultantes hay que achacárselas a la pobreza del idioma. Los franceses tienen “*son*”, “*sa*”, “*leur*”, “*leurs*”. En nuestro idioma todo se reduce a *su* y *sus*. Para evitar confusiones, pues, conviene, según los especialistas del lenguaje 1º [...] colocar el *su* de tal suerte que se refiera al nombre anterior más cercano [y] 2º hacer

construcciones indirectas pronominales. Así en vez de “Se le llenaron *sus* ojos de lágrimas”, conviene escribir: “Se le llenaron los ojos de lágrimas” (2000, p. 93).

La posesión, por su parte, es un fenómeno gramatical que casi nunca se relaciona con la apropiación real de algo o de alguien, sino solo con la apropiación psicológica. Cecilio Tuyuc (2001, p. 110) analiza esta categoría gramatical en las lenguas mayas, en su *Gramática descriptiva jocalteca*. Al hablarnos de los sustantivos siempre poseídos, afirma que “su característica principal es que siempre son poseídos y se refieren a partes muy ligadas a la naturaleza de una persona, animal o cosa [como en] *mi pie, tu lengua, su hoja*”. Por su parte, Nora England (1996, p. 82), al referirse al posesivo, afirma que “las palabras que pertenecen a esta clase, generalmente nombran a partes del cuerpo humano, a parientes y, a veces, a ropa y comida”. En el caso del jocalteco, dice Tuyuc (2011), la omisión del posesivo en este tipo de sustantivos provoca que la palabra tenga un significado totalmente diferente, pues en lugar de decir *mi pie, tu lengua, su hoja* diremos *coyote, bejuco y sarro*, respectivamente. De tal modo,

es difícil pensar que la redundancia del posesivo no se deba a la influencia de las lenguas indígenas, especialmente, al abordar trabajos sobre la posesión inalienable o bien análisis, como los de Lozano (citado por Lastra, 2003, p. 210), quien estudia la forma en que el quechua influye al español, comparando oraciones del español no estándar de Ayacucho con el limeño estándar. Entre los ejemplos correlacionados con el español de Los Altos de Chiapas, encontramos el uso del doble posesivo, como en la oración siguiente:

Español no estándar de Ayacucho	Español estándar limeño	Doble posesivo
1. Era <i>su</i> amiga de Juan.	Era <i>la</i> amiga de Juan	

Lozano (2003) afirma, respecto de este ejemplo, que en “en quechua el posesivo se puede expresar efectivamente de manera doble”. De modo que, la traducción literal de una oración, como “ñuqapa wasiy”, sería “De yo mi casa” con lo cual, “es lógico que un hablante de quechua diga “Su amiga de Juan” en vez de “La amiga de Juan” (citado por Lastra, 2003, p. 212). Los hispanistas, agrega el autor, dirán que “en zonas fuera de la influencia del quechua también se encuentra esta

construcción. Pero no cabe duda de que el quechua por lo menos la refuerza” (p. 212). La misma observación sería aplicable respecto de la influencia de las lenguas mayas en el español de San Cristóbal: si estas no influyen directamente en su estructura gramatical, por lo menos refuerzan algunas de sus características. Con todo, la redundancia de posesivos no deja de verse como una supuración o una mácula que, aunque inadvertida para quien escribe, resulta demasiado recargada para el que lee. El ejemplo siguiente, extraído del trabajo de uno de los estudiantes, amén de demostrar un abuso del posesivo *mi*, refleja un empleo inadecuado del pronombre átono *lo*, pues, en ocasiones, este no corresponde al género y número del objeto directo al que sustituye. Independientemente de que el texto hace patentes errores de otra índole, nuestro propósito es señalar, en negritas, el empleo exagerado del posesivo, así como la falta de concordancia de género, pues, de esta característica hablaremos posteriormente.

Mi metodología de la investigación son los pasos que *lo* llevaré a cabo para realizar **mi** proyecto de investigación es decir primero haré un

inventario o descripción detallados de las acciones que yo *lo* voy a ejecutar con los tiempos y los recursos a **mi** alcance, siendo que con esa información *lo* voy a formular **mi** cronograma de actividades porque es muy necesario para realizar **mi** proyecto de investigación para **mi** tesis².

El ejemplo anterior nos recuerda la afirmación de Francis (1960) respecto de que San Cristóbal es una zona loísta. En efecto, el loísmo, según el *Diccionario panhispánico de dudas* (2005), es el uso impropio del pronombre átono *lo(s)* “en función del complemento directo masculino (de persona o de cosa) o neutro (cuando el antecedente es un pronombre neutro o toda una oración), en lugar de *le(s)* que es a la forma a la que corresponde ejercer esta función”. La misma fuente agrega que este uso impropio de los pronombres átonos de tercera persona surge cuando no queda claro para el hablante si el complemento verbal es directo o indirecto.

Sin embargo, los errores en el empleo del pronombre átono *lo* en el español de Los Altos no se relacionan,

² Extraído de una redacción de Francisco Zepeda Hernández con su previa autorización.

exclusivamente, con el desconocimiento del tipo de complemento (directo o indirecto), sino con la falta de concordancia de género y número en relación con el complemento directo. Por lo tanto, encontramos una simplificación pronominal, pues, en situaciones donde normalmente el pronombre átono debería ser femenino (cuando el complemento directo es un sustantivo femenino), o bien masculino (cuando el complemento directo es un sustantivo masculino) se emplea, de manera indistinta y cada vez más generalizada, el pronombre átono *lo*. Lo anterior, como podemos observarlo en el ejemplo, sin considerar la falta de concordancia de número (singular o plural), es decir, si el complemento al que sustituye el pronombre es un sustantivo singular o plural. Esta característica, cada vez más corriente en el español de San Cristóbal, se hace extensiva al dativo o complemento indirecto; esto es, el pronombre átono *lo* sustituye tanto a *le* como a su respectivas forma plural *les*.

La utilización correcta del *lo*, en el español alteño, es más bien fortuita, y la diferencia con los complementos, a los cuales sustituye, es que el empleo de unos está más estigmatizado que el de otros. Dicha

simplificación pronominal está cerca de ser naturalizada en el español alteño tanto entre los castellanohablantes monolingües como entre los bilingües, cuando el complemento directo al cual sustituye el pronombre átono es femenino o masculino. Azucena Palacios (1997), en una observación respecto de esta característica, afirma lo siguiente:

[...] la simplificación del sistema pronominal átono que se da en algunas áreas, peruanas, ecuatorianas, mexicanas o guatemaltecas, esto es, la tendencia a utilizar un único pronombre “*lo*” para objeto directo sí está estigmatizada y se ha convertido en un marcador sociolingüístico asociado con la variedad de bilingües sin instrucción formal (p. 9).

La falta de concordancia de género podría reforzarse a causa de que en las lenguas mayas no hay género; pero en la redacción también observamos un uso de doble complemento directo (u objeto directo), como en “los pasos que *lo* llevaré a cabo”. Es interesante señalar que estas características se encuentran también entre el español de Sudamérica y se les atribuye a la influencia de las lenguas amerindias de esa región. Por ejemplo, Gutiérrez Marrone (citado por Lastra, 2003, p. 210) estudia

la influencia del quechua y el aimara en el español de Bolivia. Respecto de la falta de concordancia de género y del uso redundante de objetos directos, el autor citado comenta:

[...] en el español popular de la zona [refiriéndose a La Paz y Cochabamba] es frecuente el uso de *lo* redundante junto al objeto directo expreso y sin concordancia de género y número [lo cual] se podría atribuir a la influencia del quechua o el aimara.

El autor ejemplifica estos usos con oraciones comunes en el español de monolingües de distintos grados escolares, como en “Dámelo la pelota” (con falta de concordancia de género) o como en “La gente joven quiere dominarlo a sus padres” (con falta de concordancia de número). Estos ejemplos que demuestran el uso redundante de objeto directo y la falta de concordancia de género (y número) son curiosos, porque parecerían extraídos del español de monolingües de Los Altos de Chiapas. En una radiodifusora de San Cristóbal de Las Casas³, a propósito de tratarse de un programa emitido el Día de las Madres en México

(10 de mayo), uno de los locutores le preguntó al otro si había felicitado a su madre, de esta manera: “¿Ya lo felicitaste a tu mamá?” Aquí hay un *lo* redundante porque, si dentro del discurso ya se habló de un tema o antecedente (la madre), es innecesario introducir el *lo*. Además, de ser introducido, como se trata de un objeto directo femenino (la madre, tendría que emplearse el pronombre femenino *la* con lo cual, de acuerdo con el español estándar, la pregunta sería “¿Ya la felicitaste?”, o bien “¿ya felicitaste a tu mamá?”. Esta falta de concordancia de género podría deberse a la influencia de las lenguas originarias de la región, pues, tal como sucede con el aimara y el quechua, en las lenguas mayas no existe el género.

Lozano (citado por Lastra, 2003, p. 210), al analizar la forma en que el quechua influye al español peruano, compara oraciones del español no estándar de Ayacucho con el limeño estándar. En las oraciones siguientes, advertimos el uso del doble objeto directo (o complemento directo) y la falta de concordancia de género entre este (el objeto directo) y el pronombre átono que lo sustituye:

³ XEW noticiero de las dos de la tarde, 10 de mayo de 2009.

Español no estándar de Ayacucho	Español estándar limeño	
2. Él es el médico que la curó a mamá	Él es el médico que curó a mamá	Doble objeto directo
3. A María nosotras lo adoramos.	A María nosotras la adoramos.	Género

Flores (1995) considera la repetición del complemento directo como una réplica o interferencia morfosintáctica “que no hace más que recordarnos la obligatoriedad morfológica que el Nahuatl tiene por marcar la transitividad” (p. 500). Es decir, el náhuatl, a diferencia del español, “requiere indicar morfológicamente en el verbo la naturaleza transitiva del sintagma verbal mientras que en español la misma función se marca por medios sintácticos” (p. 500). Para ilustrar esta característica, ofrece dos ejemplos donde el objeto directo se replica; primero, mediante el pronombre átono, antecediendo al verbo y, posteriormente, de forma expresa, posponiéndolo —al verbo—. Cabe destacar que, en el segundo ejemplo, el pronombre átono *lo* sustituye a un complemento indirecto o dativo; lo cual representa un uso cada vez más extendido en el español alteño que tiende a reproducirse en la escritura:

12. ¿Lo quieres café? (En vez de “¿quieres café?”)

13. Lo fue decir L. (En vez de “Le fue a decir a L.”) (Flores, 1995, p. 5001).

Los resultados alcanzados hasta ahora nos remiten a otra de las conclusiones de Rosa Leme respecto de la influencia del maya en el español yucateco, es decir, que “al lado de los importantes cruces fonéticos y léxicos entre el maya y el español, el entrecruzamiento sintáctico es también notorio, intenso y sistemático” (1995, p. 424). Valdría la pena entonces llevar a cabo un estudio más amplio sobre la posible influencia del orden de los afijos que indican transitividad en las lenguas mayas de Los Altos de Chiapas, pues, en tsotsil⁴ hay una serie de marcas morfológicas o bien un juego de afijos pronominales que se aglutinan al verbo transitivo, con el fin de indicar la relación agente-paciente (B’aa’yil, citado por Vázquez, 2012). Un estudio de este tipo ha sido realizado por María Elena Sánchez Arroba quien, en su artículo “Ergatividad en la familia lingüística maya”, analiza la influencia

4 El tsotsil junto al tseltal son las dos lenguas mayas habladas en la región Altos de Chiapas.

de la sintaxis del maya yucateco en el español de Yucatán (2008, p. 541). Estas evidencias nos remiten, nuevamente, a otra de las conclusiones de Rosa Leme (1995), quien supone que “el reforzamiento en lo tocante a orden y aspecto ocurra también en las demás variantes del español que viven en contacto con la lengua maya” (p. 155). Dicha interferencia, en el orden sintáctico, la advertimos en un estudio sobre gramática donde Fernández, Martínez y Moreira, (2000, p. 5) destacan el orden básico de los constituyentes en el tsotsil de Zinacantan colocando como ejemplos una cláusula intransitiva (verbo-sujeto) y una cláusula transitiva (verbo-paciente-agente).

Chamem xa li jtot e.
Cham- -em xa li j- tot -e
 morir EST. ADV. ART. 1ª POS. padre ENCL.
 “Mi padre ya ha muerto”
’Oy sna li jtot e.
’Oy s- -na li j- -tot e
 tener 3ª POS. casa ART. 1ª POS. padre ENCL.
 “Mi padre tiene una casa”

En la traducción palabra por palabra, advertimos el orden, la función y el significado de cada constituyente. Convencionalmente, estas autoras traducen los respectivos enunciados siguiendo el orden básico de los

constituyentes en español, es decir, sujeto-verbo-objeto; no obstante, en el habla cotidiana informal del español san cristobalense, es factible escuchar expresiones, como “Murió ya mi papá” o bien “Tiene su casa mi papá”, sin que por ello sea un habla estigmatizada en este contexto. Cabría aclarar, entre otros factores, las características de las personas que introducen en el habla el *rema* antes que el *tema* para determinar si se trata, efectivamente, de una interferencia sintáctica del tsotsil o si, como señala Susana Francis (1960), son “arcaísmos derivados de las viejas formas del español” (p. 22), o bien una mezcla de ambos todavía no explorada.

Por último, analizaremos una categoría inexistente en las lenguas mayas de Los Altos de Chiapas, es decir, el género. En lo respectivo al género, Grijelmo (2006) nos dice que se trata de un fenómeno exclusivamente gramatical (p. 102), el cual no siempre coincide con el sexo y, más bien, funciona al margen de esa condición biológica (p. 103). En buena medida, añade Grijelmo, el género femenino coincide con el sexo femenino y, el género masculino, suele designar a seres del sexo masculino, pero “es posible decir *la ballena* aunque se

trate de una ballena macho, o *la ardilla*, o *la jirafa*. [...]. Lo mismo podemos decir el ratón, el moscón o el topo, aunque estemos refiriéndonos a una hembra” (p. 105).

También encontramos sustantivos epicenos que no varían su forma para el masculino o el femenino, como en *una cría*, *una serpiente*, *un cuervo* (2006, p. 105). Por eso, Flores (1995) afirma que, debido a la arbitrariedad en la asignación de los valores masculino y femenino, y a la correlación del género con la categoría semántica de sexo, en ocasiones, los hablantes bilingües de español-náhuatl “buscan marcas fónicas o ‘culturales’ para adjudicar el género” (1995, p. 500). De tal modo, a la palabra *collar* o *carnaval* se les adjudica el género femenino “por la terminación [ar] de collar y [al] de carnaval”, como en *la collar rosa*, o *la carnaval*, o bien, por considerar que tocar el violín es un oficio exclusivamente masculino, se dice *el violinista* (p. 501).

Consecuencias en la escritura

Al igual que en los ejemplos expuestos, en el español de Los Altos de Chiapas, los estudiantes se guían por las marcas fónicas, por lo cual a veces escriben enunciados como

“la mapa” en vez de “el mapa”. No obstante, los errores en la asignación del género son más prolíficos en el empleo del pronombre átono. Este uso irregular del género gramatical, del posesivo —y doble posesivo—, además del empleo del doble complemento directo atribuido o no a la influencia de las lenguas mayas de la región, cuando se aplica a los textos escritos crea una ambigüedad difícil de dilucidar si no se conoce el contexto de los estudiantes. Asimismo, en el lenguaje escrito, la redundancia es innecesaria, pues, escribir no significa transcribir la propia oralidad, lo cual, como observa Ferreiro (1995, p. 110), “contribuye a desprestigiar las variantes dialectales orales que más se alejan de la norma ortográfica”.

En la escritura, por lo tanto, “no hay pasaje directo de lo oral a lo escrito, sino mediado por una reconstrucción de lo oral” (Ferreiro, 1995, p. 110). Si bien el estándar se caracteriza por su flexibilidad y se refiere a la forma de lengua considerada, tácitamente, como la más adecuada en contextos formales de uso (Bernárdez, 1999, pp. 33-59), dicho “consenso social” suele ser más conservador cuando se presenta de manera escrita y cuando es probatorio

de la adquisición de un conocimiento mediante un trabajo “formal”. En tales casos, debemos reconocer la conveniencia de que haya un español en el que nos entendamos por escrito todos los usuarios de la lengua. Por lo tanto, este debe atenerse, en la medida de lo posible, a la norma estándar, y evitar la interferencia de registros y de rasgos propios de la variante dialectal del entorno; pues, aunque lo anterior sea efectivo en el español hablado, origina ambigüedad en la escritura.

La ambigüedad generada por el desconocimiento de la lengua estándar y por la inexperiencia para expresarse en el código escrito no es un problema exclusivo del español escrito en Los Altos de Chiapas. Si analizamos la literatura sobre el tema, advertiremos que se trata de un problema no solo de la denominada *educación intercultural*, sino de la educación en su conjunto, encontrado no únicamente en México sino también en otras latitudes, como España y Brasil. Basta abordar las primeras páginas del libro de Cassany *Enseñar lengua* para constatarlo:

El aumento del analfabetismo funcional, es decir, la ineptitud que presentan alumnos escolarizados normalmente para resolver cuestiones elementales relacionadas

con la lengua escrita, la estrecha relación entre dificultades del lenguaje y fracaso escolar, y la observación directa de jóvenes y adolescentes incapaces de salir airoso de situaciones cotidianas que implican una cierta elaboración intelectual, tiene que obligarnos a pensar que hay algo en la escuela que no funciona como debería hacerlo (1998, p. 11).

En todo caso, dice Cassany, se trata del aprendizaje de una lengua —lengua 1 o 2— en una situación a menudo desfavorable, donde “la variedad dialectal [de la zona] presenta una distancia importante con respecto a la variedad como estándar” (1998, p. 11). Tal es el caso del español alteño, el cual, a juzgar por la revisión continua de los trabajos escritos, es una variante que tiende a alejarse cada vez más del español estándar de México. El desconocimiento del denominado estándar genera incorrecciones idiomáticas en la escritura, y estos conflictos con la lengua no competen, únicamente, a los estudiantes bilingües, pues, en la práctica, usualmente es imposible distinguir si nos hallamos ante un texto escrito por un estudiante monolingüe o bilingüe. Si a esto le agregamos la falta de contacto con la cultura escrita, sea por cuestiones culturales o sea por falta

de familiaridad con la lectura, el resultado redundante en la ambigüedad e imprecisión de los textos, ya que, como señalamos anteriormente, es indispensable conocer el contexto personal de los estudiantes para poder entender su redacción.

A guisa de conclusión

En San Cristóbal de Las Casas comienza a consolidarse, o bien un español local, un español alteño común a todos los hablantes, sean castellanohablantes monolingües o bilingües (hablantes del español y alguna/s lengua/s maya/s). El habla local de esta región hace parte de la diversidad y de la vitalidad de las lenguas. Además de dar cuenta de la creatividad de los hablantes, nos permite analizar los cambios de una lengua en un momento dado del tiempo o, por lo menos, en dos periodos importantes: los años cincuenta, según lo destaca Susana Francis en su obra, y la segunda década de este siglo. No obstante, vale destacar que el español de San Cristóbal es un dialecto estigmatizado, especialmente cuando se transfiere al código escrito como si la escritura fuera simplemente una transcripción del habla.

La mezcla social y lingüística exacta está dada para que los

cambios lingüísticos se produzcan o, por lo menos, para que ciertas características del español local se refuerzan debido al contacto de este con las lenguas mayas de la región. El contacto entre castellanohablantes y hablantes de lenguas mayas, en la actualidad, no es temporal, sino intensivo y duradero, pues, estos no se comunican exclusivamente en una especie de pidgin para efectuar transacciones comerciales, sino que los mayahablantes residentes en San Cristóbal son casi en su totalidad bilingües y mantienen relaciones de trabajo permanentes con los castellanohablantes, no solo como proveedores de mano de obra temporal, sino como prestadores de servicios permanentes. Debido a las migraciones internas, intensificadas por lo menos desde los años setenta, residen en ciertas colonias de esta ciudad, y la proveen de servicios como la albañilería, la artesanía y el servicio doméstico, entre otros. Su presencia, por ello, no es solo temporal y, consecuentemente, el contacto entre los dos sistemas lingüísticos es permanente. A ello nos referimos al afirmar que la mezcla exacta de condiciones sociales y lingüísticas está dada para que se produzcan cambios lingüísticos más notorios.

