

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

SEMINARIO DE HERMENÉUTICA

Coordinador: Juan Nadal Palazón

PERSONAL ACADÉMICO ADSCRITO AL SEMINARIO DE HERMENÉUTICA

Mauricio Beuchot

Tatiana Bubnova

Manuel Lavaniegos

Ricardo Martínez Lacy

Consuelo Méndez Tamargo

Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh

Rafael Mondragón

Juan Nadal Palazón

Silvana Rabinovich

Alberto Vital

Verónica Volkow

LAS IMÁGENES QUE ILUSTRAN LAS SECCIONES:
JORGE IZQUIERDO, *SIN TÍTULO*, CA. MAYO 2012,
COLECCIÓN “VISUALIDADES Y MOVILIZACIÓN SOCIAL”
CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ARKHEIA, MUAC-UNAM

IMAGEN DE PORTADA: película *La delgada línea amarilla* (2015), cortesía del productor Alejandro Springall

Servicio social: Giselle Donají González Camacho.

DIRECCIÓN LEGAL: Seminario de Hermenéutica, Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

CORREO ELECTRÓNICO: interpretatio@unam.mx

VERSIÓN ELECTRÓNICA: www.iifilologicas.unam.mx/interpretatio



INTERPRETATIO
Revista de Hermenéutica

Publicación semestral
Seminario de Hermenéutica
Instituto de Investigaciones Filológicas

Volumen 3 / Número 2
septiembre 2018-febrero 2019



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Interpretatio. Revista de Hermenéutica
vol. 3, núm. 2 (septiembre 2018-febrero 2019)
Publicación semestral del Seminario de Hermenéutica
Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título:
04-2016-050311331400-102

DIRECTOR DE LA REVISTA: Mauricio Beuchot
EDITOR RESPONSABLE: José Rafael Mondragón Velázquez

CONSEJO EDITORIAL

Sixto Castro	Andrés Ortiz-Osés
Universidad de Valladolid, España	Universidad de Deusto, España
Jesús Conill	Jorge Armando Reyes Escobar
Universidad de Valencia, España	Universidad Nacional Autónoma de México, México
Rafael Cúnsolo	Stefano Santasilvia
Universidad del Norte/Santo Tomás	Universidad de Téramo, Italia
de Aquino, Argentina	Blanca Solares
Maurizio Ferraris	Universidad Nacional Autónoma de México, México
Universidad de Turín, Italia	Ambrosio Velasco
Carlos Emilio Gende	Universidad Nacional Autónoma de México, México
Universidad del Comahue, Neuquén, Argentina	
Jean Grondin	
Universidad de Montreal, Canadá	

EDITORIA ASOCIADA: Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh
SECRETARIA DE REDACCIÓN: Consuelo Méndez Tamargo
EDITORIA TÉCNICA: Consuelo Méndez Tamargo
LOGOTIPO: Elsa R. Brondo e Itzel Nájera L. / DISEÑO DE PORTADA: Elsa R. Brondo

Interpretatio, Revista de Hermenéutica, vol. 3, núm. 2 (septiembre 2018-febrero 2019), es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, a través del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México, teléfono 56 22 72 50, ext. 49181, URL: <www.iifilologicas.unam.mx/interpretatio>. Correo electrónico: interpretatio@unam.mx. Editor responsable: José Rafael Mondragón Velázquez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título: 04-2016-050311331400-102. Certificado de Licitud de Título y Contenido: *en trámite*. ISSN: *en trámite*. Impresa por Solar Servicios Editoriales, ubicado en Calle 2, núm. 21, col. San Pedro de los Pinos, del. Benito Juárez, C. P. 03800, Ciudad de México, el 1 de septiembre de 2018, con un tiraje de 200 ejemplares, tipo de impresión: digital con papel Cultural de 90 g para los interiores y papel Couché de 300 g para los forros. *El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del comité editorial. Se autoriza la reproducción de la revista (no así de las imágenes) con la condición de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.*

Distribuida por el Instituto de Investigaciones Filológicas, Ciudad Universitaria, Zona Cultural, delegación Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México.

D. R. © 2018, UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

Ciudad Universitaria, C. P. 04510, Ciudad de México

www.iifilologicas.unam.mx / Tels.: 5622 7347, 5622 7349

ISSN: en trámite

Impreso y hecho en México

ÍNDICE

Presentación del número / Presentation	11
---	----

Dossier: Hermenéutica del cine / **Dossier: Hermeneutics of Cinema**

Presentación del *dossier* / Dossier Presentation

EDITORA: CONSUELO MÉNDEZ TAMARGO	15
--	----

Artículos / Articles

STEFANO TEDESCHI

De la novela policial al cine político. Representación del crimen
y focalización múltiple en las diferentes versiones de *Los albañiles*
de Vicente Leñero

From Police Novels to Political Cinema. Representation of Crime and Multiple Focalization in Different Versions of Vicente Leñero's <i>Los</i> <i>albañiles</i>	19
---	----

JOSÉ MANUEL MATEO

Palabras para el cine

Words for the Cinema	35
--------------------------------	----

GIOVANNA POLLAROLO

La teta asustada: de Theidon a Llosa

<i>La teta asustada</i> : From Theidon to Llosa	51
---	----

VICENTE CASTELLANOS CERDA

La lectura intersticial del cine intercultural

The Interstitial Reading of Intercultural Cinema	71
--	----

RAÚL ROYDEEN GARCÍA AGUILAR	
La metáfora del discurso cinematográfico. Del translingüismo fílmico a la concepción lógica de Peirce	
The Metaphor of Cinematographic Discourse. From Filmic Translingualism to Peirce's Conception of Logic	91

Notas/Notes

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY	
La no-forma del amor	
The No-Shape of Love	115

Documentos / Documents

ELISA LOZANO	
Un boceto original de Manuel Fontanals	
An Original Sketch by Manuel Fontanals	131

Diversa / Diverse

Artículos/Articles

DANIEL INCLÁN	
Violentamente visual. Los límites de la representación de la violencia	
Violently Visual. The Limits of Representing Violence	141

GÖRAN SONESSON	
La traducción como acto doble de comunicación. Entre semiótica cognoscitiva y semiótica de la cultura. Parte I: De la comunicación a la traducción	

Índice	7
Translation as a Double Act of Communication. Between Cognitive Semiotics and Semiotics of Culture. Part I: From Communication to Translation	159
VÍCTOR BARRERA ENDERLE La historiografía literaria en América Latina: crisis, debates y desafíos Literary Historiography in Latin America: Crisis, Debates and Challenges	189
JOÃO QUEIROZ Y DANIELLA AGUIAR Danza, creatividad y artefactos cognitivos Dance, Creativity and Cognitive Artifacts	207

Notas/Notes

PAOLO DE LIMA Desestabilizaciones del campo literario en el Perú de los ochenta: la representación de la militante senderista en “El grito” de Carmen Ollé y “Los días y las horas” de Pilar Dughi Destabilizations of the Literary Field in the Peru of the Eighties: The Representation of the Militant Senderista in Carmen Ollé’s “El Grito” and Pilar Dughi’s “Los días y las horas”	227
--	-----

Documentos/Documents

<i>La leyenda de la creación</i> de Sadeq Hedayat. Introducción, traducción y notas de Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh <i>The Legend of Creation</i> by Sadeq Hedayat. Translation, Introduction and Notes by Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh	245
--	-----

Varia/Various

OMAR AHMED

- Evolución y desarrollo de la cinematografía saharauí
 Evolution and Development of Saharawi Cinematography 271

Reseñas/Reviews

- Rosario Vidal Bonifaz (2017). *Cinematográfica Marte Historia de una empresa fílmica sui géneris*
 ELISA LOZANO 279
- Mauricio Beuchot (2016). *Dialéctica de la analogía*
 VÍCTOR HUGO MÉNDEZ AGUIRRE 283
- Adriana Rodríguez Caguana (2017). *El largo camino del Taki Unkuy. Los derechos lingüísticos y culturales de los pueblos indígenas del Ecuador*
 MARGARITA VALDOVINOS 289
- Mariana Berlanga Gayón (2018). *Una mirada al feminicidio*
 LUCÍA MELGAR 293

Noticias/News

MARIANA GUTIÉRREZ NORIEGA

- El cine personal y político de Travis Wilkerson
 The Personal and Political Cinema of Travis Wilkerson 299

GISELLE GONZÁLEZ CAMACHO

- Sueño en otro idioma: de lengua y amor*
I Dream in Another Language: of Language and Love 303

Índice	9
SOL HENARO	
Colección “Visualidades y movilización social”	
Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM	
Collection: “Visualities and Social Mobilization”	
Arkheia Centre for Documentation, MUAC, UNAM	305
Síntesis curriculares / CV Summaries	307
Normas editoriales de <i>Interpretatio</i>	315
<i>Interpretatio</i> Editorial Guidelines	323

Presentación del número

Dos temas aparecen, sin querer, como constantes del último número de *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*: las formas de violencia política en la época contemporánea, y las experiencias de resistencia, refugio, migración y exilio que responden a esta violencia a partir de prácticas culturales y literarias. No fue nuestra intención que el número se articulara de esta forma. Estos temas aparecieron por sí mismos, como respuesta colectiva de nuestros colaboradores a una problemática urgente. Los textos de Paolo de Lima y Giovanna Pollarollo reflexionan sobre las maneras en que el cine y la literatura pueden abrir espacios para la elaboración de la violencia política en el contexto peruano. Daniel Inclán prolonga las reflexiones de Susan Sontag sobre la ética de la representación en contextos violentos, y en sus páginas finales proyecta dichas reflexiones al contexto latinoamericano reciente. Omar Ahmed presenta una panorámica sugerente sobre las escuelas de cine en los campamentos para refugiados saharauis. En la sección de Documentos, Shekoufeh Mohammadi entrega la traducción comentada de una obra fundamental del teatro persa contemporáneo que reflexiona sobre el colonialismo, la persecución política y la lucha por los derechos humanos en Irán.

Los textos de Göran Sonesson, Víctor Barrera Enderle, João Queiroz y Daniella Aguiar fortalecen líneas de investigación exploradas en el Seminario de Hermenéutica, como la semiótica, la teoría latinoamericana y la hermenéutica de las artes. A través de estas colaboraciones, nuestra revista fortalece la red internacional de lectores y colaboradores que hemos querido tejer para la discusión no disciplinar sobre el sentido de las humanidades en que estamos comprometidos.

El número va ilustrado por fotografías intervenidas del artista gráfico Jorge Izquierdo donadas a la colección “Visualidades y movilización

social” del Centro de Documentación Arkheia del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM. Ellas dan cuenta de las manifestaciones tras la toma de posesión del presidente Enrique Peña Nieto el primero de diciembre de 2012, y constituyen el primer momento de una serie de colaboraciones entre Arkheia y nuestra revista. Las fotografías de Izquierdo construyen un discurso paralelo que dialoga silenciosamente con los textos entregados en el presente número de *Interpretatio. Revista de Hermenéutica*. A las integrantes del Centro de Documentación Arkheia les expresamos nuestro agradecimiento por su profesionalismo, su entrega y su compromiso.

También queremos agradecer a Alejandro Springall, productor de la película “La delgada línea amarilla”, por su generosidad al proporcionarnos la imagen que ilustra nuestra portada.

Comité editorial de Interpretatio.
Revista de Hermenéutica

Dossier:
Hermenéutica del cine



Presentación del *dossier*

En esta ocasión *Interpretatio* dedica su *dossier* al cine, un arte relativamente joven, cuya relevancia e influencia social son incuestionables; tal vez el arte popular y masivo más importante de nuestro tiempo. Su capacidad de operar entre lo posible y lo real y sus cualidades simbólicas lo han llevado de ser una técnica-espectáculo, a convertirse en “fábrica de sueños”, industria y lenguaje; es un universo nuevo, con una fuerza expresiva tan específica que ha suscitado las más diversas aproximaciones teóricas.

Considerando la interdiscipliniedad por la que transitan los estudios sobre cine, convocamos aquí diversas perspectivas teóricas que muestran varias intersecciones del cine: con la literatura, la antropología, la lírica o la interculturalidad, entre otros. Así, las relaciones con el cine de dos autores mexicanos son abordadas desde diferentes puntos de vista. Stefano Tedeschi propone una lectura de los cambios en la estructura narrativa de las tres versiones de la novela “Los albañiles”, de Vicente Leñero, a partir de la “focalización interna múltiple”; José Manuel Mateo nos acerca a la muy particular visión de José Revueltas sobre el arte cinematográfico y su dimensión antropológica, además de obsequiarnos con sus “palabras para cine”. El cine latinoamericano es analizado a partir de dos diferentes enfoques: Giovanna Pollarolo trabaja sobre la intertextualidad en “La teta asustada”, inspirada por una investigación antropológica, y Vicente Castellanos encuentra los intersticios en el cine intercultural a través del análisis de “La patota”. El análisis discursivo del cine es explorado por Raúl Roydeen García desde una aproximación peirciana de la metáfora. La nota de Tatiana Aguilar-Álvarez devela la joya poética con que culmina la película “La forma del agua”, de Guillermo del Toro.

En la sección dedicada a documentos, Elisa Lozano nos permite avizorar un aspecto poco estudiado del cine: la escenografía; comparte un boceto inédito de Manuel Fontanals, importante escenógrafo durante la Época de oro del cine mexicano.

Nuestro *dossier* se complementa con el texto de Omar Ahmed, que nos presenta brevemente la evolución de la cinematografía saharauí y su emersión como necesidad revolucionaria. La reseña del libro de Rosario Vidal sobre la producción fílmica de Cinematográfica Marte; la Cátedra Bergman, como espacio académico de reflexión sobre cine, nos ofrece un acercamiento al cine de Travis Wilkerson; por último, Giselle González informa sobre la presentación de la película mexicana “Sueño en otro idioma”.

Consuelo Méndez Tamargo
Editora del *dossier*

Artículos



De la novela policial al cine político. Representación del crimen y focalización múltiple en las diferentes versiones de *Los albañiles*, de Vicente Leñero

From Police Novels to Political Cinema. Representation of Crime and Multiple Focalization in Different Versions of Vicente Leñero's *Los albañiles*

STEFANO TEDESCHI
Sapienza-Università di Roma

RESUMEN: La novela de Vicente Leñero, *Los albañiles* (1964), ha conocido en el tiempo dos transposiciones a otras formas artísticas: una para el teatro (1968) y otra para el cine (1976), ambas firmadas por el mismo autor. El paso de un formato a otro ha provocado cambios significativos en la estructura de la narración y en el enfoque dado a algunos temas. El artículo propone una lectura de estos cambios a partir de la construcción de la novela según la forma de la “focalización interna múltiple” y de las transformaciones de su estructura en las versiones sucesivas.

ABSTRACT: The novel *Los albañiles* (1964) by Vicente Leñero was adapted twice by the same autor, first as a play (1968) and later as a screenplay for the film of Jorge Fons (1976). The transition through the different formats caused relevant changes in the structure of the narration and in the focus about the different themes of the novel. This paper discusses these changes, starting from the construction of the novel as a narration in “multiple internal focalization” and from the changes of this structure in the successive versions.

PALABRAS CLAVES: Vicente Leñero, cine y literatura, novela policial, literatura mexicana
KEYWORDS: Vicente Leñero, Literature and Movies, Crime Novel, Mexican Literature
RECIBIDO: 30 de enero de 2018 • ACEPTADO: 30 de abril de 2018

STEFANO TEDESCHI
Sapienza-Università di Roma

De la novela policial al cine político. Representación del crimen y focalización múltiple en las diferentes versiones de *Los albañiles*, de Vicente Leñero

El título de esta reflexión sobre la representación del crimen declara algo que es en realidad casi una paradoja ontológica, una contradicción que se realiza a partir de la idea misma de que un crimen se pueda *representar*: de hecho, el acto criminoso, por su naturaleza, tendría que producirse en secreto, fuera de la vista de un público, y su autor, quedar desconocido. En cambio, desde siempre, sociedades con organizaciones y formas de control social muy diferentes han previsto modalidades de representación de acciones criminales, a menudo con finalidades de catarsis colectiva, en especial cuando el crimen se lleva a cabo con violencia, como en los casos de asesinato, violación, torturas etcétera.

Si en épocas anteriores estas representaciones pertenecían al universo de la tragedia o de la épica, cuando, entre los siglos XVIII y XIX, se empiezan a organizar estructuras especializadas destinadas a mantener el orden y a perseguir las rupturas de ese orden, también la representación del crimen se va localizando dentro de un género —al inicio sólo literario y, más tarde, teatral y cinematográfico— dedicado a este tema, que en varios países y en diferentes lenguas tendrá denominaciones diversas, aunque sus características serán similares; en español se llamará “novela policial”. Entre esas características comunes destacan: la voluntad explícita de restablecer un orden perdido, de curar la herida producida en el cuerpo social por un individuo (o un grupo de indivi-

duos), que por las razones más diversas cometió un crimen; la presencia de un personaje principal que se encarga de reconstruir los hechos para identificar a el/los culpable/s, y, finalmente, un desenlace, que normalmente no puede ser otro que el descubrimiento del culpable y su condena por parte de las autoridades. En 1945, Alfonso Reyes dedicó al tema un breve ensayo, y resumía así algunas de las características básicas del género:

De todas las feas denominaciones que han dado en emplearse para cierto género novelístico hoy más en boga que ninguno — novela de misterio, de crimen, “detectivesca”, policíaca, policial— prefiero esta última. Las demás, o parecen despectivas, o limitadas, o impropias por algún concepto. [...]

Es el género literario de nuestra época. No pretendí hacer un juicio de valor, sino una declaración de hechos: 1) es lo que más se lee en nuestros días, y 2) es el único género nuevo aparecido en nuestros días, aun cuando sus antecedentes se pierdan, como es natural, en el pasado.

El género policial es un género vergonzante. Todos lo practican, pero el lector sorprendido con una de estas novelas se disculpa diciendo: “No es más que una novela policial”, frase que sustituye a la de “No es más que una novela”, que, en el siglo XVIII, causaba la indignación de Jane Austen. Ahora bien, si muchos se creen obligados por imperativos de cultura a leer una buena novela de éxito, en cambio la novela policial se lee sin compulsión alguna, y ni siquiera se habla de ella con los vecinos. Tiene las condiciones esenciales del atractivo literario, el placer: acaso motivo más imperioso que el deseo de instruirse o la ineptitud para soportar la presión social que nos rodea. Esta novela es hasta hoy la Cenicienta de la Novela. [...]

Interés de la fábula y coherencia en la acción. Pues ¿qué más exigía Aristóteles? La novela policial es el género clásico de nuestro tiempo (Reyes 1996: 457).

Si en la primera mitad del siglo XX la fortuna del género se inscribe dentro de las coordenadas brevemente resumidas en las líneas anteriores, y se empiezan a rodar películas inspiradas en los autores más conocidos, sobre todo británicos y franceses, a partir de los años cuarenta la función de las novelas como ejemplos de la restauración de un orden se va perdiendo poco a poco; la novela policial empieza a tener un papel de crítica social más acentuado, y la búsqueda de una verdad aceptada

por todos los protagonistas se vuelve cada vez menos fácil; no será un caso que para la definición del género se empiecen a utilizar los términos de “novela negra”, o de “cine *noir*”. Este cambio se había empezado a vislumbrar ya en una modalidad narrativa peculiar, que en el siglo XIX había conocido por lo menos dos ejemplos de un cierto renombre en lengua inglesa, la novela *The moonstone*, de Wilkie Collins y el poema narrativo *The Ring and the Book*, de Robert Browning; en esta variante, la narración de los hechos delictivos se da en forma de testimonios repetidos acerca del mismo evento, y la acumulación de puntos de vista diferentes, a veces encontrados, lleva al final al descubrimiento de una verdad casi siempre opuesta a la que el lector —y algunos de los protagonistas— se esperaría. En estos casos, el culpable inicialmente acusado del crimen se revela inocente, cuando no, una víctima de un error judicial.

En 1972 Gérard Genette, en su libro *Figuras III*, dedica una sección a la clasificación de los puntos de vista, ahí definió este tipo de narración como caracterizada por lo que él llamó “focalización interna múltiple”: una forma narrativa que, por supuesto, no reitera simplemente el mismo sintagma verbal, o, la misma escena un cierto número de veces, sino que, a través de esta modalidad, permite apreciar los cambios causados por la diferencia del punto de vista. En los mismos años, la relación entre repetición y cambios fue estudiada por Jacques Lacan y Gilles Deleuze, y se relacionó con la figura retórica clásica de la epanortosis, la “repetición con variaciones”.

Si retomamos la definición de Genette, notamos cómo al final de la cita el autor francés ejemplifica el subgénero a través de una película, único caso de este tipo a lo largo de toda la trilogía dedicada a las figuras del discurso, como si el arte cinematográfico fuera el más adecuado para este tipo de narraciones:

Así pues, vamos a rebautizar el primer tipo, el que representa en general el relato clásico, relato *no focalizado* o de *focalización cero*. El segundo será el relato de *focalización interna*, ya sea *fija* [...], *variable* [...] o *múltiple*, como en las novelas epistolares, en que se puede evocar el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes epistológrafos; sabido es que el poema narrativo de Robert Browning *El anillo y el*

libro (que cuenta un caso criminal visto sucesivamente por el asesino y las víctimas, la defensa, la acusación, etc.) ha sido considerado durante años como ejemplo canónico de ese tipo de relato, antes de que lo suplantara para nosotros la película *Rashomon* (Genette 1989: 190).

La sucesiva reflexión crítica ha vuelto a replantear muchas de las definiciones de Genette, con discusiones que se han interesado, sobre todo, en el concepto mismo de focalización y, sin embargo, la focalización interna múltiple no ha sido especialmente reconsiderada, por lo menos hasta los años noventa, cuando, sobre todo en el área alemana, algunos teóricos han ido proponiendo nuevas arquitecturas interpretativas, entre las cuales destaca para nuestros propósitos la de Manfred Jahn, que a partir del *Prólogo* de Henry James a su *Retrato de Señora* (1881), considera la construcción narrativa a través de lo que él define como “ventana de focalización”:

La teoría de la focalización, se ocupa del grado de posibilidad de una ventana del texto sobre los eventos de una historia [...] Si la ventana de la focalización se sitúa en el origen narrativo, la lectura usual será que el narrador está hablando sobre lo que él o ella percibe imaginativamente. [...] Para una focalización basada en una ventana narrativa, la percepción natural será que el texto representa (o, en el caso de un narrador perceptible, que el narrador recuerda) lo que el reflector percibe, sea *in actu* o imaginativamente (Jahn 1996: 256).

En su trabajo, Jahn transforma la focalización interna múltiple en un edificio ficcional con muchas ventanas que se van abriendo al mismo tiempo —o en momentos sucesivos— sobre la misma escena, como si fuera posible verla desde diferentes ángulos visuales; las historias narradas de esta manera pueden seguir un orden cronológico o un orden arbitrario y casual; resulta evidente cómo esta propuesta de Jahn se aplica de manera muy productiva a la narración cinematográfica, cuando, por ejemplo, una misma escena puede ser reiterada cambiando la posición de la cámara, como ocurre, justamente, en la película de Kurosawa y en todas las que se han inspirado en ella.

En la literatura hispanoamericana, la novela policial, en su versión “clásica”, ha conocido un desarrollo original bastante tardío, aunque el

tema de la representación de la violencia ha marcado gran parte de los textos paradigmáticos aparecidos en el continente. Ya desde las Crónicas de la Conquista; la compleja dialéctica entre la violencia perpetrada por los representantes de las instituciones y los elementos rebeldes y subversivos de la sociedad, así como la inestabilidad política que, durante el siglo XIX y principios del XX caracterizó a muchos países latinoamericanos, han influido posiblemente en este retraso, posteriormente, también marcó la ausencia en la novela negra continental de grandes figuras de detectives pertenecientes a los cuerpos de las policías oficiales.

Los ejemplos de modalidad narrativa de la focalización interna múltiple no son muy abundantes y, entre ellos, habrá que recordar en especial: *Rosaura a las diez*, de Marco Denevi (1955); *Los albañiles*, de Vicente Leñero (1963), y *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez (1982); todas ellas conocieron versiones fílmicas, y en los primeros dos casos los autores colaboraron en la escritura del guion.

En 1963 la novela de Leñero ganó el Premio Biblioteca Breve, fue llevada al teatro por el mismo autor en 1968 y, posteriormente, a la pantalla grande en 1976, bajo la dirección de Jorge Fons, con un guion firmado por el director, Jorge Carrión, y, como hemos dicho, el mismo Leñero.

La novela, y las versiones siguientes, nacen del asesinato de don Jesús, velador de un edificio en construcción en la capital del país, un personaje de muy dudosa moralidad, alrededor del cual se mueve toda una muestra de los tipos sociales del México de los años sesenta: albañiles, obreros, jóvenes aprendices, los dueños de las fincas y de los edificios en construcción, los políticos y los curas, y, claramente, un grupo de policías, en un momento histórico en que la capital mexicana estaba conociendo su máximo crecimiento urbanístico.

Mientras en los ejemplos mencionados anteriormente —las novelas inglesas, la de Denevi y la película de Kurosawa—, los diversos testimonios se van sucediendo en un orden más o menos lógico y cronológico, de manera que el lector / espectador pueda reconstruir el flujo de los eventos, en la novela de Leñero los diferentes testigos hablan uno detrás del otro de manera confusa, sin una bien definida línea temporal, ni una voz narrativa homogénea que vaya hilvanando los diferentes puntos de vista; como ha evidenciado la crítica, el escritor mexicano toma más

como punto de referencia el *Nouveau roman* francés, que los ejemplos “clásicos” de la novela policial. De esta manera, a lo largo de los 11 capítulos de la novela varias voces se van cruzando, y, al final, resulta imposible para los policías, y para el lector, definir un culpable, ya que todos los sospechosos tuvieron la ocasión y el móvil para asesinar a don Jesús.

Leñero recordó en una entrevista cómo en su proyecto narrativo había una voluntad metafórica de tipo religioso, que irá adquiriendo importancia, como se verá, en las versiones sucesivas:

En ese ambiente antirreligioso del que hablaba, escribí, en 1962, *Los albañiles*, una simple metáfora de Jesucristo. Recuerdo que traté de explicarle el sentido religioso de mi novela a Ramón Xirau, creyente, por cierto, y me dijo que me dejara de elucubraciones. Mi novela era tal como era. No necesitaba añadirle supuestas alegorías cristológicas. Nadie la entendía como yo hubiera querido. El protagonista es un velador inspirado en aquello de san Pablo: del Jesucristo que no solo carga con todos los males del mundo, sino que se hace pecado para asumirlo todo” (Salinas 1997: 82-83, en Torres 2015: 59).