Estas interrelaciones sociales donde el individuo convive cotidiana y prolongadamente con más de un código lingüístico producen interferencias lingüísticas, comunes a las situaciones de contacto lingüístico. Consecuentemente, como lo destaca Francis (1960), el español hablado en San Cristóbal se caracteriza, o bien por prodigarse innecesariamente en el empleo de posesivos, o bien por ser una región loísta. Lo cierto es que estas dos características se han visto reforzadas por el contacto con las lenguas mayas de la región. Influencias atribuibles a las lenguas indoamericanas están ampliamente documentadas en el español yucateco, pero, asimismo, ya en el español guaraní, ya en el español peruano y boliviano. Todos los ejemplos citados aquí se correlacionan con el español alteño hablado en San Cristóbal de Las Casas, además de relacionarse con el mismo tipo de *desviaciones* en relación con la lengua estándar. Si bien el término *lengua estándar* suele ser flexible y la noción de lo que es adecuado pertenece a la pragmática más que a la morfosintaxis o a la semántica, hay una conveniencia de comprendernos en el español escrito, para el que hay una normativa a la

cual deben atenerse, especialmente los escribientes (Bernárdez, 1999, p. 39). Lo preocupante es que las características del español alteño hablado se traslapen a la escritura no porque el habla no deba ser creativa, versátil y espontánea, sino porque la escritura representa un código más conservador, cuyo objetivo es garantizar la comunicación entre los usuarios de una lengua y asegurar su permanencia, de una manera relativamente más estable que el habla. Por lo tanto, la escritura debería apegarse, en la medida de lo posible, al español estándar a través de una mediación reflexiva de lo que se va a escribir. Sin embargo, la escritura, en un ambiente donde no “se acostumbra leer”, parece ser más bien una transcripción del habla, lo cual la aleja notablemente del español estándar al tiempo que contribuye a la estigmatización del dialecto hablado.

Por lo analizado en el español sudamericano, las interferencias lingüísticas son más manifiestas en los lugares con contacto lingüístico histórico donde la población, mayoritariamente bilingüe, ha sido informalmente castellanizada por imposiciones sociopolíticas. En San Cristóbal, como ya mencionamos,

esta interacción se ha vuelto permanente y las interferencias no aluden exclusivamente a las interferencias léxicas, pues, resulta insuficiente afirmar que *bolo*, *pox* o *tsucum* provienen de *tsotsil*, ya que hay interferencias morfológicas y sintácticas que, aunque invisibles para el castellanohablante común, son más penetrantes y permanentes que las anteriores.

Finalmente, estimamos que, para determinar el surgimiento de un español *tsotsilizado*, la investigación requiere un enfoque sociolingüístico para definir los factores lingüísticos, sociales y económicos más determinantes de los hablantes. De tal modo, habría que procurar responder a ciertas preguntas, como la manera en que se estructuran socialmente los rasgos *mayanizantes*, considerando, igualmente, aspectos, tales como la fase etaria, el nivel de escolaridad y sociocultural del hablante. Asimismo, para garantizar que el desconocimiento del español no estándar se debe a la adquisición del español sin modelos académicos, habría que emplear un enfoque sociolingüístico con diferentes variables.

Provisionalmente, estimamos que la diferencia entre una redacción, notablemente alejada del español estándar, y una redacción aceptable se debe al

contacto cotidiano con la cultura escrita. Asimismo, estimamos que el desconocimiento del español estándar no se debe, sin más, a un aprendizaje informal del español, sino a un incipiente cambio lingüístico cada vez más generalizado en la región, pues, a menudo, es muy difícil persuadir a un estudiante de lo que la gramática normativa indica cuando en su ambiente sonoro se habla con incorrecciones idiomáticas cada vez más naturalizadas.

Referencias

- Bernárdez, E. (1999). *¿Qué son las lenguas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cassany, D.; Luna, M. y Sanz, G. (1998). *Enseñar lengua*. Barcelona: Graó.
- Cruz Burguete, J. et al. (2007). *Las migraciones internas de los pueblos indígenas de Chiapas*. México: Eco-sur-UNICH.
- Real Academia Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas* [en línea]. Consultado el 14 de junio 2012 en <<http://buscon.rae.es/dpd1/>>.
- Domínguez Vásquez, M. J. (2011). *En torno al concepto de interferencia* [en línea]. Universidad Santiago de Compostela. Consultado el 1 de

febrero de 2012 en <www.ucm.es/info/circulo/no5/dominguez.htm>.

Fernández Gómez, M. A.; Martínez Balladares, B. y Moreira Sendón, M. (2000). *El tzotzil de Zinacanteco: resumen gramatical*. Vigo: Universidade de Vigo.

Ferreiro, E. (1995). La reconstrucción de lo oral en el proceso de adquisición de la escritura. En Arzápalo Marín, R. y Lastra, Y. (comps.) *Vitalidad e influencia de las lenguas indígenas en Latinoamérica* (pp. 106-116). México: UNAM-IIA.

Flores, J. A. y Valiñas, L. (1995). Algunos efectos recíprocos del contacto náhuatl-español en el centro de Guerrero. En Arzápalo Marín, R. y Lastra, Y. (comps.) *Vitalidad e influencia de las lenguas indígenas en Latinoamérica*. México: UNAM-IIA.

Francis, S. (1960). *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*. México: Instituto Nacional Indigenista (INI).

Grijelmo, A. (2006). *Gramática descomplicada*. Madrid: Taurus.

Lastra, Y. (2003). *Sociolingüística para hispanoamericanos. Una introducción*. México: El Colegio de México.

Leme, R. (1995). Un elemento de influencia del sustrato maya en el español yucateco: el ordenamiento de palabras. En Arzápalo Marín, R. y Lastra, Y. (comps.) *Vitalidad e influencia de las lenguas indígenas en Latinoamérica*. México: UNAM-IIA.

Martín Vivaldi, G. (2000). *Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*. México: Cengage Learning Editores.

England, N. (1996). *Introducción a la lingüística de los idiomas mayas*. Guatemala: Editorial Cholsamaj.

Palacios Alcaine, A. (1997, 21-25 de octubre). Situación de contacto lingüístico en Hispanoamérica: español y lenguas amerindias. *I Simposio Internacional sobre Bilingüismo*. Vigo.

Sánchez Arroba, M. E. (2008). Ergatividad en la familia lingüística maya. *Memorias del IV Foro Nacional de Estudios en Lenguas*. Universidad de Quintana Roo: Fonael.

Thomason, Sarah. G. (2001). *Language contact: an introduction*. Washington: George Town University Press.

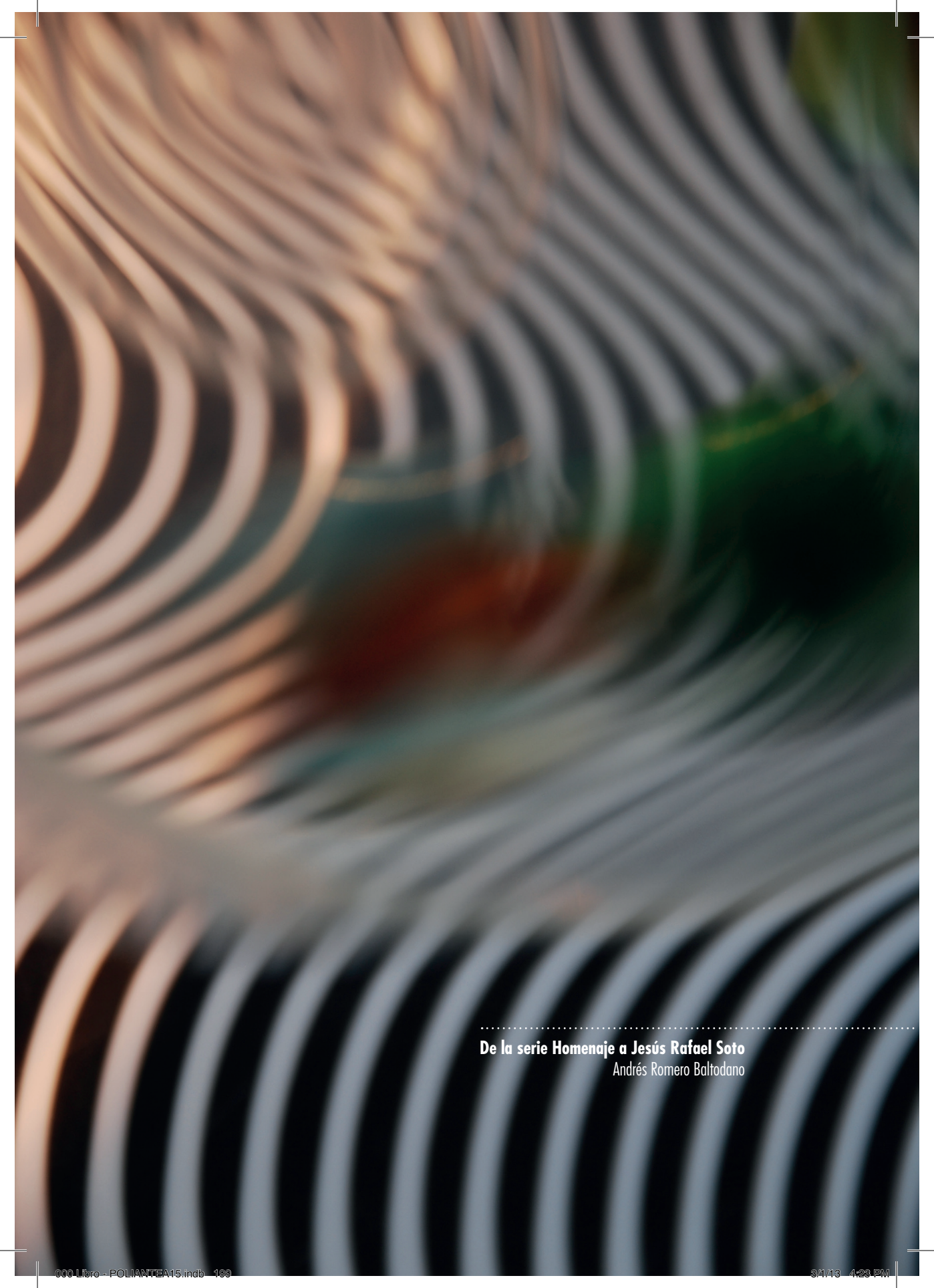
Tuyuc Susuc, C. (2001). *Gramática descriptiva jacalteca (popti)*.

Guatemala: Academia de Lenguas Mayas.

Vázquez López, M. R. *La ergatividad en lengua tsotsil*. México: Celali [en línea]. Consultado el 20 junio de 2012 en <www.celali.gob.mx/ergatividad-tsotsil.htm>.

Viqueira, J. P. (2002.). *Encrucijadas chiapanecas*. México: Tusquets.

Winford, D. (2003). An introduction to contact linguistics. Reino Unido: Blackwell Publishing.



De la serie **Homenaje a Jesús Rafael Soto**
Andrés Romero Baltodano

A woman with dark hair is captured in a dynamic pose, running or dancing on a bright pink surface. She is wearing a white long-sleeved shirt and white pants. Her hair is in motion, and her arms are bent. The background is a solid black, creating a high-contrast scene. The lighting is soft, casting a shadow of the woman onto the pink surface.

Mujer corriendo en una vena

Andrés Romero Baltodano

Carlos Fuentes en tres tiempos (1928-2012)

Carlos Fuentes in Three Times (1928-2012)

Juan Gustavo Cobo Borda (Colombia)

coboborda@gmail.com

Institución Universitaria Politécnico Gran colombiano

Resumen

Juan Gustavo Cobo Borda presenta un análisis de las obras del escritor mexicano Carlos Fuentes. Haciendo un recorrido por su trabajo y los momentos más relevantes de su vida, Cobo admira e indaga sobre las motivaciones y pensamientos de este reconocido literato.

Palabras clave: literatura mexicana, Carlos Fuentes, literatura latinoamericana, México.

Abstract

Juan Gustavo Cobo Borda presents an analysis of the works of Mexican writer Carlos Fuentes. He takes a tour along his work and some of the most relevant moments in his life contemplating and researching on the motivation and thoughts of this well-known novelist.

Keywords: mexican literature, Carlos Fuentes, latin american literature, Mexico.

FECHA DE RECEPCIÓN: 12 de septiembre de 2012
FECHA DE REVISIÓN: 31 de octubre de 2012
APROBACIÓN: 1 de noviembre de 2012

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE
Cobo Borda, J. Carlos Fuentes en tres tiempos (1928-2012). Poliantea, 8(15), 201-214.

Carlos Fuentes en tres tiempos (1928-2012)

Juan Gustavo Cobo Borda (Colombia)

Poeta y ensayista bogotano. Fue director durante una década (1973-1984) de la revista *Eco*, de la librería Buchholz, y *Gaceta*, del Instituto Colombiano de Cultura. Ha ocupado cargos diplomáticos en Buenos Aires y Madrid y fue embajador en Grecia. Miembro número de la Academia Colombiana de la Lengua desde 1993, y correspondiente, de la Academia Española. Ha sido jurado tres veces del Premio Juan Rulfo, (Guadalajara, México); del Rómulo Gallegos, (Caracas); del Reina Sofía de poesía iberoamericana (Madrid) y del Neustad, Universidad de Oklahoma, Estados Unidos. Ha colaborado con otras publicaciones, como *Plural*, de México, *ABC*, de España, y *El Nacional* de Venezuela.

Entre sus poemarios figuran *Consejos para sobrevivir* (1974); *Todos los poetas son santos* (1987); *Dibujos hechos al azar de lugares que cruzaron mis ojos* (1991) y *La musa inclemente* (2001), entre otros. Algunas de sus publicaciones son *Lengua Erótica: antología poética para hacer el amor* (Villegas Editores, 2004), *Lector impenitente*, *El olvidado arte de leer*, *Enclave de palabras número tres* *Acosado animal* (Politécnico Granco-lombiano, 2010), *Vargas Llosa: La pasión de narrar* (Alfaguara, 2010), sus más recientes publicaciones.

I

Carlos Fuentes vivió, escribió y murió en “la ciudad más vieja del Nuevo Mundo”. Una ciudad que desde 1325 ha estado siempre habitada y recreada. Una ciudad letrada, de capas superpuestas, que fue azteca, virreinal, neoclásica, moderna y sigue siendo todas ellas a la vez: México D. F.

Si en 1958 en *La región más transparente* efectúa el censo de la urbe, en gestos, voces y caracteres, también realiza un balance de la revolución traicionada y vendida al mejor postor de la aparente modernización. Lo popular de los caudillos arrasó con el porfiriato. Pero los negocios del capitalismo solo concedieron triunfar a los más astutos y venales de aquellos hombres a caballo.

Tal es el caso del coronel Artemio Cruz, cuya muerte es la tumba de ese viejo ideal que conmocionó al país: *La muerte de Artemio Cruz* (1962). A los setenta y un años, convertido en potentado, dueño de periódico, inversiones en bienes raíces, hombre de paja para cumplir con la ley en empresas mixtas mexicano-norteamericanas y quince millones de dólares en bancos de Zúrich, Londres y Nueva York.

Pero detrás de estas dos primeras novelas siguen existiendo realidades subterráneas y determinantes. El Palacio Nacional, la antigua casa de Hernán Cortés, al igual que la catedral de México, están edificados con la piedra de Tenochtitlán, en superposición de cuatro siglos, donde la sangre del sacrificio humano se une a la imposición, cruz y espada, de lengua castellana y religión católica. La pirámide subsiste, posmodernizada. Pero el Templo Mayor puede resurgir del subsuelo como un lento terremoto, y cuartear la cuadrícula de la urbanización y el peso, tantas veces oneroso, de las demasiadas y puntillosas leyes.

Hay una vitalidad que se creía extirpada y que renace, águila y serpiente, agua quemada, con sus dioses que cobran venganza, que vuelven en los largos ciclos de Venus, en la vitalidad inexhausta de una riquísima cultura poopular. A 2.400 metros de altura se da este teatro de metamorfosis sin tregua que en *Aura* (1962) encuentra una fascinante y pionera confirmación.

La tía es la sobrina y Felipe Montero, el historiador, es el general Llorente sobre cuyos viejos papeles trabaja para darles forma a sus recuerdos. *Aura* es entonces el sueño

del deseo que intenta volver a traer una forma apetecible, una niña-bruja que juega sexual y malignamente con gatos y que es simultánea y a la vez la señora Consuelo y Aura joven, “ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, vuelven a la calma verde, se inflaman como una ola”, tal como el general Llorente enamorado la describe.

La decrepita y desdentada es la que seduce, absorbe la sangre joven, trae al mundo su otro yo, esa Aura que desvelará y quizás enloquecerá, alucinado, al prometedor becario de la Sorbona que sueña con escribir un libro sobre el descubrimiento de América.

Pero que ahora, cautivo por la paga, en una casa también enclaustrada de la calle Donceles 815, cómo, en ese presente de la novela, la señora Consuelo tendrá hoy ciento nueve años y como viuda del general Llorente traerá a la luz otro trozo de la historia de México.

Los cuatro años, de 1863 a 1867, en que el archiduque Maximiliano de Austria reinará sobre México. Porque el general Llorente, quien fuera parte del círculo íntimo de Napoleón III, vendría con Maximiliano a México, hasta su fusilamiento. Enigma tras enigma, laberinto en pos de otro laberinto, como lo aclara Fuentes:

“Aura y Consuelo son una persona, son ellas quienes sacan el secreto del deseo del corazón de Felipe. El varón queda engañado”. (Obras reunidas, 2008, t. III, edición de Julio Ortega, p. 53).

El joven historiador, entre coquejos y ratas, comidas donde siempre sirven riñones, y rituales, entre religiosos y satánicos, besaré, acariciará y poseerá a Aura y estrechará en verdad un manojo de huesos frágiles: Consuelo, la vieja, atado de años que ya solo tiene fuerzas para traer por apenas tres días a su otro yo, seductor y apetecible. Pero el historiador atrapado eres tú, el lector. Esa segunda persona que se dirige a ti. Porque Montero es también Llorente en viejas fotografías. Aquel pelo blanco es tu actual barba negra. “Volveré, Felipe, la traeremos juntos. Deja que recupere fuerzas y la haré regresar” (*Aura*, 1967, p. 60). El pasado determinará toda la obra de Fuentes, en perpetuo impulso para escapar del tiempo y la muerte. De la inercia de los años ya caducados.

Nota

Entre 2007 y 2012, en cuatro amplios volúmenes, el Fondo de Cultura Económica de México ha publicado las *Obras reunidas* de Carlos Fuentes a

cargo de Julio Ortega, con valiosas introducciones a cada una de sus novelas por firmas, como Segio Ramírez, Juan Goytisolo, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis y Margo Glantz, entre otros. Las referencias corresponden a esta edición, donde las novelas se publican unidas por afinidades temáticas.

II

Como hijo de diplomático, Carlos Fuentes era cosmopolita, mundano y hablaba un perfecto inglés. Su iniciación sexual se dio en Buenos Aires, con una vecina refinada, y recordaría los cines de la calle Lavalle y las actrices emblemáticas de entonces, como Libertad Lamarque. También reflexionaría sobre Borges y Perón.

Pero este mexicano integral se casaría con una actriz de su país, Rita Macedo, y volvería autobiográfica ficción otra relación cinematográfica (con Jean Seberg). La novela se llamaría *Diana o la cazadora solitaria* (1994).