En su lectura de la obra, Humberto Robles, sin embargo, se acerca a este significado metafórico, cuando afirma que “la novela es una interpretación artística de una de las coordenadas básicas de la condición humana: la fútil búsqueda de la verdad absoluta” (Robles 1970: 579); a lo largo de los años, otras posibles líneas interpretativas han sido desarrolladas por la crítica: el tratamiento del tiempo, la búsqueda y la definición de una identidad personal, así como las relaciones entre ética y esencia. Josefina Ludmer ha propuesto otro análisis, que considera justamente la posición del detective: “El hombre de la corbata a rayas”, como se le llama en los primeros diez capítulos de la novela, es el policía encargado de la investigación que quiere usar métodos científicos para averiguar quién mató a don Jesús, impidiendo a sus colegas emplear la violencia indiscriminada durante los interrogatorios. Toda la acción llevada a cabo por el detective se resume en preguntar y escuchar; la escena del crimen y sus personajes se manifiestan dentro de este espacio dialógico, en el cual el protagonista se sitúa en una zona liminar, al mismo tiempo dentro y fuera del espacio novelesco, una marginalidad

que marca una diferencia, como si él no quisiera finalmente descubrir al culpable del asesinato —ya que resulta imposible definirlo con absoluta certeza—, sino desenmascarar las relaciones ambiguas entre ficción y realidad:

Pero la función más importante del detective de *Los albañiles* es reconocer precisamente que la ficción es ficción. Es el límite entre la irrealidad y lo real; es el que se encarga de señalar la irrupción de la realidad en el mundo imaginario; de negar la ficción en tanto realidad o de reconocerla como ficción. Esto no significa que, en el interior de *Los albañiles*, el detective “represente” la realidad —nadie representa nada en una novela—; simplemente es el que está fuera de la ficción y fuera del mundo elaborado por la ficción; es el no englobado por la historia. La bipolaridad no es mundo imaginario frente a realidad (o inconsciente frente a conciencia o cuerpo frente a mente, como podría pensarse esquemáticamente) sino, *desde el ángulo del narrador*, interioridad y exterioridad dentro de la ficción misma (Ludmer 1972: 197).

En los textos caracterizados por la focalización interna múltiple, la narración se organiza a través de una serie de repeticiones que ponen en entredicho la fiabilidad de los testimonios sucesivos, y en *Los albañiles* esta falta de credibilidad aumenta según los intereses personales de los diferentes personajes. Cuando en el último capítulo el detective recupera su nombre —sabremos que se llama Munguía— y empieza a resumir toda la información que ha ido acumulando, volviéndose así el narrador implícito de la historia, no puede más que recrear por cinco veces la escena del homicidio, cada vez con un culpable diferente, y la repetición construye una estructura en forma de espiral donde todas las pruebas recogidas en las páginas anteriores no hacen nada más que señalar las versiones contrastantes, sin poder llegar a una verdad definitiva; no funcionan como pruebas de una posible verdad, sino como fragmentos de una realidad que es imposible reconstruir. Munguía juega así el papel de catalizador de todas las versiones recogidas a lo largo del texto, pero no consigue restaurar el orden social roto por el crimen. El mundo descrito en la novela está plagado de crímenes —estafas, robos, traiciones, acosos sexuales, violaciones— y el asesinato de don Jesús llega a ser el símbolo de una generalizada depravación colectiva, para la cual no

puede haber un solo culpable, a menos que no sea un chivo expiatorio, artificialmente construido por el sistema de control social.

Leñero volverá sobre este tema en un texto muy posterior, que leyó en el Encuentro Internacional de Literatura Policiaca, en 1987 en San Juan del Río, Querétaro, cuando habló de las dificultades para escribir en México una novela policial:

En México, los inspectores de policía (agentes policiacos en cualesquiera de sus niveles) son literariamente inverosímiles y muy poco tienen que ver con los personajes clásicos del género. A los inspectores de policía mexicanos —desde el más talachero agente investigador hasta los mismísimos procuradores de justicia— les interesa encontrar un culpable, no descubrir al culpable. El caso queda totalmente resuelto cuando un asesino confiesa, “canta”, lo que el agente quiere que confiese no lo que estrictamente corresponde a la verdad. Aquí nadie va tras el asesino pacientemente, paso a paso, pista a pista; la autoridad espera que el maldito caiga “cualquier día de estos”, como de milagro. [...] En México, los crímenes no se resuelven; son excepcionales, insólitos —absoluta minoría— los casos en verdad aclarados. Lo común, lo cotidiano, lo constatable es el crimen impune, el expediente eternamente abierto, el asunto que no se aclaró, ni se investigó, ni se resolvió jamás. [...] No termine forzosamente su novela resolviendo el crimen. Recuerde que en la realidad mexicana es más frecuente —y por lo tanto más verosímil: y por lo tanto más literario, digan lo que digan los preceptores del género o los moralistas oficiales— el expediente abierto, inconcluso. No crea en la vieja receta de que toda novela policiaca debe terminar con la solución del caso planteado. Ese es un precepto moral, no un precepto literario (Leñero 2014: 6).

Cuando en 1968 Leñero estrenó la versión teatral de la novela, el papel del detective Munguía, como buscador de esta “verdad absoluta”, resultará mucho menos relevante, mientras que irá adquiriendo más importancia el personaje del velador. El mismo autor hizo notar este cambio, cuando en una entrevista propuso una lectura de don Jesús como un “redentor *sui generis*” (Leñero cit. en Grossman, 7), volviendo a la intuición originaria del velador como víctima expiatoria. En efecto, el tema central de la pieza no es la búsqueda de una verdad posible, sino la presentación de un personaje que, asumiendo en sí todos los males del

mundo, se vuelve el chivo expiatorio de una sociedad enferma y corrupta. En la sucesiva versión cinematográfica la excelente interpretación de Ignacio López Tarso en el personaje de don Jesús acentuará aún más este aspecto, mientras que el personaje de Munguía (Eduardo Casab) se esfuma en un anónimo y olvidable policía burgués.

Si las diferentes versiones del asesinato se pueden leer en la novela como percepciones contradictorias de una misma realidad, en la obra teatral y en la película se vuelven las máscaras, las ficciones detrás de las cuales cada personaje esconde su posible y peculiar responsabilidad. En la última escena de la obra teatral Munguía enumera las seis posibles soluciones del caso, como si todos los implicados fueran culpables; mientras tanto, el espectador ve al velador luchando en silencio contra una sombra, un enemigo invisible, detrás del cual se esconde una culpa colectiva, una realidad social donde nadie es verdaderamente inocente:

(Celerina sale corriendo. Isidro va tras ella, pero antes de salir se detiene y queda inmóvil en un ángulo de la obra. En otros puntos del edificio empiezan a perfilarse Chapo, Sergio, Jacinto, Patotas y Federico. Todos permanecen inmóviles, como fantasmas, durante el parlamento de Munguía.)

MUNGUÍA — *(Afebrado, dirigiéndose a ellos.)* ¡Asesinos! *(Señala a Patotas.)* Fue usted. No pensaba hacerlo, pero el viejo se puso necio y lo amenazó. Usted había ido a la bodega solo por la cartera del Nene, porque necesitaba esos tres mil mugrosos pesos. *(Señala a Federico.)* Porque necesitaba entregar las relaciones a su padre y porque solo yendo a contar tabique por tabique, bulto por bulto, mosaico por mosaico, podía rectificar sus cálculos. No quería matarlo. Fue la risa del viejo: ingenierito estúpido, ingenierito estúpido, ingenierito estúpido. *(Señala al Chapo.)* Fueron sus fanfarronadas, sus amenazas, el miedo a que denunciara sus robos. Usted era el amo y tenía que darle una lección a él y a su mujer, a la mujer que lo había despreciado. *(Señala a Jacinto.)* De no haber estado tan borracho, no se hubiera atrevido. El alcohol le alborotaba los recuerdos y lo hacía pensar en su hijo, igualito a Isidro, que se quedaba todas las noches con el viejo. Su propio hijo en manos de un infeliz degenerado. *(Señala a Isidro.)* Eso era y tú no querías darte cuenta. Las cosquillas y las travesuras no eran caricias; eran una porquería y tú fuiste un puerco: le llevaste a tu novia para que el velador, antes que tú, le rompiera las enaguas. *(Señala a Sergio.)* De nada sirvieron regaños, sermones y rezos para ahuyentar al demonio. El demonio contaminó el cuerpo

de su hermana y lo convirtió a usted en otro demonio siete veces peor. Usted ya no era de Dios sino del demonio. El demonio estaba en usted, y usted fue a la bodega, descendió a los infiernos para matar a don Jesús (*Sale de escena.*) (Leñero 1970: 59).

La epanortosis, la “repetición con variaciones” del asesinato, crea en este breve monólogo una confusión total respecto a posibles responsabilidades individuales, generada principalmente por la concentración temporal en que se suceden las palabras de Munguía: los móviles se acumulan uno detrás del otro, consecutivamente, y la originaria finalidad de la antigua figura retórica —la posibilidad de llegar a una explicación a través de la repetición— se revierte totalmente: la reiteración no resuelve el misterio, sino que lo complica aún más, y lo vuelve indescifrable.

En la obra teatral las mismas indicaciones para la construcción del escenario producen el mismo efecto de interacción sobre la repetición de los eventos:

Las violaciones de tiempo y de espacio que cometen los personajes al cruzar del área policial a la zona del edificio, o viceversa, deben entenderse como eso: como violaciones cronológicas y espaciales, como súbitos rompimientos que solo justifica la unidad psicológica que rige los acontecimientos de la historia (Leñero 1970: 2).

De esta manera, Leñero intenta resolver la transformación de la estructura de la novela, imaginando una solución visual a la focalización múltiple. Cuando uno de los sospechosos declara su versión de los hechos dentro del espacio policial, de un lado del escenario, al otro lado —el del edificio en construcción— se representa lo que él está contando, de manera que el público se encuentre delante de dos ventanas abiertas sobre la misma historia.

La película de Jorge Fons se filmó en 1976, se estrenó en noviembre del mismo año, y en 1977 recibió el Oso de Plata en el Festival Internacional de Berlín. Como se ha dicho antes, Leñero colaboró en la escritura del guion, que se publicó en 1982 en volumen separado.¹ En la trasposición

¹ El volumen de la editorial Marcha lleva como título en la portada solo la expresión “Tres guiones cinematográficos”, mientras en el interior se añade otro título: “Justos

de las dos obras anteriores a la pantalla grande, el efecto de confusión se intensifica, ya que el guion prevé muchas escenas colectivas, donde las voces de los albañiles y de los obreros se superponen, se entrecruzan y se multiplican las frases de doble sentido, con alusiones repetidas a varias formas de prevaricación, que corresponden a todos los niveles sociales, y que marcan todas las relaciones interpersonales. Esta superposición de voces permite también representar una pluralidad de categorías sociales, imagen de las marcadas diferencias regionales y de clase que se podían encontrar en la capital del país en los años sesenta.

En la película, muchas de las preocupaciones de tipo narrativo y estructural que se han evidenciado tienden a desaparecer, mientras aumenta el énfasis sobre el matiz social de la historia. Si en la novela, la búsqueda de una “verdad absoluta” es uno de los temas principales; y, en la versión teatral, la transformación de don Jesús es un símbolo de tipo religioso que cobra un papel relevante, la película se focaliza en la descripción de un derrumbe urbano y de una corrupción que infecta a todos los componentes de la sociedad. Aquí no se trata de un debate filosófico: la realidad de la ciudad de México, presentada en todas sus contradicciones y escándalos, choca con un orden social solo aparente, que deja detrás de sí un cierto número de víctimas, representadas simbólicamente por el velador. Por esta razón, en la película el crimen se muestra con toda su cruel evidencia: al comienzo de la cinta, una toma subjetiva sigue al velador dentro del edificio, lo va persiguiendo como si fuera el asesino, para terminar enseñando la sangre de don Jesús que se derrama por las escaleras (Leñero 1982: 103).

En el guion, sin embargo, la definición del personaje de don Jesús como víctima seguía vigente, a través de una serie de rápidos *flash-backs* que mostraban episodios de la vida anterior del velador: la infancia, la juventud, la reclusión en un manicomio. Como se advierte en la publicación del texto “durante el proceso de edición se terminaron suprimiendo todas las secuencias relacionadas con la historia pretérita de don Jesús”; de esta manera, en la película ya no hay víctimas o victimarios, sino una sola maquina infernal que produce solo una imparable tragedia colectiva.

por pecadores. Tres guiones cinematográficos”, que reúne así a los tres textos bajo un tema unificador.

Si en la versión cinematográfica, la focalización múltiple y la técnica de la repetición resultan minimizadas respecto a la novela y a la obra teatral, Fons, Carrión y Leñero denuncian aquí una responsabilidad colectiva y social del crimen, simbolizada por el edificio en construcción, que se vuelve el símbolo de una sociedad en crecimiento, que, al mismo tiempo, acumula edificios y machaca a sus constructores.

A pesar de esta visión tan sombría, la película contiene dos elementos, ausentes en los otros textos, que abren perspectivas diferentes sobre el desenlace de la historia. Por un lado, una atención visual muy marcada por los aspectos materiales de la vida de los albañiles; sobre todo en la parte central de la película escenas muy largas están dedicadas a la representación de su trabajo, con una aplicación documental sobre los detalles que enfatiza el papel de estos protagonistas anónimos del crecimiento urbano, así como, por lo menos en dos escenas, se alude claramente a las reivindicaciones económicas de este colectivo.

En el mismo sentido, resulta significativa la diferencia entre los finales de las tres versiones, donde la novela y la obra teatral terminan con la misma escena: el detective vuelve al lugar del crimen y encuentra un personaje anónimo, que resulta ser el (¿nuevo?) velador del edificio:

—¿Buscaba a alguien?

—¿Es usted el velador?

—Sí —dijo el hombre—. ¿Qué se le ofrece?

Munguía lo miró de arriba abajo.

—Nada —Avanzó un paso más. Sonrió—. Nada... —Y le puso una mano en el hombro—

(Leñero 1964: 250).

[...] Munguía entra en el edificio. Lo observa con atención. Sube por los andamios. De pronto se detiene en seco. Frente a él, de espaldas al público, se encuentra un hombre abrigado con la cobija del viejo. Tiene su sombrero. Es quizás el mismo don Jesús pero no es posible afirmarlo categóricamente. Munguía se aproxima.

EL HOMBRE: ¿Buscaba a alguien?

(Munguía avanza hacia él.)

MUNGUÍA: ¿Es usted el velador de este edificio?

EL HOMBRE: ¿Qué se le ofrece?

MUNGUÍA: Nada. (*Llega hasta él. Con gesto cordial le pone una mano sobre el hombro.*) Nada, amigo (Leñero 1970: 59-60).

En la escena final de la película, como se describe en el guion, este encuentro vuelve a repetirse, pero no es el último fotograma, sino que se añade otra escena, donde se asoma una esperanza que en los otros textos no había: la muerte de don Jesús se rescata con el nacimiento de un niño y el edificio ya no es un andamiaje de vigas y baldosas, sino un edificio terminado que acoge jóvenes habitantes:

Munguía llega al edificio recién concluido. Sobre la fachada se advierten los característicos cordones de banderitas triangulares. Contempla largo tiempo la fachada y avanza hasta la reja que protege la entrada. Al fondo, por entre los barrotes, descubre a un hombre envuelto en un sarape. La oscuridad le impide observar su aspecto.

HOMBRE: ¿Buscaba a alguien?

MUNGUÍA: ¿Es usted el velador?

HOMBRE: ¿Qué se le ofrece?

Munguía no responde. Vuelve la espalda y cruza la acera, alejándose.

En el último piso del edificio se enciende una luz. Por la ventana iluminada se observa a una mujer joven en el momento de inclinarse sobre una cuna. Tras ella se encuentra un hombre joven. La mujer levanta a un pequeño niño al que palmea cariñosamente al tiempo que el hombre oprime suavemente la cintura de la mujer (Leñero 1982: 201).

La escena final de la película, no prevista en el guion, añade otro elemento a esta perspectiva: mientras sigue la música que acompaña toda la escena anterior — la *ouverture* del *Alceste*, de Christopher Glück— y pasan los créditos finales, la cámara pasa en reseña, con un rápido *trá-velin*, a los albañiles que ofrecen sus servicios delante de una verja de una iglesia, desde las puertas de la cual entran y salen otros albañiles, que están evidentemente trabajando en ella. Los trabajadores, que han sido, a lo largo de las tres versiones de la historia, descritos como víctimas, posibles culpables, antihéroes anónimos, al final de la película se vuelven los únicos protagonistas reales, la única fuerza fiable en el derrumbe generalizado.

Bibliografía

- DENEVI, Mario (1955). *Rosaura a las diez*. Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- FRANKEN, Clemens A. (2010). “Vicente Leñero y el fracaso de su inspector”, *Literatura y Lingüística*, 21: 13-28.
- GENETTE, Gerard (1989). *Figuras III*. Barcelona, Lumen (*Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972).
- GROSSMAN, Lois S. (1976). “*Los albañiles*, Novel and Play: A Two-Time Winner”, *Latin American Theatre Review*, 9.2. University of Kansas: 5-12.
- JAHN, Manfred (1996). “Windows of Focalization. Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept”, *Style*, 30, University of Arkansas: 241-267.
- LEÑERO, Vicente (1964). *Los albañiles*. Barcelona, Seix Barral.
- LEÑERO, Vicente (1970). *Los albañiles*. México, Joaquín Mortiz.
- LEÑERO, Vicente (1982). *Tres guiones cinematográficos. El magnicidio; Los albañiles; Cadena Perpetua*. México, Marcha Editores.
- LEÑERO, Vicente (2014), “Instrucciones para escribir en México”, *Filias*, 4 de diciembre 2014, <http://www.milenio.com/filias/Vicente_Lenero-instruccion_para_escribir_en_Mexico_0_421157892.html>, consultado por última vez el 30 de mayo de 2018.
- LUDMER, Josefina (1972). “Vicente Leñero, *Los albañiles*. Lector y actor”, en Jorge Lafforgue (ed.), *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires, Paidós: 194-208.
- REYES, Alfonso (1996). “Sobre la novela policial” (1945), en *Obras completas, IX*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ROBLES, Humberto (1970). “Aproximaciones a *Los Albañiles* de Vicente Leñero”, *Revista Iberoamericana*, 36.73. Estados Unidos, University of Pittsburgh: 579-599.
- SALINAS, Adela (1997). *Dios y los escritores mexicanos*, Nueva Imagen, México, citado por Vicente Francisco Torres (2015). “Leñero y la narración policial”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 131: 59-61.

Palabras para el cine

Words for the Cinema

JOSÉ MANUEL MATEO

Centro de Estudios Literarios

Instituto de Investigaciones Filológicas

RESUMEN: En este artículo se muestra la importancia que otorga José Revueltas a la memoria y el testimonio como elementos indispensables de la creación cinematográfica. En la primera parte de la nota se reseñan y comentan diversos aspectos de *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (1965), volumen donde se reúnen 13 escritos sobre cine que corresponden a conferencias y cursos dictados por Revueltas entre 1961 y 1965, tanto en Cuba como en México. En la segunda parte se ofrece un repertorio de 11 términos que resultan indicativos de las concepciones cinematográficas de Revueltas, pero que también pueden aprovecharse para repensar los vínculos entre literatura y cine. Esta nota es, en cierto sentido, el comienzo de una exploración encaminada a estudiar la actividad cinematográfica de un escritor que fue cinéfilo, adaptador, guionista, representante sindical, maestro, teórico y analista de cine.

ABSTRACT: This article demonstrates the emphasis that José Revueltas grants to memory and testimony as essential elements of the cinematographic creation. In the first part of the note they are outlined and discussed different aspects of the book *Cinematographic knowledge and its problems* (1965), volume where meet thirteen writings on cinema which correspond to lectures and courses taught by Revueltas between 1961 and 1965, both in Cuba as in Mexico. The second part provides an inventory of eleven terms that are indicative of cinematographic conceptions of Revueltas, but which can also be used for rethink the links between literature and cinema. This note is, in a sense, the beginning of an exploration aimed at studying the cinematographic activity of a writer who was a film buff, adapter, screenwriter, union representative, college professor, theoretician and film analyst.

PALABRAS CLAVE: memoria, testimonio, conciencia, método, vanguardia, José Revueltas

KEYWORDS: memory, testimony, awareness, method, vanguard, José Revueltas

RECIBIDO: 24 de enero de 2018 • **ACEPTADO:** 22 de mayo de 2018

JOSÉ MANUEL MATEO
Centro de Estudios Literarios
Instituto de Investigaciones Filológicas

Palabras para el cine

Heráclito: testimonio y conciencia

Hecha a un lado la *obligación* de manifestar nuestro parecer sobre la obsolescencia o la actualidad de las ideas, o bien, sobre el acierto de las valoraciones o afinidades, los planteamientos de José Revueltas sobre el arte cinematográfico impulsan a pensar, en términos amplios, cuestiones de estética y, en particular, algunos asuntos asociados con la literatura, las imágenes y la memoria. Y si estos son los primeros asuntos convocados, ello se debe a que los materiales reunidos por José Revueltas en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* (1981) dejan la impresión (la marca, la señal o la estampa) de que, sobre todo, le interesaba postular *de nuevo* el problema de las disposiciones y las eficacias formales, sin dejar de lado la dimensión antropológica del asunto, y aquí uso el adjetivo en su sentido disciplinario, pero también con un eco de Juan José Saer, porque la ficción literaria es, de acuerdo con el narrador argentino, una *antropología especulativa* (2004: 16), un modo de interesarse por el *hombre* que está y es visto desde una posición singular, una exploración verbal de lo humano o del mundo donde el tratamiento específico es inseparable de lo tratado.

“Sin dejar de lado”, anoto, pero más bien debería expresar lo mismo de otra forma: Revueltas insiste en mostrarnos la necesaria acción de las singularidades, las relaciones y las determinaciones que articulan,

condensan y sintetizan una obra, cuando esta no se cierra y más bien se abre a la historia y a los contenidos culturales de una época hasta conseguir que estos *se sobrevivan*, se superen y trasciendan su tiempo de caducidad.

En cierta forma, a Revueltas le interesa lo mismo que motivó las búsquedas de ese “padre fantasmático de la iconología” que, en palabras de Didi-Huberman, fue Abi Warburg (2013: 27); con la diferencia de que el escritor mexicano sí ponía en práctica un método de trabajo sobre “el plano de los fundamentos, como hubiesen hecho un Kant o un Hegel” (Didi-Huberman, 2013: 40), para decantar una *ley general* o una *esencia*, y Warburg procuraba “multiplicar las singularidades pertinentes” para “ampliar el campo fenoménico de una disciplina [la historia del arte] hasta entonces clavada en sus objetos... como un fetichista a sus zapatos” (Didi-Huberman, 2013: 40). José Revueltas optó por la vía *clásica*, sin duda, pero sus andanzas lo llevaron a observar los trasvases entre disciplinas artísticas y a establecer la obra como el *sujeto* de una serie de “instancias históricas heterogéneas” (Didi-Huberman, 2013: 44) que hacen de ella (de la obra), y de la actividad artística, algo abierto a otras disciplinas y a otras formas de hacer el relato de lo humano, sin que esto disipe las especificidades de la historia, la antropología, la literatura y el cine.

“El relato de lo humano”... decir que la vida humana no es abstracta parece tan obvio que no amerita comentarse, apunta Revueltas en “Lineamientos para un cine de vanguardia” (1966). No obstante, “lo que ya no resulta un lugar común es el cómo del no ser abstracto de la vida, en sus múltiples aspectos... Aquí los términos se entrelazan, se confunden, se contradicen, se combaten entre sí” (Revueltas, 1981: 139). El relato testimonial (sea verbal o icónico) no es optativo, sino necesario, cuando en verdad se desea emprender una exploración de ese *cómo del no ser abstracto* de la vida. Pero lo que se ve o lo que se oye, lo que se dice o se recuerda, no es en sí mismo o en su inmediatez *lo no abstracto* (ni el testimonio pleno), porque las realizaciones concretas o palpables presentan al ser individual abstraído de sí mismo; por ejemplo, dice Revueltas, “cuando el espectador lo tipifica en el padre de Eugenia Grandet”, ve al avaro y el comerciante clásicos, pero también a un padre que ostenta cierto nombre: “en él se funden lo concreto con

lo abstracto y, nuevamente, lo abstracto con lo concreto, en un ir y venir de extraordinarios vasos comunicantes” (1981: 139). A lo que este *sen-cillo* juego de palabras nos conduce es a considerar que “la vida se mira a sí misma en sus protagonistas, en quienes la actúan de un modo o de otro y son cada quien, desde donde sea, sus testigos mutuos —siempre ese testigo tenaz, eterno e insobornable” (1981: 139-140). Todo está al descubierto y es, precisamente por ello, necesaria una lectura que no sea pura impresión (puro efecto) de las palabras (vistas, oídas, recordadas) o una mirada que se niegue a ser un limpio e inmóvil punto de vista. El acontecimiento habrá de mirarse a sí mismo no sólo en su presente modélico sino “en su forma de ser y de haber sido y que testimonia sobre su propio yo organizado...” (1981: 140).

Revueltas habla de la película *Todos somos hermanos* (1965), de Óscar Menéndez, y afirma que en ella podemos reconocer “una verdadera autobiografía de la ciudad”. Lo mirado por la cámara no es, entonces, el testimonio fílmico que brinda Menéndez; lo mirado es el *sujeto* urbano que habla a destiempo y merced a un desplazamiento de sí mismo. Revueltas sintetiza este movimiento entre lo concreto y lo abstracto, entre el testimonio y los testigos, de un modo específico que resulta indispensable contemplar: “A lo largo de su historia, en el incesante fluir del río de Heráclito, el hombre es un ser testimoniado de continuo y en trance de testimoniarse en todas las direcciones humanas posibles. He aquí pues su conciencia hacia lo pretérito o hacia el porvenir: la conciencia como su testimonio móvil y constante, eterno hasta su propio acabamiento final” (1981: 140). La conciencia es, entonces, el testimonio último, real: “De aquí el arte-testimonio; el arte-conciencia; el cine-conciencia. Arte que puede ser el más puro y abstracto o el más impuro y cargado de contingencias; el más inaprehensible o menos comprometido (¿por qué no, si se dan las circunstancias?) o el más atado al acontecimiento, como en el caso de la bella película de Óscar Menéndez” (1981: 140).

Sin duda convendría exponer con amplitud lo que entiende José Revueltas por ese concepto aparentemente baldío, pero baste por ahora decir que la *conciencia* es un movimiento que se opone a la *inercia del pensamiento*, es decir, a esa actividad cognoscitiva que no cuestiona sino lo posible, que no intenta modificar sino lo modificable, un *pensa-*

miento bárbaro que hace de la *utilidad* el vehículo encubierto donde se aloja la *razón residual* de toda ideología. Con esta proposición trato de abreviar varias páginas de los “Apuntes para un ensayo sobre la dialéctica de la conciencia” (1975), donde el escritor se aparta de lo que llama el pensamiento acriticamente reflexivo: ese que “lee periódicos, asiste a reuniones, hace comentarios, eleva protestas y, en suma, se *politiza* inadvertidamente”, sin darse cuenta de que solo actúa como “negatividad *limitada* al perímetro de su relación causal determinante” (1982: 79), o sea, entregándose a la pura apariencia del ahora, a ese lapso cronológico que cuando se percibe ya es *tiempo devenido* en el que las contradicciones parecen haberse resuelto. El goce y usufructo del presente (la identidad completa del sujeto con *su* ahora) se vuelve así una ficción ideológica (no literaria ni artística) que subyuga y de la que tendríamos siempre y en todo momento que liberarnos mediante la *poiésis*, es decir, mediante una praxis que (merced a sus desplazamientos, trasposiciones y anacronismos) niega la inmediatez de “la necesidad natural, al mismo tiempo que se desvincula de sus condiciones sociales originarias y adquiere su propia naturaleza diacrónica incondicionada” (Revueltas, 1982: 79). No se trata, entonces, de ser los oportunistas que se bañan dos veces en el río de Heráclito, sino de sumergirse y disolverse en ese río: ser el flujo y la fluencia de un testimonio incesante y en trance de realizarse *en todas las direcciones humanas posibles*.

Que el partido comunista se pretendiera la vanguardia proletaria es tan engañoso y fraudulento para Revueltas (y al respecto puede confrontarse el *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza*, principalmente), como el gesto que asumen los escritores o cineastas cuando se autopostulan como arte de vanguardia. Arte-pop, poesía concreta “y otras mercaderías estéticas por el estilo” (1981: 138) le son repelentes porque pretendiendo ser actitudes de *avanzada* se retrotraen “hasta la magia” y “la Edad Media”, como en el caso de la antinovela que “cada vez quiere menos Tolstoi —o, en definitiva, nada de Tolstoi—, cada vez menos Flaubert, cada vez menos Proust y que con sagrado horror mira por todas partes el abominable siglo XIX [para terminar colocándose], no más delante de Tolstoi, Flaubert o de Proust, sino más atrás”, haciendo pasar por nuevas formas *medievales*. Tales vanguardias no solo desembocan en el “aburrimento, como muy bien les dijo a los partidarios

de tal narrativa vacía Simone de Beauvoir”, sino que están en riesgo de “convertirse en algo a cada momento más agresivo y que no dista tampoco de transformarse en una especie de fascismo cultural” o, por lo menos, de “furia iconoclasta” contra cualquier “*tradición válida*”, así sea la suya propia, en caso de que los vanguardistas “acepten tener alguna” (1981: 138).

Podríamos estar completamente en desacuerdo con Revueltas, pero no se trata de eso; incluso tiene cierta razón en señalar que “toda esa quincallería” autoasumida como vanguardia “no deviene en otra cosa que en reaccionarismo puro” (1981: 138), si consideramos que en su deseo de negación a ultranza termina por escindirse de la historia; es decir: aunque lo tengan, los vanguardistas ofrecen sus obras como algo sin antecedente, haciendo de tal ausencia (pretendida) un valor, cuando en realidad su actitud perfila cierta forma de la amnesia, en tanto ignoran o rechazan su propia “riqueza humana histórica acumulada” en favor de un rendimiento estético inmediato (1982: 47). Como ocurre con los sujetos de sentidos enajenados, los artistas de vanguardia rechazan todo lo que les resulta inútil e inutilizable “y niegan toda trascendencia a cambio de la utilización efímera y condensada de su objeto, que, sin embargo, comparece ante su ojo enajenado, ante todos sus sentidos comunes y ya ininteligentes, como *eternidad*” (1982: 48). Son estas consideraciones, nuevamente tomadas de los “Apuntes para un ensayo sobre la dialéctica de la conciencia”, las que nos sugieren el porqué del rechazo revueltiano de las vanguardias: en ellas ve “la reiteración posesiva de lo efímero, bajo formas *constantemente* nuevas y contenidos constantemente idénticos”; advierte allí “un ojo deshumanizado” convencido de “ver la *constante* de eternidad, pero esto mismo le impide advertir la propia inconstancia de su esencia, por lo que la eternidad se deshace (también artículo desechable) en la eternidad de un día, de un año, ya que no de un siglo, en las vías reales de desaparecer con la catástrofe nuclear” (1982: 48). La mención última de un cataclismo definitivo viene a cuento porque tal posibilidad o potencia humana destructiva vendría a realizar el movimiento supremo de la amnesia, la omisión accidental o voluntaria pero absoluta de la memoria entera (y la debilidad mental de la Guerra Fría vuelve hoy con el alarde mutuo de Washington y Pyongyang).

El arte puede ser el más puro y abstracto, el más impuro y contingente, el más atado al acontecimiento e incluso el *menos comprometido* si se dan las circunstancias, afirma el mayor escritor comunista del siglo XX mexicano; pero bajo ningún *escenario* puede prescindir —entendido— de la memoria, de una conciencia que va hacia lo pretérito o hacia el porvenir con su testimonio móvil y constante, eterno hasta su propio acabamiento final, y en lucha para que el desenlace no venga de un olvido absoluto de eso que es humano y se singulariza en los cuerpos.

Es más o menos en función de estos conceptos que el cine se vuelve para José Revueltas un modo de fluencia de las palabras, las imágenes y los gestos; una forma artística capaz de fundirnos con el río de Heráclito y al que habremos de aproximarnos enseguida a partir de una serie de categorías que el escritor y guionista de múltiples cintas dejó perfiladas en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Dado que esta aproximación es precisamente un apunte, solo se encuentran aquí algunas de las categorías definidas por Revueltas (ex profeso o no) para hablar del cine. Al leer estos materiales —que no niegan su condición didáctica—, asistimos, en cierto modo, a las sesiones impartidas por José Revueltas en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (1961), o bien, a las conferencias dictadas en diferentes sitios de la UNAM (1962) o a los cursos en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la misma Universidad (1963 y 1965). Como los estudiantes de entonces, nos hemos dedicado a tomar nota para repensar y hacer memoria de estas palabras en futuras aproximaciones a la actividad cinematográfica de un escritor que, como recuerdan Catherine Bloch y Raúl Miranda (2015: 27), fue cinéfilo, adaptador, guionista, representante sindical [de la sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica], maestro, teórico y analista de cine. Si alguien puede, entonces, brindarnos una idea de las relaciones entre el estudio de la literatura y el análisis del cine, ese es, de nuevo, José Revueltas.

Para un repertorio futuro

A continuación, se encuentran 11 términos de los muchos que José Revueltas definió como parte de los 13 escritos sobre cine que fueron

reunidos en *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Se disponen en orden alfabético y de cada uno se ofrece una definición que reproduce lo dicho por el autor de *Los días terrenales*. Toda intervención nuestra para adecuar la redacción de esta acepción inicial se encuentra entre corchetes. Cuando es posible ofrecer dos o más acepciones, cada una se separa mediante una barra simple (|). Por cada término se ofrece, en segundo lugar, un comentario de carácter contextual, el cual se encuentra separado de las definiciones por una doble barra (||). Con VERSALITAS se marcan los envíos a otros términos que forman parte de este conjunto de palabras. Los números entre paréntesis y negritas remiten a la página de *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. Cuando se hace referencia a cualquier otra obra se emplea la notación habitual: autor, año y página.

Arte. Discriminación continua de elementos inútiles [que requiere] aparte del instinto [o] la intuición [...] un método que obre como reactivo químico para mostrarnos cuál es el metal precioso y cuál la burda falsificación (33). || La necesidad del método en el arte fue planteada y defendida por Revueltas numerosas veces a partir de 1950. Para un seguimiento más o menos detallado de la cuestión puede verse “Otros muros de agua”, en *Lectura y libertad: Hacia una poética de José Revueltas* (Mateo, 2011: 19-39). O, mejor aún, conviene remitirse a los ensayos reunidos en *Cuestionamientos e intenciones* (1981).

Cine. Sucesión intermitente de imágenes estáticas; [por lo tanto] síntesis dialéctica [...] de dos valores opuestos: inmovilidad-movilidad [que] hace surgir un valor nuevo dentro del cual están condensados, identificados, los contrarios: *la dirección del movimiento* (18). || Las dos conclusiones a las que llega Heráclito en sus principios, según apunta Alfred Fouillée (1838-1912) en su *Histoire de la philosophie* (1875), son los de la inestabilidad eterna y la estabilidad de esa inestabilidad misma. “O, en otras palabras, dice Revueltas, esto significa que “el equilibrio de la naturaleza es relativo y el reposo puramente apariencial” (18). Revueltas cita en español la obra de Fouillée, en su tiempo renombrado filósofo y profesor que formuló la noción de *ideas-fuerza* y fue autor prolífico de estudios psicológicos, trabajos históricos y métodos educativos (Boyer, 2005).

Definición. Límite indispensable por cuanto al método del conocimiento y la necesidad de comprobar los conceptos de éste dentro de una práctica concreta, que sea precisamente la que corresponda y no ninguna otra (37). | Suma de cualidades de la cosa definida, y luego [...] aspecto particular en que se tomen dichas cualidades (38). | [Encuentro] del concepto y su aplicación (38) || Para hablar del guion cinematográfico, Revueltas comienza por tratar el problema de las definiciones y habrá de valerse del ejemplo de la sastrería para diferenciar entre un arte u oficio que adquiere carácter en función de sus aplicaciones diversas (sastrería de trajes militares, de vestuario teatral, etcétera) y un concepto, el guion cinematográfico, que “ya es en sí mismo” una aplicación y no necesita por ello “de una práctica que lo defina porque ya es el resultado de una práctica anterior, al grado que podría decirse que [el guion] es al cine lo que el traje a la sastrería” (38). Si el escritor desplaza su equivalencia hacia los territorios del objeto es para señalar la falta de autonomía de una forma o de un género que algunos pretenden nuevo (39); así, afirma: “el guion cinematográfico se define por su objeto: la película, y no admite ninguna otra definición ni aplicación fuera de estos límites específicos y estrictos de necesidad” (38). Véase GUIÓN CINEMATográfico.

Fluencia. Fluir sin tropiezos de una película [...]; uno de los principios esenciales del cine (53). || Término equivalente al de RITMO CINEMATográfico.

Guion cinematográfico. Libreto [no dramático], obra literaria perteneciente a un género específico [que] es ya, en sí mismo, la película [...], su prefiguración (59). || Importante como fue su actividad de guionista, Revueltas se ocupa apenas de establecer una definición *precisa* del guion de cine; lo cual no es de lamentarse porque en “Problemas del guion cinematográfico” (37-60) se ocupa en extenso de despejar las similitudes y diferencias entre la novela y el guion, echando mano para ello del análisis literario y cinematográfico, doble procedimiento que resulta ineludible, afirma, a la hora de trasladar situaciones y materiales puramente verbales a una versión cuyo tratamiento subsiguiente depende de la cámara. Una definición alternativa, basada en los términos con los que trabaja Revueltas, sería la siguiente: forma literaria que toman las imágenes y los conceptos, destinada a la filmación de una película.

Imagen cinematográfica. Cierta género de representación del conocimiento, no [...] diferente, en esencia, desde el punto de vista de la estética, a las imágenes de la poesía, la pintura o la novela, [pues en todas ellas] el procedimiento ordenador es el mismo; el sistema, digamos, de transustanciación de los elementos no difiere: el pan y el vino se convierten en cuerpo y sangre merced a un idéntico milagro emocional (19). || Para confirmar su afirmación, Revueltas acude a una de las canciones amorosas de Quevedo, cuyo primer verso es “Decir puede este río”, y a propósito del modo en que se produce la imagen, comenta: “Quevedo ha escrito palabras, pero el encanto, la magia, la verdad en suma, radican no en las palabras dichas, sino en las escuchadas, en las que el artista no escribió pero que nuestro espíritu oye al leer sus versos. Aquí entonces, como en el cine moderno [...], una imagen nos insinúa, nos descubre otra, la imagen secreta, la imagen verdadera, la que en su literalidad no pueden darnos los vocablos” (19). Sin decirlo todavía, Revueltas prepara el camino para establecer uno de los aspectos sobre su idea del MONTAJE. Otros poemas comentados son “Campo”, de Antonio Machado, y “El amor”, de Efraín Huerta.

Montaje [procedimiento y resultado]. Combinación [o] yuxtaposición de valores diferentes, que, unidos, arrojan un valor nuevo (26). | Ordenación sistemática [...] regida por leyes precisas [en las que] no cabe el axioma aritmético de que el orden de los factores no altera el producto, sino precisamente al contrario (26). | Como [procedimiento o] método [...], unión de piezas [...], de representaciones para obtener una imagen; por lo que hace a la síntesis [o resultado], piezas [...] reunidas por cuanto a su valor conceptual (31). | Combinación adecuada de representaciones [que produce] imágenes [y] combinación adecuada de imágenes [que produce] conceptos [con miras a generar] la aparición [de una] locución completa (35). || Aunque Revueltas sigue las proposiciones de Eisenstein, para fundar su comprensión cita a Rilke, quien “antes del cinematógrafo, ya encontró, por propia observación al lado de Rodin, cuáles son los principios del montaje” (25). Lo que el escultor consigue, según el poeta, es hacer del cuerpo humano un todo mediante la “acción común” de todas sus fuerzas y todos sus miembros en movimiento, así como “ordenar en un organismo” las partes de cuerpos diferentes “que se adhieren las unas a las otras por una íntima necesidad”;

los miembros ya no pertenecen así al cuerpo del que provienen, sino que, merced al contacto, forman “una nueva cosa, una cosa que no tiene nombre y que no pertenece a nadie” (26). Precisamente eso que permanecía innominado para el poeta, es “ni más ni menos”, dice Revueltas, “el resultado de un montaje” (26). Los elementos del montaje, visto el resultado como *locución completa*, encuentran equivalencias en los elementos y relaciones de la lengua; de ahí que el montaje tenga, según Revueltas, “su propia gramática”. Los ejemplos de tales equivalencias son “numerosos”, afirma nuestro autor: “la preposición puede expresarse en lo que se llama un *stablishing shot* [plano general]: la conjunción, en un *fade out* u oscurecimiento, o en una «disolvencia», o sea la fusión de dos escenas distintas” (26). *El sepulturero* (1926), de José Clemente Orozco, es analizado por Revueltas con detalle para establecer que el montaje no sólo es producto de la trayectoria de la vista y de la combinación de elementos concretos sino de una “función dramática” (32).

Movimiento. Uno de los elementos constitutivos de la síntesis que realiza el arte al condensar, en una sola unidad, el tiempo y el espacio (22). I Fenómeno emocional intelectual (27). II El movimiento en una imagen poética, plástica o cinematográfica no está definido por la trayectoria de la vista ni por la disposición de planos para sugerir un trayecto concreto; esto quiere decir que “los horizontes, las perspectivas, las profundidades, los volúmenes, los planos y una adecuada «trayectoria de la vista»” puede hacer de la pintura, de la fotografía o del filme algo “más o menos en movimiento”, pero nada más (24); el *elemento constitutivo* al que se refiere Revueltas corresponde más bien a la “exposición coordinada y orgánica de tema, contenido, trama y acción”, así como a la “combinación o yuxtaposición e interpenetración de valores diversos, a efecto de obtener un todo armónico” (25). El escritor sigue en parte lo expuesto por Eisenstein en su libro *El sentido del cine*, pero añade elementos que lo alejan del cineasta ruso; retoma los ejemplos que ofrece el director (el *Encuentro de San Antonio* y *San Pablo*, de Sassetta, junto con *La adoración de los pastores*, de Doménico Ghirlandino), pero aporta los propios: varios relativos a la poesía (v. IMAGEN CINEMATOGRAFICA), en otros casos acude a los muralistas (en especial a Orozco) y muy marcadamente a una obra de Manuel Álvarez Bravo: *Un poco alegre y graciosa*. La valoración general que hace del fotógra-

fo se basa en el parecer de Villaurrutia; dice Revueltas: Álvarez Bravo “tiene ese atributo que define y califica al arte: el de prescindir, el de despojarse de todo lo accesorio para ofrecer el signo puro, la ecuación lírica precisa, la síntesis heroica y acabada” (24). El movimiento de una obra sería, así, la síntesis lograda mediante el desprendimiento de todo elemento emocional e intelectual que no contribuye a perfilar *el destino* de la ecuación estética.

Ritmo cinematográfico. Fluencia de una obra cinematográfica [ausencia de saltos en la locución formada por el montaje; v. FLUENCIA] (36). || A pesar de la importancia que otorga Revueltas al ritmo de una película, no se detiene sino brevemente en su definición; en cambio, ofrece razones para no hacer “un traslado excesivamente mecánico de la acepción que en música tiene la palabra” (35). En música, afirma, “el ritmo significa más o menos la proporción que se guarda entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente [...]. La relación que hay entre un *allegro* o un *scherzo*, digamos, es una relación de *tempo*, aparte su estructura, por lo que entonces el tiempo representa para el ritmo musical un principio básico e imprescindible. En el cine ocurre de modo diferente. Si bien es cierto que el ritmo cinematográfico no puede prescindir del tiempo —movimiento de los personajes y duración de las tomas— no está en modo alguno determinado por él; en cambio el movimiento de los personajes y la duración de las tomas sí están determinadas por el ritmo a la vez que por el tema, la trama y el contenido de la obra” (35). “El ritmo representa ese sentido mágico que permite al artista inventar sus materiales antes de comenzar la realización de la obra y tener esos materiales dispuestos para que desempeñen su cometido en la concepción general, en el gran todo armónico que se ha propuesto. El ritmo ha sido creado por los dioses” (36). Con semejante afirmación final, el escritor confirma, de modo inequívoco, la condición precedente del ritmo en la concepción cinematográfica: si la película fluye sin distracciones, desvíos o sobresaltos ajenos al concepto (“basta una representación o una imagen falsas para que la película «brinque», como se dice en el argot cinematográfico”) es porque se ha seguido de antemano ese “principio ordenador donde radica la fuerza creadora del cine” (36). Al respecto véase también ARTE.

Tiempo cinematográfico. Lentitud o rapidez de la acción, brevedad o extensión de las tomas (35). || En cine, el tiempo no determina el ritmo de la película sino a la inversa, porque no se trata del “tiempo real, cuyo minuto se divide en sesenta segundos”, sino del “*tiempo interno* donde radica el ritmo [o] la fluencia de una película” (53). El tiempo fílmico obedece así a un ritmo prefigurado por el artista (véase RITMO CINEMATOGRAFICO).

Timing [anglicismo]. Relación de tiempo correspondiente... entre una toma y otra, entre una secuencia y otra (53). || Si seguimos lo dicho por Revueltas a propósito del RITMO, el *timing* sería equivalente a lo que se entiende por *tempo* en música, y contribuye, entonces, a establecer el ritmo de la película, pero no es su equivalente. Puede diferenciarse en la práctica entre *timing*, tiempo cinematográfico y ritmo si se siguen los análisis literario y cinematográfico con los cuales Revueltas elabora un guion de los primeros tres párrafos de *La mujer adúltera*, de Albert Camus, en “Problemas del guión cinematográfico” (37-60).

Unidad. Atributo definidor de la belleza [que] debe tomarse en su acepción antónima, esto es, como síntesis monística de entidades adversas entre sí, como condensación unitaria que hace interpenetrarse los valores opuestos y reduce las categorías contrarias a lo uno (18). || Revueltas establece su concepto de unidad siguiendo la “«revelación» dialéctica” que tuvo san Agustín cuando este ofreció su concepto de la poesía: “consiste en la unidad, como todo lo bello”; al mismo tiempo se pregunta si tal idea no surgió al acercarse el obispo de Hipona hacia el río de Heráclito “para beber en las refrescantes aguas de la identidad de los contrarios” (17 y 18).

Bibliografía

- BOYER, Pierre-Xavier (2005). “Aux origines de l’élitisme républicain: Les aristocraties d’Alfred Fouillée”, *Revue Française d’Histoire des Idées Politiques*, 2005/2, núm. 22: 37-49. <<https://www.cairn.info/revue-francaise-d-histoire-des-ideespolitiques1-2005-2-page-37.htm>>, consultado por última vez el 23 de enero de 2018.
- BLOCH, Catherine y Raúl MIRANDA PEREDO (2015). “José Revueltas: un rebelde en el cine mexicano”, en Francisco Peredo y Carlos Narro (coords).

- José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 27-44.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Madrid, Abada Editores.
- FOUILLÉE, Alfred (1882). *Histoire de la philosophie*, 13ª ed., París, Librairie Ch. Delagrave, <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86308709>>, consultado por última vez el 23 de enero de 2018.
- MATEO, José Manuel (2011). “Otros muros de agua”, en *Lectura y libertad: Hacia una poética de José Revueltas*. México, El Colegio de San Luis: 19-39.
- REVUELTAS, José (1981a). *El conocimiento cinematográfico y sus problemas* [obras completas, 22]. Prólogo de Emilio García Riera, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México, Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (1981b). *Cuestionamientos e intenciones* [obras completas, 18]. 2ª ed., presentación, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México, Ediciones Era.
- REVUELTAS, José (1982). “Apuntes para un ensayo sobre la dialéctica de la conciencia”, en *Dialéctica de la conciencia* [obras completas, 20]. Prólogo de Henri Lefebvre, recopilación y notas de Andrea Revueltas y Philippe Cheron. México, Ediciones Era: 17-82.
- SAER, Juan José (2004). “El concepto de ficción”, en *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral: 9-16.

La teta asustada: de Theidon a Llosa

La teta asustada: From Theidon to Llosa

GIOVANNA POLLAROLO
Pontificia Universidad Católica de Perú

RESUMEN: Cuando se difundió el filme *La teta asustada* (2009), dirigido por Claudia Llosa, quienes habían leído *Entre prójimos. El conflicto interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004) — investigación realizada por la antropóloga médica Kimberly Theidon en siete comunidades ayacuchanas entre 1995 y 2000 — se preguntaron por la relación de dicho estudio con la película de Llosa pues el término “teta asustada” es una traducción que hace Theidon de la expresión quechua *Mancharisqa Nuñu* que hace referencia a la enfermedad que transmitieron las madres a sus bebés durante la época del conflicto armado en el Perú.

Pese a que en el filme no se cita el libro ni se lo menciona como una fuente, en más de una entrevista Llosa declaró que la lectura de *Entre prójimos* fue el punto de partida para su película. Por otro lado, Theidon se enteró de “La teta asustada” cuando la película ganó el “Oso de Oro” en el Festival de Berlín (2010). En el presente trabajo me interesa indagar, desde una perspectiva intertextual, en el diálogo que se establece entre ambos textos y la manera como Llosa “lee”, ficcionaliza, se acerca y también se distancia de la investigación realizada por la antropóloga.

ABSTRACT: When the film *La teta asustada* (2009), directed by Claudia Llosa, was released, who had read *Entre prójimos. The internal conflict and the politics of reconciliation in Peru* (2004) — research carried out by the medical anthropologist Kimberly Theidon in seven Ayacucho communities between 1995 and 2000 — asked themselves about the relationship of this study with the Llosa film, as the term “scared tit” is a translation by Theidon of the Quechua expression *Mancharisqa Nuñu* that refers to the disease transmitted by mothers to their babies during the time of the armed conflict in Peru.

Although in the film the book is not quoted or mentioned as a source, in more than one interview Llosa declared that the reading of *Entre prójimos* was the starting point for her film. On the other hand, Theidon found out about “La teta asustada” when the film won the “Golden Bear”, at the Berlin Festival (2010). In the present work I am interested in search, from an intertextual perspective, the dialogue established between both texts and the way Llosa “reads”, fictionalizes, she approaches and also distances herself from the research carried out by the anthropologist.

PALABRAS CLAVE: adaptación, intertextualidad, ficcionalización

KEYWORDS: adaptation, intertextuality, fictionalization

RECIBIDO: 15 de febrero de 2018 • ACEPTADO: 30 de mayo de 2018

GIOVANNA POLLAROLO

Pontificia Universidad Católica de Perú

La teta asustada: de Theidon a Llosa

En *Entre prójimos. El conflicto interno y la política de la reconciliación en el Perú* (2004), la antropóloga médica Kimberly Theidon da cuenta de los resultados del proyecto de investigación “Reconciliando el pasado, construyendo el presente: violencia política y salud mental en Ayacucho”. A lo largo de 31 meses, entre 1995 y 2000, Theidon entrevistó a los pobladores de siete comunidades y distritos ubicados en Ayacucho, región que fue escenario principal del conflicto armado iniciado en 1980 y que se prolongaría hasta 1992, año en el que fue capturado Abimael Guzmán, líder del Partido Comunista Sendero Luminoso. A partir de la necesidad de “historizar la violencia de las décadas de 1980 y 1990” (21), el objetivo del estudio era conocer el impacto de la guerra en las comunidades estudiadas, así como las estrategias psicológicas y sociales con las que los sobrevivientes del conflicto enfrentaron el proceso de reconstrucción y reconciliación. Theidon buscó identificar los traumas posconflictos que se manifiestan en “enfermedades del alma y del cuerpo” así referidas por los pobladores entrevistados,

Según el estudio de Theidon, los pobladores perciben que los males que padecen son exteriores: “‘agarran a la persona’ y ‘entran en ella’; tal es el caso de la transmisión al bebé del sufrimiento y del susto de la madre, sea esta transmisión en el útero o por medio de la sangre y de la leche” (77). Muchos testimonios de las campesinas quechuhablantes le permitieron a Theidon acuñar el término “teta asustada” para referirse a este mal, que en quechua se nombra como *Mancharisqa Nuñu*.

“*Nuñu* puede ser ‘leche’ y ‘teta’: la mujer sufrió el susto, ‘la rabia, el sufrimiento y la tristeza’” (50), y con su leche y con su sangre se lo transmite al bebé. Así describe Theidon en *Entre prójimos*, el mal de “la teta asustada”.

Años después de la publicación de *Entre prójimos*, la directora de cine Claudia Llosa escribió el guion de la película que luego filmaría bajo el título de *La teta asustada*, filme que ganó el “Oso de Oro”, en el festival de Cine de Berlín en 2010. Aunque en la película no se cita el trabajo de Theidon, en el presente estudio me interesa mostrar la relación intertextual evidente y explícita entre ambos textos. Para ello, en primer lugar reseñaré brevemente el trabajo de Theidon; y, luego, discutiré si es posible postular, y en qué términos, que estamos ante un caso de “adaptación”.

La investigación de Theidon

Theidon enfatiza que durante el conflicto armado los campesinos no estuvieron, como muchos investigadores lo señalaron, entre “dos fuegos”: el de Sendero Luminoso y el de las Fuerzas Armadas, sino que conformaron un “tercer fuego”; es decir, tomaron partido por uno u otro bando y participaron activamente en el conflicto. De allí que, tal como lo refieren muchos testimonios de los comuneros, durante el *Sasachakuy* tiempo (los años difíciles), se mataron entre conocidos, vecinos y amigos: “entre prójimos” (21).¹ La naturaleza fratricida del conflicto implica que después de 20 años de violencia política, “en cualquier comunidad viven ex senderistas, simpatizantes, viudas, licenciados, huérfanos” (20), y la pregunta es: con qué estrategias psicológicas y sociales enfrentan el proceso de reconstrucción y reconciliación que permitirán

¹ “Los senderistas atacaron por la noche. Estábamos durmiendo. El olor del humo nos despertó; los techos, todo en llamas. Después los gritos, agarramos a nuestros hijos y corrimos hacia el río. Era oscuro, pero estaban encapuchados. Si habían quitado sus máscaras, los hubiéramos reconocido. Eran nuestros vecinos. Dios Tayta, hemos visto lo que nuestros vecinos pueden hacer”. Este testimonio recogido por Theidon (25) y que cita como epígrafe del capítulo 1 “*Sasachakuy* tiempo: los años difíciles” da cuenta del conflicto armado y la participación de las comunidades.

convivir a “víctimas, perpetradores y aquel segmento significativo de la población que borra la dicotomía anterior” (20). Y es que, como bien señala Theidon, en las guerras internas el enemigo es un “‘enemigo íntimo’ —un vecino, una nuera, un padrino o la comunidad de enfrente”— (22), de manera que, los procesos de reconciliación, administración de justicia y la recuperación de la salud mental, están vinculados estrechamente y no pueden reducirse a tratamientos individuales enfocados en lo psicológico, tal como lo propone el diagnóstico de estrés postraumático (PTSD, por sus siglas en inglés).