Pero estas pasiones por el séptimo arte no lo desviaban de su obsesiva vocación: la de narrar México, la de escribir con furia y exceso sobre cuerpos, países y conflictos. Mal contados, tengo aquí delante por

lo menos cuarenta libros suyos en los que conviven cuento y novela, ensayo político y ensayo literario, obras de teatro y guiones en compañía, por ejemplo, de Gabriel García Márquez sobre textos de Juan Rulfo. Aproximaciones a la pintura (*Viendo visiones*), donde nos habla de Piero della Francesca, Velásquez y Fernando Botero, y panfletos virulentos como aquel contra George Bush. Sin olvidar la agilidad del periodista que cubrió en Praga, México y París las revueltas de 1968.

Era ambicioso y competitivo, pero era también de una generosidad inabarcable. Cuando en 1969 Fuentes publica *La nueva novela latinoamericana*, Borges y Carpentier, Vargas Llosa y Cortázar aparecen juntos por primera vez, relacionados con brillante ingenio.

En su último libro, titulado *La gran novela latinoamericana* (Alfaguara, 2011), los que vinieron cronológicamente después de él reciben una lectura comprensiva y profunda, trátase de Nérida Piñón o Sergio Ramírez, trátase de Jorge Volpi o Juan Gabriel Vásquez. Al final del libro este párrafo resulta revelador:

Cuando yo nací, en 1928, la Ciudad de México no llegaba al millón de habitantes. Cuando publiqué

mi primera novela, *La región más transparente*, en 1958, había llegado a los cinco millones. Cuando Juan Villoro publicó *El testigo*, en 2005, el número de ciudadanos había rebasado los veinte millones. Digo esto porque, en cierto modo, yo contaba con una Ciudad de México más ceñida, abarcable en sus extremos, aunque nunca en sus honduras.

El primer principio

La región más transparente (título, tomado de una cita de Alfonso Reyes en su *Visión de Anáhuac*) hace alusión a la deslumbrada mirada con que los conquistadores españoles encontraron una civilización como la azteca, tan rica y compleja como las que ellos habían dejado al otro lado del mar. Con sus guerreros y sus poetas, sus astrónomos y sus emperadores, con sus pirámides para los sacrificios humanos y sus riquísimos mercados para alimentar muchos pueblos y muchas razas sometidas a su dominio. Todo ello lo vio bien Octavio Paz cuando escribió:

El centro secreto de la novela es un personaje ambiguo, Ixca Cienfuegos; aunque no participa en la acción, de alguna manera la precipita y es algo casi como la conciencia de la ciudad. Es la otra mitad de México, el pasado enterrado pero vivo. También es una máscara de Fuentes, del mismo modo que México es una máscara de Ixca.

A partir de las reflexiones de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950), Fuentes se pregunta, novelísticamente, por su país y por sí mismo. Y el hecho determinante, además de ese pasado indígena tan presente, que vio en la figura de Hernán Cortés el cumplimiento de un ciclo ya profetizado, es la Revolución mexicana. El fin de la dictadura de Porfirio Díaz y la transformación integral de un pueblo, en la lucha por el poder y la tierra, dividiéndose y asesinándose entre facciones burguesas y facciones populares, para ocupar el sillón presidencial, *La silla del águila* (2003), a la cual dedicaría toda una novela.

Pero si ahora el aire del valle de México se halla contaminado y los ideales han dado paso a los negocios, Fuentes busca, de 1946 a 1952, cuando transcurre la novela, durante la presidencia de Miguel Alemán, esclarecer la petrificación de un movimiento, pionero en el mundo, encaminado a reivindicar un campesinado y unos indígenas marginados en la periferia de ese núcleo plagado de tensiones, desde donde se distribuyen contratos y prebendas, tierras baldías y negocios acordes con la inserción de México en el mundo contemporáneo.

Vasto friso, donde los logros de la narrativa estadounidense (casos de Dos Passos y Faulkner) no desdeñan la herencia europea, que Fuentes conoce bien en figuras, como Balzac y Stendhal: la ambiciosa energía para usurpar un mundo. Acertó José Miguel Oviedo al describirla como novela sin argumento central,

[...] reemplazándolo por una serie de núcleos temáticos que se superponen o alternan. Estas características del diseño narrativo pueden producir cierta incoherencia o confusión, pero la novela impresiona por su empeño totalizador, su arrebato pasional, su humor a veces macabro y la riqueza desorbitada de sus imágenes, que tienen esa gestualidad barroquizante a la que Fuentes pronto nos acostumaría. (*Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 4. *De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 318).

Desde el exrevolucionario convertido ahora en banquero, Federico Robles, quien dice con fresco cinismo: “La militancia ha de ser breve y la fortuna larga”, hasta el bracero que trabajó en Estados Unidos y muere en forma violenta, todo el espectro social es recorrido por la mirada incisiva y crítica de Fuentes, quien también se mira a sí mismo en personajes, como el

intelectual que indaga sobre la ontología del ser mexicano y el poeta frustrado que termina en guionista de banalidades.

El fracaso de la revolución para un orden más justo es también el fracaso de las personas que ven cómo su destino se elude en la inautenticidad. Por ello, cuando Fuentes en un disco leyó fragmentos de la novela, logró recrear la música y la letra de los diversos personajes, y el riquísimo repertorio que va desde los corridos de la revolución a la poesía que alimenta el fuego de esta novela impura y polifacética. Reflexiva y corporal. Alimentada por el venero de la tragedia, pero también exorcizada en el carnaval promiscuo de la risa y la comedia: “Tuna incandescente. Águila sin alas. Serpiente de estrellas. Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire”. (*La región más transparente*, Real Academia Española-Alfaguara, 2008, p. 21)

Los otros principios

Quizás uno de los ejes más llamativos de la obra de Fuentes es su capacidad de romper la cortina de nopal de su país, como la denominó el pintor José Luis Cuevas, y dialogar de tú a tú con el mundo y con la historia.

En tal sentido, *Terra nostra* (1975) y *El espejo enterrado* (1992) forman un díptico de novela-ensayo en torno a España, su relación consigo misma y su incidencia en los países conquistados. En su dedicatoria, Fuentes escribió: “Terra Nostra es para Juan Gustavo, con una pléyade de monarcas, bufones, enanos, sacerdotes, conquistadores y demás ciudadanos de la primera globalidad: la hispánica”.

Fuentes sabía muy bien, entre la Inquisición y los herejes, que el primer imperio mundial era el español de Felipe II y cómo por su desmesura estaba condenado a fracasar. Un hombre solo, en un jardín monástico, no podía abarcar el globo terráqueo de Madrid a Filipinas, de Nápoles a los Países Bajos. Pero todos los memoriales eran minuciosamente revisados (que si un puesto en las Indias para Miguel de Cervantes) en una morosa cadena burocrática que el rey inauguraba e iba naufragando poco a poco en las aguas letales del archivo, los sellos y las recomendaciones. Con razón, como cuenta Fuentes en *El espejo enterrado*: “Un proverbio corriente en Europa en aquel tiempo expresaba el deseo de que nuestra muerte nos llegase de España, pues en este caso llegaría tarde a la cita”. (*El*

espejo enterrado, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 177).

El hombre que comprendió a México, reflexionó sobre España y en el momento inicial del *boom* literario dio testimonio de su fraterno apoyo a sus amigos, como Mario Vargas Llosa, era también un creador al que le fascinaba la exploración de los vericuetos secretos y de las posesiones diabólicas, como son dos de sus libros sobre el lado oscuro de los seres: *Aura* y *Vlad*, sin olvidar que muchas de sus novelas están tejidas sobre partituras musicales.

Pero el hombre que unido a la periodista Silvia Lemus, durante tantos años, mantuvo la actitud crítica ante todos los fenómenos políticos de América y del mundo es también el conmovido padre que recuerda las fotos de su hijo fallecido en el libro *Retratos en el tiempo* (1998), en el cual aparecen figuras, como Milan Kundera, Norman Mailer, Arthur Miller, Susan Sontag, William Styron y García Márquez, y que corrobora la capacidad de diálogo y de controversia fecunda que Carlos Fuentes supo irradiar durante toda su vida.

III

Personas (2012), el primer libro póstumo de Carlos Fuentes, es muchas cosas a la vez. Una galería de retratos: Alfonso Reyes y Luis Buñuel, François Mitterrand y André Malraux, Pablo Neruda y Julio Cortázar, Arthur Miller y Lázaro Cárdenas. Suerte de memorias indirectas sobre maestros que lo marcaron como estudiante de Derecho, en México, como el exiliado español Manuel Pedrero que en sus cursos sobre Teoría del Estado y Derecho Internacional Público limitaba las lecturas a solo tres autores: Platón, Maquiavelo y Rousseau. Platón, en el cual la *paideia*, ideal de cultura como principio formativo del individuo, con un amplio devenir histórico, ya que el tiempo no es más que la eternidad en movimiento.

Más tarde hallará otros guías, como el economista canadiense John Kenneth Galbraith, el autor de *El nuevo Estado industrial* que abrirá para Fuentes “el teatro del mundo económico” actual y su incidencia en nuestros países:

Ninguna compañía privada que se respete a sí misma, comentó Galbraith, se abandonaría a los vaivenes del mercado. Verdad central para fortalecer a los Estados latinoamericanos, tan incipientes

aún, sin menospreciar a la iniciativa privada y apelando a la sociedad civil. Quienes reclaman que el Estado se ausente, no podrían sostener, sin el Estado, los territorios que reclaman, trátase de la defensa nacional, de la solidaridad social o de la regulación de la banca privada. (*Personas*, 2012, p. 73).

Otros perfiles, de gran vivacidad emotiva, son aquellos que dedica a amigos muy próximos, verdaderos “cuates”, como Fernando Benítez con quien practicó Fuentes un periodismo independiente y crítico, como en el suplemento *La cultura en México* donde documentaron “el asesinato del líder agrario Rubén Jaramillo y su familia al pie de la pirámide de Xochicalco” (p. 114). Un excelente reportaje que puede encontrarse en su recopilación *Tiempo mexicano* (1971, pp. 109-122).

La trashumancia cosmopolita de Carlos Fuentes, siempre cerca de los acontecimientos y los grandes personajes, siempre obsesiva sobre México y su pasado indígena, siempre en lucha por un espacio democrático más allá del Partido Revolucionario Institucional (PRI), tiene un aliciente de avidez creativa: su ambición de novelista. El vasto ciclo de su narrativa que él mismo denominó *La edad del tiempo* y que en la solapa de este libro

abarca 25 títulos por lo menos y varios otros que fueron apenas intentos o borradores que no cuajaron, como su proyecto sobre uno de los líderes del Movimiento 19 de Abril (M-19), Carlos Pizarro, que tituló *Aquiles o el guerrillero y el asesino*.

Darle al pasado inerte un presente vivo, prestarle voz actual a los silencios de la historia [...] si no salvábamos nuestro pasado para hacerlo vivir en el presente, no tendríamos futuro alguno (*Personas*, 2012, p. 142).

Este era, en cierto modo, el decálogo del Fuentes novelista y su generosa preocupación por el destino de la novela a través del estudio y el reconocimiento de sus pares, como es el caso de su muy ilustrativo libro *Geografía de la novela* (1993), armado en torno a figuras, como Roa Bastos, Milan Kundera, Julian Barnes, Italo Calvino y Salman Rushdie, y que ahora, en *Personas*, se prolonga en su retrato de Susan Sontag.

Allí donde la frialdad taxonómica de los profesores se vuelve el dinámico testimonio de un participante comprometido que sentía cómo la realidad parecía sobrepasarlo. Su México de 110 millones de personas y 50.000 asesinatos terminaba por resultar inabarcable en las

disputas entre los carteles de la droga y el retorno del PRI al poder. Paradojas de la historia que Fuentes asumía en la ironía de aquel “jamás real, siempre verdadero” con que la novela, a través de la imaginación y el lenguaje, crea los mundos que nos faltan, donde la experiencia se vuelve conocimiento y la libertad surge, una vez más, de la necesidad. “En literatura, nos confirmó Borges, la realidad es lo imaginado”. Todo ello, en contra quizás de esa tradición mexicana autoritaria e intolerante como buena hija de Moctezuma y Felipe II, que Fuentes cuestionó con pasión desde los primeros seis cuentos de su libro inicial *Los días enmascarados* (1954). La pétrea máscara del ídolo azteca que el Creador debe destruir para que surja el rostro humano. Por ello, a través de estas figuras bien comprendidas y dibujadas con acierto, como es el caso de Buñuel y Lázaro Cárdenas, el que termina por asomar es el propio Carlos Fuentes.

Un lector que, en filósofas como María Zambrano y Simone Weil, también encuentra fundamentos para sus análisis que, en este libro de lúcido memorialista, nos da otra vía para acercarnos a las personas que conformaron su educación cívica y creativa.

A partir de allí, podemos, por lo tanto, internarnos en algunas de las facetas de su incesante actividad.

Referencias

Cuentos y novelas

Los días enmascarados (1954) (seis cuentos), México, 2.^a, Biblioteca Era, 1983. “Los días enmascarados es mi primer libro y J. G. Cobo Borda, mi primer lector —siempre”, 1999.

La región más transparente (1958), México, Fondo de Cultura Económica, 6.^a, reimpresión en Colección Popular, 1968.

Las buenas conciencias (1959), México, Fondo de Cultura Económica, 2.^a, Colección Popular, 1959.

La muerte de Artemio Cruz (1962), México, Fondo de Cultura Económica, 2.^a, Colección Popular, 1965.

Aura (1962) México, Ediciones Era, 3.^a, 1966.

Cantar de ciegos (1964) (siete cuentos), México, Editorial Joaquín Mortiz, Joaquín Mortiz, 1966.

Zona sagrada (1967), México, Siglo XXI, 3.^a, 1967.

Cambio de piel (1967), México, Editorial Joaquín Mortiz, 1.^a, 1967. “A

Juan Gustavo Cobo Borda, esta edición tamizada por la censura franquista”, 1999.

Cumpleaños (1969), México, Editorial Joaquín Mortiz, 1.^a, 1969.

Terra Nostra (1975), Barcelona, Seix Barral, 1.^a, 1975. “Terra Nostra es para Juan Gustavo con una pléyade de monarcas, bufones, enanos, sacerdotes, conquistadores y demás ciudadanos de la primera globalidad: la Hispánica”, 1999.

La cabeza de la hidra (1978), Barcelona, Argos. Vergara, 1.^a, 1978.

Una familia lejana (1980), México, Ediciones Era, 1.^a, 1980.

Agua quemada. Cuarteto narrativo (1981), México, Fondo de Cultura Económica, 2.^a, julio 1981.

Gringo viejo (1985), México, Fondo de Cultura Económica, 1.^a reimpresión, 1985.

Cristóbal Nonato (1987), Madrid, Mondadori, 1992.

Constancia y otras novelas para vírgenes (1990), México, Fondo de Cultura Económica, 1.^a reimpresión, 1991.

La campaña (1990), México, Fondo de Cultura Económica, 1.^a reimpresión, 1991.

El naranjo (1993), México, Alfaguara, 3.^a reimpresión, septiembre de 1993.

Diana o la cazadora solitaria (1994), México, Alfaguara, 1.^a edición, mayo de 1994.

Los años con Laura Díaz (1999), México, Alfaguara, 1.^a reimpresión, 1999.

Instinto de Inez (2000), Madrid, Alfaguara, 2001.

La silla del Águila (2002), México, Alfaguara, 2.^a reimpresión, 2003.

Inquieta compañía (2003), México, Alfaguara, 1.^a edición, 2004.

Todas las familias felices (2006), Bogotá, Alfaguara, 1.^a reimpresión, 2007.

La voluntad y la fortuna (2008), Bogotá, Alfaguara, 1.^a edición, 2008.

Adán en Edén (2009), Bogotá, Alfaguara, 1.^a edición en Colombia, febrero de 2010.

Carolina Grau (2010), México, Alfaguara, 1.^a edición, octubre de 2010.

Federico en su balcón (2012), Bogotá, Alfaguara, 2012.

Obras reunidas, t. I-IV, México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Nota aclaratoria

La región más transparente tiene dos ediciones acompañadas por dossier crítico. La primera de Alfaguara, México, marzo de 1998, incluye textos de Luis Cardoza y Aragón, Salvador Novo, José Alvarado, Fernando Benítez, Miguel Ángel Asturias

y Salvador Elizondo y cartas de Julio Cortázar y José Lezama Lima. La segunda es la edición conmemorativa de la Real Academia Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española, impresa por Alfaguara, España, noviembre de 2008. Incluye trabajos de Gonzalo Celorio, José Emilio Pacheco, Vicente Quirarte, Carmen Iglesias, Sergio Ramírez, Nélida Piñón y Juan Luis Cebrián. También glosario y bibliografía.



Beatriz-Dix
Andrés Romero Baltodano

A photograph of a woman with blonde hair, wearing a red beret, a yellow cardigan over a white dress, and black tights. She is standing on a cobblestone path, looking up at a red balloon floating in the air. The background is a dark wall with a grid pattern. The woman's arms are crossed, and she has a brown bag slung over her shoulder. The red balloon is positioned in the upper right quadrant of the frame, with a thin string extending from it towards the woman.

De la serie Miranda
Andrés Romero Baltodano

El teatro de la imagen

The theater of Image

Juan Gustavo Cobo Borda

coboborda@gmail.com

Poeta y escritor

Resumen

El escritor y poeta Juan Gustavo Cobo Borda explora la obra de Andrés Romero Baltodano y, al adentrarse en su trayectoria como fotógrafo, revela al teatro como una de sus influencias.

Palabras clave: Imagen, fotografía, teatro, Alejandra Pizarnik

Abstract

Poet and writer Juan Gustavo Cobo Borda, explores the work of Andrés Romero Baltodano and, by going deep into his trajectory as a photographer, reveals theatre as one of his main influences.

Keywords: Image, photography, theatre, Alejandra Pizarnik

FECHA DE RECEPCIÓN: 7 de junio de 2012
FECHA DE REVISIÓN: 13 de agosto de 2012
APROBACIÓN: 6 de septiembre de 2012

PARA CITAR ESTE ARTÍCULO / TO CITE THIS ARTICLE
Cobo Borda, J. El teatro de la imagen. Poliantea, 8(15), 217-222.

El teatro de la imagen

Juan Gustavo Cobo Borda

Poeta y ensayista bogotano. Fue director durante una década (1973-1984) de la revista *Eco*, de la librería Buchholz, y *Gaceta*, del Instituto Colombiano de Cultura. Ha ocupado cargos diplomáticos en Buenos Aires y Madrid y fue embajador en Grecia. Miembro número de la Academia Colombiana de la Lengua desde 1993, y correspondiente, de la Academia Española. Ha sido jurado tres veces del Premio Juan Rulfo, (Guadalajara, México); del Rómulo Gallegos, (Caracas); del Reina Sofía de poesía iberoamericana (Madrid) y del Neustad, Universidad de Oklahoma, Estados Unidos. Ha colaborado con otras publicaciones, como *Plural*, de México, *ABC*, de España, y *El Nacional* de Venezuela.

Entre sus poemarios figuran *Consejos para sobrevivir* (1974); *Todos los poetas son santos* (1987); *Dibujos hechos al azar de lugares que cruzaron mis ojos* (1991) y *La musa inclemente* (2001), entre otros. Algunas de sus publicaciones son *Lengua Erótica: antología poética para hacer el amor* (Villegas Editores, 2004), *Lector impenitente*, *El olvidado arte de leer*, *Enclave de palabras número tres* *Acosado animal* (Politécnico Gran colombiano, 2010), *Vargas Llosa: La pasión de narrar* (Alfaguara, 2010), sus más recientes publicaciones.