Asimismo, el tratamiento de los traumas en una sociedad posconflicto no puede separar lo somático de lo psicológico y de lo cultural, especialmente en culturas como las quechuahablantes en las que “esta división entre mente, cuerpo y alma está ausente de la concepción del ser humano” (42). Tampoco se debe soslayar la situación de pobreza e injusticia social, el menosprecio étnico, la indiferencia de gran parte de la sociedad peruana a la población campesina. Como se sabe, de acuerdo con el *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación* (CVR), 79% de las víctimas fatales del conflicto armado vivía en zonas rurales; y 75% tenía el quechua, u otras lenguas nativas, como idioma materno; es decir, como advierte Theidon “una ‘epidemiología’ de la violencia política en el Perú demuestra que la muerte y la desaparición fueron distribuidas según geografía, clase y etnicidad” (19).

En suma, la investigación de Theidon tiene como eje central y punto de partida la hipótesis según la cual “la patología se halla en las formas estructurales y políticas de la violencia, y en un contexto de terror. Cuando el cuerpo individual comunica la angustia, podemos escuchar en él el malestar social” (50), malestar que se constata a lo largo de los prolongados diálogos sostenidos durante el periodo del trabajo de campo, “con 403 personas entre hombres, mujeres, niños y niñas” (37) que vivieron la violencia política y sus consecuencias y deseaban compartir sus recuerdos y males del presente.

Así, escuchando las preocupaciones, enfermedades, problemas y angustias de los entrevistados, iban apareciendo, señala Theidon, “trastornos sociales, dioses enrabados, hechicería, confusión espiritual y moral” (44) cuya curación solo es posible si se atiende el contexto cultural y social; si se presta atención a “los vínculos estrechos entre la

psicología social, la pobreza y las relaciones sociales tensas en muchos de estos pueblos” (58).

Tras la experiencia de escucha y diálogo, Theidon concluye que no es posible recuperar, sanar, individuos “sin reparar el entorno social en el cual viven”: si una mujer sigue viviendo frente a su violador, o un padre ve al asesino de su hijo en la feria cada semana “¿dónde ubicamos el “trastorno? ¿Hay un trastorno mental o un trastorno de las relaciones sociales producto de la injusticia y de la impunidad?” (43), se pregunta. Es obvio, señala, que el mal es social.

Dicho esto, me interesa ahora centrarme en algunos de los males referidos en las entrevistas, aquellos que le permitieron a Theidon corroborar su hipótesis de trabajo. Según refiere, solía iniciar el diálogo preguntando sobre las enfermedades más comunes: “¿De qué sufren acá?” “¿Qué les duele y por qué”? Y en cierta ocasión obtuvo una respuesta significativa: “Bueno, tos, gripe, cólicos. Pero más que enfermedades, lo que nos agarra son los males del campo” (58), los *llakis*, que Theidon define “como pensamientos o recuerdos penosos que llegan al corazón” (64); no se pueden olvidar, ya que “se sedimentan en nuestros cuerpos” (76) y se transmiten en un sentido literal, lo cual muestra “hasta qué punto estas categorías del malestar refieren a trastornos de las relaciones sociales, y a la confusión espiritual y moral que caracterizan a una sociedad de posguerra” (58). La percepción de los males como exteriores, que “agarran a la persona” y “entran en ella”, borra las diferencias entre “cuerpo” y “alma”, “emoción” y “razón”, y se vinculan con la locura. Es el caso de la “teoría elaborada respecto de la transmisión al bebé del sufrimiento y del susto de la madre, sea esta transmisión en el útero o por medio de la sangre y de la leche” (77). Más de un testimonio de las campesinas quechuahablantes le permitió a Theidon acuñar el término “teta asustada” para referirse a este mal, al que me referí líneas arriba. ¿Qué experiencias vividas causan este mal, este susto en las madres?

Durante los años del conflicto armado, centenares de mujeres adultas, jóvenes y niñas fueron víctimas de violaciones masivas o individuales; algunas ya estaban embarazadas; otras lo fueron, producto de la violación: “Las madres nos dijeron que no podían amamantar a sus bebés porque les transmitirían su terror y memorias malignas, y temían estar pudriendo las mentes de sus niños con ‘su leche de rabia y preocu-

pación””. Para Theidon, no se trata de una “creencia andina”, “exótica”, ajena a la racionalidad occidental: muchos científicos comparten la idea “de que uno puede transmitir su dolor, su sufrimiento, su memoria a su bebé por el útero o por la lactancia materna [...]. Diversos estudios han demostrado que si una mujer está con estrés, con trauma, escapando de grupos armados, sin poder comer bien, sin poder respirar y dormir puede transmitir eso a su bebé”, sostiene (Largaespada).

La película de Llosa

Interrogada por Ricardo Pineda sobre el origen del argumento, Llosa, directora del filme *La teta asustada*, respondió:

La historia es absolutamente ficción. A partir de una serie de investigaciones, sobre el conflicto armado en Perú durante los años ochenta, cayó en mis manos el libro *Entre prójimos*, de Kimberly Theidon. Es un recopilatorio de testimonios que nada tiene que ver con lo que narra la película, pero sí una enfermedad: la que transmite el miedo y el sufrimiento de madres a hijos a través de la leche materna. Me quedé conectada con la idea y sentí la necesidad de profundizarla. Ese fue el punto de partida (Pineda 2013).

Si para Llosa fue un mero punto de partida, “que nada tiene que ver con lo que narra la película”, Theidon fue la primera, y feliz, sorprendida cuando quienes conocían su libro la empezaron a llamar por teléfono, felicitándola por la película ganadora del “Oso de Oro”, de la cual era “autora intelectual”. Su respuesta fue que ella no había hecho nada; que todo el mérito era de la película y que se sentía muy agradecida de que hablara del mal de la “teta asustada”: “Como académica, no imaginas que alguien vaya a leer tu texto. Muchos textos académicos son horribles, nadie quiere leer salvo quienes tenemos que leer” (Largaespada). Theidon cita al antropólogo Marcel Mauss y su teoría sobre “los dones que circulan entre la gente van tejiendo redes, obligaciones, reciprocidades”. Para mí, “fue un don, un regalo, una experiencia inolvidable escuchar a esas mujeres”, quienes al confiar en ella le encargaron “hacer algo”. ¿Qué podía hacer para corresponder, circular esas

experiencias? Que haya inspirado a una directora de cine, que se haya convertido en un filme que lo verá mucha más gente de la que lee los textos académicos “es más de lo que hubiera soñado”. [...] Me gusta todo del filme, la simbología, el tratamiento de los personajes, la canción en quechua que canta la madre moribunda narrando su violación”, declaró en la entrevista citada.

Si bien no estamos ante ninguna disputa por autoría intelectual, parto de la premisa de que es insuficiente limitar la relación intertextual —Robert Stam (2000), la llamaría hipertextual, siguiendo a Genette (1989)—² a un “punto de partida”, como lo señala Llosa, o a “los temas” a los que se refiere Theidon muy brevemente: “El guion lo elaboró Claudia Llosa y ella introdujo elementos de realismo mágico, pero tomó los temas que no son inventados” (Largaespada). En realidad, ambas declaraciones dan cuenta de la relación explícita entre ambos textos, pero esta ha pasado desapercibida para estudiosos y críticos, tal vez porque la película no hace ninguna referencia a la investigación de Theidon bajo ninguna de las convenciones usuales que en estos casos se estilan en la presentación de los créditos: “Película basada en”, “Inspirada en”, “Versión libre”, “adaptación”; ni tampoco como cita bibliográfica, según las reglas que rigen la citación de fuentes en la investigación académica.

Sea esta u otra la razón, lo cierto es que, aun cuando ni la investigadora ni la directora/guionista del filme niegan la relación entre el uno y otro, poco o nada se ha trabajado en este más que explícito diálogo intertextual y considero que indagar en algunos aspectos de dicha relación, prestando atención a la manera como Llosa ficcionaliza la investigación de Theidon, permitirá aproximaciones al filme no consideradas en los estudios que ignoran o desconocen el trabajo de Theidon.

² En *Palimpsestes* (1989), Genette desarrolla, entre otros conceptos analíticos relacionados con la noción de la “intertextualidad” acuñada por Kristeva y que prefiere llamar “transtextualidad”, el de hipertextualidad que remite a la relación entre un texto anterior, “hipotexto” que es transformado, modificado, elaborado o ampliado y da lugar a un nuevo texto, el hipertexto.

*La ficcionalización de la investigación de Theidon:
¿Es posible hablar de adaptación?*

Proponer el siempre discutido término *adaptación* para referirse a la relación entre la película *La teta asustada* y *Entre prójimos* puede parecer inapropiado, por cuanto el hipotexto no es la usual novela adaptada, sino una investigación antropológica con fines académicos. Y más inapropiado aún para quienes entienden que las adaptaciones deben ser “fieles”, ya sea al texto original considerando la trama y los personajes o, a lo que algunos críticos, como Pauline Kael (*Deeper into Movies*), citada por Stam, llaman la “esencia” o “especificidad” de cada medio de expresión que supone que cada medio es “inherently ‘good at’ certain things and ‘bad at’ other [...]. Movies are good at action; they’re not good at reflective thought or conceptual thinking. They’re good at immediate stimulus, but they’re not a good means of involving people in the other arts or in learning about a subject. The film techniques themselves seem to stand in the way of the development of curiosity”³ (Kael, cit. en Stam 2000: 58).

Según esta concepción, las películas no pueden ser inteligentes o reflexivas ni tienen capacidad para elaborar y profundizar ideas; son buenas solo para la acción. Stam, cuestiona esta postura acusando a Kael de compartir el elitismo literario que, asume que el cine carece de la dignidad y profundidad propias de la literatura, y desarrolla una sólida argumentación, discutiendo tal esencialismo ontológico en más de un trabajo (Stam 2000, 2009), en los que señala los prejuicios que explican esta concepción a la cual califica de elitista: entre ellos, el de “seniority”, asume que las artes antiguas son necesariamente superiores a las modernas; el de “iconophobia” afirma que las artes visuales son necesariamente inferiores a las verbales; y el de “logophilia”, que valoriza la palabra desdeñando la imagen (Stam 2000: 58).

³ inherentemente ‘bueno en’ ciertas cosas y ‘malo en’ otras [...]. Las películas son buenas para la acción; no son buenas para el pensamiento reflexivo o el pensamiento conceptual. Son buenas para el estímulo inmediato, pero no son un buen medio para involucrar a las personas en las otras artes o para aprender sobre un tema. Las técnicas de la película parecen obstaculizar el desarrollo de la curiosidad.

Es evidente que, desde una postura esencialista como la señalada, resulta inadecuado y fuera de lugar, por no decir imposible, analizar la relación entre el libro de Theidon —un estudio académico que desarrolla ideas—, y el filme ficcional de Claudia Llosa, que narra una historia “con imágenes”, como se suele definir al cine narrativo. Pero si descartamos los prejuicios y asumimos una teoría más moderna de las adaptaciones, la figura de la “adaptación como lectura” (“adaptation as a Reading”), acuñada por Stam (2000: 62), los resultados serán más productivos en tanto que la interpretación de cada texto está determinada por las lecturas particulares de los diferentes receptores. Lo que hace un director de cine con un texto —novela, cuento, investigaciones periodísticas, antropológicas, estudios de cualquier tipo—, considerado hipotexto, según la clasificación de Genette (1989), al convertirlo en una película (hipertexto), propone su lectura personal de aquel. Desde esta perspectiva, más allá de si gusta o no, transforma el hipotexto mediante una compleja serie de operaciones: “selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, analogization, popularization, and reculturalization”⁴ (Stam 2000: 68). En la sección final de *Teoría y práctica de la adaptación*, Stam propone que el estudio de las adaptaciones debe intentar responder a preguntas claves: “¿Qué principio guía los procesos de selección o *triage* cuando alguien está adaptando una novela? ¿Cuál es el sentido de estos cambios? ¿Qué principios determinan la selección?” (2009: 78). Se trata, en suma, de ir más allá del simple inventario que consigna los cambios en el argumento y personajes, con el único fin de determinar la fidelidad o infidelidad al hipotexto, para prestar atención a los añadidos, omisiones, y/o alteraciones y a cómo estas crean significados distintos entre texto y filme. La búsqueda de respuestas a interrogantes como: ¿qué se elige contar?, ¿qué enfatiza?, ¿qué aspectos desdeña?, ¿cuáles destaca?, etcétera, dará luces sobre la producción de nuevos sentidos y significaciones como resultado del proceso de adaptación.

Bajo el marco conceptual propuesto por Stam, es válido entonces considerar la relación entre el estudio de Theidon y la película de Llosa como una adaptación, en el sentido amplio de “lectura”, descartando

⁴ selección, amplificación, concretización, actualización, crítica, extrapolación, analogización, popularización y reculturalización.

la definición convencional de adaptación que solo presta atención a las transposiciones de novelas ficcionales, tal vez biografías y autobiografías, mas no a trabajos teóricos o académicos. En lo que sigue me interesa responder a la pregunta sobre cómo “lee” Claudia Llosa el estudio de Theidon.

El vínculo más evidente es, sin duda, el título, que remite de manera directa a la enfermedad, “bautizada” así en español por Theydon, y que “descubrió” durante las entrevistas a muchas mujeres campesinas, como señalé al inicio. La sinopsis y publicidad de “La teta asustada” enfatizó en esta enfermedad: Fausta (Magaly Solier) padece la teta asustada, una rara enfermedad que se transmite por la leche materna de mujeres que fueron violadas durante la gestación y la lactancia en la época del terrorismo. Un terror atávico que se transmite de generación en generación y que Fausta sufre en forma de hemorragias nasales en momentos de crisis (TrailerPeruano 2011).

En la investigación de Theidon, Salomé Baldeón⁵ relata que su hija nació al día siguiente de la matanza de Llocllapampa. Intentó dejarla en un cerro, para que se muriera “¿Cómo ya iba a vivir así? Yo le había pasado todo mi sufrimiento con mi sangre, con mi teta”. Pero no pudo abandonarla: la bebé lloraba, los soldados podían escuchar. En el presente de la entrevista, la niña tiene 17 años y así es como la describe su atribulada madre:

Ya tiene 17 años y está en quinto grado. No puede pasar, todos los años repite. Dice que le duele la cabeza, le quema, qué será, susto. Desde bebida era así. Le he hecho ver con un curandero, y ellos le han cambiado la suerte. Un tiempo está bien y después sigue igual. La he llevado a la posta y me han dado una pastilla (dicloxicilina) para que tome diario. ¿Qué será? Ya no quiere tomar (Theidon 2009: 77).

Ciertamente, la joven no es Fausta, la protagonista de *La teta asustada*; pero en el testimonio de Salomé, y de otras madres, se prefigura ya la creación de su personaje víctima del mal de la teta asustada. La madre de Fausta, quien al inicio del filme relata su historia mediante un

⁵ Theidon cambió los nombres de las personas entrevistadas.

canto en quechua, al que me referiré enseguida, también se prefigura en las mujeres cuyos testimonios refieren la violencia sexual que padecieron. En el capítulo 8, titulado “A la fuerza”, Theidon relata cómo las viudas y las solteras fueron las más vulnerables; cómo intentaron defenderse “con palos, dientes, gritos y puños”, o cómo recurrieron a diferentes estrategias para evitar ser violadas: “Llenaron sus faldas con ropa, fingiendo estar embarazadas para disuadir a los soldados, mientras que otras echaron sangre en su ropa interior, esperando que su estado sangrante desanimara a los violadores. Y, notablemente, otras recurrieron a los ‘embarazos estratégicos’ para ejercer alguna forma de control sobre sus cuerpos” (111).

Asimismo, muchas mujeres narraron que aceptaron ser violadas a cambio de salvar al hijo, al hermano, al esposo; y también refirieron violaciones organizadas “por rango y por turnos, comenzando por los oficiales y terminando con los reclutas” (122). Una de las entrevistadas contó que “Violaban hasta que las señoras no podían pararse” (121). Tras la escucha de estos testimonios, Theidon afirma:

Hemos explorado las teorías que maneja la población rural quechuahablante respecto de la trasmisión de los llakis y del susto de la madre del bebé, ya sea a través del útero o por medio de la ‘teta asustada’ o de la sangre. Entonces, es lógico que también se manejen teorías sobre el impacto de la violación en las madres gestantes cuyos bebés nacen sin el uso de razón (129).

A la luz de esta información, Llosa construirá una trama ficcional dotada de una sólida estructura que si bien se independiza del estudio antropológico, no reduce este a mero punto de partida: el sufrimiento de la madre de Fausta y la enfermedad del susto que le trasmite a su hija están contenidos en los testimonios, así como otros aspectos que desarrollaré más adelante.

Veamos la función y significaciones de la papa que Fausta se coloca en la vagina para no ser violada como su madre. Se trata, evidentemente, de una estrategia análoga o equivalente a aquellas realmente empleadas, de acuerdo con los testimonios recogidos por Theidon. Pero es inverosímil, de manera que el espectador tiene que atribuirle un valor metafórico que trasciende el testimonio y añade un significado nuevo,

lo cual constituye un importante aporte del filme en el plano simbólico, considerando, además, las connotaciones culturales que tiene la papa en el mundo andino. “¿Realmente hay mujeres con papas en sus vaginas?”, comenta Theidon que era una de las preguntas más frecuentes que le hacían los periodistas. Y su respuesta es firme, sin asomo de duda alguna: “No, hay mucha papa en el campo pero no en las vaginas, pero sí hubo muchas estrategias para evitar la violencia sexual” (Largaespada). El crítico Emilio Bustamante entiende que: “Con la papa, Fausta pretende impedir la violación, pero en realidad la mantiene presente. Cuando la papa empieza a germinar en su cuerpo, ella corta los brotes como si cortara las uñas o los pelos de un cadáver. La papa es un cadáver; Fausta conserva a la muerte dentro de sí. Sigue vinculada al pasado doloroso que le impide integrarse al mundo emergente que la rodea” (2009).

La papa en la vagina de Fausta deviene en el punto central de la ficción creada por Llosa. Funciona como una metáfora inquietante que aun cuando desestabiliza el verosímil realista, conducirá la línea narrativa y el conflicto dramático desde el inicio, cuando el médico del hospital donde han acudido —porque Fausta ha sufrido un desmayo y le sangra la nariz— le revela al tío que su sobrina tiene “un tubérculo en la vagina, una papa para ser más exactos” y que debe ser extraída pues se está propagando y causará serias infecciones. El tío explica que Fausta sangra por la enfermedad, por la teta asustada. “Así nació, nada de papa, doctor. Ella sufre de la teta asustada”. Y pregunta: “¿Esa enfermedad no hay acá en Lima, no, doctor?” El médico afirma con absoluta certeza que esa enfermedad no existe en ninguna parte. En el ómnibus, Fausta le dice al tío que no va a permitir que le saquen la papa. Su mamá le contó que en el tiempo del terrorismo una vecina lo hizo para que no la violaran ni unos ni otros. Después ya se casó y tuvo cuatro hijos. El tío no quiere hablar del pueblo ni del terrorismo ni del pasado: “Ahora es otro tiempo. Acá en Lima todo es diferente. Nadie te va a hacer nada. Tu mamá está muerta, muerta está”. En adelante, asistiremos al proceso de curación de Fausta; para que ello ocurra, deberá enterrar a la madre y extraerse la papa de la vagina.

Víctima del mal de la teta asustada, Fausta está llena de *llakis*, pensamientos, recuerdos transmitidos por su madre: “Los *llakis* pueden llenar el cuerpo y robarle a la persona su uso de razón, dejándola sonsa, sin

sentido... y conforme van madurando [...] pueden llegar a ser fatales” (66), explica Theidon luego de escuchar las informaciones de varios curanderos. La ficcionalización de Llosa elabora este concepto a partir de la construcción de Fausta padeciendo hemorragias y desmayos constantes, cargando a costas el miedo heredado en su imposibilidad de caminar sola y en la infranqueable distancia que la separa de los demás excepto de su madre, el único cuerpo con el que puede compartir alguna intimidad.

En este sentido, una nota a pie de página en el acápite titulado “Hacer querer” ilumina la lectura de Llosa. En esta nota, Theidon señala que en las comunidades donde realizó su investigación, fue común encontrar la noción de “Hacer querer” como parte del proceso de construcción del ser humano y que significa el aprendizaje del amor en el sentido en que cada uno tiene que saber “hacer querer” a otros; y hacerse querer por los demás. Sin embargo, según muchos testimonios, varias madres dijeron “que la violencia política había dañado a sus niños, quienes nacieron sin poder querer. Esto implica que nacieron sin una facultad humana central: uno no podría fomentar el amor en esos niños dañados” (62). Es evidente que la Fausta de la película está dañada, no sabe hacer que la quieran; no sabe querer más que a su madre; y Llosa lo narra a lo largo del filme, colocándola siempre en los márgenes, apartada de la fiesta, encerrada en sí misma, siempre sola en una habitación extraña; sola en su habitación junto a su madre muerta; sola y sentada al borde de la cama, o de pie en un rincón de la cocina de la casa de la señora donde ha ido a trabajar y con quien prácticamente no cruza una palabra. Asimismo, el intento del joven amigo de la familia por acompañarla y salir con ella recibe como respuesta un “no” rotundo. Y cuando tiene que participar de la vida familiar con los tíos, primos y vecinos, o en las fiestas de matrimonio, permanece ajena y distante. Recuérdese la escena de la piscina: el tío cava la fosa para enterrar allí a la madre de Fausta, pero como ella quiere llevarla al pueblo, lo que sería tumba se convierte en piscina para el goce de la familia, niños y adultos, que pasan momentos divertidos y felices bañándose mientras Fausta permanece en la habitación, velando a su madre muerta.

La madre de Fausta es un personaje fundamental. Conocemos su historia, que recuerda los testimonios presentados por Theidon, en la primera escena narrada a través del canto: “la agarraron, la violaron

con su pene y con su mano y la hicieron tragar el pene muerto de su marido muerto” [...] “A ti te ha parido una perra con rabia”. Este canto remite, aunque en un contexto y una temática diferentes, al *quarami*, forma narrativa de larga data en la sierra peruana “y se refiere a poemas ceremoniales o baladas” (Theidon 132). De acuerdo con la experiencia de la investigadora, en los tiempos actuales solo lo cantan las viudas de la zona norte (en el centro sur ayacuchano está desapareciendo) en los eventos importantes: matrimonios, inauguración de carreteras, visitas importantes y “se inclina hacia lo burlesco”, lo que permite a las mujeres “tanto conmemorar los eventos como opinar sobre ellos” (133). El *quarami* que canta la madre de Fausta se acerca más al referido por José Uriel García (1925), quien lo define como “toda escala sentimental que canta las intimidades del alma, de la pasión amorosa, el llorar por los muertos”. Citada esta definición en Theidon (133), el canto agónico de la madre de Fausta narrando su sufrimiento en los tiempos de la violencia, bien puede haber sido creado por Llosa a partir de esta información que brinda el texto. Apoyándome en la definición de Uriel García, es posible afirmar que cuando Fausta se encuentra sola, los *quarami* le permiten expresar sus penas y sus miedos. Es importante observar que el canto de Fausta se convierte en el eje estructurador del filme de Llosa, no solo porque determina la trama o anécdota, pues de estos cantos se apropiará la mujer en cuya casa Fausta trabaja como empleada de servicio, sino por su valor expresivo y comunicativo. El canto como trasmisor de emociones y medio de comunicación forma parte sustancial de la cultura andina.

Otro aspecto que desarrolla ampliamente la investigación de Theidon es el del “pluralismo médico”, que remite a la existencia de “sistemas paralelos de salud y enfermedad que operan en cualquier sociedad” (89). En los pueblos rurales se maneja muy bien la diferencia “entre las enfermedades que se tratan en la posta y los males que se llevan al curandero” (89). Esta información, que muestra una clara diferenciación entre dos tipos de males o padecimientos, en el filme de Llosa se traslada a una de las primeras secuencias, en la que se destaca la incongruencia o incompatibilidad entre la medicina occidental y las “creencias” mágicas o ancestrales, percibidas como obstáculos que impiden el avance a la modernidad. Esta oposición es narrada con claridad

y contundencia en las escenas en las que el médico, representante del racionalismo occidental, ignora el mal de Fausta y lo atribuye, menospreciándolas, a creencias que son producto de la ignorancia y del pensamiento mágico de los campesinos. Por el contrario, si bien Theidon pone menos énfasis en la incompatibilidad, sugiere una suerte de asignación de roles claramente definidos:

campesinos y campesinas van a la posta para obtener sus bolsas de papilla, sus ampollas anticonceptivas y pastillas para la tos, la gripe y los cólicos [...] y con los curanderos tratan lo que está mal en el mundo: los ancestros que están enojados, el vecino envidioso, los *llakis* que atormentan el cuerpo y el alma. Los ex enemigos cuya presencia en el pueblo irrita el corazón y la tierra misma que los agarra cuando pisan descuidadamente donde no se debe pisar (90).

Llosa opta, al no plantear la diferencia entre los males que atiende el curandero y los que se curan en la posta médica, por la solución “urbana”, en tanto que propone un desenlace en el que el médico “cura” a Fausta extrayéndole la papa de la vagina. Y es la misma Fausta quien pide que le saquen la papa, una vez que ya ha conseguido el dinero para llevar al pueblo el cadáver de su madre. La metáfora funciona: Fausta ha logrado establecer un vínculo con el jardinero; y no es casual que sea él quien la lleve al hospital donde se curará. Y una vez extraída la papa, enterrará a su madre; es decir, logrará quitarse la muerte que llevaba dentro, los *llakis* que no la dejaban vivir, los que le transmitió su madre con la leche. Así, se inserta en la vida urbana y puede iniciar su integración a la ciudad.

Como en el estudio de Theidon, en el filme aparece también la figura, reelaborada, de los pishtacos. Concebidos desde la mitología como seres sobrenaturales que matan a la gente para extraer su grasa y venderla en los mercados internacionales, son una metáfora de la explotación de los foráneos que impulsaron la desigualdad, el abuso y las diferencias jerárquicas. En muchas de las entrevistas realizadas, refiere Theidon, el pishtaco puede ser el senderista o el soldado o el extranjero, pero siempre es representado como un ser humano blanco, de elevada estatura y ojos verdes. Es la figura del que explota y abusa, del que roba y destruye. Llosa, leyendo inteligentemente a Theidon, construye una “pishtaca” en la señora de la casa alta donde va a trabajar Fausta. Y como

“pishtaca”, la señora limeña le roba su talento a la joven: a cambio de canciones, la señora le dará perlas que se irán acumulando en una balanza, hasta el momento en que ya no necesite sus servicios. Así, Fausta podrá venderlas y pagar el entierro de su madre. Se trata de una representación sugerente que trasciende el viejo realismo indigenista que mostraba un Perú esquemáticamente dividido en dos mundos: el de los blancos explotadores y el de los indígenas explotados y victimizados, por cuanto, en *La teta asustada*, la figura de la mujer alta, blanca y de ojos verdes deviene en símbolo; encarna la metáfora de la explotación ancestral de la cual han sido víctimas las comunidades andinas. Si la novela realista peruana denunció la explotación dando cuenta del robo de tierras, la explotación minera, el sistema de servidumbre, entre una larga lista de abusos, Llosa construye la trama del robo o plagio de la voz, representada por la expresión musical que se constituye como la última posesión de quien lo ha perdido todo.

Puede pensarse que la gran diferencia entre el texto de Theidon y el filme de Llosa radica en la ficcionalización que instala al personaje en un asentamiento humano de la ciudad de Lima, en tanto que Theidon transita entre las comunidades rurales de Ayacucho. Sin embargo, la distancia entre el estudio antropológico y la película trasciende la anécdota, la trama, e incluso la línea dramática pues refiere al sentido, a la significación de la propuesta. El trabajo de Theidon, como lo señalé al principio, parte de la premisa de que “la patología se halla en las formas estructurales y políticas de la violencia” y que, explorando las enfermedades y sus causas podemos entender “cómo la salud y el malestar son producidos social e históricamente” (49). Se trata de una perspectiva que denuncia la continuidad de la violencia estructural en la sociedad posconflicto, las “violencias” que menciona refiriéndose al “hambre crónica y la pobreza” (48), la discriminación étnica y el racismo (57). En suma, la curación solo es posible si se presta atención a “los vínculos estrechos entre la psicología social, la pobreza y las relaciones sociales tensas en muchos de estos pueblos” (58). Aunque Llosa también elabora la continuación de la violencia estructural a través de la relación de dominio y discriminación a Fausta por parte de su patrona,⁶ la trama de *La teta asus-*

⁶ Recordemos que la patrona nunca llama a Fausta por su nombre ni le dirige la palabra, es decir, la “ve” solo cuando necesita un servicio doméstico o le resulta útil

tada, “psicopatologiza”, individualizándola, la enfermedad de Fausta. Al instalarla en el asentamiento humano donde el tío y su familia están construyendo con entusiasmo y entrega una nueva vida inmersos en la adquisición de una cultura “costeña”, convencidos de que el pasado quedó atrás, se aleja totalmente de la premisa y propuesta de Theidon. Fausta y su madre son las únicas enfermas en ese grupo emergente de gente alegre y confiada en el futuro. Y están muertas o enfermas porque se quedaron en la sierra. El mensaje es optimista: si bien la madre muere a causa de los *llaquis*, de los males del campo que “la agarraron” y no la soltaron, Fausta sí podrá curarse gracias al médico del hospital, al jardinero y a la Lima del asentamiento humano donde solo basta tener la voluntad de integrarse y trabajar en el negocio familiar. Todos están invitados a participar y colaboran en la medida de sus posibilidades, mientras ofrecen y reciben regalos, se enamoran, bailan en las bodas, se fotografían y viven, en fin, confían en el progreso y el éxito. El racismo, el abuso, la explotación y todas las “violencias”, pertenecen al pasado; o quedaron en la casa de la “pishtaca”, confinada en un mundo que agoniza por su propia decadencia. Así, Lima y el asentamiento humano devienen en una suerte de paraíso en relación con la sierra que dejaron atrás. No en vano para llegar es preciso subir innumerables escaleras, esas que, según la canción popular, se necesitan “para subir al cielo”.

Dos conclusiones básicas. La primera: al ser la película un hipertexto ficcional que parte de un hipotexto académico, no ficcional, se inscribe en el ámbito de la ficción, el texto literario se “adapta” y deviene en película. En suma, *La teta asustada* de Llosa muestra que es posible plantear otros tipos de relaciones, acercamientos y distancias mediante lecturas que otorgan nuevos sentidos, tanto al texto de origen, hipotexto, como al resultado de la “adaptación”, el hipertexto. La segunda: la indagación en algunos aspectos planteados en el diálogo intertextual entre la investigación de Theidon y el filme de Llosa ha permitido ob-

para “inspirar” su creación musical, aporte que finalmente no reconocerá. Desde su perspectiva discriminatoria, no le debe nada a Fausta. Asimismo es bastante significativa como muestra de la violencia discriminatoria la escena en la cual Fausta es instruida por la empleada principal de la casa quien le trasmite el pensamiento de la patrona y la entrena para que cumpla a cabalidad su papel de subalterna: atender la llamada, mantenerse limpia, usar desodorante porque la patrona no tolera el mal olor, etcétera.

servar los diferentes modos de ficcionalización elaborados en el filme y observar cómo estos reelaboran, replantean, amplifican o desarrollan los resultados de la investigación desde la peculiar mirada de la cineasta. Podemos afirmar que ambos textos se iluminan y enriquecen mutuamente en este diálogo intertextual de ida y vuelta, ante los ojos de nosotros, lectores y espectadores.

Bibliografía

- BUSTAMANTE, Emilio (2009). “La teta asustada”, en *Página del diario de Satán*, blogspot, <<http://paginasdeldiariodesatan.blogspot.pe/2009/02/la-teta-asustada-por-emilio-bustamante.html>>, consultado por última vez el 10 de noviembre de 2017.
- Comisión de la Verdad y la Reconciliación. *Informe final* <www.cverdad.org.pe>, consultado por última vez el 9 de octubre de 2017.
- GARCÍA, José Uriel (1925). *Guía histórico-turística del Cuzco. Homenaje al Centenario de Ayacucho*. Lima: Garcilaso.
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- LARGAESPADA, Mildred (s.f.). “La teta asustada: la historia detrás de la película”, <<http://periodismohumano.com/culturas/la-teta-asustada-la-historia-detras-de-la-pelicula.html>>, consultado por última vez el 9 de octubre de 2017.
- LLOSA, Claudia (directora) (2009). *La teta asustada*. Protagonistas: Magaly Solier, Marino Ballón, Susi Sánchez. España / Perú: Wanda Visión.
- PINEDA, Ricardo (2013). “Entrevista a Claudia Llosa: ‘No pretendo interpretar la realidad’”, <<https://ideasdebabel.wordpress.com/2013/02/08/entrevista-a-claudia-llosa-no-pretendo-interpretar-la-realidad-por-ricardo-pineda/>>, consultado por última vez el 15 de diciembre de 2017.
- STAM, Robert (2000). “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”, en *Film Adaptation*. James Naremore. New Brunswick, Rutgers University Press.
- STAM, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México <en línea>.
- THEIDON, Kimberly (2009). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de reconciliación en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- TrailerPeruano, “La Teta Asustada (2009) Trailer”, *Youtube*, 4 de enero de 2011, <<https://www.youtube.com/watch?v=mDUCnvcacxc>>, consultado por última vez el 9 de octubre de 2017.

La lectura intersticial del cine intercultural

The Interstitial Reading of Intercultural Cinema

VICENTE CASTELLANOS CERDA

Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa

RESUMEN: Desarrollo una propuesta teórica y analítica sobre el funcionamiento de las lecturas intersticiales que produce cierto tipo de cinematografía que he nombrado intercultural porque construye intersticios que dislocan al espectador como sujeto negociante. Esta dislocación produce un efecto de opinión que exhibe los diferentes lugares a partir de los cuales se piensa la otredad en función de uno mismo. Las lecturas intersticiales son parte de un tercer espacio en disputa que enriquece al espectador de cine como sujeto político. Tomo como caso el análisis de la película argentina de 2015, titulada *La Patota*, de Santiago Mitre, remake del film del mismo nombre de Daniel Tinayre de 1960.

ABSTRACT: I develop a theoretical and analytical proposal about the functioning of interstitial readings that produces a certain type of cinematography that I have named intercultural because it builds interstices that dislocate the spectator as a negotiating subject. This dislocation produces an opinion that exhibits the different places from which otherness is thought. The interstitial readings are part of a third space in dispute that enriches the cinema viewer as a political subject. I take as an example the analysis of the Argentine film *La Patota*, Santiago Mitre (2015), remake of the film of the same name by Daniel Tinayre from 1960.

PALABRAS CLAVE: Lectura intersticial, cine intercultural, negociación, disenso, alteridad.

KEYWORDS: Interstitial reading, intercultural cinema, negotiation, dissent, alterity.

RECIBIDO: 11 de febrero de 2018 • ACEPTADO: 4 de mayo de 2018

VICENTE CASTELLANOS CERDA
Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa

La lectura intersticial del cine intercultural

Considero que la interculturalidad es una característica de las sociedades occidentales contemporáneas que se ha acentuado en nuestros días; por ello, me interesa saber cómo funciona el cine en una sociedad cada vez más reconocida en los ámbitos públicos en sus diferencias culturales, sobre todo porque el cine ha sido un vehículo de representación de realidades diversas.

El cine intercultural no es un género ni un tipo histórico de películas; es un cine intersticial que produce lecturas en las que el conflicto ideológico y cultural se evidencia para dar lugar a un proceso de comprensión, no libre de contradicciones ni tensiones. Lejos de representar o reproducir identidades designadas, el cine intercultural ayuda a la construcción de saberes que superan con mucho las ideas preconcebidas sobre raza, clase social, género, migración, preferencia sexual, postura ideológica y otras diferencias que distinguen a las personas en la actualidad.

La lectura intersticial se da entre la cultura que la produce y otras que pretenden su desambiguación. De esto resulta una tercera comprensión de la realidad, representada en la película al poner en crisis dos espacios de sentido: el del espectador, frente al que emana del filme. En este espacio no se da una fusión o una competencia de lecturas, sino una dislocación de estas; entran en tensión al poner en duda algún tipo de seguridad intelectual o cognitiva por parte del espectador. Por ello, el

cine intercultural existe en la lectura, no en sus características formales de posible género cinematográfico.

Evito oponer una cultura hegemónica frente a las minoritarias subalternas, más bien, y, siguiendo a Lotman (1991), concibo al espacio de la cultura como la semiosfera donde se dan procesos de significación ilimitados de traducción de un espacio semiótico a otros alosemióticos. Lo común y lo diferente se traducen para que resulte un tercer significado intersticial (entre el cuerpo del filme y el cuerpo del espectador) que es en sí un nuevo problema. El problema de ese tercer significado lo trabajo con los aportes de Homi Bhabha (2002), quien ubica al intersticio en el espacio de la negociación del sentido.

Las lecturas intersticiales, caracterizadas por ser fronteras, negociadas y conflictivas, obligan a pensar en ese “otro” de manera diferente, debido al dialógico que se produce entre el filme y su espectador. Encuentro que estas lecturas requieren de categorías analíticas que:

- evidencien un conflicto social de un “otro” apenas reconocible. Se trata de una dislocación cultural que se exhibe, pero no se comprende en un primer momento;
- reconstruyan campos semánticos a partir de las diferencias que se muestran en el tratamiento temático y formal de las películas, pues la lectura intersticial se aleja de la síntesis para acercarse a la asimilación crítica de tensiones culturales;
- den cuenta de los intersticios cinematográficos como aquellas construcciones espacio-temporales que aparecen en la película en las que el espectador negocia experiencias intersubjetivas;¹
- entiendan que la negociación no implica ceder, sino concebir la articulación de elementos antagónicos que pueden mantenerse independientes o hibridizarse y derivan en un aprendizaje y reubicación del espectador como sujeto político gracias a una tercera lectura que propicia la aparición del disenso y la alteridad.

¹ Comprendo la materia prima del cine como un flujo de espacio-tiempo construido por imágenes, sonidos y sucesiones, lo que le da condición de expresión artística propia. En el caso del cine intercultural, este tratamiento obliga al espectador a dislocar ciertos significados con los que se explica el entorno natural y social, por lo que debe moverse de lugar epistemológico para comprender de otro modo lo que ese intersticio cinematográfico le produjo.

En suma, trato de aprovechar la lección de los entrecruzamientos interdisciplinarios y cinematográficos que pretenden estudiar, representar u opinar sobre un mundo diverso en lo cultural, así como conflictivo en lo político.

El cine intercultural propicia lecturas críticas en negociación; de ahí que se trabaje con las tensiones políticas y sociales que sus contenidos transportan. Asimilar de modo crítico una película intercultural supone considerar la enunciación por encima del enunciado, es decir, dar cuenta del aquí y ahora de un proceso comunicativo que es sacado de su contexto original para ubicarse en otro. En estos espacios dislocados (fuera de lugar), el sujeto espectador se halla en una frontera que lo obliga a presentarse: *¿quién soy yo frente a ese otro representado en la película?* Es decir, frente al extrañamiento que produce la película, el espectador debe afirmar algún rasgo de su identidad: hombre, mujer, madre, padre, ciudadano, pobre, rico. Presentarse implica tomar conciencia en primera persona y en tiempo presente: *¿quién soy como espectador interpelado por el filme, ese que ahora tiene un malestar social y está obligado a elaborar una lectura intersticial?* Por eso, la película debe concebirse como un acontecimiento que no se caracteriza por ser inesperado, sino porque disloca ciertas ideas del espectador acerca de lo que supone y sabe del mundo (su mundo).

Los campos semánticos —en cuanto relaciones de significación dadas por sinonimia, antonimia, así como por referentes denotativos o construcciones retóricas— también se dislocan y aparece el “síntoma del acontecimiento”, es decir, lo innombrable. *¿Cómo llamar lo que no se comprende en mi cuerpo y en el cuerpo del filme?* He ahí el valor heurístico del cine intercultural, pues al intentar nombrar, el espectador inicia un proceso de comprensión para asimilar con distancia crítica tanto el acontecimiento como el modo en que sus ideas, valores y prejuicios se dislocaron. Da respuesta a quién es él frente a ese otro representado en la película mediante el tercer espacio que propicia la lectura intersticial.

El acontecimiento en el cine intercultural se ubica en el intersticio entre dos o más regímenes culturales de conocimiento de las formas que se tienen de saber, de representar y de autorreconocerse. Bhabha (2002) refiere cómo la ambivalencia del encuentro intercultural deriva en otros

espacios liminales e híbridos. De entre esos lugares, resultan: “Procesos de hibridación cultural, que desplazan, resignifican y desfiguran las historias y tradiciones estables que los preceden para establecer nuevas formas de autoridad, ilegibles de las epistemologías que han sido dislocadas” (Siskind 2013: 13-14).

La hibridación no es suma de componentes, no es fusión; es comprensión política del otro, de su cultura, de sus valores, de sus expresiones y modos de ver el mundo. Se trata ya no de pensar(nos) en los límites de las identidades sociales, sino en nuestras diferencias culturales. Esto hace que el sujeto histórico se desplace a un espacio “entremedios” (Bhabha 2002).

La hibridación nos conduce a interrogar el espacio público, la geopolítica y el tiempo de la historia como sujetos espectadores y como sujetos de la historia. El cine intercultural ayuda a construir esos espacios y tiempos “entremedios”, Bhabha lo dice para la literatura —yo incluyo el cine—: “El estudio de la literatura mundial podría ser el estudio del modo en que las culturas se reconocen a través de sus proyecciones en la otredad” (Bhabha 2002: 29). O el estudio del cine puede ser el estudio del otro.

Las películas, como objetos interculturales concretos en su dimensión enunciativa, objetos del aquí y ahora, proyectan, representan y, al mismo tiempo, construyen, la otredad evidente en las diferencias entre personas: el color de piel, las expresiones lingüísticas, las preferencias y gustos, los modos de vivir y anhelar; diferencias que por lo regular incomodan, para obligarnos a resignificar desde una frontera, un espacio periférico, en el que de repente los contenidos y tratamientos de las películas nos ubican para revelarnos en nuestras discontinuidades y desigualdades. Estos momentos privilegiados de alteridad producen la lectura intersticial.

El cine intercultural es un cine político, de intenciones, de desplazamiento y de reforzamiento de los antagonismos, no con la finalidad de confrontar, sino de adquisición de un poder simbólico que permite negociar la diferencia.

En suma, un intersticio cinematográfico en una película intercultural es una construcción espacio-temporal que revela una “verdad” (presencia de realidad) para el espectador. Funciona, en términos retóricos,

como una metonimia de la otredad, es decir, se trata de una imagen o un sonido, o una secuencia de imágenes y sonidos, que representan una parte del mundo conocido, e incluso, por conocido, comfortable, con elementos que lo dislocan por estar fuera de lugar: “El cine no es solo ‘signo’; da testimonio de un objeto y transfiere la presencia de ese objeto a sus espectadores” (Marks 2000: xvii). Pero, contrario a lo que afirma Marks, porque ese objeto reconocible y presente para el espectador es también ‘signo’; es que podemos hablar de su valor antitético entre el reconocimiento de lo familiar y el extrañamiento de la dislocación de lo diferente. Esta antítesis obliga a la negociación de significados, pues el desplazamiento de los centros de gravedad causa dislocaciones en las nociones de “verdad” que producen los intersticios cinematográficos.

Estas construcciones espacio-temporales existen en dos planos. El plano de su materialidad cinematográfica, que se puede definir como intermodal en sus estilos; por ejemplo, no es igual el estilo de un cineasta latinoamericano a otro asiático; o bien se puede afirmar que la decisión sobre el punto de vista de la cámara depende de la intención ideológica del director.

Los tratamientos intermodales son artísticos y políticos a la vez. Revelan la condición de creador, provocador o artista del cineasta al tratar la materialidad espacio-temporal del cine de determinada manera, sea experimental o apegada a algún canon, pero siempre con la finalidad de expresar la emergencia de una “verdad”.

He dicho que negociar no es ceder, sino trabajar con la articulación de elementos antagónicos, de la que debe resultar un pensamiento tercero, tal vez híbrido o más arraigado a la singularidad, y con ello contar con un tipo de consenso o disenso.

No se negocian los logros o fracasos; se negocian las experiencias intersubjetivas que nos constituyen como sujetos en otredad. Negociar, implica forzosamente estar frente al otro en una relación de poder que nos “sujeta” a un discurso histórico de adquisición o defensa de un lugar en la esfera pública; en otras palabras, esta relación de poder es una manifestación discursiva y social de un individuo que “está” en sociedad.

Como manifestación simbólica, este cine entra en el terreno de la comunicación intersubjetiva de generación de significados, por lo que,

la posición de los negociantes es de articulaciones, cambios y reubicaciones. Ni se oprime ni se libera con una película; se acompaña al otro que se mueve a la par, sin forzosamente hacerlo de modo sincrónico.

La negociación permite que el sujeto espectador dé cuenta de su “estar” en el mundo, se revele su conciencia en las discontinuidades que aparecen en presencia de la otredad. Esta conciencia nueva, aunque no siempre mejor, genera un extrañamiento en las seguridades culturales y, con ello, un proceso de aprendizaje. “Un conocimiento solo puede volverse político mediante un proceso agnóstico: disenso, alteridad y otredad son las condiciones discursivas para la circulación y reconocimiento de un sujeto politizado y con ‘verdad’ pública” (Bhabha 2003: 43).

Películas que dislocan al sujeto negociante en presencia del otro. Caso La Patota (2015)

Para conocer el modo en que las nociones expuestas pueden operar en el análisis del cine intercultural, afirmo que algunas películas propician lecturas intersticiales por su tratamiento temático y formal, el cual me interesa para proponer una serie de recursos analíticos en el cruzamiento que se da entre los estudios de cine y otros campos de saber.

A continuación, analizo la película argentina *La Patota*, de Santiago Mitre, estrenada en 2015.² Es un filme que ha causado polémica en América Latina, y en particular en México, al exhibirse en la quinta edición de la Muestra Internacional de Cine con Perspectiva de Género (MicGénero), en agosto de 2016. Y es que la trama obliga al espectador a una lectura intersticial entre lo que suponemos es el proceder jurídico, familiar y personal de una víctima frente a una situación de violencia, y lo que la protagonista hace, como mujer que considera que esas formaciones discursivas de la ley, de solidaridad filial y psicológica que no le ayudan a comprenderse en el lugar en que está tras el hecho de violencia.

La protagonista, Paulina (Dolores Fonzi), es violada y queda embarazada mientras desarrolla trabajo de base sobre el tema de derechos

² Existe una versión previa de 1960 con la actuación de Mirtha Legrand y la dirección de Daniel Tinayre.

políticos con estudiantes jóvenes de una comunidad rural. El planteamiento, como se puede deducir, tiene un importante tratamiento político acerca del ejercicio de impartición de justicia y los derechos civiles.

Paulina es una abogada doctorante que suspende sus estudios, en contra de la voluntad de su padre, un importante juez de Argentina, para trabajar en comunidades marginadas al amparo de un programa que ella misma nombra: “El Plan de difusión de derechos”.

La violación es el punto de inflexión que causa las lecturas dislocadas; Paulina no desea denunciar a sus agresores, a pesar de que es presionada por el padre, el novio y las instituciones encargadas de impartir justicia para que denuncie y reconozca a los violadores, y estos sean juzgados y castigados.

Los marcos normativos no son suficientes para Paulina, quien, en un diálogo —tras un poco más de una hora de película—, explica claramente sus motivaciones a la terapeuta asignada a su caso. Ante la pregunta “¿Qué buscas?”, Paulina responde: “Busco saber la verdad, ¿es asunto de la justicia? Cuando hay pobres, la justicia no busca la verdad, busca culpables”. Esta secuencia es un intersticio cinematográfico fundamental que nos disloca frente al discurso de Paulina, quien se nos aparece apenas reconocible en sus motivaciones, al exhibir los supuestos legales que el Estado se ha encargado de que asumamos con naturalidad y acríticamente, en circunstancias donde existe una víctima y un victimario. La ley nos ha disciplinado con la creencia de que el castigo es el correlato fundamental de la justicia. Paulina nos hace pensar que no siempre es así; ella prefiere una actitud intercultural de comprender al otro agresor en su complejidad social y motivaciones personales. Esto no lo resuelve la película, pero es el aporte más importante al debate político y de género que ha producido.

La claridad del texto fílmico respecto a la postura de Paulina y sus largas argumentaciones lógicas, dadas en sendas discusiones con su padre, no son suficientes para que cierto tipo de espectador se reubique como sujeto político. Y es precisamente este trabajo con las posibles lecturas interculturales, unas que se hibridizan y otras que se conservan en sus márgenes originales, lo que nos puede ayudar a comprender cómo el plantemiento intercultural de *La Patota* produce una discusión social a partir de la negociación de experiencias intersubjetivas.

Trabajo con una lectura endógena y otras exógenas. La endógena, o propiamente fílmica, agrupa las opiniones acerca de la circunstancia de violación y embarazo de Paulina, en los personajes del padre, el novio y la propia protagonista. Las exógenas tienen diversas fuentes: la crítica especializada que opinó sobre el filme; una entrevista a Dolores Fonzi, actriz que caracterizó a Paulina, quien expresa las razones de su comportamiento; así como una serie de comentarios que aparecieron en internet de espectadores, solo reconocibles por los apelativos que ellos eligen en Youtube, tras opinar en el tráiler del filme entre 2015 y 2017 (launiondelosrios 2015). A excepción del último tipo de lectura, que expresa una franca dislocación y decisión de no acompañar un proceso de comprensión, las otras se caracterizan por exponer una comprensión un tanto ambigua de los motivos de Paulina exhibidos en la película, pero que llevan siempre al cuestionamiento de base de tipo intercultural: ¿quién soy yo frente a ese otro representado en la película?

El tráiler de la película me ayudó a organizar las lecturas endógenas, pues sintetiza muy bien la posición político-ideológica de los tres personajes que me interesan al resaltar el lugar desde el cual ven el mundo en general y la situación de Paulina en particular. El padre (Óscar Martínez) es un importante juez; él desarrolla su trabajo a favor de los derechos políticos en la cima del aparato de justicia y en las relaciones de poder de alto nivel de su país. Se trata de un juez formado en la lógica de los derechos humanos, que piensa que la ley es el mejor medio para su universalización. Sin embargo, estos principios, con cierto nivel de abstracción y de buenas intenciones, se resumen en el castigo ante el caso de su hija; es decir, es, antes que padre, juez. Como tal, piensa que el trabajo de base que Paulina realiza es una tardía e ingenua forma de “poner el cuerpo por la causa”. Para él, ella es una abogada de categoría, formada académicamente, que debe ver por los “otros” en la posición que le corresponde, no en el de una mochilera.

Para Paulina, su padre es una contradicción entre su clasismo y su honesta disposición por procurar bienestar a los pobres. Esta dicotomía es importante porque el resto de las lecturas fluyen entre un polo reformista de derechos humanos y la comprensión de una verdad histórica: la desigualdad social. El punto de inflexión, como mencioné, es la

violación y embarazo de Paulina. Un intersticio en que las lecturas se confrontan ante la ambigüedad y, que, al hacerlo, salen de las zonas de confort cultural.

El novio (Esteban Lamothe) es una persona básica, como Paulina misma lo define. Un simpatizante de los derechos humanos y del respeto por el trabajo de la mujer. Sin embargo, no es alguien que enfrente el conflicto y por eso huye cuando ella decide no abortar.

Paulina puede parecer una activista, “una mochilera que pone el cuerpo”, como dice el padre, pero a lo largo de la película se puede percibir que su búsqueda es ante todo intelectual. Realiza trabajo en comunidades marginadas porque quiere comprender y esa búsqueda toma un giro inesperado para ella a partir de la violación y el embarazo. En sus palabras, ella intenta “entender antes de decidir”.

Estas posiciones ambivalentes obligan al espectador a un permanente cuestionamiento de los hechos que se suceden a lo largo del filme y un juego de ir y venir de proyecciones, simpatías y antipatías principalmente entre Paulina y su padre, pues el novio tiene una presencia ocasional, pero significativa.

Paulina, como sujeto político, está consciente de quién es frente a su situación: mujer violada-embarazada. El padre, en la desesperación, piensa que está loca, la ubica fuera de sí porque de otra manera no se explicarían dos decisiones fundamentales para su tranquilidad: el hecho de no denunciar a los agresores y el de no abortar. El novio comparte con el padre la incompreensión; el machismo, pues, también cree que Paulina está loca.

Esto les ahorra el proceso de acompañamiento que demanda la otra Paulina que aparece tras la agresión. Si bien ambos varones coinciden en trabajar por una sociedad más justa e igualitaria, en la concreción de los hechos justifican los mecanismos de represión ideológica y física, como pueden ser la tortura y la cárcel para los culpables.

Paulina se defiende ante esta nueva agresión simbólica y obliga a que las lecturas endógenas del padre y del novio se disloquen. En la última secuencia de la película le dice a su padre: “No estoy loca. Ni creo que vos lo estés. *No estoy en tu lugar. Estoy en mi lugar*”. Otro intersticio cinematográfico, ahora, para entender cómo el cine intercultural es un cine de espacios simbólicos en tensión y que nos permite ubicarnos en

un supuesto “mejor lugar” que el otro. Paulina no define los lugares de los demás, quiere ir a esos lugares que le son ajenos (como a la propia comunidad donde hace su trabajo), y comprenderlos para decidir. En cambio, el padre y el novio están convencidos de que el lugar de la justicia es mejor que el de Paulina y que ella debe aceptar que es una víctima. Paulina, como ya es característico en ella, revira también en la secuencia final al padre: “Soy una víctima, pero no me sirve de nada ser una víctima”. Si acepta el lugar impuesto de víctima, entonces solo queda un camino: la cárcel para los agresores y el aborto para ella.

En este momento aparece otro punto de inflexión para dislocar en otro sentido las lecturas endógenas del padre y del novio. La decisión de tener a su hijo, es, para el novio, sencillamente inaceptable y recurre a la solicitud de la más machista de las pruebas científicas: la de la paternidad, que corrobore si es de él, o que corrobore que es de uno de los violadores. Ante la negativa de Paulina, sencillamente huye.

El padre pone en un dilema a Paulina; su intento de aparente comprensión de la posición de su hija termina siendo una estrategia para convencerla de que aborte. Le cuestiona sobre si ese hijo fuera de su novio, ¿lo tendría o lo abortaría.? Para Paulina no está en debate un dilema ético o religioso; por lo tanto, la respuesta es obvia: lo abortaría. Justo en ese momento el padre se da por vencido, sin ceder su lugar privilegiado de juez y padre.