Dos influjos marcaron la infancia de Andrés Romero Baltodano. Su padre, el fotógrafo Ricardo Romero Castany, quien era concesionario de Kodak para Centroamérica y su madre nicaragüense, Beatriz Baltodano, quien al regresar a Colombia desarrollaría con entusiasmo sus intereses artísticos. Se inscribiría en la Escuela de Arte Dramático y participaría en encuentros sorprendentes como la visita de Marcel Marceau a Bogotá y un seminario, quizás mudo, que dictó en el país.

Pero también su madre incursionó en un teatro más renovador como el que desarrolló Dina Moscovici montando las primeras obras de lo que se llamó teatro del absurdo y que bien podían ir de Ionesco a Arrabal sin olvidar a Samuel Beckett. Un teatro experimental de pequeñas salas, un tanto precarias, y de seminarios, un tanto aleatorios en la Universidad Nacional donde los primeros cursos de Dina dialogaban con los de su marido Francisco Posada, uno de los primeros estudiosos de la obra de Bertolt Brecht desde la perspectiva filosófica de un marxismo preocupado por el realismo y la estética (Posada, 1969).

Todo lo viviría de niño Andrés Romero, nacido en 1961, y quizás por ello dedicaría diez años de su vida como fotógrafo autodidacta a registrar los escenarios del teatro, las artes escénicas¹, donde no sólo se presentan y representan los dramas humanos sino también en las escenografías se cruzan luces y artificios mecánicos, sombras, maquillajes, fuego y humo, e inverosímiles proezas físicas que anudan gimnasia con ballet y en general la tensión dinámica de un cuerpo expresivo al volver comunicación un gesto una torsión, un escorzo.

Esto lo llevaría, de modo casi inevitable, a estudiar dirección de Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia donde enlazaría con otra de sus pasiones: la literatura. Su tesis de grado, de 24 minutos, sería una película sobre Alejandra Pizarnik², la poeta argentina suicida y cultivadora también

de la pintura, que con el título de “Romanza para una sonámbula inconclusa” (1992) la muestra, sin texto un palabras, presa en la jaula del lenguaje, su condición de lesbiana, de sus ancestros judíos, apenas con la sugerencia poética del silencio. Ello se prolongaría en una indagación también fílmica sobre el mentor y protector de Pizarnik: Julio Cortázar, Julio está saltando al cielo (1991). Territorio, como recalcaría Cortázar, de encuentros lunares a deshora (Pizarnik, 2008).

Ese ir y venir entre imagen visual, palabra escrita y reportería gráfica, al captar cómo se vive en la calle un mundo ya superpuesta de figuras que expuestos en muros y carteleras también nos contemplan a nosotros como espectadores permanentes de esa sala de exposiciones que es la ciudad, lo obligaran a reflexionar sobre su oficio, a establecer una tradición con la cual vincularse. Tal como sucedería con el narrador, en fotos, también nacido en Aracataca y residente por muchos años en México: Leo Matiz. El fotógrafo de Diego Rivera y Frida Kahlo. El galerista pionero de la moderna pintura colombiana. Un fotógrafo que en alguna forma señala uno de los lugares que Andrés

1 Por su trabajo, Andrés aparece reseñado en el libro “Historia de la fotografía en Colombia 1953-2000”, en el apartado de Artes escénicas.

2 Sobre Alejandra Pizarnik el primer trabajo que apareció en Colombia fue J.G. Cobo Borda: “La pequeña sonámbula”, en la revista ECO, No. 152, noviembre de 1972,. Ahora se halla recogido en J.G. Cobo Borda: *Lector impenitente*, México, Fondo de Cultura económica, 2004 (p.356-368).

Romero ha querido hacer suyo, en la ampliación de las fronteras mentales colombianas. Uno sería México. El otro Cuba.

“¿Ha pasado la cámara a sustituir el ojo de Dios?, ¿el declive de la religión coincide con la aparición de la fotografía? ¿acaso la cultura del capitalismo ha asimilado a Dios a la fotografía?”, tal como se pregunta John Berger (1998, pp.67-84) en su texto “Usos de la fotografía”, de su libro *Mirar* (Berger, 1998).

Por ello es necesario captar todo, los rostros y los deportista, y a ambos, en los enfoques y en los títulos, enriquecerlos con las sugerencias que brinda la pintura, llámese Hopper o Balthus.³ Todo lo cual convergerá en su serie para televisión *El libro de la almohada* (2003), serie de veintiún capítulos donde se entrevistará a narradores como Jorge Volpi, Rodrigo Fresán o Luis Rafael Sánchez y a filósofos como Lipovetsky. También a su proyecto cultural *La Moviola*⁴, con cinco años

y ochenta ediciones, que se constituye así en un cine club, de una revista alternativa multicultural y en continuar en sus creaciones de video arte, como aquella que llevó invitado a la VIII Bienal de la Habana, para hablarnos de la violencia en Colombia desde las funerarias cercanas al Hospital de la Hortúa, con el título *Desvanecerse entre árboles mojados* (2003), de su manual de guion que publicaría el Politécnico Gran colombiano con el título *Palabras Fantasma, pantallas voraces. Apuntes para un guión creativo*.

Desde fotos abstractas hasta marchas de todo tipo por las calles, el trabajo de fotoperiodismo de Andrés Romero Baltodano buscan poner a dialogar lo personal y lo público en el teatro que nunca cierra sus puertas ni bajas sus telones. El teatro de la mirada y el teatro de la memoria que algo preserva de la fragilidad impaciente de nuestras horas.

Referencias bibliográficas

Berger, Jhon (1998). *Mirar*. Buenos Aires. Ediciones La Flor.

3 En su obra fotográfica actual, los títulos aducen a series que son homenajes a pintores como Balthus o Hopper o Richter. Para conocer la obra de Andrés: http://www.flickr.com/photos/andres_romero_baltodano/

4 Disponible en: <http://lamoviolacineclub.blogspot.com/>

Cobo Borda, Juan Gustavo (2004). *Lector impenitente*, México: Fondo de Cultura económica.

Pizarnik, Alejandra, "nota sobre un cuento de Julio Cortázar: *El otro cielo*" en Alejandra Pizarnik: *Presa completa*. Lumen, Buenos

Aires, 2008, p.245-251. La nota está fechada en 1967.

Posada, Francisco (1969). *Lukacs, Brecht y la situación actual del realismo socialista*. Buenos Aires: Editorial Galerna.



Adios Fanny Mickey
Andrés Romero Baltodano



Mujer jugando a la bolsita de te
Andrés Romero Baltodano

Proyecto cultural

La Moviola. Retrato de la metamorfosis de un cineclub

Andrés Romero Baltodano

Director proyecto cultural La Moviola

Hay personas a las que les gusta ver llover, a otros les parece fabuloso probar diversos tipos de chiles, a otros les llena la danza o incluso abominaciones, como la cacería de animales indefensos y las corridas de toros.

El arte no es como muchos piensan: una manera de usar el tiempo “chatarra” que les deja a muchos sus obligaciones laborales o económicas; el arte es tal vez alguna de las vías que tiene un humano de entender, fuera de su entorno y de sí mismo, una serie de sensaciones, que van, desde preguntas filosóficas, hasta conocimientos abruptos de realidades o *surrealidades* o infinitos momentos de una sensación de placer o miedo que es inenarrable.

Los que buceamos en el arte como un territorio de lúdicas, conocimientos y reflexiones siempre estamos intentando que un gran porcentaje de la población pruebe a acercarse a este inmenso mundo y permita que sus propias miradas o pensamientos puedan estar en constante debate (nada peor que un humano *formateado* igualito durante sus etapas de vida).

El Cineclub La Moviola comenzó cumpliendo con las funciones de un cineclub que inicialmente lleva a los espectadores a la sala de proyección y que acerca a los humanos a películas de corto o largometraje, a documentales o animaciones. Este cineclub en su largo transcurrir, además de su programación natural y semestral, ha comprendido que, en tiempos contemporáneos,

también podría asumir otros papeles de complemento conceptual y académico no solo alrededor del cine, sino alrededor de lo que comprende al cine: el arte.

Por lo tanto, hemos realizado la curaduría que complementa, desde lo cinematográfico, la Cátedra Jaime Michelsen Uribe desde su creación, y hemos desarrollado un servicio denominado La Moviola Express que ofrece asesoría cinematográfica para la comunidad de docentes, quienes nos consultan sobre apoyos cinematográficos para sus clases, para trabajos externos o de investigación que comprometan el cine.

Por esto, nosotros como cineclubistas estamos del lado de quien posibilita el hecho de poder ver películas que nunca pasarían por una sala de explotación comercial y que hacen parte de la inmensa producción de películas, que se vienen dando hace 117 años en todos los rincones del planeta (un sueño de La Moviola es poder proyectar, al menos, una película de cada país del mundo). También entramos, en el territorio de la producción, desarrollando La Moviola Audiovisual, donde realizamos videoarte; un programa para televisión, donde entrevistamos al fotógrafo Werner Herzog; la serie de clips de difusión literaria *¿Sabes quien*

está aquí?, en asocio con la Biblioteca María Cristina Niño de Michelsen; y dos series de fotoclips: *Francobturator* (serie de fotógrafos del mundo) y *Lapizarium* (serie de ilustradores del mundo).

Otra labor que venimos cumpliendo es acercar el tema docente a la exhibición de material audiovisual con criterio académico y pedagógico en el ciclo alterno a nuestra programación habitual: La Escuela en el Cine, que, en asocio a la Decanatura del Medio Universitario, permite la proyección y el foro-debate con estudiantes y docentes sobre temas que tienen que ver directamente con la docencia, la pedagogía, el papel de la escuela en la sociedad, la escuela y la participación de género y diversidad.

Y como no solo somos audiovisual, la parte de complemento académico y cultural también ha sido fundamental en este proyecto cultural global: la publicación web de nuestra *Revista Alternativa Multicultural Blog La Moviola* que, a lo largo de sus ochenta ediciones, ha venido cumpliendo un papel fundamental alrededor del periodismo cultural y del tratamiento de temas, como la fotografía, el videoarte, la literatura, la arquitectura, las artes plásticas, las artes escénicas, la historia, el

feminismo, etc., creando una red de colaboradores locales habituales y otra red de corresponsales en el mundo que nos han escrito desde Roma, Buenos Aires, Bruselas, Fortaleza, Barcelona, México, y otras ciudades, artículos que bucean y permiten llevar a nuestros lectores información y análisis de fenómenos que suceden allende nuestras fronteras. Nuestros colaboradores, siempre atentos e inquietos, llegan con sus colaboraciones para cada edición con temas que han hecho de nuestro archivo un riquísimo acervo cultural. Escribimos desde Colombia y, por ello, también nuestro mundo artístico próximo hace presencia en nuestras ediciones número a número.

La Revista Alternativa Multicultural Blog La Moviola siempre ha buscado la información que los grandes medios nunca publican, hace eco a artistas y expresiones atemporales en la medida que no es nuestra labor la actualidad, sino la información y análisis sobre arte, que cubre incluso la publicación de obra fotográfica, literaria, ensayística o de ilustración de artistas que la usan como una generosa ventana de exhibición.

A lo largo de estos ochenta números, también hemos realizado entrevistas exclusivas a íconos del cine,

como Bruno Dumont o Guiseppe Rottuno; a actrices de cabaré político, como la mexicana Astrid Hadad; a directoras de cine, como Anna Negri o Albertina Carri.

Hemos recogido palabras en conversatorios con críticos de arte, como Hal Foster; directoras de cine, como Lucrecia Martel; directores de teatro, como Danile Finzi; cineastas colombianas, como Martha Rodríguez.

Estos ochenta números no hubieran sido posibles sin la cálida y maravillosa colaboración de grupos de estudiantes volantes comprometidos con el proyecto que cada semestre integran el grupo de apoyo y trabajo del proyecto cultural La Moviola; de las directivas de la Facultad de Mercadeo, Comunicación y Artes, en cabeza de su decano Sergio Hernández Muñoz; del director del Departamento de Medios Audiovisuales, Harvey Murcia Quiñones; de algunos profesores entusiastas, quienes han pasado por nuestras “páginas” digitales; de la Agencia Trompo, en cabeza de Ana Milena Cortés Moncada y su maravilloso equipo de estudiantes colaboradores; de la Decanatura del Medio Universitario, en cabeza de Carlos Augusto García; de Polimedios, en cabeza de Juan Germán de la Concha, a quienes les

decimos de todo corazón “moviolo”, muchas gracias.

Seguimos adelante día a día llevando este ambicioso proyecto cultural de La Moviola y queremos que los que ya conocen nuestra revista digital recuerden algunos artículos, y quienes hasta ahora se asoman al “mundo” de La Moviola lo hagan con la seguridad de encontrar un gran océano de información y referentes, que no solo son fundamentales desde lo académico, sino desde el goce fundamental de leer sobre arte.

La selección de artículos que leerán a continuación (dos ya publicados y uno de próxima publicación) trata de dar una pequeña muestra de nuestro arduo trabajo, y se realizó pensando en la pluralidad temática. Por su parte, quedan cientos de artículos alojados en nuestro sitio web <http://lamoviolacineclub.blogspot.com/> esperándolos.

Por ahora, los invitamos a que caminen lentamente por el “abismo de las letras”. Estamos seguros de que no se arrepentirán.

Dejando los ojos de un venado dormido sobre una lamparita sin voz

Leaving the Eyes of a Sleeping Deer on a Voiceless Little Lamp

Andrés Romero Baltodano

amarcod@gmail.com

Institución Universitaria Politécnico Gran colombiano

Resumen

Tomando como eje la exposición Carta Furtiva de la artista colombiana Beatriz González, la investigación analiza las posibles influencias directas e indirectas alrededor tanto del compromiso de la artista como el recorrido por cada una de las obras de la exposición, como muestra de un arte que todavía sostiene una función social y una fuerte voz interior contundente, que, en manos de una mujer artista, se alza en defensa del arte como prueba de pulsiones vitales y de preocupaciones pictóricas en torno a un territorio y sus impactos sociales.

Palabras clave: arte social, violencia, pop en Colombia, feminismo, democracia.

Abstract

Taking as a main topic the exhibition done by Colombian artist Beatriz González Carta Furtiva, this research analyzes the possible direct and indirect influences around the artist's commitment as well as the journey through each one of the works in the exhibition as a token of a form of art that still holds a social function and a loud and clear inner voice, effectively used by a female artist. She stands up for the art as a proof of vital pulsions and pictoric preoccupation around a territory and its social impacts.

Keywords: social art, violence, pop in Colombia, feminism, democracy.

Dejando los ojos de un venado dormido sobre una lamparita sin voz

Andrés Romero Baltodano

amarcod@gmail.com

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano

La luna desnuda
rompe el hierro
mirando la sangre como corre... como corre

Había un niño, que, en 1923, estaba sentado en un murito de ladrillo, mirando con curiosidad cómo un cucarrón se devoraba con sevicia a un ejército de muy pequeñas hormiguitas, que, indefensas, pasaban del piso luminoso de sol a su garganta y, posteriormente, a una “suite” más grande, pero más tenebrosa: su estómago. Al niño lo deleitaba el poder de unos sobre otros, el acto de devorar a los más débiles. Años más tarde, sin ningún problema, envió miles de hombres a tratar de hacer lo mismo a miles de kilómetros de su país, su nombre: Richard Milhouse Nixon.

Hombre oscuro, que fue subiendo la escalera del poder, pasando por ser asistente de Joseph MacCarthy (1), en 1948, vicepresidente y, finalmente, presidente y gran impulsor del horror eterno de Vietnam, donde uno de sus actos más cuestionados fue el bombardeo a Hanoi (2), en 1972, y, aunque ha sido uno de los pocos políticos a quienes se les ha comprobado sus malabares (circenses es un chiste) para ejercer el poder (dicen que embriaga más que la absenta (3)), a partir del famosísimo Watergate (4), que lo hizo finalmente dimitir en 1974 (y ser inmediatamente indultado por su sucesor Gerald Ford).

En los años sesenta, Colombia venía tratándose de sacudir de una de las tantas épocas de violencia que hemos vivido (recuerdo ahora aquella obra de teatro que se llamaba *La primera independencia* (5), muertos de un lado, muertos del otro...). En 1966, Carlos Lleras Restrepo sube a la presidencia de Colombia y le da por invitar a Richard Nixon a nuestro territorio... ofrendas a estatuas, protocolos, flores, sonrisas para los flashes...

Las dos primeras damas “elegantísimas”... y como siempre el ciudadano de a pie a un ladito (detrás de las barreras que ponen para que no manchen de mugre los carros veloces que pasan distantes... como siempre distantes —recuerdan la maravillosa sátira cinematográfica del recientemente fallecido Luis García Berlanga *Bienvenido, Mr. Marshall*, 1953—).

Justo, en 1966, se vive un fermento en las artes plásticas colombianas que viene de la academia, de la autonomía de decir lo que queremos, de señalar que la vía está en contravía, de aquella visión de que un artista es un historiador emocional y de que lo que no dicen los datos técnicos de los historiadores “puros”, lo narran con delicadeza, fuerza de choque, como lo hace Cattelan (6), y pericia, los artistas

(¿habrá una mejor radiografía de la época que *Última mirada* (1986), de Alex Katz (7), o una biopsia al caos americano de posguerra más poéticamente geométrica que las coreografías de Martha Graham (8)?).

Situémonos en estos sesenta, que son una de las cimas de la creación colectiva en el género humano: los Rolling Stones, el grupo de *rock* que, desde 1962, está saltando con la lengua afuera (9), hasta nuestros días, y como el eslogan del famoso whisky: “sigue tan campante”. Simone de Beauvoir, la mujer modelo del feminismo refinado francés, esposa del “ser y la nada” (10). Andy Warhol: ¿poeta?, ¿pintor de la mano de otros?, ¿fotógrafo de la mano de otros?, ¿comerciante? ¿visionario judío?

Merce Cunningham, creador de la compañía de danza contemporánea que vio la luz en la famosa Black Mountain College, quien fue la pareja del luminoso músico John Cage y trabajó con la pareja de Jasper Jones y Robert Rauschenberg.

Federico Fellini, el mago de la luz, el que revisita a Valle Inclán y juega con sus “esperpentos” ajedrez, aquel que puso a Anthony Quinn de gladiador y a los curas a modelar en una pasarela “santa” y a unos rinocerontes a subir a un trasatlántico en

medio de arias desgarradas y amores a la luz de las “voces de la luna” (11).

Los bellos sesenta y setenta por el lado donde el sol rompe hemisferios. Por el encanto de los gritos y los colores.

Y aquí, en estas tierras, “cual fantasmas que cruzan por unos sueños míos” (12), como decía el caballero de la inmensa sabia, Barba Jacob..., también se respiraba *rock* en manos de aquellos “mechudos”, como los famosos The Speakers, y éxitos como “*el golpe de pájaro*”; se sufría el teatro, y es el momento del nacimiento del grupo de teatro La Candelaria, que llega a renovar los telones, y, plumero en mano, a desterrar aquel teatro provinciano montando a Gelber (13) (*La manzana*), Wesker (14) (*La cocina*) y Arrabal (15) (*Triciclo*); se filmaba de a pocos un cine como un hacha filuda que ponía de presente que la vida no era un lecho de rosas: pensemos en Diego León Giraldo (16), Martha Rodríguez y Jorge Silva (17).

En medio de todo esto, el XVIII Salón Nacional de Artistas de 1966 le otorga el segundo premio a una mujer nacida en Bucaramanga, en 1938: Beatriz González, premio compartido por el dulce erotómano, Juan Manuel Lugo, que dibujaba y pintaba aquellas mujeres que parecían salidas

de un poema de Orietta Lozano o de la fábrica humeante de los sueños de un bardo enamorado y dormido.

Beatriz es clasificada de ser “pop” (el mismo que Warhol convirtió en la *new decoration* de apartamentos minimal).

El pop se instala como un movimiento que grafica la época en términos cromáticos y “recupera” lo popular como punto de partida, aunque es bastante discutible que, por ejemplo, un arte mayor, como el cómic, fuera visto como arte popular y, por ende, base de los grandes lienzos de Roy Lichtenstein (aunque aquí la discusión sería mucho más amplia en la medida que Lichtenstein estaba ubicado sobre cómics más cercanos al esquema del melodrama y de la literatura “pulp”).

El pop, además, tiene tantas variables, como el caso de Peter Phillips y sus cuadros “vallas”, que mezclaban la erótica popular con carros hiperrealistas y fragmentos constructivistas. ¿Qué diríamos del pop (realmente popular) en nuestro país, aquel que está hecho por los ilustradores de buseta? ¿O el que encontramos en publicistas urbanos, como el gran Gonzalo Díaz?

Si fuéramos a hablar de un pop oscuro y diáfano, a la vez un pop instalado desde las riveras de lo humano

y en amplia conexión con el color, tendríamos que hablar mejor de Alex Katz, en obras tan contundentes, como *Pas de deux* (1983) o la hermosamente limítrofe —como muchos de sus *cut out*— *Ada con nariz* (1969).

El pop americano es uno. El pop de Beatriz González tiene, como en el concurso de Cartagena (¿de belleza?, ¿de cine?). El mismo lema: “belleza con un propósito”. Al respecto, la misma Beatriz afirma, en uno de los tomos de la *Historia del arte colombiano* (Editorial Salvat): “No hago objetos cursis con la misma especie de morbosidad que mueve a ciertas personas a coleccionar objetos del llamado mal gusto”.

Sus cuadros aducen a ironías dulces, como *Saluti de San Pedro*, autopsias al amor humilde que se autodestruye al ritmo de la voz de Gaspar Ospina, detrás de un turbante llamado Kaliman (18) o las lágrimas que corrían en *El derecho de nacer* (19)... la obra: *Los suicidas del Sisga* (1965)...

Su obra retrata con el mismo sepia de las fotoagüitas (20), pero penetrando desde un punto de vista, una mirada elocuente, política, social y humana... sus retratos en insolente pop; guardan por dentro el veneno de la verdad y la realidad, que duele como un puño en la manzana de Adán.

Esa es la visión de Beatriz... otros contemporáneos lo harían de manera más explícita, como Clemencia Lucena o Nirma Zarate (21), pero Beatriz eligió encontrar lo popular como un medio de expresión y no como un simulacro de burla que es la costumbre contemporánea, donde los nuevos artistas intentan convertir en burla la miseria o las costumbres de las clases sociales menos favorecidas, tomando una posición “juguetona” carente de criterio y que resulta fugaz y vacua al no encontrar una verdadera posición política, sino que se desvía hacia dispositivos pseudoantropológicos que en sí mismos son débiles y carentes de peso plástico (22).

En Beatriz, hay el rigor del ser humano, quien se para frente al acantilado y no permite que el mareo que da ver la realidad la tumbe, sino que la vuelva más luminosa, y eso es lo que ocurre de manera epifánica en su exhibición colgada en la galería Alonso Garcés, Carta Furtiva (23).

Todo parte de la muerte

Todo color pinta la muerte pop como un grito de angustia irrepetible y desgarrador.

A Yolanda Izquierdo —líder innata— la asesinan con un balazo en la cabeza (esta noticia en un país

de muertos y fantasmas no es nada nuevo). Yolanda se llama Yolima, o Augusto, o Martín, o Claudia, o Gabriel, son tantos los muertos en este país que Arman (24) no podría acumularlos a todos, porque necesitaría diez veces la ciudad de París para hacer la macabra “acumulación”.

“Este país tiene exceso de melatonina”..., me dijo Ingrid (ciudadana colombiana) por el chat cuando le dije que estaba escribiendo este artículo y, al consultarle el término, me dijo que la llamaban “la hormona de la oscuridad”... Sin palabras.

La geografía de este país la hemos aprendido tristemente a punta de masacres, nos hemos enterado de que existe San Martín de Loba, o Morales, o El Salado, o El Tomate, a punta de sangre seca y lágrimas impunes, y eso lo sabe muy bien Beatriz González, quien, esgrimiendo el pincel (el arma de las almas), nos va llevando de la mano en estos delicados y fantasmales homenajes a esta líder inmolada..., recorreremos la expo con el corazón amarrado a un alambre de púas..., nos detiene, *Mis días son como sombra que se alarga* (Salmos 102:12)..., nos deja suspendidos a miles de metros del suelo en una fina cuerda peligrosamente lila, *Yolanda con libreta de notas*..., nos empuja a un enjambre de abejas

asesinas dentro del estómago, *Transfiguraciones 2...* y *Aradores ararán sobre mis espaldas* (Salmos 129:3)..., nos apuñala desde el fondo de su mirada implacable...

Carta Furtiva tiene más escondrijos humanos... la carta existe... quien la escribe también, pero no sabíamos quién era (25)... la letra es chiquita... las reflexiones inmensas... qué bueno ver por nuestras galerías a alguien diciendo algo... iluminando este mar negro de imposibilidades y dándoles lecciones a todos aquellos “nuevos” que hacen obras efímeras, simples, decorativas, insulsas o que necesitan kilómetros de explicaciones escritas por un acucioso colaborador teórico (llámese curador, experto o académico), que trata de enderezar la catástrofe “creativa” a punta de párrafos intrincados, donde saltan los Foucaults y Derridas (y ellos muertos sin poder defenderse de estos depredadores de sus ideas) como delfines de acuario...

En este 2010, la maestra vuelve como una amazona guerrera en forma de documental y en forma de exposición: González parece hacer un “eterno retorno” de la “carta furtiva” en su exhibición Sin Fin (26), donde la delicadeza de los trazos, lo sencillo de las figuras y lo fantasmagórico

del dolor “portátil” vuelve al tema de la violencia del país ensañada con las viudas de las luchas intestinas de este país desde todos los flancos.

Algunos de los cuadros parecen homenajes a Muybridge (27) o a los códices mayas, ya que es la misma mujer con un ataúd en las manos que se repite y funciona como una “animación” en un solo espacio, atrapadas en colores pastel, sin matices, cicatrices de mujeres abiertas por la mitad, sin identidad para los noticieros, pero dolorosos retratos de una realidad lacerante e inhumana que no para en un país de hostiles y apáticos habitantes.

Cuenta Beatriz que la expo surge de ver una fotografía de prensa:

La idea surgió de una fotografía que vi publicada en un periódico —como usualmente nace su trabajo—. En ella aparecían tres mujeres subidas en un bus llevando sobre las piernas una caja con los restos de sus familiares. Me hizo pensar en la ceremonia que realiza la Fiscalía cuando entrega los restos de los desaparecidos (28).

Y si esta es la expo colgada en la galería de Alonso Garcés, *Beatriz González, ¿por qué llora si ya reí?* (29), es el producto documental que resulta de la “persecución

individual” que hace el documentalista Diego García Moreno a la pintora y que inauguró la 12 Muestra Internacional Documental en Bogotá.

Dos maneras de asomarse a la ventana de este país sin memoria y con gripa.

Bienvenida Doña Beatriz González a la “arena” donde el arte es algo más que un elemento para colgar en la pared.

1. Senador estadounidense del tristemente célebre Comité de Actividades Antiamericanas.
2. Para ilustrar este horror hay que recordar la memorable fotografía de Nick Hut (1972) donde se ve a la niña Kim Phuc desnuda por efectos del napalm.
3. La absenta es una bebida con el 70 % de alcohol, de sabor extremadamente amargo y que se hizo famosa por sus consumidores, aún más famosos que ella, como Picasso, Van Gogh, Verlaine, Rimbaud, y que, según algunos, tiene propiedades alucinatorias.
4. El caso Watergate —nombre tomado del edificio donde se sucede la primera detención— fue el escándalo de espionaje

- político orquestado por el comité de reelección de Richard Nixon y que fue divulgado, en su momento, por la dupla de periodistas del *Washington Post*, Carl Bernstein y Bob Woodward. En 1976 el director Alan J. Pakula realiza su filme *Todos los hombres del presidente*, que ilustra este vergonzoso hecho.
5. *La primera independencia* fue una obra escrita por el dramaturgo Luis Alberto García para el Teatro Popular de Bogotá.
 6. Cfr. Grosenick, U. y Riemschneider, B. (2005), *Art Now* (p. 60). Barcelona: Taschen.
 7. Cfr. Katz, A. (1995). *Globus Comunicación y Ediciones Polígrafa*, p. 35.
 8. Ver la fotografía de Barbara Morgan, *Letter to the World (Kick)*, 1940.
 9. Hacemos alusión al famoso logotipo de la banda, que es diseñado por el entonces estudiante John Pasche (a quien se le pagan solo 50 libras) y aparece por primera vez en el disco *Sticky Fingers* (1971).
 10. Hacemos alusión al texto homónimo de Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant Essai d'ontologie phénoménologique*, editado por la Librairie Gallimard en 1943, que entre otras se la dedica “al castor”, que era la forma cariñosa para referirse a su mujer, Simone de Beauvoir.
 11. Cfr. la película *La voce della Luna*, de Federico Fellini (1990).
 12. Fragmento del poema “Balada de la loca alegría”, del poeta colombiano Porfirio Barba Jacob.
 13. Jack Gelber (1932-2003), dramaturgo de vanguardia americano, perteneciente al *Living Theater*, grupo que sostuvo una posición radical en defensa de la creatividad teatral en oposición a la salvaje comercialización de Broadway. Su primera obra, *The Theater and its Double*, fue una obra escrita por Antonin Artaud, dada la coincidencia del *Living Theater* con el movimiento del teatro de la crueldad propuesto por Artaud. Su obra *The Connection*, que tuvo muchísimo éxito en la época, fue filmada también por la cineasta autora Shirley Clarke.
 14. Arnold Wesker (1932), dramaturgo británico, perteneciente al brillante movimiento enfocado al llamado realismo

- social Kitchen Sink Dream, quien se derivó a otras artes, como la literatura, el cine, las artes plásticas, y por supuesto, al teatro. La obra, montada por el Teatro La Candelaria, fue su primera obra a los 25 años.
15. Fernando Arrabal es uno de las más críticos, ácidos, explosivos y creativos dramaturgos españoles, situado en el llamado *teatro del absurdo*. Poeta, ajedrecista, dramaturgo, cineasta y fundador del grupo Pánico con Alejandro Jodorowsky y Roland Topor. La obra *Triciclo* fue escrita por Arrabal a los 21 años.
 16. Diego León Giraldo es un director de cine colombiano de aquellos “invisibles” y prácticamente desconocido, cuando su obra va del documental político, en *Camilo Torres* (1967); cine de autor, como *Semen-cementerio* (1968) y *Homenaje al sexo* (1968-1973).
 17. Martha Rodríguez y Jorge Silva son una pareja de documentalistas colombianos con un trabajo sólido, inicialmente basado en el *cinéma vérité* de Jean Rouch. Sus profundos y poéticos documentales parten de una rigurosa investigación y un claro estilo de autor. Entre sus documentales más interesantes están: *Chircales* (1966-1972) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1976-1981).
 18. Kaliman fue un personaje creado para la radio mexicana por Rafael Cutberto Navarro y Modesto Vázquez González en 1963. En 1965 se publicó como historieta y logró gran éxito editorial. En Colombia se adaptó como radionovela en los años ochenta.
 19. Radionovela cubana escrita por Félix B. Caignet y emitida en 1948. En Colombia se estrenó, en 1950, con la voz de la desaparecida actriz de televisión Teresa Gutiérrez.
 20. Hacemos referencia al sistema fotográfico conocido en Colombia popularmente como *fotoagüita* que utilizan los fotógrafos ubicados en parques o plazas, donde ofrecen el servicio de hacer las fotografías y revelarlas en solo cinco minutos, proceso técnico que funciona a partir de exponer una copia en negativo en un papel, volver

a tomar la foto a este negativo para obtener un papel en positivo y entregarla al “cliente”. Por cierto, esta bella tradición fotográfica ha ido desapareciendo, primero, con la aparición de las cámaras Polaroid, y se le asestó su golpe final con la aparición de las cámaras digitales que son usadas y procesadas en las plazas de manera inmediata.

21. Creadora del Taller 4 Rojo.
22. Me viene a la memoria una exposición de la “artista” Milena Bonilla quien fotografía (de la manera más descuidada y antifotográfica) lugares que tuvieran nombre de ciudad extranjera y las “pegó” en formato 9 cm × 12 cm en la pared de una galería.
23. Exposición Carta Furtiva de mayo de 2009, Galería Alonso Garcés.
24. Arman (Niza, 1929-Nueva York, 2005) fue un artista francés perteneciente nouveau réalisme con Yves Klein. Desde 1959 inició sus series de *Acumulaciones*.
25. En julio de 2009, el arquitecto colombiano Simón Hosie develó que el autor de la misiva era él y no lo que se creía, una mujer

aterrada de alguna población de Colombia. La mujer, creada como personaje por Hosie, se supone que, además, escribió, en una instalación de un “turgurio”, que el artista puso en la Plaza de Bolívar, que allí “Labo” [sic] ropa... Hosie envió la carta a la maestra Beatriz González —asegura él— sin pensar que le fuera a causar tal impacto hasta el punto de convertirse en el tema de partida de esta exposición. La polémica que surgió, a partir de esto, fue si Hosie buscaba posicionarse como artista después de recibir en 2008 un premio nacional de arquitectura, lo cierto es que a un año del suceso tal vez nadie se acuerda del “autor” apócrifo de la carta, pero la maestra González acaba de inaugurar otra exposición en la misma galería y un pequeño “engaño” no minó, en ningún momento, la importancia de la maestra, mientras que el “autor” de la carta quedó como un fugaz anónimo.

26. Sin Fin es una exposición inaugurada en la Galería Alonso Garcés entre noviembre y diciembre de 2010.

27. Eadweard Muybridge, fotógrafo. En 1873 logró fotografiar una secuencia de un caballo que comprobaba que, en un momento, el caballo tenía las cuatro patas en el aire. Sus investigaciones y desarrollos sobre fotografías secuenciales de un mismo objeto fueron la base para el cinematógrafo, así como para el posterior desarrollo de la técnica de la animación cinematográfica.
28. Beltrán, C. (2010, 28 de noviembre). Tragedia “sin fin” inspira a Beatriz González. *El Tiempo* [en línea]. Consultado en <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte/exposicion-de-arte-de-beatriz-gonzalez-_8469282-4>.
29. García, D. (2010). *Beatriz González, ¿por qué llora si ya reí?* [documental]. Colombia. La Maraca Producciones.

Referencias

- ABC de la fotografía* (2007). Barcelona: Phaidon Press Limited Grosenick.
- Giraldo, D. L. (1991). *Diego León Giraldo: el cine como testimonio*. Bogotá: Universidad Central.
- Grazzini, G. (1985). *Conversaciones con Fellini*. Barcelona: Gedisa.
- Katz, A. (1995). *Alex Katz*. Barcelona: Globus Comunicación y Ediciones Polígrafa.
- Mutis, S. (1986). *Panorama inédito de la nueva poesía colombiana*. Bogotá: Procultura.
- Muybridge, E. (1957). *Animal motion*. Nueva York: Dover Publications Inc.
- Sartre, J.P. (1966). *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- Grosenick, U. y Riemschneider, B. (2005). *Art Now*. Barcelona: Taschen.
- Vallejo, F. (1984). *El mensajero*. México. Editorial Séptimo Sello.

¿Me seguirás escuchando cuando tenga 64?

Would you keep listening to me when I am 64?

Jorge Eduardo Martínez

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano

Resumen

Después de una intensa y profunda investigación sobre un tema difícil de escribir, como el grupo The Beatles, el autor se interna sobre vectores desconocidos del cuarteto de música *rock* probablemente más escuchado y más versionado, analizando el comienzo de su carrera a partir de sus instrumentistas, sus variables de composición, la influencia de la época sobre su obra, los diseñadores de sus carátulas y todo ese universo que, inicialmente, era lo cotidiano y, después, se convirtió en punto clave de una historia apasionante.

Palabras clave: George Martin, Brian Epstein, Robert Freeman, *rock* inglés.

Abstract

After an intense and profound research on a very difficult topic to write about such as The Beatles, the author delves into unknown vectors of the most listened and covered rock quartet analyzing the start of their career from the musicians, their composition variables, the influence of the time to their work, their cover designers and all the universe that was initially their everyday life and became later the touchstone of a passionating history.

Keywords: George Martin, Brian Epstein, Robert Freeman, English rock.

¿Me seguirás escuchando cuando tenga 64?

Jorge Eduardo Martínez

Licenciado en Música. Además de ejercer como músico y docente (y coleccionista), Jorge ha mostrado interés por los medios de comunicación realizando programas radiales para las emisoras virtuales de la Universidad Pedagógica, del Politécnico Grancolombiano y de la página web Bandalitis.com. En 2006 fue colaborador de la Revista Cultural Contestarte, y desde 2011 escribe artículos para el blog del Cineclub La Moviola.

Gracias a la pericia y la insistencia (y al dinero) de Brian Epstein, los Beatles lograron conseguir una audición para la Electric and Musical Industries (EMI), compañía de grabaciones existente desde 1931, centrada más que todo en música de academia, a su vez manejadora de varios sellos, entre ellos, el sello de origen alemán Parlophone (inicialmente deletreado Parlophon), que, en la década de los cincuenta, era un sello centrado en el *jazz* y en álbumes de comedia (se decía que este sello estaba a punto de ser liquidado antes de la llegada de los Beatles a EMI). Su encargado, el músico inglés George Martin, fue quien oyó a los Beatles y notó el potencial que tenían esos cuatro jóvenes de Liverpool, así que decidió darles la oportunidad, y asumió su labor como productor de sus discos. Pero Lennon, McCartney y Harrison, desde hacía cierto tiempo, querían tener a Ringo Starr en su nómina, así que la decisión de que Pete Best se fuera del grupo ya estaba tomada (además, incitados por las quejas de Martin, respecto de los dotes percusivos de Best). Le tocó a Brian Epstein darle la noticia (sin él querer hacerlo), y esto haría que mucha de la fanática local que los Beatles tenían en ese momento se cambiara de bando (en parte porque ellos consideraban a Best mucho mejor baterista que Starr, y en parte porque la fanática femenina consideraba que Best era el mejor parecido entre los cuatro, convirtiendo a Starr en el “más feo” de estos).

Fue George Martin quien “pulso” el estilo de los Beatles, dándoles un nivel un poco más elevado de sofisticación. Era poco común que, en algún grupo musical popular con dos cantantes, ambos cantaran al unísono (es decir, los dos cantantes haciendo exactamente la misma línea melódica en la misma tesitura), algo que Lennon y McCartney eventualmente harían de manera magistral; antes se escuchaban duetos vocales, como el de los Everly Brothers, en los que uno cantaba una segunda voz en un intervalo de tercera más abajo de la melodía principal. Pero los Beatles no solamente se limitaron a hacer unísonos ni terceras en las voces. Martin se arriesgó a que las segundas voces se abrieran un poco más de la melodía principal, dejando de lado los paralelismos (ambas voces moviéndose en la misma dirección constantemente). Aun los Beatles hicieron armonías vocales a tres partes, incluyendo a Harrison dentro de la nómina vocal. Otro detalle interesante es que, en los Beatles, los cuatro eran cantantes. Además de las habituales voces de Lennon y McCartney (varias veces a dúo, otras veces por separado), Harrison siempre cantaba las canciones de su autoría, y le daban la oportunidad a Starr de

plasmear su voz en, por lo menos, una canción de cada elepé.

Martin era un perfeccionista (como solemos ser los músicos de academia), y no solamente se vio su trabajo en cuanto a las voces, sino que, de alguna manera, logró que cada uno encontrara su propio estilo en el dominio de sus instrumentos respectivos.