La conclusión, pienso, es netamente intercultural, gracias a un sólido y coherente argumento de Paulina, quien defiende su lugar en el mundo por intentar comprender al otro en un proceso de acompañamiento, de encuentros y malentendidos, de conflicto social, económico y político, pero del que resulta el enriquecimiento de las lecturas de lo que ella es frente al otro agresor. En este sentido, le dice a su padre: “El hijo es el resultado de una realidad que no puedes entender”.

Estudiar las lecturas endógenas de estos tres personajes evidencia un aparente sesgo del director Santiago Mitre en el tratamiento temático del guion. Se trata de la ausencia de opinión de esos otros que he nombrado agresores. Los violadores son estudiantes de Paulina, habitantes de un poblado rural marginado, personas que no caen en el juego del poder de ser educados dócilmente, ni siquiera para defender sus derechos elementales. En el filme se ve que estos jóvenes se relacionan en

un mundo de violencia física, pero tienen algún tipo de esperanza en el estudio y en el amor. El machismo está presente en forma de celos y de sometimiento de la mujer. La suerte de Paulina está definida en esta ambigüedad que muestra la película, por lo que su violación parece ser más una situación azarosa que premeditada por parte de los jóvenes.

Ella busca entender y por eso no denuncia. Al contrario, invita a uno de sus agresores a encontrarse cara a cara en el lugar donde fue violada. Incluso la terapeuta le hace la pregunta expresa: “¿Por qué lo fuiste a ver?” Ella guarda silencio, no sabe la respuesta ni el director decide exponerla. Si bien Paulina no responde, es una amiga de ella la que le da la estrategia de búsqueda en su necesidad de comprenderlos ante el hecho de no encontrar eco en sus enseñanzas: “Tu problema es tenerles lástima; enfrentalos”. Paulina cambia su “mejor lugar”, de lástima por el pobre, para enfrentarlos en su miseria cotidiana.

Paulina mira a los ojos de su agresor para enfrentarlo al solicitarle que hablen, pero él no llega. El brazo de la justicia, incitado por el padre, se adelanta y es detenido. La película deja en suspenso la respuesta que espera Paulina y, obviamente, el espectador dislocado hubiera deseado cambiar su “mejor lugar”, pero no tiene elementos discursivos provenientes del filme para hacerlo.

La falta de respuesta lleva a Paulina a tomar la decisión de tener a su hijo, el único que puede dejar abierta la posibilidad de comprensión, de saber la verdad, de entender al otro, pobre, marginado: ese violentado que la ha violentado a ella.

Esta lectura de Paulina, de su lugar, es la que ocasiona el rompimiento con su padre y su novio, pero también la que produce un cierto tipo de malestar cultural que se expresa en las lecturas exógenas o extracinematógráficas.

La crítica especializada también desvaría sobre el tratamiento que Santiago Mitre da a la película. Si bien se destaca que es un remake de la original de 1960, su actualización, a la luz de una cultura más consciente de los derechos humanos y de la igualdad, resulta un polémico debate contemporáneo.

Para dar cuenta de las lecturas intersticiales del público especializado sobre *La Patota*, he elegido tres críticas extraídas del portal argen-

tino *A sala llena*,³ porque conjunta críticas variadas justo al momento del estreno y se hacen evidentes las lecturas dislocadas de la crítica y cierta intención por comprender el actuar de la protagonista y la postura del director.

Emiliano Fernández coloca a Paulina como la víctima piadosa, a la manera de otros cineastas, como es el caso de Lars von Trier en *Dogville* (Dinamarca, 2003), que han trabajado con la relación de violencia y pobreza. Una víctima que, para este crítico, parece derivar en un comportamiento deshumanizado:

El personaje de Fonzi no solo perdona a sus agresores sino que por momentos se comporta más como un robot que como un ser humano, dentro de un cuadro narrativo que funciona bajo el doble precepto del viaje del outsider a una cultura extraña y esa especie de obligación intrínseca de llevar hasta las últimas consecuencias la ideología redentora del típico burgués progre, el cual gusta de poner la otra mejilla ante los envites del mundo circundante (*A Sala Llena* 2015b).

Es interesante confrontar esta lectura, sesgada y superficial, con el análisis que he realizado de los diálogos de la protagonista. Destaca la idea de Emiliano Fernández de deshumanizar a Paulina: su comportamiento es el de un robot, ¿por qué? No lo aclara, pero al parecer porque no se somete a los cánones de ser una víctima en busca de justicia. Por eso enseguida afirma que se asoma a una cultura extraña con una actitud redentora pequeñoburguesa.

La actitud de Paulina está lejos de tener un fundamento católico de redención y perdón perverso, a la manera como lo hace el catolicismo. Las pistas textuales a lo largo del filme, considero, son contundentes para pensar que las motivaciones de Paulina son claras y están encaminadas a la comprensión del otro, no a tenerles lástima. Este crítico dislocado decide quedarse en su “mejor lugar” para negarle a Paulina su causa.

³ “A Sala Llena es un portal sobre cine, teatro, música y series. Desde 2009 nos ocupamos de reseñar los estrenos de cada semana, desde las superproducciones hollywoodenses hasta las películas más independientes, sean argentinas o extranjeras. Nuestra premisa se basa en la pluralidad de opiniones. Por esta razón, un mismo film puede tener más de una crítica; aunque todas sean positivas (...)”, <<http://www.asalallena.com.ar>>, consultado en enero de 2018.

Sin embargo, existen otras lecturas de la crítica especializada que procuran la hibridación para trabajar con el conflicto que deriva en una reubicación del espectador como sujeto político. En este sentido, para Martín Chiavarino la película tensiona las ideas de un progreso de izquierda que intenta instrumentarse en sociedades desiguales y vulnerables: “Con gran maestría Mitre logra así lo que se propone, que es crear una historia que cuestiona todos los discursos del progresismo a través de una confrontación extrema solicitando del espectador una toma de posición ante la situación general de violencia social” (A Sala Llena 2015b).

Este crítico propone una lectura sobre los temas de carácter social que se abordan en la película como correlato ideológico; sin embargo, prefiere mantenerse alejado de las diversas posturas que expresan los personajes. A la vez, resalta la intención del director de alterar la conciencia burguesa del espectador al demandarle una toma de posición, un lugar como lo tienen el padre o Paulina.

Aquí cabe la reflexión sobre cuál es ese lugar del espectador. La película propone una variedad de espacios simbólicos que demandan la construcción de un sujeto político. El espectador oscila sobre todo porque Paulina es un personaje que cuestiona estructuras cognitivas que la sociedad moderna y progresista se ha encargado de reiterar y los ciudadanos en aprender. La idea de que las leyes son universales y para todos, por ejemplo, es la primera duda que Paulina expresa, así como el ser considerada por los marcos normativos, por su familia y por los espectadores, como víctima. Ella rompe con esto y, por lo tanto, con el lugar de comodidad del espectador. No se trata de un distanciamiento de tipo artístico construido con los recursos visuales del lenguaje cinematográfico; más bien, el director aprovecha el talento de las actuaciones y la solidez del guion para que sean los argumentos lingüísticos en forma de diálogos los que obliguen al espectador a oscilar.

En el mismo sentido, Matías Orta acentúa el poder provocador de este filme:

Hay películas que ponen a prueba al espectador. Sea por temáticas o escenas que pueden resultar incómodas, provocan odios y amores (amores hacia el riesgo artístico, claro), pero nunca la indiferencia, y generan discusiones

incluso con uno mismo. Estas obras incluyen historias dramáticas con violencia y dilemas morales. *La Patota* es un muy buen ejemplo.

[...] Generará compasión, bronca, desconcierto, amargura, indignación, pero *La Patota* es una película potente e indispensable, que ya se ganó un lugar como tema de discusión a la salida de la sala y en cada ámbito cotidiano (A Sala Llena 2015b).

Exacto, *La Patota* no es una película que produzca indiferencia y ese es su logro político, es decir, el de generar opinión pública, de poner en debate los discursos sabidos sobre la ley, el orden y el correcto actuar en la sociedad. También tiene un logro intercultural que Paulina expresa a lo largo del filme: el de intentar entender para decidir. Requiere explicaciones, no las que están prestablecidas en la ley o en la cultura burguesa, sino en la expresión intersubjetiva de los directamente afectados en una situación de violencia. Paulina no hace de sus agresores objetos de justicia, sino sujetos en circunstancias sociales que pueden explicar su actuar.

De entre las críticas que he seleccionado, existe una que se acerca a la comprensión intercultural de la película. Se trata del texto de Pablo O. Scholz publicado en el diario *El Clarín* de Argentina. Para este crítico no basta con tener un lugar para juzgar; es necesario moverse de este: “A la Paulina que crearon Santiago Mitre y Mariano Llinás en el guión deberían entenderla más que juzgarla” (Scholz 2015). Como Paulina, Scholz propone considerar al otro en su complejidad individual y social.

El respeto a la diversidad cultural parece ser un signo de nuestro tiempo, sin embargo, los atavismos aún suelen ser más poderosos para generar opinión y actuar en la sociedad. Las lecturas exógenas de los espectadores que he seleccionado, cuya fuente son algunas opiniones que acompañan el tráiler que está en Youtube, hablan por sí solas de esta distancia que existe entre los ideales y la realidad. Se trata de lecturas dislocadas que no alcanzaron el estadio de intentar la comprensión.

1. ¡Qué película por Dios!, me dejó rarísimo al final. Nunca había visto una película así. ¿Es excelente?, ¿es rara?, ¿es normal? Cada uno con su juicio. Para mí fue espectacular. Se las recomiendo a cualquiera tenga ganas de experimentar con algo novedoso (*sic*). Por Bach ito.

2. La verdad quedé muy ¡sorprendido! Si comprendo el perjuicio de que un bebé no tiene la culpa y que matando y metiendo preso tampoco es la solución. Hipótesis: perdonar es la cuestión. Teatro del siglo XXI, el final tendría que ser otro. Por Adrián Rodríguez.
3. ¿Una hija que busca la verdad? mmm. Por Larala (launiondelosrios).

Tal vez, la brevedad y contundencia ideológica de la última opinión ejemplifique muy bien cómo es que la película produce ese malestar cultural que he mencionado y nos hace ver claramente que aún ciertos temas son juzgados antes de ser comprendidos.

Una última lectura exógena me parece importante porque solo una persona que demostró que puede cambiar de lugar en la trama de la película puede hacerlo también al entrar y salir de esta. Se trata de la opinión de Dolores Fonzi (Paulina). En una entrevista que realiza la especialista en violencia de género y psicoterapia integral para la mujer, Bárbara Zorrilla, para un programa que se transmite en internet, llamado *CasAmérica*,⁴ Fonzi responde a una atinada pregunta de la conductora: “¿quién es Paulina?”

Paulina es una heroína a pesar suyo. Las heroínas son rebeldes de alguna manera y ella se rebela ante las estructuras establecidas de su padre, ante el patriarcado. Paulina es una mujer fuerte porque más allá de lo que le sucede, sigue adelante con una convicción. Tiene una decisión sobre su vida tomada desde su lugar privilegiado, porque es una mujer que tiene recursos, sigue su propia convicción y se hace caso (casamerica 2015).

Es precisamente por esta convicción que expresa Dolores Fonzi por la que las decisiones de Paulina no se comprenden. Si bien puede haber cierto enigma en la construcción de la trama, lo cierto es que la incompreensión está relacionada, reitero, con una educación que el poder

⁴ “Casa de América es un consorcio público que tiene como objetivo estrechar los lazos entre España y el continente americano, especialmente con Iberoamérica. Se organizan seminarios, conferencias, mesas redondas, exposiciones, proyecciones cinematográficas, conciertos, coloquios, presentaciones de libros, entrevistas o emisiones de radio y televisión: distintos formatos que buscan propiciar un clima adecuado para hablar de temas americanos y dar a conocer las diferentes realidades de ese continente en España” (Casamerica.es).

político nos ha impuesto con la idea del reino de la ley, pero también con aquellas ideas sobre qué es una víctima y, aún peor, cómo debe comportarse la víctima.

La conductora hace otras preguntas muy pertinentes acerca del poder intercultural de la película. Destaco algunas, pues forman parte de los espacios en blanco que la película no resuelve.

¿Qué trataba de demostrar Paulina al tener ese niño? Dolores Fonzi piensa que su personaje cree en la soberanía de su propio cuerpo, en su derecho a elegir, y en eso coinciden. Pero la respuesta es más reveladora sobre los motivos de abortar o no abortar, pues lejos de ser una postura moral, considera que es un tema de clase y lo que espera es detener el círculo de violencia. Sin embargo, ni Fonzi como actriz ni Paulina como personaje saben muy bien por qué. La decisión del director, afirma, es en el sentido de que el espectador elabore su propia argumentación a partir de un dilema, de una incertidumbre difícil de comprender.

Otro momento de la entrevista en el que la conductora hace un enlace entre las lecturas endógenas y exógenas es cuando le pregunta a Fonzi si Paulina existe fuera de la película. En un primer momento, ella no responde, pero unos minutos después, retoma la pregunta para explicar que sí existe; existe en las mujeres que, a partir de un hecho violento, se convencen de ellas mismas, por lo que su militancia adquiere inevitablemente tintes políticos, de confrontación con el poder público.

Dos últimas respuestas de Dolores Fonzi me permiten dilucidar cómo funciona la dislocación de las lecturas en el cine intercultural: unas, como he afirmado, que no se mueven de ese “mejor lugar”, privilegiado y confortable, mientras que otras buscan acompañar al otro en un proceso de comprensión mutua que resulte en una tercera lectura, con otras tensiones, pero que de alguna forma ayudan a entender para decidir.

Las lecturas que he destacado coinciden en que esta película no pasa inadvertida, algo mueve, algo molesta y, por lo tanto, se puede aprender de esta que las formaciones discursivas de carácter jurídico, familiar o psicológico respecto a la víctima y su victimización no son suficientes para entendernos en las diferencias culturales y de clase.

Me he referido a hechos discursivos de personajes, críticos especializados y espectadores que no paran en su deseo de “colocar” a Paulina.

Lo más común ha sido colocarla como víctima; la más pedestre fue nombrarla loca. Si una mujer no tiene miedo a colocarse a sí misma, entonces los demás temen a esa mujer. Cierran la posibilidad de acompañarla en sus decisiones.

El cine intercultural produce lecturas dislocadas para pensar que la realidad no se ha podido disciplinar ni por la ley ni por los prejuicios ni por el poder político, pero al mismo tiempo los poderes discursivos ejercen influencia en el modo en que conocemos nuestro entorno social.

Paulina es un personaje que incomoda porque tiene una determinación grande sobre ella misma que guía sus decisiones. Siempre busca ponerle el cuerpo a su vida, por lo que tal vez no logre que la entiendan, pero sí toca la conciencia de los demás y revela la molestia del otro, que se niega a identificarse con ella. Fonzi dice en la entrevista: “Mira un piropo que me hicieron estos días que estoy haciendo prensa para la película. Es un piropo raro: *mira no entendemos a Paulina, pero nos identificamos bastante*” (casamerica 2015).

Creo que este “piropo” revela el largo camino que aún tenemos que recorrer en la construcción de esos terceros espacios intersticiales de comprensión mutua y reubicación de nosotros como sujetos políticos. No basta con saberse dislocado; es necesario relativizar cualquier “mejor lugar”, salirse de la identificación con el otro, dejar de tener lástima, miedo, o de plano huir, ante la otredad.

Las lecturas intersticiales son una manera de reconocernos en las tensiones y contradicciones que ha generado el reconocimiento de la diferencia cultural y la pluralidad política. Este filme funciona como tal, es decir, como un dispositivo sociocultural que disloca saberes y poderes arraigados en la parte menos comprendida de nosotros mismos: las interacciones intersubjetivas. Considero, tras el análisis de esta película que he nombrado intercultural, que el espacio del disenso constituye una frontera simbólica fundamental para hibridizar nuestras epistemologías y transformar el espacio público en un lugar de autorrepresentación y reconocimiento de eso que precisamente no somos.

Bibliografía

- A Sala Llena (2015a). *Nosotros / Quiénes Somos*. 29 de marzo de 2015, <<http://www.asalallena.com.ar>>, consultado por última vez en enero de 2018.
- A Sala Llena (2015b). “La patota”, *A Sala Llena | Cine | Estrenos*. 16 de junio de 2015, <<http://www.asalallena.com.ar/cine/la-patota/>>, consultado por última vez en enero de 2018.
- BHABHA, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Argentina, Ediciones Manantial.
- BHABHA, Homi (2003). “El entre medio de la cultura”, en S. Hall y P. du Gay (eds.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu: 94-105.
- casamerica (2015), “Paulina”, *Youtube*, 26 de noviembre de 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=JK-tUwQbps0&feature=youtu.be>>, consultado en enero de 2018.
- Casamerica.es (sin fecha). *Institución | Casamérica*, <<http://www.casamerica.es/institucion>>, consultado por última vez en enero de 2018.
- launiondelosrios (2015), “LA PATOTA TRÁILER OFICIAL”, *Youtube*, 4 de junio de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=iwrOi36_Xeo>, consultado por última vez en enero de 2018.
- LOTMAN, Yuri (1991) “Acerca de la semiosfera”, *Revista Criterios*, vol. II, núm. XII: 3-22.
- MARKS, Laura (2000). *The Skin of the Film. Intercultural Cinema. Embodiment and the Senses*. Durham and London, Durke University Press.
- SCHOLZ, Pablo O. (2015) “‘La patota’: Hay que entenderla”, *Clarín*, 17 de junio de 2015, 18:57, <https://www.clarin.com/cine/la_patota-dolores_fonzi-santiago_mitre-paulina-critica_de_cine-oscar_martinez-esteban_lamothethe_0_ByRp5PYD7l.html>, consultado por última vez en enero de 2018.
- SISKIND, Mariano (2013). “Introducción. Los intersticios de lo nuevo: para una ética de las dislocaciones globales”, en Homi Bhabha, *Nuevas minorías, nuevos derechos: Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. México, Siglo XXI: 11-22.

**La metáfora del discurso cinematográfico.
Del translingüismo fílmico a la concepción lógica de Peirce**

**The Metaphor of Cinematographic Discourse.
From Filmic Translingualism to Peirce's Conception of Logic**

RAÚL ROYDEEN GARCÍA AGUILAR
Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa

RESUMEN: A través de su historia, las teorías y metodologías del análisis del audiovisual han recurrido a explicaciones metafóricas tomadas de disciplinas como la lingüística, la semiología y la narratología literaria, haciendo extensivo el uso de las nociones de estas. El *análisis del discurso audiovisual* o cinematográfico se ha convertido en un tópico habitual. Con la finalidad de explorar los límites disciplinarios, metodológicos y conceptuales que permiten este uso, presento un recorrido que explicita los puntos de contacto de teorías específicas del discurso audiovisual y las metodologías de análisis que las sustentan. Finalmente, me remito a los aportes de Charles Sanders Peirce y Umberto Eco para pensar el audiovisual como un discurso retórico basado en la metáfora.

ABSTRACT: Throughout its history, theories and methodologies of audiovisual analysis have used metaphoric explanations drawn from disciplines such as linguistics, semiotics and literary narratology, making extensive use of their meaning. Analysis of audiovisual discourse or cinematographic discourse has become a common topic. To explore the disciplinary, methodological and conceptual boundaries that allow this use, we make a tour that explains the contact points of specific theories of audiovisual discourse, and analysis methodologies proposed to support it. Finally, I refer to the contributions of Charles Sanders Peirce and Umberto Eco to explain the audiovisual as a rhetorical discourse based on the metaphor.

PALABRAS CLAVE: discurso, audiovisual, cine, metáfora, semiótica

KEYWORDS: discourse, audiovisual, cinema, metaphor, semiotics

RECIBIDO: 20 de febrero de 2018 • ACEPTADO: 21 de mayo de 2018

RAÚL ROYDEEN GARCÍA AGUILAR
Universidad Autónoma Metropolitana Cuajimalpa

La metáfora del discurso cinematográfico Del translingüismo fílmico a la concepción lógica de Peirce

A partir de las primeras aproximaciones semióticas, llamadas textualistas, durante las últimas décadas la expresión audiovisual en general y la cinematográfica en particular se han estudiado en términos de discurso, dadas sus cualidades como construcción articulada de sentido. Entre las perspectivas de análisis más socorridas se encuentran las formalistas, psicoanalíticas, estructurales y narratológicas. Con la finalidad de explorar los límites disciplinarios, metodológicos y conceptuales que permiten el análisis discursivo del cine, una primera sección de este artículo presenta un recorrido histórico¹ de lo que se ha llamado *discurso audiovisual*, centrándose en el uso de los conceptos y procesos lingüísticos que proponen la interpretación fílmica a través del entendimiento de sus factores proposicionales² y los mecanismos contextuales y relacionales (internos y externos) que funcionan como guías explícitas e implícitas del sentido de un filme. En la segunda sección, abordo el conocimiento previo del espectador como factor necesario para la interpretación del audiovisual como discurso; lo que me permite, en un tercer momento, retomar la definición de la metáfora propuesta por

¹ Este recorrido pretende presentar las principales aproximaciones a la cuestión y justificar las consideraciones posteriores.

² Es ingenuo pensar que el lenguaje audiovisual tiene un funcionamiento proposicional. Me refiero, sobre todo, a los planteamientos que establecen los principios internos de verdad y validez tanto a nivel anecdótico (el nivel temático de la historia de una película), como de la formalidad visual (la película da por sentado la existencia de seres, personajes y sucesos a partir de su expresión en imágenes).

Charles Sanders Peirce como una guía interpretativa de la semiótica discursiva del cine. Las relaciones entre las tres secciones posibilitan pasar del uso habitual de la palabra *discurso*, como una metáfora del análisis lingüístico, a la afirmación de que el discurso audiovisual basa su funcionamiento en los mecanismos metafóricos descritos por Peirce y Eco.

1. *El estudio del cine a partir de las bases del discurso lingüístico, un símil cuestionable pero fructífero*

Como lo recuerda Jean Mitry (1990: 5), desde que se empezó a teorizar sobre el cine, se le trató como una especie de lenguaje capaz de transmitir ideas y sentimientos cuyo sentido dependía del montaje, de la naturaleza de los planos y de sus relaciones. Uno de los primeros autores en profundizar en un enfoque de esta naturaleza fue Christian Metz, quien centró su propuesta en el empleo que cada creador hace de las posibilidades combinatorias y de la sucesión y copresencia de las sustancias de la expresión fílmica: imagen y sonido. Para Metz, el sentido cinematográfico es muy próximo a lo expresado en relación con el discurso por Benveniste a partir de las definiciones del habla y la enunciación:

La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización. El discurso — se dirá —, que es producido cada vez que se habla, esa manifestación de la enunciación, ¿no es sencillamente el “habla”? Hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto. Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta. La relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación (Benveniste 1977: 83).

Christian Metz tituló una de sus obras centrales *El cine, ¿lengua o lenguaje?*, suscitando una discusión (2002: 51-59) motivada por la imposibilidad de cuantificar los signos fílmicos y tratando de reducir, en los inicios de sus reflexiones teóricas, las posibilidades expresivas de lo audiovisual en términos de sintagmas y paradigmas: articulaciones de sentido en contexto.

Mitry hace evidente su desacuerdo a la propuesta de Metz de una semiología lingüística del cine, manifestándose a favor de mantener el lenguaje como un elemento de comparación fundamental para el entendimiento del sentido cinematográfico como un sistema sin codificaciones *a priori*. Aun en el disentimiento de Mitry, es posible rastrear las pistas que permiten un abordaje de carácter discursivo, pues se decanta por una semiología abierta, basada en relaciones fortuitas y contingentes entre el fondo y la forma (Mitry 1990: 19). Esta significación en contingencia nos permite pensar al cine como una construcción interpretable a partir de contextos espacio-temporales, que ponen en relación al creador fílmico con los posibles espectadores de sus obras. Guardando las cualidades expresivas del audiovisual es posible seguir, en una nueva extrapolación teórica, los fenómenos discursivos del cine a partir de las teorías de la enunciación. Algunas de estas posturas se presentan a continuación.

Para hacer referencia al cine en términos de discurso, es importante recordar que la narración cinematográfica puede ser entendida como la actividad responsable de relatar los hechos o situaciones de la historia, teniendo las primeras aproximaciones como temas centrales el realismo y la autoría. El fenómeno ha sido enfocado desde la mencionada teoría lingüística, respecto de los marcadores discursivos o las huellas estilísticas en una película que señalan la presencia de un autor o una instancia narradora, como lo diría Prince (1987): las huellas en un discurso del acto de generar ese discurso. Partimos del supuesto de que, en el cine, la enunciación, o algún proceso que funcione como un símil, también es un mecanismo constitutivo de la subjetividad a través del lenguaje.

François Jost retomó las categorías de Gerard Genette sobre el análisis del relato literario, como los tipos de narrador, la focalización y el manejo del tiempo, y las adaptó a lo visual como guía primaria. El emplazamiento de la cámara y su intercambiabilidad con la mirada de los personajes instauran el orden relacional entre los sujetos, el tiempo, el espacio de la narración, pero, sobre todo, el punto del cual surge la narración, ya sea esta neutral o centrada en alguno de los personajes (Jost en Stam 1999: 110). Con esto, se pone en juego un deslizamiento más de la teoría lingüística del discurso y la enunciación: el hallazgo de marcas deícticas en la presencia e interacción de sujetos que generan la

narración, sean personajes que hablan, que miran, que son aludidos por otros e, incluso, el ente responsable de la puesta en discurso a través del dispositivo que ve y registra todo: la cámara.

Francesco Casetti se aproxima al tema, pues desarrolla una tipología de tomas a partir de las categorías deícticas *yo* y *tú*; describiendo el espacio que se abre fuera del filme a cada espectador o su mirada. Así, la relación entre una mirada y una escena nos permite apreciar, al mismo tiempo, al enunciador y al destinatario, así como al discurso que ambos controlan, es decir, un grupo de elementos que corresponden respectivamente al gesto de actualización, gracias al que uno ve, el gesto de destinación dado por el hecho de ser visto y la cosa o el personaje que es visto.

De acuerdo con la síntesis que hace Buckland (2000), el modelo de Casetti se descompone en cuatro tipos: el primero, basado en el equilibrio entre los elementos, por lo que la atención se centra en el enunciador, y su tipo clásico es la toma objetiva que presupone la presencia del destinatario; el segundo estima la interpelación como medio de ruptura del equilibrio, al explicitar la presencia del enunciador y el enunciatario (por ejemplo, cuando un personaje de la acción mira a la cámara que presupone la mirada del espectador); el tercer tipo es la toma subjetiva, con el respectivo intercambio de posición de la mirada por la de los personajes; el cuarto hace evidente la extrañeza de lo presenciado (para hacer referencia al mismo texto) a través de los emplazamientos y angulaciones inusuales de la cámara.

En el mismo sentido, Stephen Heath (1981) emplea la noción de “posición” como una estructura en común entre la técnica cinematográfica, el discurso narrativo y las percepciones del espectador, y ubica esta noción en cuatro sentidos: la organización en perspectiva del plano individual, la organización espacial general de la película, la posición del narrador (su actitud o punto de vista) y las posiciones del sujeto puestas a disposición del espectador a través de las otras operaciones. Heath argumenta que la incursión de un discurso visible mediante una ruptura en la organización espacial o un punto de vista contradictorio fracturaría la posición de sujeto unificado del espectador.