Si bien Lennon, McCartney y Harrison venían de haber compartido escenario desde The Quarrymen como guitarristas, Harrison, que era el menor del cuarteto, era un guitarrista un poco más experimentado y en cierta forma perspicaz en ese aspecto: conocía escalas, acordes, sabía cómo hacer conducciones de voces, mientras que Lennon salía muy rara vez de los acordes. Siempre se ha dicho que los solos que hizo Harrison en las canciones de los Beatles eran solos concisos, sin notas de más, sin un grado de dificultad descrescante, pero concebidos con gusto. Por eso, Harrison fue acreditado, en el primer álbum de los Beatles, *Please Please Me* (1963), como el guitarrista líder. Si bien, McCartney tenía cierto bagaje musical (ya que su padre, trompetista y pianista de jazz, le enseñó a dominar un poco la trompeta y el piano, y lo impulsó, en un principio, a tomar lecciones de

música), sus dotes como bajista las desarrolló apenas Stuart Sutcliffe decidió quedarse en Alemania, luego de la primera gira a Hamburgo. Su estilo no se limitó a hacer dos o tres notas, dependiendo del acorde: eran líneas melódicas con cierta influencia en los bajos caminantes del *jazz* (gracias a su padre) que complementaban bastante bien con la guitarra rítmica de Lennon; McCartney sería, con el paso del tiempo, quien llegara a mostrar cierta dominancia en el grupo en cuanto al manejo de los instrumentos, habiendo, incluso, temas en los cuales el 75 % de la instrumentación estaría a cargo de él solo. En ese sentido, Lennon le pisaba los talones. Su madre le había enseñado los acordes básicos en la guitarra y, además, le enseñó a dominar el banjo; si bien su labor instrumentista, al comienzo de la carrera de los Beatles, casi no se extendió a otra cosa distinta a tocar la guitarra rítmica acompañante, era sólido y tenía carácter a la hora de llevar el rimo de las canciones, pero, además, la destreza que desarrolló con la armónica sería clave en el estilo que cultivaron en sus primeras grabaciones. Starr, por su parte, era el menos experimentado en cuanto a bagaje musical —en alguna

película sobre los Beatles, había una línea en el parlamento del personaje de Starr referente a lo que respondió cuando lo invitaron a formar parte del cuarteto: “pero si yo no sé tocar ni siquiera una puerta”—. George Martin decía que Starr “le pegaba bien y fuerte, tenía un tempo perfecto, pero no podía salvar su vida con un roll”. El mismo Starr se acomplejaba por no ser un buen baterista en un principio, pero, a mi modo de ver, ese carácter “agreste”, en las primeras grabaciones de los Beatles, fue un factor importante a la hora de forjar la identidad del cuarteto.

Dentro de ese perfeccionismo de George Martin, estaba la extensa grabación de varias tomas de alguna canción hasta escoger la que más se acoplara a lo que Martin quería: el perfecto unísono de las voces, la entrada perfecta de la batería, el mejor acompañamiento de la guitarra rítmica, la línea de bajo que más se complementara con las voces y las guitarras; en fin, en las grabaciones de los Beatles, no hay imperfecciones, pues, Martin hace gala de una enorme paciencia para lograr el producto perfecto, el producto que no solo cualquier crítico musical pueda exaltar, sino la satisfacción de hacer algo bien hecho y de calidad.

Probablemente, por eso, los elepés de los Beatles no son numerosos (entre 1 o 2 discos por año), en comparación con la cantidad enorme de material que grabaran los Rolling Stones en los sesenta, con la cual podían sacar al mercado, fácilmente, tres discos por año, pero en sus producciones encontramos voces ligeramente desafinadas o “destiempos” entre los instrumentos e incluso desafinación entre algunos de estos.

Pero si los grupos de guitarras ya habían pasado de moda (como se sugirió en Decca), ¿cómo es que desde el primer momento tuvieron ese monumental éxito? Era algo que iba más allá de lo musical.

Brian Epstein era un hombre con una vida sin complicaciones (por lo menos por fuera, porque siempre tuvo problemas internos debido a su homosexualidad), que le gustaban las cosas buenas de la vida y tenía cómo acceder a ellas. Si bien George Martin pulió a los Beatles musicalmente, Brian Epstein les pulió la imagen, no volviéndolos como él, pero sí haciendo de ellos “versiones mejoradas”. Inspirados por la forma como Astrid Kirchherr le cortó el cabello a Stuart Sutcliffe cuando se comprometieron en Alemania, ellos dejaron de lado la gomina y se

dejaron caer su pelo por la frente; dejaron las chaquetas de cuero y los yines para lucir pantalones de paño entubados, corbatas y bléiseres oscuros, además de zapatos de tacón y punta larga, lo que, a primera vista (recordemos cómo todavía todo entra por los ojos), los mostró elegantes, bien presentados, mas no adultos. Epstein los llevaba a comer a restaurantes elegantes, los reunía con gente importante y, además, con el buen sentido del humor que caracterizaba a los cuatro, lograban entrar muy bien en los círculos sociales, algo que se notaba mucho en las ruedas de prensa que brindaban.

Por otro lado, el arte de los discos era algo muy bien pensado por parte de los diseñadores y fotógrafos. Comenzaron a trabajar con Robert Freeman en 1963 (asociación que duraría hasta comienzos de 1966), quien es justamente el autor de la icónica fotografía que dio a conocer su segundo elepé, *With the Beatles* (1963), fotografía en blanco y negro que los mostraba en primer plano con un fondo oscuro, sacos negros de cuello tortuga y una iluminación que prácticamente solo dejaba registrar a la cámara el lado derecho de sus rostros. Sus portadas, con el tiempo, serían objeto de parodias o imitaciones, cosa

que también ayudó a extender la popularidad del cuarteto. A toda costa, Epstein hizo lo posible para que sus apoderados veinteañeros se vieran como un grupo “de confianza”. De alguna manera, las labores de Martin y Epstein lograron que una cosa fuera en relación proporcional con la otra.

Centrándonos en lo musical, la influencia que recibieron por parte del *rock and roll*, el *blues* y el *soul* de Estados Unidos fue un factor clave en la acogida de su música no solo por versiones que hicieran de otras canciones conocidas, sino porque también se inspiraron para hacer sus propias canciones (algo que ya venían haciendo desde los tiempos de The Quarrymen). Pero, recordando a mi colega, sus letras eran “bobas”, o ¿acaso hay un mensaje profundo al escuchar a Lennon y McCartney cantar: “Love, love me do. You know I love you. I’ll always be true. So, pleeeeeease, love me do”? No creo. Pero recordemos la reputación del *rock* en ese momento (sobre todo con una canción con tanta influencia rocanrolera como *Love Me Do*) como la música para los adolescentes de 15 y 16 años que andaban bien en plan de conquista y de ir a las fuentes de soda a tomar malteada con el hombre o la mujer

que amaban, o bien en plan de ir a pasarla bien con su grupo de amigos y tomar cerveza a escondidas de los papás. Y, además, recordemos que los Beatles estaban es sus recién cumplidos veinte años y también, de alguna manera, sus canciones se volvían autobiográficas (aunque para ese momento Lennon ya había formalizado su relación con Cynthia Powell, y Starr estaba a punto de hacerlo con Maureen Cox). Estas canciones hicieron que la mayoría de su fanática estuviera conformada por personal femenino, que mostraba su frenetismo al verlos salir a escena en algún concierto o saliendo de algún lugar. Justamente, si uno observa las fotografías que Robert Freeman tomaba en los conciertos de los Beatles, aproximadamente de cada 15 personas que se ven en el público, solo una era un hombre.

De hecho, desde el comienzo de sus grabaciones ya se resaltaba el talento como compositores de la dupla Lennon/McCartney: ocho de las 14 canciones que conformaron el *Please Please Me* fueron de su autoría, algo que se repitió con el *With the Beatles*, solo que, entre las ocho originales, una era de George Harrison, quien se comenzaba a perfilar como un buen compositor de canciones. Volviendo

a las versiones que hacían de otros artistas, la particular influencia que recibieron del *rock and roll* y del *soul* se evidenció en versiones, como *Twist and Shout*, que originalmente popularizaran los Isley Brothers en 1962 (quienes a su vez se volvieron difusores del sonido *funk* de los setenta), y la versión de *You Really Got a Hold on Me* de los Miracles, uno de los grandes éxitos del sonido Motown; recurrieron al uso un tanto sofisticado del lenguaje, con frases como “please please me like I please you”, que en español se traduciría “por favor compláceme como yo te complazco”, gran ejemplo de cómo una misma palabra puede significar dos cosas distintas, o una frase como “it’s been a hard day’s night”, cuya compleja traducción al español sería algo

así como “ha sido la noche de un día pesado”, frase que según Lennon fue una acotación de Starr respecto de una pesada sesión de grabación de la película de Richard Lester, *A Hard Days Night* (1964). Eran frases constantes en la forma de hablar de Starr que Lennon bautizaría “ringoísmos”, y que de alguna manera servían de inspiración para varias de las canciones de Lennon y McCartney.

Esto es en parte lo que iniciaría su popularidad a comienzos de los sesenta, pero lo anteriormente disertado no es suficiente como para decir que, casi cuarenta años después, sigan teniendo la vigencia de la cual actualmente gozan los Beatles. En el próximo número continuará otra parte de la respuesta a la gran pregunta.

Clarice Lispector y Ángeles Mastretta. Dos versiones de la escritura andrógina en Latinoamérica

Clarice Lispector y Ángeles Mastretta.
Two Versions of Androgynous
Writing in Latin America

Gabriela Santa Arciniegas

Resumen

Clarice Lispector y Ángeles Mastretta son dos autoras de estilos aparentemente disímiles. Mientras la preocupación de Clarice es llegar hasta lo incommunicable del lenguaje, ahondar en los aspectos psicológicos del ser humano, la de Mastretta es mostrar la historia no oficial de México, lo político visto desde el ámbito doméstico. Sin embargo, en lo que ambas coinciden es en buscar una escritura más allá de los géneros, en apartarse de los parámetros tradicionales impuestos por la mirada masculina del mundo y explorar otras posibilidades de contar, de contarse, de encontrar belleza y verdad en el lenguaje escrito.

Palabras clave: feminismo, androginia, literatura, géneros.

Abstract

Clarice Lispector and Ángeles Mastretta are two apparently different authors. While Clarice's main concern is to reach the border of the incommunicable in language, delving into the psyche of human being, Mastretta's is showing the unofficial history of Mexico, Politics seen from the domestic perspective. However, they both coincide in the pursuit of writing beyond genders. They step aside from traditional parameters imposed by the masculine view of the world and explore other possibilities to tell and be told, to find beauty and truth in the written language.

Keywords: feminism, androgyny, literature, gender.

► Separata La Moviola

Clarice Lispector y Ángeles Mastretta. Dos versiones de la escritura andrógina en Latinoamérica

Gabriela Santa Arciniegas

Gabriela Santa Arciniegas nació en 1975. Cuentista, novelista, poeta, ensayista y traductora. Es la directora de la Fundación Cultural Germán Arciniegas. Secretaria del PEN Club de Colombia. Graduada de Literatura de la Universidad Javeriana. Especialista en Docencia Universitaria de la Universidad El Bosque. Adelanta la Maestría en Literatura en la Universidad Javeriana. Publicaciones: *Sol menguante* (poesía), 1995, y *Awaré* (poesía), 2009. Participaciones en *Oscuro es el canto de la lluvia* (antología poética), 1996; *Granos de arena* (antología poética), 1999, y *Señales de ruta* (antología de cuentos), 2008. Finalista en el concurso del Museo Rayo (poesía, 1994, 1997 y 2001); diario *El Tiempo*, 2001 (cuento); Instituto Brasil Colombia, 2008 (cuento); y Primer Premio en el concurso del Museo Rayo en 2009 (poesía). Docente y conferencista en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Universidad de La Sabana y Universidad Nacional. Ponente en JALLA 2008 (Santiago, Chile), LILISE 2008 (Medellín, Colombia), Universidad de La Sabana 2008-2011 (Bogotá, Colombia). Tiene en preparación una investigación y un libro de poemas. Su novela *Rojo sombra* está pronta a publicarse con la editorial Laguna Libros.

Especial para La Moviola

Hace ya casi un siglo desde que Virginia Woolf propuso el concepto de *escritura andrógina* en su obra *Una habitación propia*, y han sido ya varios sus seguidores, así como sus detractores. Ha habido, incluso, quienes han propuesto el tema de la escritura gay. La intención de este trabajo es hacer un estudio comparativo entre *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector, y *Arráncame la vida*, de Ángeles Mastretta, para analizar cómo estas dos autoras latinoamericanas trabajan el concepto propuesto por Woolf. Clarice Lispector en *Perto do coração selvagem*, como en toda su obra, bucea en la psicología humana y en la psicología de la mujer. Mastretta, por su parte,

camufla camaleónica su yo femenino, y se siente tan cómoda en los zapatos de Andrés Ascencio como en los de Catalina Guzmán.

La literatura brasilera es muy diferente a la de Hispanoamérica, pues, mientras en el lado luso del continente, durante el siglo XX, hubo tres movimientos modernistas consecutivos, y movimientos culturales tan interesantes, como la antropofagia, el concretismo, el tropicalismo, en el lado hispano ha habido una preocupación por buscar identidad en una literatura volcada hacia lo social, lo político y, en casos como el del realismo mágico, el mito. Como vemos, las historias literarias han sido diferentes en estas dos partes del continente, pero, a pesar de eso, veremos cómo algunos exponentes de cada parte pueden encontrarse ideológicamente.

Clarice y Mastretta son dos autoras de estilos aparentemente disímiles. Mientras la preocupación de Clarice es llegar hasta lo incomunicable del lenguaje, ahondar en los aspectos psicológicos del ser humano, la de Mastretta es mostrar la historia no oficial de México, lo político visto desde el ámbito doméstico. Sin embargo, en lo que ambas coinciden es en buscar una escritura más allá de los géneros, en apartarse de los

parámetros tradicionales impuestos por la mirada masculina del mundo y explorar otras posibilidades de contar, de contarse, de encontrar belleza y verdad en el lenguaje escrito.

Detengámonos un poco en el término *escritura andrógina*, y concretamente en el término *andrógino*. Ha sido ampliamente citado por filósofos, poetas, pintores, críticos. Pero quizás sea en el diálogo *El banquete*, de Platón, cuando comienza a hablarse del término. Como dice, en este diálogo, existían, en tiempos pretéritos, tres géneros humanos: masculino, femenino y andrógino; se propone que los andróginos fueron castigados por los dioses, condenados a estar separados, partidos por la mitad, buscando siempre, en el opuesto, su completud. De ahí sale una parte de la teoría de Freud cuando plantea la posibilidad de que en el interior psíquico de cada ser humano coexistan los dos sexos, y cuando concluye que es la falta de falo de la mujer la que evidencia la teoría platónica y explica el deseo femenino por ser completada por el portador del falo. Es la *teoría psicoanalítica de la pasividad*, que habla de la mujer como un sujeto que no inicia la acción, sino que espera que el otro tome la iniciativa. “Su posición de aparente espera pasiva, es

interiormente activa y desesperada, aunque invisible (como sus órganos sexuales) [...] La pulsión vuelve sobre el sujeto, dando lugar al modelo estructural inconsciente masoquista”. La mujer, al saberse *no-toda*, desarrolla un resentimiento que conduce a la *maldad oculta*. Hoy se sabe que dicha teoría es un producto cultural e histórico. Pero es útil, precisamente, porque traza un croquis psicológico bastante preciso en torno a algunos comportamientos y pensamientos de las mujeres de ciertas épocas y lugares. En nuestro caso, esa teoría calca bastante bien tanto a la Joana de Lispector como a la Catalina en *Arráncame la vida*.

Ahora, volviendo al término *escritura andrógina*, nos referimos al propuesto por la inglesa Virginia Woolf en *Una habitación propia*: “Quizás una mente puramente masculina no pueda crear, pensé, ni tampoco una mente puramente femenina [...]”. Para ella la realidad y la época eran diferentes de las de Clarice, pero la situación fue parecida a la de esta. La preocupación para ambas era meramente encontrar un lenguaje que superara los géneros, y que superara los límites comunicativos del lenguaje que existían en sus respectivos contextos culturales.

Mastretta dijo no estar interesada en dotar a su personaje de una filosofía feminista. Indudablemente, al querer abarcar tanto el espacio íntimo de una mujer de los años 30 y 40 como la vida de un político mexicano posrevolucionario, logra meterse en el discurso tanto de esa mujer como de ese político. Aunque la novela esté narrada en primera persona desde un personaje femenino, la visión que alcanza de los hechos es panorámica. El discurso de *Arráncame la vida* es, desde este punto de vista, similar al de *Perto do coração selvagem*, de Lispector. Sin embargo, hay algunas diferencias que hacen este análisis más interesante: en *Perto do coracao selvagem*, el foco de la narración es la vida interior de la protagonista. En *Arráncame la vida*, en cambio, se ve la relación de esa vida interior con la vida amorosa, la vida familiar, los hechos políticos, sociales y culturales del México de los años treinta y cuarenta. En esta interacción constante de mundo interior-mundo exterior, podemos apreciar la habilidad camaleónica de Mastretta de reproducir todo tipo de discurso con la misma profundidad y complejidad: el de un político machista, asesino, oportunista, el de la mujer de clase alta, el del hombre

humilde, el del niño, pero sin obedecer del todo al discurso masculino, y transgrediendo algunos paradigmas de sociedades, como la mexicana, y de épocas, como en la que se sitúa la novela. Por ejemplo, Mastretta le da a la mujer la libertad de hablar abiertamente de su erotismo, de sus deseos, de sus frustraciones, y se enfrenta al discurso machista como a un igual, sin que ello se vea forzado para la época que está retratando.

En la novela de Lispector, la vida de Joana, la protagonista, es contada desde la infancia hasta la edad adulta, por medio de una fusión temporal, en que el presente se traslapa con el pasado. Todos los hechos van pasando, pero lo que permanece en primer plano es la geografía interior de Joana. Inquieta, se pregunta siempre, a cada instante, y se entrega a aquello que no comprende, sin recelo de romper con todo lo que aprendió, para inaugurarse en una nueva vida. Ella vive en una eterna pregunta, y nunca encuentra la respuesta. Quizás porque lo que precisa no es *saber*, pues, de alguna manera, ya lo sabe todo cuando se refugia al fondo de sí misma: lo que le preocupa es que no puede decirlo. Y esta capacidad de vivir en el no lugar y el no tiempo del *sí misma*, donde

tampoco hay lenguaje posible, la aleja de tener una vida como la de cualquier mujer; por eso, su esposo termina en brazos de otra, y ella termina en un ir y venir con un personaje a quien ella llama simplemente “el Hombre”, a quien le dice: “No quiero nada de tu vida pasada, ni tu nombre, ni tus sueños, ni escuchar tus sufrimientos, el misterio aclara más que cualquier revelación...”.

En Mastretta, en cambio, no hay fusión temporal. La novela se desarrolla de forma bastante lineal. Catalina se casa con Andrés Ascencio cuando tiene 15 años. No sabe nada de nada, no sabe “sentir”. No sabe cocinar. Luego ella comienza a conocerle tanto sus atrocidades, asesinatos, etc., como sus otras vidas amorosas, sus amantes. Durante la novela debe decidir entre hacerse la loca con todo esto o negociar con él para lograr lo que ella quiere. Este comportamiento del general Ascencio la lleva a ella a buscar amor en otros hombres: Pablo, luego el amor de su vida Carlos Vives, director de orquesta, y finalmente el director de cine. Esta última relación, aunque no es tan intensa como la que tenía con Vives, es hecha por ella de una forma totalmente destapada frente al esposo y a sus hijos.

En *Arráncame la vida*, todo se rige por la pasión y las pulsiones masculinas: una religiosidad exacerbada, un machismo absoluto. En cambio, sobre las mujeres dice Mastretta en la voz de Catalina, la protagonista: “De las mujeres depende que se coma en el mundo y esto es un trabajo, no un juego” (1987, p. 27). El mundo femenino y el mundo masculino son totalmente opuestos. Se ve en las reuniones cuando los hombres hablan parados y con el *whiskey* en la mano, de temas de política, de historia, de arte, fumando y echando las cenizas “donde les plazca” y las mujeres hablan sentadas en otro lugar, de sirvientas, embarazos, chismes, compras. La relación entre Andrés y Catalina se ve atravesada por esa idiosincrasia: “[...] viéndome a veces como una carga, a veces como algo que se compra y se guarda en un cajón y a veces como el amor de su vida” (p. 29). “Andrés me tenía guardada como una juguete con el que platicaba de tonterías, al que se cogía tres veces a la semana y hacía feliz con rascarle la espalda y llevar al zócalo los domingos” (p. 30). La mujer es una propiedad privada, un trofeo, un coleccionable. No importa cuántas mujeres pueda tener un hombre, a todas las celará

por igual, como hace el español esposo de Pepa: “[...] a su casa le mandó quitar el piso de los balcones para que ella no pudiera asomarse” (p. 31). La relación hombre-mujer, según la novela, es semejante a la relación hombre-ganado: mientras más cabezas tenga, más respetado es. Así, una mujer que queda embarazada es como si se tratara de una inseminación exitosa. La emoción del padre por tener un hijo varón es como la emoción del ganadero cuando nace un ternero macho. Los hombres son como toros, son los sementales. La mujer, en cambio, no se entera de nada. No le enseñan ni le explican nada. En el colegio le enseñan a ser buena ama de casa, pero no a ser persona. Casi todo es bordar y coser. Sale de primaria a mirar el techo, se casa por aburrimiento. Debe esconder su menstruación. Lee novelitas de folletín. La maternidad, en el caso de Catalina, se hace difícil porque se entrecruza con la política, con el carácter antiético de Andrés. Catalina se termina resignando a dejar a sus hijos con la empleada Lucina para no tener que lidiar con preguntas que no les puede responder, y que, peor aún, la enteran de cosas que ella no quería saber. Sin embargo, con el tiempo, logra apartarse de esa figura

mariana, dejar de sentir miedo de él y empoderarse, presidir su vida.

Ahora, devolviéndonos a la teoría de la pasividad de Freud, es así como Joana actúa con su esposo. Produce hacia sí misma un efecto búmeran en que la pulsión, de tanto esperar a ser llenada en vez de buscar llenarse, termina devolviéndose a ella. Catalina también manifiesta esa pasividad, aunque el deseo de saber lo que es sentir la va llevando a una paulatina transformación hacia un papel más activo con su cuerpo, con sus sentimientos, con sus actos. Joana logra liberarse de esa relación masoquista y alcanzar otro tipo de vínculo en el que ella sí es capaz de llenar sus pulsiones de una forma que ella misma plantea. Catalina, aunque sus amantes la llenan en varios aspectos, solo logra liberarse del todo de Andrés cuando este muere.

Hay un par de conceptos que nos interesan particularmente para este trabajo. Son el *animus* y el *ánima* estudiados por Jung (<http://www.jungba.com.ar/>). La existencia del animus y el ánima están presentes, con mayor o menor intensidad, en todo ser humano, hombre o mujer. El ánima según él es el arquetipo de la vida misma; resume y engloba todas las afirmaciones del

inconsciente, de la mente primitiva. Es la gran ilusionista, la seductora, con sus paradojas y sus ambivalencias. El ánima en otra instancia intensifica, exagera, falsea y mitifica todas las relaciones emocionales con su trabajo y con otras personas. El animus es el depósito de todas las experiencias ancestrales masculinas de la mujer —y no solo eso, también es una entidad creadora y procreadora—. Esto hace que, en una relación amorosa, los involucrados no sean dos sino cuatro. El concepto de *persona*, entonces, según Jung, aparece como una imagen idealizada que se forma un ser humano sobre sí mismo. Responde a parámetros culturales, sociales o de carácter formativo. Y muchas veces contradice el carácter de su animus y su ánima. Según este concepto, podemos sacar dos conclusiones para nuestro tema de estudio: una, respecto de los personajes femeninos, y otra, respecto de las autoras. En cuanto a los personajes, ambas físicamente, biológicamente, son mujeres, y han sido calificadas así por las respectivas sociedades y épocas en que nacen. Las culturas de ambas esperan de ellas un comportamiento determinado. En Catalina, años treinta-cuarenta, la sociedad espera que ella

sea la “reina” del reino del hogar: cocina, hijos, visitantes, sexo, son su dominio. Son ideas totalmente marianistas: la casa y la calle son dos territorios perfectamente demarcados; mientras el hombre gobierna la selva fiera de la calle, la mujer gobierna el calmo y casto territorio de la casa. Aplicando el discurso de Norma Fuller en *En torno a la polaridad marianismo-machismo*, en este caso el hombre está en el terreno de la Bestia (cuerpo, pulsiones, pasiones), lo que en términos junguianos se traduce como un claro dominio del animus; la mujer está en el terreno de la Virgen (pureza, castidad, justicia, valores, ética, moral, etc.), lo que se traduce como un dominio del ánima. Sin embargo, se produce una contradicción, pues, aunque se supone que los hombres deben sortear a diario el caos de la calle, de lo público, ellos se quedan eternamente en un estado infantil, esperando que la mujer con quien se casan haga el papel de madre siempre. Dice Fuller, “Para el imaginario latinoamericano, desde el punto de vista moral, los hombres son como niños y, por tanto, menos responsables de sus actos” (Fuller, p. 243). Es lo que pasa con Ascencio. A él nadie le cuestiona sus acciones; a ningún hombre de esta

novela. En cambio, Catalina siempre está en la mira de la sociedad: “Yo no tengo por qué disimular, yo soy un señor, tú eres una mujer y las mujeres cuando andan de cabras locas queriéndose coger a todo el que les pone a templar el ombligo se llaman putas” (Mastretta, 1987, pp. 85-86).

Joana, por su parte, que es una figura menos pública que Catalina Guzmán, no carga con las culpas, las dudas, los miedos de esta. El marianismo, en este caso, no se ve tan acentuado. Pero sí la responsabilidad de ser ética y moral. Esto la lleva a inclinarse hacia el otro lado de la balanza, a pensar que lleva el mal adentro, a robar un libro en un almacén, como un conflicto entre el género real —el andrógino o el no género— y el género impuesto por la sociedad —lo femenino—. Joana *se deja* conquistar por Otavio, y *accede* a casarse con él. Sin embargo, nunca profesa convencionalmente amor por él; ella prefiere llamarlo *piedad*, que es una mezcla entre repulsión, odio, condescendencia, tolerancia. Y ella, a diferencia de Catalina, no busca libertades en el mundo exterior. Su libertad reside toda en el mundo interior: en su pensamiento. En su forma particular de sentir y ver las cosas. En la capacidad de conocer a fondo cada cosa

y cada persona que pasa frente a sus ojos. Como en todos los personajes de Clarice, y más que la capacidad de encontrar respuestas, la obstinación por preguntarse. En Catalina, finalmente, comienza a crecer el animus, comienza a hacerla capaz de hablar como los hombres, a comprender los mecanismos de comunicación y de acción de ese mundo, a generar ella misma mecanismos de negociación para lograr sus deseos personales, como cuando le dice a Andrés que si no le devuelve su caballo ella lo puede denunciar. En cuanto a las autoras, Clarice se mete tan hondo en su personaje que trasciende el pensamiento “de la mujer” y logra llegar a una androginia del pensamiento. Donde las ideas abandonan el género para mostrarse como ideas puras. Donde la pregunta ya no pertenece a una mente particular, sino que reside ya a una mente universal, asexual. Ángeles, por su parte, volcando su narrativa hacia lo público, permanece en las ideas sexuadas, pero logra transmutar su propio pensamiento en el pensamiento masculino o femenino según el personaje cuya voz narrativa se esté expresando en cada momento de la narración. Así, logra captar con maestría el discurso masculino, la estructura

de su pensamiento, y logra también evidenciar el discurso femenino de una mujer particular, como Catalina Guzmán, tomada virgen e ignorante por un matón como Ascencio, moldeada a fuego lento por las experiencias y el conocimiento que adquiere con los años, devuelta a sí misma al final con la capacidad de decirle a Fito: yo sé cuántas viudas dejó este terremoto de mi esposo, yo sé qué le corresponde a cada una, yo me encargaré de todo, sin ayuda de un hombre. Yo me basto a mí misma.

Sin embargo, viendo el aporte que hace Lacan al concepto de andrógino de Platón, al *mito de la laminilla*, como él lo llama, la parte donde dice, “la libido es esa laminilla que desliza el ser del organismo hasta su verdadero límite, que va más allá que el del cuerpo —y completa más adelante—: El territorio del cuerpo es mucho más que su superficie biológica”, nos damos cuenta de que complementa la teoría de Jung sobre el animus y el ánima, y que nos da nuevas luces para el análisis en curso de estas obras. En estas dos autoras encontramos versiones diferentes y complementarias del mito de la laminilla. En Mastretta se habla de dominio físico y psicológico: todos los personajes extienden las fronteras

de su cuerpo a sus pensamientos y a sus actos; erotizan todos los aspectos de su existencia (la política, el matrimonio, la guerra, la economía). Todo lo que pertenece al ámbito público se vuelca hacia fines privados (comprarles casas a las amantes). La protagonista, quien es quien domina el ámbito privado, doméstico, se convierte en una gobernadora, cuyos subalternos son una imagen microcósmica del espacio público: sirvientas, niñeras, meseros, cocineiras, peones, visitas, hijos, etc. Y en la relación entre Ascencio y Catalina, los encuentros entre esta y Vives son tácitamente aprobados por Ascencio, porque le resultan convenientes por ser Vives un comunista que puede brindarle, a través de su mujer, información valiosa sobre los movimientos del partido. Por otro lado, la pasión de los personajes, enfocada en la política, el amor, la religión, se asemeja a una pulsión erótica. Es el eros el que conforma esa lamini-lla lacaniana. Ese eros, de tan fuerte, de tan extremo, borra las fronteras del tánatos, y se convierte en él. En Lispector, por su parte, no se habla propiamente de dominio físico, sino de dominio del pensamiento. Lo que mueve a la protagonista, Joana, es el fluir mismo del pensamiento. Su

cuerpo no se extiende hacia lo público, sino que se repliega hacia su propio centro en el mundo interior. Pero en ese centro encuentra una hondura inenarrable.

Volviendo a la escritura andrógina de Woolf, ella dice: “Coleridge quiso decir quizás que la mente andrógina es sonora y porosa; que transmite la emoción sin obstáculos; que es creadora por naturaleza, incandescente e indivisa”. Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo*, recalca en la escritura andrógina al decirnos que el hombre no es masculino y la mujer no es femenina. De Beauvoir nos hace pensar que es una costumbre maniquea de los occidentales el estigmatizar a los seres humanos como una cosa u otra. Pues, como dicen, la verdad está en los ojos de quien la mira. Ahora que se ha logrado construir una etnografía para casi todas las ciencias humanas, nos damos cuenta de que el concepto hombre y el concepto mujer cambian de acuerdo con las diferentes culturas del mundo. Y en cuanto a las dos autoras que constituyen el centro de este trabajo, la maestría en ellas radica en que su escritura no es una “escritura femenina”, sino que camina, cada cual desde su época, su cultura, su lengua, y ambas sin proponérselo,

hacia la escritura andrógina. Como vemos en la novela de Mastretta, la narrativa está enfocada en lo histórico, en plasmar la vida cotidiana de un personaje público en el México de la revolución y la posrevolución, a través de los ojos de su mujer. Para Líspector la protagonista no es testigo de una vida ajena, sino de su propia vida, y más que eso, del desarrollo de su propio pensamiento. En *Perto Coração Selvagem* la androginia se da particularmente por el lenguaje, y por la percepción; por la absorción del entorno que logra el yo de la protagonista. Esta habilidad hacen de la protagonista un personaje incomprendido. Ni el padre, ni los tíos, ni la profesora, ni la mayoría de los personajes de la novela logran abarcar la hondura de la psiquis de Joana. La mayoría de los personajes de la novela se identifican con su concepto cultural y social de género. Joana, en cambio, no le teme a explorarse a sí misma. Explorarse, aunque el resultado sea descubrir que su cuerpo no es en realidad el contenedor del alma, sino algo incluso más que metafísico:

No puedo creer que tengo límites, que soy recortada y definida. Me siento esparcida en el aire, pensando dentro de las criaturas, viviendo en las cosas más allá de mí misma.

Cuando me sorprende en el espejo no me asusto porque me encuentre fea o bonita. Es que me descubro de otra forma. Después de no verme durante mucho tiempo, me olvido de que soy humana (Líspector, p. 49).

Y así como se rompen los parámetros del cuerpo y de lo humano, así el lenguaje le es ajeno, a veces inconciliable con la verdad que la posee y le da la certeza sobre lo que son las cosas en su más honda esencia: “Nada puedo decir aún dentro de la forma. Todo lo que poseo está muy profundo dentro de mí”. (p. 50). Realmente, el pensamiento está más adentro de todo: “Sobre todo en eso de pensar, todo era imposible”. Y así como el pensamiento es andrógino, el amor también lo es, en cuanto dualidad, contradicción: “Piedad es mi forma de amor. De odio y de comunicación. Es lo que me sostiene al mundo”. Joana, al llegar a su adolescencia, toma una decisión totalmente consciente y racional: enamorarse y buscar un hombre para compartir su vida. Dicha decisión debe ser tomada de esa manera, porque por un medio biológico o intuitivo este personaje no puede entregarse a las convenciones en que simplemente no cree. Así, ella encuentra a Otavio y se casa. Sin embargo, se aburre de

esa relación tan lejana y tan inconciliable como todas las relaciones —menos la que tiene con el profesor en su adolescencia— y tiene que buscar un destino que se le acople como ser complejo, asexuado pero sexual, hasta que encuentra a “el hombre”, sin nombre, sin pasado, sin presente, sin sueños, sin futuro, sin compromiso, sin nada que pertenezca al mundo equívoco en que vive su cuerpo, tan ajeno a ella.

Hay, entonces, que definir el andrógino no como una unión de dos opuestos, sino como la ausencia de todo: de dualidades, de leyes matemáticas, de preceptos morales, sociales, culturales, etc. El andrógino hay que definirlo aquí como el ser de las fronteras, que no pertenece a nadie, ni a nada, ni tiene nombre, ni edad, ni sexo. Materia indivisible, verdadera, esencial, divina: la materia primordial. A ella quiere llegar Lispector en todo sentido.

Brasil por su propia historia, por el hecho de que la independencia no fue violenta, por haber permanecido como un solo país desde entonces hasta nuestros días, por haberse caracterizado por valorar el arte sin importar géneros ni etnias —para la muestra tenemos a Aleijadinho y a Tarsila de Amaral—, por permitir

la fusión entre las artes —como en el tropicalismo y en la bossa nova— presenta una literatura que permite explorar mucho más en géneros, en estilos, en temáticas. Ahora, México, como casi todos los países hispanoamericanos, ha vivido en condiciones complejas y violentas política y militarmente desde su independencia. Por eso, la preocupación identitaria, de denuncia, de identificación con momentos históricos determinados. Clarice, en cambio, no tiene esa necesidad. Sin embargo, en ambas autoras, conociendo o no el concepto de Woolf, quizás esté la respuesta a la pregunta sobre si existe o no escritura masculina y femenina o si la escritura de un maestro o maestra tiene que ser, como dice la escritora inglesa, andrógina.

Así, pues, podemos concluir que, por un lado, la *porosidad psíquica* de la mente andrógina se parece al ejercicio del aprendiz de artista plástico, que consiste en pintar con la mano con que no escribe, viendo únicamente el objeto para pintar, sin mirar el papel y sin separar el lápiz del papel. Este ejercicio aparta al dibujante de las leyes de la geometría, la armonía, la perspectiva, y le da la verdadera dimensión de las cosas, readaptando su cerebro, y sus ojos, al

simple acto de *ver*. Así, la androginia de la mente es un *receptor absoluto*, totalmente *pasivo*, vaciado de pre-conceptos. Es un ritual casi zen que deja al sujeto totalmente consciente de sí y de su entorno. Por otro lado, el andrógino como trascendencia o disolución de los géneros reinaugura, de este modo, la humanidad gracias a que está más allá del animus y el ánima, que de por sí son una dualidad diferenciada. La androginia, al trascender, rompe los preceptos; el mundo aparece perfecto.

Referencias

Beauvoir, S. d. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra.

Cobo Borda, J. G. (2005). Cerca del corazón salvaje. Consultado el 21 de noviembre en <<http://www.revis-tadelauniversidad.unam.mx/2005/pdfs/33-44.pdf>>.

Fuller, N. (s. f.). Acerca de la polaridad marianismo machismo. En Arango, G. L. Lo femenino y lo masculino: estudios sociales sobre las identidades de género en América Latina. Bogotá: Ediciones Uniandes-Programa de

Estudios de Género, Mujer y Desarrollo, Universidad Nacional de Colombia.

Jung Buenos Aires (1998-2002). Jung Buenos Aires. Consultado el 21 de noviembre de 2010 en <<http://www.jungba.com.ar/index2.htm>>.

Lander, R. (2 de febrero de 2009). Del andrógino al más allá del género. Consultado el 21 de noviembre de 2010 en <<http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11870>>.

Lispector, C. (s.f.). *Perto do coracao selvagem*. Consultado el 21 de noviembre de 2010 en <<http://www.filestube.com/5735c281069a1f5203ea,g/Clarice-Lispector-Perto-Do-Cora-o-Selvagem.html>>.

Mastretta, Á. (1987). *Arráncame la vida*. Bogotá: Círculo de Lectores.

Mousinho Magalhaes, A. (s.f.). La extraña lengua de Clarice Lispector. Consultado el 21 de noviembre de 2010 en <<http://www.desk.nl/~sur/surnuto01.html>>.

Woolf, V. (2008). *Una habitación propia* (6.a ed.). Barcelona: Seix Barral.

Misión

La Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano creó la revista Poliantea en el 2004, como una publicación semestral dirigida a difundir las síntesis y los resúmenes inéditos de investigaciones, como Administración, Comunicación y Periodismo, Derecho, Educación, Medio Ambiente o Mercadeo realizadas por los docentes de la Institución y de otras instituciones nacionales e internacionales. Estos documentos y síntesis son arbitrados anónimamente por pares académicos de reconocida trayectoria.

La revista incluye una sección de Cultura, con el propósito de divulgar la obra pictórica de artistas colombianos, publicar ensayos de varias especialidades, como Antropología, Artes Plásticas, Estética, Filosofía, Historia, Humanidades, Literatura o Sociología y piezas de ficción literaria de docentes de la universidad y de otras entidades nacionales e internacionales.

Así mismo, Poliantea contiene un Suplemento Especial de la Corporación Escenarios, entidad sin ánimo de lucro, bajo la coordinación del ex Presidente de la República de Colombia Ernesto Samper Pizano, dedicada a la investigación, discusión y análisis de temas enmarcados entre cuatro ejes articuladores: competitividad, equidad, gobernabilidad e identidad. Este suplemento divulga en cada número el trabajo de un especialista, seleccionado en uno de los numerosos foros que organiza la Corporación.

Poliantea ha sido incluida en Índice Bibliográfico Nacional – Publindex de COLCIENCIAS, promoviendo así su visibilidad nacional e internacional.