Con las bases arriba expuestas, se han dado aproximaciones de carácter cognitivo al estudio de la narración en el cine centradas en el proceso de lectura, según Branigan:

en la narración [cinemática] no existe conciencia de un narrador que produce frases que después controlan el significado para un lector, sino exactamente al contrario: las restricciones sistemáticas percibidas por el lector dentro de un texto son simplemente descritas como narración con la finalidad de ser colocadas cuando sea necesario en el proceso lógico de la lectura (Branigan 1984: 19).

La postura de Branigan se contrapone a los traslados teóricos de la narratología, al centrarse en un sujeto particular: el espectador y su capacidad para abstraer el sentido de un filme a partir de la suma de la información visual y verbal, y las elecciones del creador para presentarlo.

En su última etapa teórica, ya al margen del encorsetamiento inicial del rigor lingüístico, Christian Metz nos invitará a pensar la enunciación sin que permanezcamos atados a estas estrictas definiciones. Para Metz, pensar la enunciación cinematográfica nos obliga a una importante reconversión: concebir un aparato enunciativo que no sea esencialmente déictico (y, por tanto, relacionado con sujeto, espacio, tiempo, etcétera), ni personal (como los pronombres que se denominan así), y que no imite demasiado exactamente tal o cual dispositivo lingüístico, pues:

la inspiración lingüística se consigue mejor de lejos [...] el film requiere concebir una enunciación que será de tipo impersonal y, paradójicamente, es la tercera persona la que vendrá a regular, en el espacio fílmico, una forma enunciativa irreductible a la intersubjetividad de un 'yo' y de un 'tú' inconstituibles (Gaudreault y Jost 1995: 66).

Una visión actual de cómo se estudia la enunciación en el cine es la de Warren Buckland, quien retoma elementos de diversos autores, confrontando en particular las ideas de Casetti y Metz, y afirma que no es posible centrarse en la tendencia lingüística-déictica del primero, pero remite a la imposibilidad e inoperatividad de excluir estas nociones por completo. Este acercamiento forma parte de lo que se ha dado en llamar la “semiótica cognitiva del cine”, aproximación que rescata elementos analíticos, teóricos y metodológicos del estudio semiótico del cine, y de aquel fundado en las cualidades de creación y percepción del ser humano.

En su libro *The Cognitive Semiotics of Film* (2000), Buckland continúa el debate entre ambos autores para hacer notar que, por su parte,

Metz indica que el espectador no necesita saber nada de las circunstancias de enunciación de la película para comprender sus relaciones espacio-temporales internas y, por lo tanto, no requiere conocer las condiciones deícticas de su producción para comprender sus relaciones espacio-temporales internas; Buckland propone una opción que considera las ideas tanto de Metz como de Casetti, basándose en la anáfora: suplementar la teoría de Metz con términos deícticos para convertirlos en una categoría cognitiva al no utilizarlos únicamente de forma lingüística, sino como un modo físico de orientación en función del entorno.

Así, podemos constatar que el estudio del audiovisual, como una forma de discurso, coincide con las posibilidades de todo análisis textual, ya que es preciso poner en juego los niveles temáticos, narrativos y formales de su construcción para posibilitar la aprehensión de sentido en el momento de ser interpretado. Por ello, con la finalidad de reflexionar sobre el entramado fílmico como una forma discursiva, a continuación presento algunas consideraciones en torno a las características de producción e interpretación necesarias para que un texto, en este caso audiovisual, se constituya como proceso comunicativo.

2. Peirce: el conocimiento compartido como base semiótica de la interpretación del audiovisual

Partimos de la idea de que la atribución de sentido de cualquier mensaje es un proceso compartido en el que un autor³ estructura un mensaje (texto, obra, producto comunicativo), en el contexto de normas de interpretación y con la finalidad de ser comprendido por una contraparte: espectador, público o intérprete, que a su vez posee múltiples elementos frutivos, emocionales y cognoscitivos previos. La transacción que permite la fijación de sentido me lleva a la posibilidad de pensar en el audiovisual como discurso, tanto en la relación entre historia y relato, como en el entramado de relaciones que se establecen entre el autor y el espectador como sujetos, y en el debate interno del espectador para

³ De forma amplia, el sujeto o instancia creadora de una obra o mensaje, en este caso audiovisual, sin ignorar la multiplicidad de teorías existentes acerca de la autoría. También podríamos hablar de emisor o enunciador, por ejemplo.

dirimir si su interpretación es adecuada, cuestión que el mismo Peirce manifestó:

Toda meditación deliberativa, o pensamiento, propiamente dicho, toma la forma de un diálogo. La persona se divide a sí misma en dos partes que pugnan por persuadirse mutuamente. Por estas y otras diversas y poderosas razones, se muestra que todo pensamiento cognitivo es de la naturaleza de un signo o comunicación de una mente emisiva a una mente interpretativa [MS 597, 1-2 (c. 1902) en Redondo 2006: 111].

En todo proceso de interpretación ocurre esta meditación deliberativa, pero se acentúa en los casos en que el receptor se enfrenta a la lectura de un texto al que dedica toda su atención, sin necesidad de una respuesta que vaya más allá del desarrollo de inferencias, como es el caso de la recepción cinematográfica o literaria en que un doble diálogo se lleva a cabo entre el espectador y el autor, por una parte, y el espectador y sus propios referentes, por otra.

Peirce, atendiendo su clasificación de los signos como un marco general que incluye todo tipo de representamina⁴ y no únicamente los relacionados con la lengua, extiende, también, a los signos de las semejanzas y las determinaciones de producción directa, la posibilidad de ser comprendidos como un proceso de enunciación en el marco de su comunicabilidad entre sujetos racionales que toman turnos para su participación:

[...] advertimos como altamente característico que los signos funcionan en su mayor parte entre dos mentes, o teatros de conciencia, de los que uno es el agente que *emite* el signo (ya sea acústicamente, ópticamente o de otra manera), mientras que el otro es la mente *paciente* que *interpreta* el signo [...] antes de que el signo se enunciase, ya estaba virtualmente presente en la conciencia del hablante bajo la forma de un pensamiento (Peirce en Houser y Kloesel 2012: 487).

⁴ Recordemos que para Pierce la semiosis se trata de un proceso de significación en el que el objeto en cuestión (**o**), el signo que lo representa o representamen (**r**), y el signo-idea que explica la relación entre ambos o interpretante (**i**), entran en contacto con otros signos, gracias a que el interpretante es, a su vez, signo de otro objeto.

Este tipo de abordaje nos lleva a pensar en el conocimiento previo de aquello (el objeto) con lo cual se relacionan habitualmente los signos que han de interpretarse en una situación específica. Peirce, acercándose a las bases del funcionamiento discursivo, postuló la diferencia entre los signos explicadores de acuerdo con la mente en que se da su origen.

Están el interpretante *Intencional*, que es una representación de la mente del emisor [*utterer*]; el Interpretante *Efectivo* [*Effectual*], que es una determinación de la mente del intérprete; y el Interpretante *Comunicativo*, o digamos el *Cominterpretante*, que es una determinación de esa mente en que las mentes del emisor y del intérprete tienen que fusionarse para que exista cualquier comunicación.⁵ Esta mente puede denominarse *commens*. Consiste en todo lo que es, y debe ser, bien entendido entre el emisor y el intérprete, desde el principio, para que el signo en cuestión cumpla su función (Peirce en Houser y Kloesel 2012: 568).

Tenemos, entonces, también la posibilidad de pensar en funciones específicas de estos interpretantes, pues más allá de ser signos únicos y arbitrarios, dependen en gran medida de la presencia de conocimiento y el sentido otorgado individualmente, pero con la articulación necesaria para la comunicación. El cominterpretante se compone de aquellas cualidades que pueden adjudicarse al objeto, en tanto existente real o imaginario, dentro de un universo de sentido posible, pero que no le son inherentes, pues la representación se efectúa cuando esas cualidades cobran existencia virtual en tanto conocimiento compartido. Esto es lo que Peirce llama “el fundamento del signo”. A esto se refiere el lógico norteamericano, más que hablar de una mente intermedia que rebase los límites de la interioridad y exterioridad subjetivas.

En este sentido, la teoría de Peirce tiende a la comprensión de los signos complejos, intencionales y genéricamente normados para la organización de la información conocida. Comprensión que se crea gracias al *diálogo interior* del intérprete en su recorrido a través de los caminos

⁵ En el Cuaderno de Lógica (MS 339:531, 533, 541-544), el Interpretante Intencional es también llamado Interpretante Intencionado, Impresional o Inicial; el Interpretante Efectual es llamado también Interpretante Fáctico, Medio o Dinámico; y el Interpretante Comunicativo es llamado también Interpretante Normal, Habitual o Eventual. (Nota de la edición de Houser y Kloesel.)

que previamente, emisor o enunciador, ha construido en la narración a partir de todo tipo de signos, incluyendo los visuales y los audibles.

Una aproximación como esta es útil en dos sentidos, puesto que, en primer lugar, permite a la teoría cinematográfica salir de las aplicaciones translingüísticas tradicionales, considerando los signos de diversa naturaleza que se integran para la generación de un sentido articulado, que tiende a la unificación; y, en segundo lugar, porque contempla el conocimiento compartido de autor e intérprete como necesario para esta generación de sentido. Los saberes en común sobre la autoría, el género o las convenciones cinematográficas en general, apoyan las situaciones visuales, sonoras (incluyendo diálogos y palabras escritas) y sus relaciones sintácticas y semánticas en un filme específico.

Lo anterior puede interpretarse como una coincidencia con la definición aportada por Lotman del lenguaje cinematográfico, quien evadió claramente el deslizamiento del signo lingüístico para la comprensión del audiovisual: un sistema de elecciones en oposición a un sistema de esperas relacionadas con la experiencia (Lotman en Gaudreault y Jost 1995: 53). Más allá de que todo intercambio discursivo se establece en un sistema como el señalado por el teórico fundador de la Escuela de Tartu, es necesario hacer hincapié en que el sentido del audiovisual se construye, casi siempre, a través de la narración y que la interpretación se da en un momento muy posterior al proceso de su creación. Este desfase entre el tiempo de creación y el de interpretación es la principal causa por la que una película no puede estudiarse exactamente como un discurso fundado en el sistema de la lengua, a pesar de que existen los elementos del conocimiento previo compartido y la necesidad de un contexto de interpretación, compuesto tanto de los códigos como de los entornos sociohistóricos en los que una película se crea y se interpreta.

Es también prudente pensar, por lo tanto, en que más que afrontar el análisis de un producto audiovisual con sentido y carácter narrativo en términos de discurso, es posible abordarlo como un texto con dimensiones discursivas, recordando la distinción entre texto y discurso propuesta por Widdowson (1973), según la cual, un discurso es un enunciado caracterizable por ciertas propiedades textuales, pero, sobre todo, es también un acto que ocurre en una situación; el texto, por el contrario,

es un objeto abstracto, resultante de la sustracción del contexto operante sobre el objeto concreto (discurso) (Adam 1990: 23).

En tanto entramado de sentido con características textuales y narrativas, construidas sobre referentes documentales o ficcionales; el audiovisual es un constructo en el que participan, a partir de sus distintas sustancias expresivas, los juegos de información entre narrador y narratorio, el conocimiento en común de las convenciones, los posicionamientos y movimientos de la cámara que generan un punto de vista (ocularización) y la interacción de los personajes a través de la gestualidad, el movimiento y el uso del habla, además de la posibilidad de que exista una voz narrativa explícita y una ordenación del relato que no respete los tiempos de la historia. Todo ello obliga al intérprete a recomponer el sentido del filme, en concordancia con la postura de Branigan expuesta más arriba: el aparente sentido unificado del audiovisual únicamente se aprehende por un juego de restricciones sistemáticas, basadas en la concurrencia de sustancias expresivas, algunas de ellas con estrategias similares a las del discurso, particularmente las relativas a la enunciación.

Para la construcción de este sentido audiovisual unificado es indispensable que, quien interpreta, sepa quién dice qué, a quién, acerca de qué o quién, en qué momento y en dónde; pero basarnos en esta premisa para asimilar el audiovisual al discurso sería un reduccionismo ingenuo, al confundir las participaciones discursivas de los personajes con el funcionamiento semiótico de un filme que las engloba. El análisis del audiovisual, de acuerdo con sus objetivos, puede tomar en cuenta esos discursos englobados, pero una aproximación exhaustiva requiere, como fundamento, la comprensión de las formas visuales y audibles. Debe ser, más que una teoría de la sintaxis (siendo el montaje en linealidad el principal mecanismo de creación de sentido en el cine), un entramado teórico y metodológico capaz de explicar sus mecanismos de significación a partir de las particularidades de sus formas.

En consonancia con la escuela formalista rusa surgida en el primer tercio del siglo XX, que, más allá de ser los precursores de la narratología y asimilar las nociones de relato y discurso (Todorov 1970), buscaban las características inherentes a la expresión literaria, para distinguirla de la coloquial, justamente en sus particularidades formales (Jakobson

1973). Gran parte de las propuestas de estos teóricos se fundaban en un entendimiento novedoso de la retórica y la poética y giraban, más allá de sus posibilidades persuasivas, en los mecanismos paradigmáticos y sintagmáticos que dotan al lenguaje literario de una dimensión estética que lo distingue.

En el apartado siguiente retomo la peculiar forma del funcionamiento retórico descrita por Umberto Eco para abordar las posibilidades de expresión y significado del audiovisual a través de la metáfora peirceana, como signo icónico con una fuerte dimensión de terceridad.⁶

3. *El audiovisual como discurso: Charles Sanders Peirce y la metáfora visual*

Para intentar una descripción de la forma en que los espectadores apprehenden las posibilidades del sentido audiovisual, retomo las teorías de Peirce y su resonancia en *La estructura ausente*, de Umberto Eco (2005). Como punto de partida, y en concordancia con lo expuesto hasta ahora, debo reiterar que el abordaje del cine como discurso implica evitar los préstamos teóricos y metodológicos de origen lingüístico, dado que la sustancia de la expresión fílmica es principalmente percibida a través de la vista. Cabe preguntarnos entonces ¿qué es específico

⁶ Como lo recuerda Nathan Houser en su introducción al compendio de la obra de Peirce: “La filosofía de Peirce es totalmente sistemática —algunos dirán, quizá, que excesivamente sistemática—. Una idea central en su sistema es la de que ciertas concepciones son fundamentales con respecto a otras y esas a su vez con respecto a otras más, y así sucesivamente [...] en una jerarquía de dependencia. En la cima de esas concepciones (o en la base, si es que imaginamos una escala de concepciones) encontramos un conjunto de categorías universales [...]. Las categorías de Peirce son tres: primeridad, segundidad y terceridad. La primeridad es aquello que es lo que es, independientemente de cualquier otra cosa. La segundidad es aquello que es lo que es en relación con alguna otra cosa. La terceridad es aquello que es lo que es como intermedio entre otras dos cosas. En opinión de Peirce, todas las concepciones, en el nivel más fundamental, pueden reducirse a estas tres” (Houser 2012: 27). La primeridad coincide con las sensaciones; la segundidad es el dominio de las relaciones, que derivan en la distinción y asimilación de los componentes sensibles situados, y donde se puede crear sentido; y la terceridad es el campo del conocimiento simbólico, capaz de hacer generalizaciones sobre las relaciones de lo percibido y la suma de los saberes previos.

en el signo cinematográfico? Johannes Ehrat trata de responder esta pregunta desde la clasificación de los signos; para él

Lo específico del cine es una materialidad del signo no lingüística, una parte externa-real que es ineludiblemente temporal, con un espacio que eventualmente se vuelve temporal a través de la acción narrativa, y un significado que es principalmente no-proposicional e ineludiblemente estético-perceptual. Todo esto está conectado de una manera particular con la categoría de lo Primero: tiempo, representación de núcleo pragmático, procesos estéticos de invención de valor (Ehrat 2005: 137).

Así, la especificidad del cine no es reductible a una característica, sino a varias ligadas directamente con la primera categoría. Ehrat explicita esto a partir de la idea de potencialidad de los signos de la primeridad. En concordancia con esta idea, en el cine, las imágenes y sus componentes son potencialidades sígnicas: cualidades, sensaciones, texturas. Incluso en niveles más complejos, las formas del cine se refieren en primera instancia a sí mismas; el primer llamado de sentido es sobre la triada de signos que remite a su propia naturaleza: su existencia como cualidades, relaciones y convenciones.

En lo que respecta a la relación de los signos del cine con el interpretante, destaca también la primeridad. Umberto Eco (2005: 188), en una interpretación de la propuesta de Peirce para la explicación de la imagen, aborda las formas de significación de los códigos visuales, para lo cual, invoca y adapta las definiciones de la subdivisión de los signos peirceanos de acuerdo con su grado de relación con el interpretante:

Rhema: cualquier signo visual como término de un posible enunciado.

Dicent: dos signos visuales unidos de manera que se pueda deducir una relación.

Argument: un sintagma visual complejo que relaciona signos de distinto tipo.

Esta interpretación es útil para describir de manera genérica la articulación de los signos cinematográficos, en un proceso de complejidad creciente que profundiza su capacidad comunicativa gracias a la acumulación de signos que han de interpretarse a través de la síntesis lógica

de sus potenciales relaciones de copresencia, cercanía, sucesión y yuxtaposición. Esta es una explicación básica de cómo la materia sígnica nos refiere al modo en que debemos interpretarla: la manera en que se nos presenta como signos. Sin embargo, la articulación de formas que cobran sentido gracias al montaje remite a la idea simplista del código propuesta por Metz, y su valor para explicar el cine como discurso es limitado, pues remite a posibilidades combinatorias más que a configuraciones particulares de sentido, y no deja de recordarnos las características proposicionales del sistema lingüístico.

Así, para abordar el cine como discurso es conveniente analizar cómo las relaciones (copresencia, cercanía, sucesión y yuxtaposición) entre los signos visuales se vuelven relevantes en función de la capacidad de representación, por lo que, en vista de la facultad que tiene el cine para referir a hechos, personas y cosas, y a su potencialidad narrativa, es preciso remitirnos también a la relación de los signos con su objeto.

En concordancia con lo mencionado anteriormente sobre la conexión preponderante de la significación de la visualidad cinematográfica con las potencialidades de la primeridad, es importante señalar que su funcionamiento semiótico (su interpretación, basada en su fundamento) es principalmente icónico: radica en la facultad que los intérpretes tienen para identificar relaciones de semejanza entre el signo y el objeto al que remite.

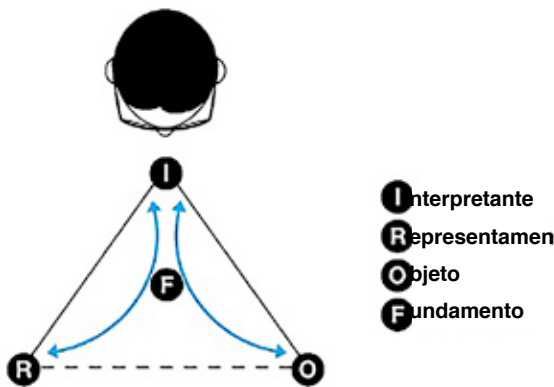


Figura 1. Fundamento del signo icónico (elaboración propia).

Como se expresa en la figura 1, en el signo icónico hay una doble direccionalidad entre el interpretante y el objeto, y el interpretante y el representamen, con el fundamento del signo colocado entre las flechas que unen sus componentes y, emparejado con este, en línea con el interpretante, aparece un sujeto, encargado de percibir e interpretar la semejanza entre el objeto y su signo. Esto es así porque el fundamento está ligado con la idea de la semejanza necesaria para el proceso de representación, y esta idea está en las capacidades del intérprete, para quien el interpretante opera. La cualidad compartida que hace efectiva la interpretación de semejanza está en ambos ángulos de la triada (R y O), pero debe ser puesta en marcha por la idea de su existencia (I). Del mismo modo, cada unión es bidireccional a causa de que tanto el objeto como el representamen se le presentan al sujeto, con todas sus cualidades, pero es él quien interpreta la relación icónica y los enlaza.

Centrándose en las relaciones de los signos visuales con sus objetos, Peter Wollen sugirió, en su libro *Signs and meaning in the cinema* (1969) —al explicar de forma poco sistemática qué es un ícono, un índice y un símbolo—, que los filmes pueden analizarse con base en las relaciones de la imagen con el mundo representado, sean de semejanza o de producción directa. El principal acierto de Wollen es abordar el tema a partir de los escritos de André Bazin, con una interpretación muy adecuada de estos:

Bazin creía que los filmes deben ser hechos no de acuerdo con un método o plan *a priori*, sino como los de Rossellini, de “fragmentos de realidad cruda, múltiples y equívocos en sí mismos, cuyo significado solo puede emerger *a posteriori* gracias a otros hechos, entre los que la mente es capaz de ver relaciones” (Wollen 1969: 132).

De este modo, el cine tendría una gran capacidad para revelar —gracias a las relaciones que la mente infiere entre los fragmentos que una película presenta— significados potenciales. Para profundizar en las características de la significación icónica, y la gran coincidencia que existe en su definición con las ideas de Bazin, recurro a lo expresado por Peirce:

Un signo por Primeridad es una imagen de su objeto y, más estrictamente hablando, solo puede ser una *idea*, pues tiene que producir una idea Interpretante, y un objeto externo suscita una idea mediante una reacción sobre el cerebro [...] un signo puede ser *icónico*, es decir, puede representar a su objeto principalmente por su similitud, sin importar su modo de ser. Si se requiere un sustantivo, un Representamen icónico⁷ puede denominarse *hipoicono*. Cualquier imagen material, como una pintura, es en gran parte convencional en su modo de representación, pero en sí misma, sin leyenda ni etiqueta, puede llamarse *hipoicono*. Los hipoiconos pueden dividirse en general de acuerdo con el modo de Primeridad de la que participan. Aquellos que participan de cualidades simples, o Primeras Primeridades, son *imágenes*; aquellos que representan las relaciones, principalmente diádicas, o consideradas así, de las partes de una cosa mediante relaciones análogas a sus propias partes, son *diagramas*; aquellos que representan el carácter representativo de un representamen al representar un paralelismo en alguna otra cosa, son *metáforas* (Pierce *Gramática especulativa*, en 2012: 341).

En este sentido, el funcionamiento semiótico del cine se basa en la iconicidad en diversos niveles: en su posibilidad de hacer presentes las cualidades de una imagen, en las relaciones sintagmáticas del montaje a manera de diagrama y, finalmente, el reconocimiento de la metáfora visual, que nos remite a un tercer sentido que adiciona, no solo las imágenes percibidas y la trama del filme particular, sino el conocimiento previo sobre las convenciones cinematográficas, las convenciones narrativas generales y las relaciones espaciales, temporales, temáticas y causales entre los sujetos y objetos de la narración. De este modo, el hipoicono metafórico, el paralelismo novedoso con algo distinto de las imágenes individuales de un filme, es la base de la semiosis fílmica, pues propicia la participación creativa del espectador, permitiéndole conjeturar sobre las derivas narrativas y las cualidades de las formas visuales, en un camino interpretativo personal que sigue las indicaciones del autor de una película para reconstruir un significado global de la obra apoyándose en todo tipo de signos (diálogo, sonido, música,

⁷ Se refiere a que, una vez establecida la relación de semejanza como un signo, se desvirtúa el carácter potencial de la primeridad, pues se cae en el campo de las relaciones aceptadas como hábitos y no en el de las potencialidades de los iconos puros, inaccesibles al entendimiento.

intertítulos, etcétera). En esta reconstrucción, que lleva al espectador a una interpretación coincidente con la propuesta significativa del creador del filme, podemos rastrear la idea del comintérprete peirceano y, a su vez, algunos paralelismos con la noción tradicional del discurso audiovisual.

Los objetos fílmicos corresponden con lo que Eco llama “mensaje estético”, principalmente aquellos que se estructuran creativamente, atrayendo la atención sobre sus propias formas, ya sea como prioridad expresiva o como presencia de huellas discursivas que guían al espectador hacia una interpretación particular. En el plano narrativo, esta interpretación se posterga para mantener el interés del intérprete, gracias a la concatenación de ocurrencias coherentes y verosímiles al interior de la historia, y de elementos inesperados que mantengan abiertas nuevas potencialidades de culminación. En palabras de Eco:

La tensión informativa que permite conservar el interés del intérprete hasta alcanzar el punto extremo de la improbabilidad hace precisas unas bases de normalidad. Para que se manifieste con toda su fuerza de suspensión *abierta*, la información debe apoyarse en unas bandas de redundancia (Eco, 2005: 139).

Para Umberto Eco, los códigos retóricos “nacen de la convencionalización de las soluciones icónicas inéditas, asimiladas por el cuerpo social y convertidas en modelos o normas de comunicación” (Eco 2005: 234). La experiencia del intérprete permite que estas soluciones retóricas novedosas —aquellos componentes audiovisuales que no espera encontrar en contigüidad o copresencia con otros— se integren a su panorama de expectativas y, con el uso frecuente, se simbolicen.⁸

⁸ Peirce hace evidente la participación de distintos elementos en el proceso de fijación de significado y su aceptación en un tipo particular de signo: el símbolo. En primer lugar, encontramos el componente subjetivo, singular y colectivo, incluido en todos y cada uno de los modos generales de conducta y en todos los deseos (quien desea debe ser el intérprete o todos los intérpretes posibles del signo) y, por otro lado, todas las situaciones diferentes posibles. Comencemos, para comprender esto de mejor manera, por recordar qué es un símbolo para Peirce: “Un símbolo no puede indicar cosa particular alguna; denota una clase de cosas. No solo eso, sino que es en sí mismo una clase y no una cosa singular [...]. Los símbolos crecen, llegan a desarrollarse a través de otros signos, en particular a

Consideraciones finales

A pesar de la utilidad de la apropiación de los conceptos y metodologías lingüísticos para la explicación de sistemas semióticos, cuyas sustancias expresivas son distintas de la lengua, o que incluyen un nivel lingüístico a través de su materialización en el diálogo y la posible presencia explícita de un narrador, es necesario continuar con la indagación que permita abordar el audiovisual a partir de sus elementos particulares de construcción de sentido. Para tal fin, es preciso el conocimiento de la evolución teórica en el campo de estudios, así como la conciencia de que la formalidad heterogénea de un sistema de comunicación, como el cine y las variantes audiovisuales que retoman sus convenciones, también ha tenido un proceso evolutivo de renovación.

El retorno a las posturas que ponen en juego las articulaciones y condicionamientos mutuos de las formas expresivas y el sentido que transmiten es, a todas luces, inevitable. Para que esto sea asequible es imperioso evitar la polarización histórica entre las disciplinas encargadas del estudio del sentido, eludiendo tanto el translingüismo semiológico como el extremo mentalista de la semiótica de Peirce, sin obviar la utilidad explicativa de sus avances y el uso analógico, muchas veces necesario, de sus nociones primigenias.