Listado de evaluadores

Poliantea número 15

(julio - diciembre de 2012)

La revista Poliantea agradece a los siguientes colaboradores por sus valiosos aportes:

Sandra Jubelly García López

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano
Magíster en Escrituras creativas

Julio Eduardo Benavides Campos

Universidad Autónoma de Bucaramanga
Magíster en Comunicación

Martha Isabel Hernández Aguirre

Universidad Minuto de Dios
Magíster en Estudios Políticos

José Miguel Pereira González

Pontificia Universidad Javeriana
Magíster en Filosofía

Johnny Waldo López Jerez

Institución Universitaria Politécnico
Magíster en Ingeniería de Medios para la Educación

Liza Leonor Pinzón Cadena

Universidad Sergio Arboleda
MBA en Administración de empresas

Ricardo Arturo Vega Rodríguez

Institución Universitaria Politécnico Grancolombiano
Máster en Administración

Germán Serventi Mejía

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Magíster en Lingüística

Rocío Rueda Ortiz

Universidad Pedagógica Nacional
Doctora en Educación

POLIANTEA

Instrucciones para los autores

Las instrucciones que se presentan a continuación tienen el propósito de estandarizar la presentación de artículos para ser sometidos al proceso de evaluación del Comité Editorial. Pretenden establecer una coherencia en la presentación que dé identidad y estructura a la publicación y, además, tener presente variables importantes en el momento de evaluar la calidad de los artículos por autoridades externas.

TIPOS DE ARTÍCULOS

Se dará prioridad a artículos de investigación científica y tecnológica, de reflexión y de revisión. Se recibirán textos en las áreas de psicología, educación, derecho, ciencia política y humanidades. Aunque se pueden publicar artículos de cualquiera de los once tipos existentes, el mayor énfasis se hará en artículos de los tipos: 1, 2 y 3, a saber:

1. Artículo de investigación científica y tecnológica

Documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de un proyecto de investigación. La estructura, por lo general utilizada, contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y discusión. Debe tener como mínimo treinta referencias.

2. Artículo de reflexión

Documento que presenta resultados de investigación, desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales. Debe tener como mínimo treinta referencias.

3. Artículo de revisión

Documento que surge de una investigación en la que se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones, publicadas o no, sobre un campo en la ciencia o la tecnología con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de, por lo menos, cincuenta referencias.

4. Artículo corto

Documento breve que presenta resultados originales, preliminares o parciales, de una investigación científica o tecnológica, que, por lo general, requiere de una pronta difusión.

5. Reporte de caso

Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular, con el fin de dar a conocer las experiencias técnicas y metodológicas consideradas en un caso específico. Incluye una revisión sistemática comentada de la literatura sobre casos análogos. Debe tener como mínimo treinta referencias.

6. Revisión de tema

Documento que resulta de la revisión crítica de literatura sobre un tema en particular.

7. Cartas al editor

Posiciones críticas, analíticas o interpretativas sobre los documentos publicados en la revista que, a juicio del Comité Editorial, constituyen un aporte a la discusión del tema por parte de la comunidad científica de referencia.

8. Editorial

Documento escrito por el editor, un miembro del Comité Editorial o un investigador invitado, sobre orientaciones en el dominio temático de la revista.

9. Traducción

Traducciones de textos clásicos o de actualidad, o transcripciones de documentos históricos o de interés particular en el dominio de publicación de la revista.

10. Documento de reflexión que no es producto de una investigación

11. Reseña bibliográfica

12. Otros

Presentación de los artículos

Originalidad de los textos

Los trabajos presentados deben ser inéditos y no pueden ser sometidos simultáneamente a consideración por parte de otras revistas. De la misma manera, no se recibirá ningún texto que haya sido publicado total o parcialmente en otra revista.

El proceso editorial correspondiente solo iniciará cuando se haga entrega del formato de presentación de artículos (disponible en <http://www.poligran.edu.co/editorial>), en el cual los autores avalan su publicación en *Poliantea* y asumen su autoría.

Arbitraje

Los textos que han cumplido el proceso de entrega serán sometidos a un proceso de evaluación por parte de expertos (árbitros o pares académicos), de conformidad con la modalidad doble ciego. Así como el par desconoce la identidad del autor, este desconoce la identidad de sus evaluadores.

Los árbitros son expertos en el área, seleccionados por el Comité Editorial y Científico; revisarán cada artículo y emitirán un dictamen sobre la viabilidad de su publicación.

Los autores serán notificados sobre los resultados de la evaluación y se les brindará un plazo para la entrega de los ajustes, determinado por el Comité Editorial. Este plazo puede variar de acuerdo con la cantidad de correcciones que requiera el texto.

En caso de ser aceptado, los autores conocerán la decisión sobre el artículo y se adelantará el proceso editorial correspondiente.

Características de recepción de los artículos

Presentación

El autor o los autores deben presentar el artículo original en formato digital, o enviarlo por correo electrónico en una versión reciente de Microsoft Word, en tamaño carta, por una sola cara, a espacio doble y en letra Arial de 12 puntos.

Extensión

El artículo debe tener una extensión máxima de 25 páginas y una mínima de 15 páginas. Debe contener una introducción, cuerpo del trabajo, marco teórico, materiales y métodos, resultados, discusión o recomendaciones y bibliografía.

Información sobre autores

En la primera página debe estar la siguiente información: título del artículo (en español), datos del autor o los autores con los nombres y apellidos completos, fecha de recepción y aceptación del artículo, una corta reseña con una extensión máxima de 800 caracteres, correo electrónico, teléfono fijo, celular y filiación institucional.

Imágenes, gráficos y tablas

En caso de contener mapas, cuadros, tablas, fórmulas o ilustraciones, estas deben estar claramente descritas, y en orden, en los programas originales o en los formatos gráficos: .jpg, .tiff o .bmp, con resolución de 300 dpi (*dots per inch* o puntos por pulgada); en el caso de tratarse de cuadros, tablas o gráficos de elaboración propia, es indispensable presentarlos en formato editable. La información de texto, gráficos e imágenes debe ser presentada en una sola tinta y tener la correspondiente autorización para su publicación.

Cada tabla, cuadro, figura o imagen debe llevar una leyenda que describa con claridad el material presentado y la fuente en metodología APA, si

procede de una distinta al autor o a los autores. En caso de ser necesario, se deben anexar los permisos para la reproducción de tablas, cuadros, figuras e imágenes que estén protegidos por derecho de autor.

Resumen

El artículo debe traer un resumen en español con una extensión máxima de 700 caracteres, en el que se sinteticen los objetivos, métodos de estudio, resultados y conclusiones. Se deben adicionar las palabras clave (de 4 a 6). Además, se debe presentar el resumen (*abstract*) y las palabras clave (*keywords*) en inglés. En caso de no contener esto, la editorial procederá a realizar la traducción por medio del Departamento Académico de Idiomas de la institución.

Referencias

La revista *Poliantea* usa el sistema de referencias APA, de la manera descrita a continuación (un manual de referencias más detallado lo encuentra en www.poligran.edu.co/editorial).

a. Citación

El estilo APA utilizado en la revista *Poliantea* presenta las citas dentro del texto del trabajo, utilizando el apellido del autor, la fecha de publicación y la página citada entre paréntesis. Este sistema NO requiere utilizar las citas a pie de página y funciona de la siguiente manera:

Williams (1995, p. 45) sostuvo que “al comparar los desórdenes de la personalidad se debe tener en cuenta la edad del paciente”, o bien:

Un autor sostuvo que “al comparar los desórdenes de la personalidad se debe tener en cuenta la edad del paciente” (Williams, 1995, p. 45).

Cuando la cita es indirecta (es decir, que se menciona la idea del autor pero no se cita textualmente), no se coloca la página de la referencia. Se hace de la siguiente manera:

Es oportuno considerar la edad de los pacientes al estudiar los desórdenes de la personalidad (Williams, 1995).

Si usted necesita citar una investigación que encontró en otro trabajo, puede hacerlo de la siguiente manera:

Duarte (2006, p. 17), citado por Phillips (2001), quien descubrió que...

b. Bibliografía

El listado de referencias debe presentarse en orden alfabético. El utilizado en *Poliantea* exige que los títulos de las publicaciones sean destacados con cursiva. Las referencias bibliográficas se han de presentar de la siguiente manera:

- **Libros**

Apellido, Nombre (año). Título del libro. Lugar de la publicación: Editor.
/Strunk, W., & Blanco, E. B. (1979). *Los elementos del estilo* (3ra ed.).
Nueva York: Macmillan-

- **Publicaciones oficiales gubernamentales**

País. Entidad guberntamental. (año). Título. Ciudad: Editorial /Gran
Bretaña. Ministerio del Interior. (1994). *Política de las prisiones para In-
glaterra*. Londres: HMSO. Orquídeas

- **Informes**

Apellido, Nombre. (año). Título del informe. (Código del informe). En-
tidad/Birney, A. J., & Pasillo, M. Del M. (1981). *Identificación temprana
de niños con dificultades para escribir una lengua* (Informe No. 81-502).
C.C. De Washington: Asociación Educativa Nacional.

- **Actas de congresos**

Apellido, Nombre. (año). Título. Nombre y edición del congreso (rango
de páginas). Ciudad: Editorial.

- **Artículos de revistas científicas (Journals)**

Apellido, Nombre. (año). Título del artículo. *Nombre de la revista*, Volumen,
número (rango de páginas) / Popper, E. Del S., Y McCloskey, K. (1993).

- **Artículo de una publicación semanal**

Apellido, Nombre (Año, día y mes de publicación). *Título del artículo*.
En Título de la publicación, rango de páginas.

- **Artículos de periódico**

Título del artículo. (Año, día y mes de publicación). *Título del periódico*,
rango de páginas. / Young, H. (1996, 25 de julio). La batalla entre ser-
pientes y escaleras. *The Guardian*, p. 15.

- **Entrevistas**

Debido a que el material de una entrevista no se puede reproducir para quien lee un trabajo de investigación, no es obligatorio que se cite en la bibliografía final. Sin embargo, sería muy conveniente hacer una referencia a la entrevista dentro del cuerpo principal de su trabajo, a manera de comunicación personal:

[...] y este punto fue concedido (J. Bloggs, entrevista personal, 22 de agosto de 2001).

- **Fuentes electrónicas**

Apellido, nombre. (fecha). Título del artículo. Mes, día y año de consulta, de dirección en Internet. / Bancos, I. (n.d.). Los NHS marcan la pauta del cuidado de la salud. Obtenida el 29 de agosto de 2001, de <http://www.healthcareguide.nhsdirect.nhs.uk/>

POLIANTEA

Instructions for the authors

The following instructions are intended to standardize the presentation of articles in order to be submitted to the evaluation process of the editorial committee. These instructions aim to establish coherence within the presentation to identify and structure the publication, and also to maintain important variables when external authorities evaluate the quality of the articles.

TYPES OF ARTICLES

Priority will be given to articles of scientific and technological research, reflection and review. Texts will be received in the areas of Marketing, Communication and Arts. Although any article of the eleven existing types can be published, major emphasis will be given on items of types 1, 2 and 3. Like this:

1. Article of Scientific and Technological Investigation.

This is a document that presents in detail the results of an original research project. The structure that is generally used contains four major sections: introduction, methodology, results, and conclusions. It should have at least thirty references.

2. Article of Reflection.

This document presents research results from an analytical, interpretative, or critical perspective of the author on a specific topic by using original sources. It should have at least thirty references.

3. Article of Review.

This document is the result of a research where the published or unpublished research findings on a field of science or technology are analyzed, systematized, and integrated in order to mention development trends and progress. It is characterized for presenting a complete literature review of at least 50 references.

Submission of articles

ARTICLE PRESENTATION

Originality of the text

All submitted papers must be unpublished and cannot be submitted simultaneously for consideration in other magazines. Similarly, *Elementos* will not receive any papers that have been whole or partially published in another journal.

The editorial process will only initiate when the article presentation form is received (available at: <http://www.poligran.edu.co/editorial>), in this form the authors approve the publication of the paper in the magazine and assume their authorship.

Refereeing

Papers that have been delivered will undergo a review process by experts (referees or academic peers) under the double-blind mode. Both the peer and the author are unaware of each other's identity.

Referees are experts in the area, selected by the editorial and scientific committee, who review each paper and issue an opinion on the viability of its publication. Authors will be notified of the results of the evaluation and will be notified with a deadline for delivery of the adjustments. This period may vary according to the amount of corrections required.

If accepted, authors will know the decision on the article and the editorial process will advance accordingly.

Characteristics of article submitting

Presentation

The author(s) must submit the original article in digital format in a recent version of Microsoft Word. The article should be letter sized, one-sided, double-spaced, and in Arial 12.

Extension

The article should have a maximum length of 25 pages and a minimum of 15 pages. It should have an introduction, body of work: theoretical framework, materials and methods, results, discussion or recommendations, and bibliography.

Information About the Authors:

The first page must have the following information: title of the article (in Spanish), author(s) personal data with full name, dates when the article was received and accepted, a profile of the author(s) with a maximum of 800 characters, email, address, phone, cell phone, and institutional affiliation.

Images, Graphics, and Tables:

In case of containing maps, charts, tables, formulas, or illustrations, they should be clearly described and in order. Also, they should be in original or graphic formats: jpeg, tiff or bmp, or with a resolution of 300 dpi (dots per inch). If there are charts, tables, or graphs made by the author(s), it is mandatory to present them in an editable format. Text information, graphics, and images must be submitted in single ink, and should have their respective authorization for publication.

Each table, figure, or image must have a caption that clearly describes the material presented and the source in APA methodology in case of being different from the author. If necessary, the required permissions for the reproduction of charts, tables, figures, and images that are protected by copyright must be attached.

Abstract

The article must have a summary in Spanish with a maximum of 700 characters, which synthesize the objectives, study methods, results, and conclusions. It must include key words (4 to 6). In addition, an abstract and keywords in English must be submitted. If not presented, the publisher will translate them through the Language Department.

References

The magazine POLIANTEA uses the APA reference system, as follows: (a more detailed reference manual can be found at www.poligran.edu.co/editorial)

a. Quotation:

The APA style used in the magazine POLIANTEA presents the quotations within the text of the paper, using the last name of the author, the publishing date, and the quoted page between parentheses. This system does NOT require the use of footnotes, and it works as follows: Williams (1995, p. 45) said that “when comparing personality disorders, the age of the patient should be taken into account.”

Or:

An author said that “when comparing personality disorders, the age of the patient should be taken into account.” (Williams, 1995, p. 45)

When the quote is indirect (this means that the idea of the author is not mentioned, but it is not quoted), the page of the reference is not written. It is used as follows:

It is useful to take into account the age of the patients when studying personality disorders (Williams, 1995)

If you need to quote a research you found in another work, you can do it as follows:

Duarte (2006, p. 17) quotes Phillips (2001), who discovered that...

b. Bibliography:

The list of references should be presented in alphabetical order. The one used in POLIANTEA requires the titles of the publications to be highlighted and in italics. The bibliographic references should be presented as follows:

- **Books:**

Last name, Name (year). Title of the book. Publication Place: Publisher.
/Strunk, W., & Blanco, E. B. (1979). The Elements of Style (3ra ed.).
New York: Macmillan.

- **Official Publications of the Government:**

Country. Government Institution. (year). Title. City: Publisher /
Great Britain. Ministry of the Interior. (1994). Policy of Prisons for
England. London: HMSO.

- **Reports:**

Last name, Name. (Year). Title of the Report. (Code of the report).
Entity/Birney, A. J., & Pasillo, M. Del M. (1981). Early Identification
of Children with Difficulties to Write a Language (Report No. 81-502).
C.C. Washington: National Educative Association.

- **Congress Minutes:**

Last name, Name. (Year). Title. Name and publication of the congress
(Page range). City: Publisher.

- **Articles of Scientific Magazines (Journals):**

Last name, Name. (Year). Title of the Article. Name of the Magazine,
Volume, number, (page range) / Popper, E. Del S., and McCloskey, K. (1993).

- **Article of a Weekly Publication:**

Last name, Name (Publication year, day, and month). Title of the
Article. In Title of the Publication, page range.

- **Newspaper Articles:**

Title of the Article. (Publication year, day, and month). Title of the
newspaper, page range. / Young, H. (1996, July 25th). The Battle
between Snakes and Ladders. The Guardian, p. 15.

- **Interviews:**

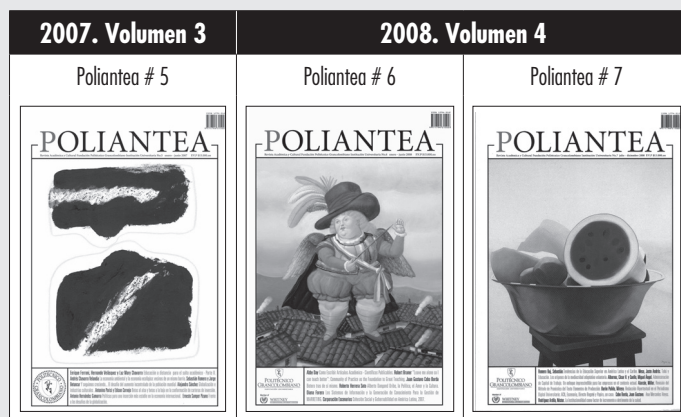
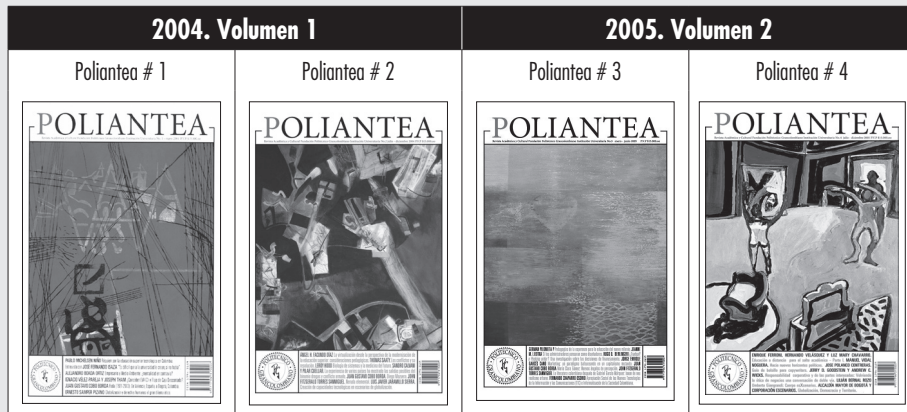
Due to the fact that it is not possible to reproduce the material of an interview, it is not mandatory for the person who reads a research work to quote it in the final Bibliography. However, it would be very convenient to mention the magazine within the main body of the work, as personal communication:

and this point was granted (J. Bloggs, personal interview, August 22nd, 2001).

- **Electronic Sources:**

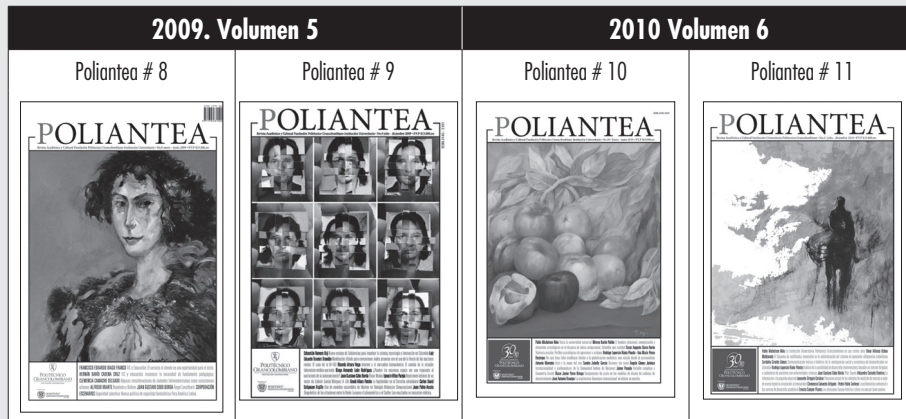
Last name, name. (Date). Title of the Article. Inquiry month, day, and year, Web address. / Bancos, I. (n.d.). NHS indicates the guidelines for taking care of health. Received on August 29th, 2001, from <http://www.healthcareguide.nhsdirect.nhs.uk/>

Ediciones anteriores



Para suscripciones e información, contáctenos en poliantea@poli.edu.co

Ediciones anteriores



Para suscripciones e información, contáctenos en poliantea@poli.edu.co