El audiovisual únicamente puede estudiarse desde esta confluencia donde lo metafórico ocupa un lugar, al menos por ahora, inamovible. En el juego referencial de las imágenes y los sonidos; sus cualidades narrativas; sus relaciones de contigüidad y copresencia; el carácter textual de un filme; sus posibilidades para crear y representar mundos de sentido; sus posibilidades temáticas, estilísticas y estéticas; así como el conocimiento compartido, interno y contextual, permiten fácilmente suponer la presencia de estrategias de carácter discursivo en sus procesos de creación e interpretación. Sin embargo, más que un *análisis del discurso audiovisual o cinematográfico*, resulta útil pensar en una

partir de semejanzas o a partir de signos mixtos que comparten la naturaleza de las semejanzas y los símbolos. Pensamos solo en signos. Estos signos mentales son de naturaleza mixta; sus partes simbólicas se llaman conceptos [...]. En todo razonamiento tenemos que usar una mezcla de *semejanzas*, *índices* y *símbolos*. No podemos prescindir de ninguno de ellos. La totalidad compleja puede llamarse un *símbolo*, pues es su carácter simbólico el que prevalece” (Peirce 2012: 59-60).

semiótica discursiva capaz de integrar todo elemento significativo no verbal, y describir las relaciones que se establecen entre signos de naturalezas diversas.

La frase “la metáfora del discurso cinematográfico” permite una interpretación amplia en concordancia con el propósito del presente texto, pues más allá de la apropiación de las metodologías encargadas de estudiar la lengua, el habla y el discurso, fundadas en las relativas similitudes del lenguaje verbal y del audiovisual, es necesario hacer énfasis en que el cine puede explicarse como discurso a través de las soluciones formales novedosas, capaces de integrar elementos cuya interacción no forma parte de las convenciones expresivas de cualquier lenguaje, sino que responde a las lógicas propias de los entramados audiovisuales que propician la evocación, la síntesis lógica y la creatividad conjetural de los espectadores para la interpretación del sentido global de una película, suscitando los paralelismos propios de la iconicidad metafórica como principal estrategia interpretativa.

El tratamiento que se ha hecho del discurso audiovisual partiendo de los aportes de Peirce y Eco, es un esfuerzo que busca evadir el translingüismo, dada la complejidad de la materialidad significativa del cine, y busca llamar la atención a los mecanismos de sentido de las imágenes como signos, con base en sus potencialidades expresivas y relacionales. Creo que la lógica peirceana es, gracias a la diversidad y amplitud de sus concepciones, la propuesta analítica más adecuada para el abordaje de la semiótica fílmica.

Bibliografía

- ADAM, J. M. (1990). *Éléments de linguistique textuelle (Théorie et pratique de l'analyse textuelle)*. Mardaga, Lieja.
- BENVENISTE, E. (1977). *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI.
- BORDWELL, D., J. STEIGER y K. THOMPSON. (1985). *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona, Paidós.
- BRANIGAN, E. (1984). *Point of view in the cinema: A Theory of narrative and subjectivity in classical film*. La Haya, Mouton.
- BUCKLAND, W. (2000). *The cognitive semiotics of film*. Cambridge, Cambridge University Press.

- ECO, U. (2005). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*; trad. de Francisco Serra Cantarell. México, Debolsillo.
- EHRAT, J. (2005). *Cinema & semiotic. Peirce and film Aesthetics, narration, and representation*. Toronto, University of Toronto Press Incorporated.
- GAUDREAU, A. y F. JOST (1995). *El relato cinematográfico*. Buenos Aires, Paidós.
- GENETTE, G. (1966). *Figures I*. París, Seuil.
- HEATH, S. (1981). *Questions of cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
- JAKOBSON, R. (1973). *Questions de poétique*. París, Seuil.
- METZ, C. (2002). “El cine ¿lengua o lenguaje?”, en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Vol. 1. Barcelona, Paidós.
- MITRY, J. (1990). *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Madrid, Akal.
- OKSANEN, O. (2000). “From Inner Speech to Dialogic Semiosis”, en Seppo Tella (ed.), *Media, Mediation, Time & Communication Emphases in Network-Based Media Education*. Helsinki: Media Education Publications, vol. 9.
- PEIRCE, C. S. (2012). *Obra filosófica reunida*. Tomos I y II; ed. de Nathan Houser, Christian Kloesel; trad. de Darin McNabb; revisión de la traducción por Sara Barrera. México, Fondo de Cultura Económica.
- PRINCE, G. (1987). *A Dictionary of narratology*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- REDONDO, Ignacio (2006). *La comunicación en Charles S. Peirce: Análisis de sus textos fundamentales*. Trabajo de Investigación. Pamplona, Universidad de Navarra, <<http://www.unav.es/gep/TesisDoctorales.html>>, consultado por última vez el 10 de diciembre de 2017.
- STAM, R., Robert BURGOYNE y Sandy FLITTERMAN-LEWIS (1999). *Nuevos conceptos en teoría del cine*. Barcelona, Paidós.
- TODOROV, T. (1970). *Teoría de la literatura, textos de los formalistas rusos*. México, Siglo XXI.
- WOLLEN, P. (1969). *Signs and meaning in the cinema*. Bloomington, Indiana University Press.

Notas



La no-forma del amor

The No-Shape of Love

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY

Centro de Estudios Literarios

Instituto de Investigaciones Filológicas

RESUMEN: Este ensayo se centra en el poema con que culmina *La forma del agua*, la más reciente obra de Guillermo del Toro. En el comentario se revisa la función del poema en la cinta, la discusión en internet acerca de la autoría de este y el carácter místico de esta breve composición. Se muestran así la coherencia entre el poema final y los rasgos plásticos y narrativos de esta historia única.

ABSTRACT: This essay focuses on the poem that culminates *The Shape of Water*, Guillermo del Toro's most recent work. This commentary reviews the function of the poem in the film, the internet's discussion about its authorship, and the mystical nature of this brief composition. This shows the coherence between the final poem and the plastic and narrative features of this unique story.

PALABRAS CLAVE: Guillermo del Toro, *La forma del agua*, mística, poesía erótica, mito

KEYWORDS: Guillermo del Toro, *The Shape of Water*, mysticism, erotic poetry, myth

RECIBIDO: 25 de abril de 2018 • ACEPTADO: 25 de mayo de 2018

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY

Centro de Estudios Literarios

Instituto de Investigaciones Filológicas

La no-forma del amor

La película *La forma del agua* (Del Toro 2017) culmina con un poema multicitado en varios idiomas en las redes sociales. En combinación con hermosas escenas submarinas, al principio y al final de la historia, se escucha la voz de un contador de cuentos cuyo relato, referente a un reino justo, una princesa muda y un monstruo, parece emerger del sueño. Anticipo que la “monstruosidad” avalada por Del Toro remite a la impresión de extrañeza frente al ser amado, manifiesta en la dificultad para recomponer una imagen que, como la figura en el caleidoscopio, se modifica siempre ante el ojo que la atisba. Tema que, como es sabido, ha sido recurrente en la poesía lírica. Ante esa imagen huidiza, surge el convencimiento de que el ser amado en realidad no se asemeja a nada ni a nadie, revelándose así como un ser único. En este marco, a modo de cierre de la película, aparece el poema en que se enfoca este ensayo:

Si les contara de ella, ¿qué diría? ¿Que vivieron felices para siempre? Yo creo que sí. ¿Que estaban enamorados?, ¿que permanecieron enamorados? Estoy seguro de que es verdad. Pero cuando pienso en ella —en Elisa— lo único que me viene a la mente es un poema, susurrado por alguien enamorado, hace cientos de años:

“Incapaz de percibir tu forma / te encuentro a mi alrededor. / Tu presencia llena mis ojos con tu amor / vuelve humilde mi corazón / porque estás en todas partes”.¹

¹ Voz en off en la última escena de la película.

Ubicación del poema

En caso de encontrarse en una antología voluminosa, este breve poema podría pasar desapercibido; quizá no lograría atraer la atención al hojear, con algo de distracción y sin más guía que el azar, las numerosas páginas; muy probablemente seguiría olvidado en algún rincón de una librería desconocida. Sin embargo, situado como final de *La forma del agua*, aparece como una joya. Tras un esmerado trabajo, el paciente orfebre engasta la piedra preciosa en el espacio dispuesto previamente. La pericia consiste en elaborar el soporte en el cual puede lucir mejor la reverberación de la piedra. Tal es el efecto que consigue Guillermo del Toro al sintetizar la película en un poema. En ese momento, los protagonistas descienden al fondo del agua, al tiempo que se revela el motivo de la atracción inmediata de Elisa Esposito (Sally Hawkins) por el monstruo —un humano anfibio al que se rinde culto en la Amazonia—, a la vez que, como ocurre en *El patito feo* (Andersen 1843), se revela la verdadera estirpe de la protagonista. Se logra así un final sorpresivo, mientras que el agua, motivo que articula la película, cubre por completo la pantalla. El poema, “susurrado por alguien enamorado hace cientos de años”, se desliza en la inmensidad líquida con la que hace perfecto juego. También es destacable el uso del verbo “susurrar”, ya que concuerda con la ternura de la escena y reactualiza palabras atemporales, en el sentido de que podrían ser dichas por cualquiera en un momento de intensidad erótica semejante:

Incapaz de percibir tu forma
te encuentro a mi alrededor.
Tu presencia llena mis ojos con tu amor
vuelve humilde mi corazón
porque estás en todas partes.

Al adoptar formas diversas y por su fluir incesante, el agua ha sido siempre un símbolo de transformación y vida que la poesía recurrentemente asocia con el poder creador y el erotismo. El agua escapa a determinaciones y, por lo mismo, su presencia resulta intermitente: aparece y, en cuanto intenta asirse, queda fuera del alcance; envuelve con

suavidad y, aunque se puede sentir, no hay manera de sujetarla, por lo que contagia la fuerza de la libertad. Por ese juego de determinación-in-determinación, la magia del agua nos deslumbra. Todos estos aspectos se pueden trasladar al multiforme amor que representa Elisa. Las palabras que anteceden al poema, antes citadas, confirman que estamos ante un final de cuento de hadas. Sin embargo, Guillermo del Toro provoca una sutil desviación de las pautas genéricas, ya que resta importancia al final feliz y al amor eterno, ubicados en segundo plano en relación con lo que de verdad se desea testificar: la cualidad líquida, envolvente, sorpresiva y libre del amor.

Si el poema apareciera al inicio de la película, muy probablemente habría pasado desapercibido —al igual que la composición incluida en una hipotética antología—. No solo porque es necesario que Elisa demuestre ser merecedora de tal homenaje, sino porque el público actual, habituado al realismo más crudo y la violencia, requiere preparación para recibir, sin un gesto de incredulidad, este final abiertamente lírico. En cambio, gracias al *crescendo* de emoción y al torrente seductor de las imágenes, y después de atravesar junto con la protagonista el sorprendente encuentro, la paulatina y delicada proximidad, el júbilo erótico, la angustia por la supervivencia, el terror de la separación, todo esto salpicado de ternura y humor, el poema acrecienta su fuerza persuasiva; produce el efecto de una explosión que había venido siendo contenida y a la que, finalmente, se deja libre curso. Además, con este final, se cierra el círculo entre la última escena y la del comienzo de la película, cuyas resonancias son manifiestas: ocurren debajo del agua, comparten el espacio y tiempo del mito, señalan el misterioso origen de la protagonista —la princesa muda—, y aluden a la recuperación del reino justo por el que luchan Elisa y sus amigos a lo largo de la historia.

Atribuciones

Después de ver la película muchos sintieron la urgencia de conocer al autor del poema que expande, a la vez que condensa, el sentido de *La forma del agua*; imaginaban que bastaría copiarlo en Google y dar un clic para salir de la duda. Por mi parte, aposté por la autoría de John

Donne (1572-1631), representante de la poesía metafísica inglesa, debido a la concepción del amor como principio infinito y eterno al que se atribuye el orden dinámico del universo. De raíz neoplatónica, dicha idea también presenta el amor como acicate de la vida, al estilo de la lírica medieval y renacentista.

Para sorpresa del público, la búsqueda resultó circular. En Google remitía a *La forma del agua*, sin especificar el autor que, al igual que yo, miles de espectadores estaban buscando, guiados por la pista difundida por los fans del director, quienes señalaron que Del Toro había declarado no saber con exactitud la procedencia del poema, pero que recordaba haberlo leído en un libro de poesía árabe que frecuentó antes de hacer la película. A partir de esto, llovieron en internet las suposiciones, hasta llegar a un cierto consenso sobre la autoría del poeta persa Rumi (1207-1275) —un místico sufí—, nombre que podría aparecer en el compendio mencionado por Del Toro, y que además cumple con el requisito de haber vivido hace cientos de años: “That’s the general consensus right now, Rumi definitely seems like the most likely choice, but nobody online can seem to find it (and it seems like a lot of us are looking!)” (@mollywrites, 20 de enero de 2018).² Mes y medio después, la misma jovencita de Southhampton, @mollywrites, remitió al también poeta persa Hakim Sanai (s. XII): “I found it (with some help from a friendly internet stranger) The Way To You by Hakin Sanai, there’s a few different translations” (5 de marzo de 2018).³ Finalmente se ha generalizado esta atribución, pues parece que se descubrió en los créditos de *La forma del agua* un agradecimiento a dicho autor. En todo caso, se mantiene la idea de que el poema corresponde a un poeta persa de tradición mística.

Cabe añadir que en las redes se ha barajado otra atribución: *Himnos del amor divino* de san Simeón (949-1022), al que la Iglesia ortodoxa dio el título de “Nuevo Teólogo”. Este autor también fue místico y poeta. Reseño esta discusión en internet, de un lado, para mostrar la res-

² “Ese es el consenso general por el momento, Rumi definitivamente parece ser la opción más probable, pero parece que nadie en línea puede encontrarlo (¡y parece que muchos de nosotros estamos buscando!)”

³ “Lo encontré (con ayuda de un amigable extraño de internet) El Camino A Ti por Hakim Sanai, hay algunas traducciones diferentes”.

puesta a la vertiente poética de la película, ya los espectadores salen del cine intrigados y conmovidos por el poema; de otro, para señalar que Del Toro recurre a un poema místico, que la gente reconoce como tal, a modo de síntesis de lo que buscó transmitir con *La forma del agua*.

La forma del agua —denominada con acierto por el público “poema visual”— requirió artesanía y fe, según declaraciones de Guillermo del Toro. En efecto, la película conjunta el dominio del oficio, con la fe en la intuición, por la que el director se deja guiar sin saber el desenlace de esta apuesta; reúne la maestría técnica aunada con la frescura del aprendiz. Lo anterior no implica complicación pedante ni hermetismo. La película no va dirigida a un público entendido, sino que apela a la fascinación que el cine —la sucesión rítmica de las imágenes en la pantalla— desde su inicio despertó en los espectadores. Se confirma así que el lenguaje lírico, del que el poema final es la culminación, cuando se sabe administrar y va respaldado por la simpatía, los contrastes entre tensión y humor, la aguda inteligencia para evitar la belleza esteo-reotipada, el poder de las resonancias, la coherencia entre el discurso plástico y el musical, y muchos otros recursos cuyo comentario exigiría mayor espacio, no solo atrapa la atención del gran público, sino que muestra la vigencia de los asuntos que interpelan al ser humano.

Poema místico

El carácter místico de las atribuciones mencionadas resulta revelador, ya que no se pueden negar las marcas en el poema de la ubicuidad e infinitud atribuidas al amor, así como el sentimiento de reverencia que este inspira. La proximidad del poema con la tradición mística da pie a reflexionar sobre el error de reducir a conceptos lo que no guarda proporción con la inteligencia. “Esto nunca lo entenderías. No lo entenderías, aunque lo intentaras toda la vida”, espeta a su marido Zelda (Octavia Spencer), con clara conciencia de la imposibilidad de reducir a criterios convencionales la historia de su amiga Elisa.

La exactitud del artefacto que diseña Del Toro se debe, en gran medida, al cuidado minucioso, por no decir maniaco, de los detalles: en *La forma del agua* nada es gratuito. Por lo que no deben pasarse por alto

dos motivos que se refuerzan mutuamente. Por una parte, la veneración de la criatura en un país ubicado en Sudamérica, obvia referencia al “salvajismo” de esta región contrapuesta a la pretendida “civilización”. Por otra, la obvia intertextualidad bíblica, siempre en boca de un agente militar llamado Richard *Strickland* (Michael Shannon), quien ejerce la violencia hasta la tortura, y se caracteriza por su obediencia ciega, desprecio por los demás, racismo y machismo. A partir de este siniestro personaje, se articula la crítica global al *American way of life*, por su hipocresía al exportar un ideal democrático que la escalada bélica desmiente, por el sometimiento a la promesa publicitaria de felicidad asociada al estatus y al éxito, por la política de exclusión que en ese momento golpea a la comunidad afroamericana, entre otros muchos aspectos que podrían mencionarse.

Las citas del Antiguo Testamento muestran el sentido de ciertas situaciones, en el estilo protestante de intercalar en la vida cotidiana versículos bíblicos⁴. Por ejemplo, el disgusto del agente Strickland cuando descubre que Zelda se llama también Dalila, debido al recuerdo de la derrota de Sansón a manos de una mujer. En el mismo diálogo, se denomina al monstruo “afrenta”, “cosa sucia” como introducción al momento, central en la película, en que Strickland alecciona a las mujeres sobre la criatura: “Puede que piensen que esa cosa parece humana. Anda en dos patas [...] Pero, somos creados a imagen y semejanza del Señor”. Enseguida pregunta a Zelda si piensa que el Señor es parecido al supuesto monstruo y ella se niega a pronunciarse sobre “la apariencia el Señor”. Ante lo cual Strickland afirma: “Parece un humano. Igual que yo... O incluso tú. Un poco más como yo, supongo...” Diálogo que resume el sentido de la película: la crítica a la violencia que despoja de humanidad a quien es diferente, a la paranoia frente al otro y a la explotación. En realidad, las dos cosas van juntas porque si se admite la humanidad del marginado, se tambalean las razones en que se basa el dominio.

⁴ En cuanto a la presencia de la Biblia en *La forma del agua*, también sobresale la proyección de *La historia de Ruth* (Henry Koster, 1960) en el cine Orfeón, que con su estilo fastuoso y luminosa marquesina contribuye a la atmósfera fantástica del edificio donde vive la protagonista. La devoción y fidelidad de Ruth, quien al morir su esposo decide permanecer al lado de su suegra a pesar de no compartir raza con ella, obviamente se contraponen a la manipulación de los textos bíblicos por parte del agente Strickland.

La afición por el pensamiento positivo, materia sobre la que versa el libro (Peale 1952) al que Strickland acude cuando se ve en problemas, coincide con la lectura unilateral del Antiguo Testamento. Obturado por los prejuicios, el agente prescinde de la complejidad textual para quedarse con recetas aprendidas de memoria que no arrojan ninguna luz sobre situaciones que exigen reconsiderar el propio punto de vista. Mientras que el contacto con la criatura transforma al resto de los personajes, Strickland permanece inamovible, inerte, en parte por su incapacidad de captar el sentido de los sucesos y de las palabras. Esta impotencia se expresa en el ataque de rabia y desesperación del agente cuando Elisa lo insulta en el lenguaje de señas que, por supuesto, no comprende. La lectura unívoca de este personaje contrasta con las múltiples interpretaciones que sugiere el poema final, cuya apertura adquiere mayor fuerza por la supresión de la autoría —a mi modo de ver— deliberada.⁵

La vertiente utópica de *La forma del agua* consiste en mostrar que la gente invisible y sin voz (Elisa y Zelda se dedican a limpiar los baños de un complejo militar) logra desafiar un sistema demoledor, aun a costa de la tortura y la muerte. Al final de cuentas, todo tipo de gente comparte la convicción de que el amor, en sus diversas manifestaciones, debería regir la vida. De ahí la inspiración que transmite la película, cuyo discurso se puede resumir así: NO admitimos el odio ni la injusticia. Aunque nos sintamos insignificantes, sin el saber ni el poder, de la mano de los demás somos capaces de resistir y de luchar por dar cabida

⁵ Como indica Mary Kay en una reseña publicada en internet, esta necesidad de mantenerse en la indeterminación se ve reforzada tanto por el desconocimiento del autor del poema, como de la exacta disposición de este: “The exact author is unknown, and so is its lineation. But isn’t that interesting? It resounds without formal shape. Everyone agrees it sounds like Rumi even though he’s not credited. Nonetheless, Rumi’s romance poems talk about God. To everyone in the film, the Amphibian Man seems godlike. It’s fitting that his poem would be formless and still make its point —and maybe the lack of the form *is* the point—. So much of the time, the medium is the message” (Mary Kay, “*The Shape of Water*. A retold fairy tale”, 21 de diciembre de 2017).

“Se desconoce el autor exacto, y también su disposición. ¿Pero, no es interesante? Resuena sin una silueta formal. Todos están de acuerdo en que suena como Rumi aunque no lo acreditan. Sin embargo, los poemas eróticos de Rumi hablan de Dios. Para todos en la película, el hombre anfibio parece un ser divino. Es adecuado que su poema no tenga forma y aun así llegué a su punto —y tal vez la falta de forma *es* el punto—. Muchas veces, el medio es el mensaje”.

al amor en la vida de que participamos. En el poema resuenan todos estos motivos, por lo que produce el efecto de un final sinfónico.

Al repasar el argumento de la película se abren diversas lecturas del poema. A la referencia directa a Elisa, se añade la alusión mística al amor, en el sentido de que este rebasa los límites y nadie puede apropiárselo, al modo de un principio cósmico: “amor” no se reduce a una situación concreta, sino que opera a lo largo del espacio y el tiempo. En este contexto, se advierte el alcance de la cita bíblica sobre la creación del ser humano a imagen y semejanza divina. Si el amor no se reduce a ninguna forma, la reducción de la “imagen y semejanza” a una apariencia física, en la que además se incluye una jerarquía racial, resulta grotesca, rudimentaria y cruel. De acuerdo con la mística, con este tipo de “teología” se cancela el acceso a la divinidad, de la que solo se puede saber lo que no es. De ahí la sabiduría de Zelda, quien con sencillez admite que no sabría decir “cómo es la apariencia del Señor”. En boca del agente *Strickland* la palabra “Señor” suena a jefe, en el plano castrense, mientras que Zelda la pronuncia con reverencia, en consonancia con la transformación del corazón a que alude el poema. ¿Por qué la presencia amada vuelve humilde el corazón y qué se entiende por humildad?

La pregunta dirige la atención hacia un argumento sutil de la película. Al trasladar el esquema de la mística al de las relaciones humanas, descubrimos que también en este orden el verdadero saber se traduce en desconocimiento, ya que el signo de proximidad con una persona es precisamente la conciencia de que esta no puede ser abarcada. De ahí la gratitud y sorpresa —modulaciones de la humildad— ante el amor, en la medida que este supone un don/regalo que no se debe a méritos y, mucho menos, al rendimiento en el plano económico. El amor no responde a cálculos, solo irrumpe en formas inesperadas. Así, Guillermo del Toro desmantela la trama engañosa de la supuesta “perfección”, entendida como ajuste a la norma. La criatura admite sin reservas a Elisa, sin considerarla incompleta por su mudez; de igual manera, ella se abre a la peculiar hermosura de un ser inclasificable. El director apuesta todo a esta relación entre amor e imperfección, como se lee en el discurso que pronunció el 7 de enero de 2018, cuando recibió el premio a Mejor Director en los Globos de Oro: “Desde niño le he sido fiel a los monstruos. Ellos me han salvado y me han absuelto, porque creo que los

monstruos son los santos patronos de nuestras bellas imperfecciones y representan la posibilidad de fracasar y seguir adelante” (CineVista, 10 de enero de 2018).

En los últimos meses, Guillermo del Toro recibe prácticamente todos los premios a que puede aspirar un director de cine; acumula en su cuenta de Twitter obsequios de parte de fans de *La forma del agua*: caricaturas, dibujos, pinturas que recrean a los personajes de la cinta; es incluido entre los cotizados juguetes coleccionables de la National Entertainment Collectibles Association (NECA), solo disponibles en el Comic-Con de 2018 de San Diego y también en la serie de los *Funko Pop!* con la figura de Elisa, el monstruo y el propio Del Toro. En suma, el director mexicano cubre todos los requisitos para transformarse en un ícono del cine fantástico, la animación y el cómic que, hoy en día, se difunden masivamente y alcanzan el mayor *ranking*; es mundialmente reconocido y se codea con figuras como Francis Coppola y Steven Spielberg, con quienes ha creado una nueva serie documental para Netflix: *Five Came Back*, cuya primera temporada ya está disponible en la plataforma de *streaming*.

Sin embargo, el aplauso unánime no debe ocultar que el fracaso y la imperfección han sido temas recurrentes en las clases magistrales, programas y entrevistas del cineasta a propósito de la cinta ganadora del Óscar, quien se ha referido a los años de preparación y realización de la cinta como una etapa turbulenta; incluso ha declarado que, en caso de no contactar con el público a través de *La forma del agua*, un punto de inflexión en su trayectoria, podría haberse retirado del cine. Después del horror y tensión de su obra anterior, no debe haber sido fácil dar el giro hacia una cinta inspiradora y con “final feliz”, en la cual se respira humanidad y que ofrece momentos de pleno gozo: “un cuento de hadas para tiempos difíciles”, como Del Toro mismo la ha descrito. Paralelamente, el director se ha deslindado del “pensamiento positivo” al que se entrega, paradójicamente, el villano de la película; señala de modo enfático que la belleza va de la mano de la imperfección y admite que, al imaginar la historia, buscó obtener un bálsamo para sanar heridas, entre las que se puede suponer se encuentra la intemperie en que vive México y, en general, el clima de odio que se extiende en el planeta. A pesar de todo, se inclina por una obra que, según él describe,

combina el musical, la comedia, el melodrama y el *thriller* —géneros en principio incompatibles—. Es decir, en una temporada oscura, tanto en lo personal como en lo social, apuesta por una locura para la que dispone de escaso presupuesto. Pero él intuye la belleza que necesita y se atreve a compartirla con el gran público, con la gente de diario que también está ávida de alegría, humor, ternura y riesgo: de musical, comedia, melodrama, *thriller*. Todo ello exigió admitir la vulnerabilidad y el deseo de honrar el arrojo y la generosidad de la mayoría invisible. Para contagiar esperanza y entusiasmo Del Toro tuvo que descender a la hondura donde yacen el pavor, el desaliento y los fracasos. Así, el lirismo que impregna la película no tiene nada que ver con el optimismo dulzón tan extendido en la actualidad. El imperioso pulso y la rebeldía, esto es, el talante poético de *La forma del agua* reside en esta sutil defensa de la supuesta “debilidad” a la cual sistemáticamente nos han enseñado a ocultar y aborrecer. A este respecto, concluyo con palabras que Del Toro dirige a las y los estudiantes de la primera clase magistral que impartió en el XV Festival de Cine de Morelia: “[Al hacer una película] hablen de cosas que les duelan, que les den vergüenza, apuro, lo que sea, porque eso es su voz. Las cosas que ustedes pueden ver como defectos, son sus virtudes” (FICM 2017).

Bibliografía

- FICM (2017). “Primera clase magistral: Guillermo del Toro”, *Youtube*, 28 de octubre de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Mbidtzrg_RU>, consultado por última vez el 27 de mayo de 2018.
- KAY, Mary (2017). “*The Shape of Water*. A retold fairy tale”, *Everything Trying to Kill You*, 21 de diciembre de 2017, <<http://everythingtryingtokillyou.blogspot.mx/2017/12/shape-of-water.html>>, consultado por última vez el 27 de marzo de 2018.
- KOSTER, Henry (1960), *The Story of Ruth*, 132 minutos, 20th Century Fox.
- “La Academia de Cine Británico se pronunció con sus nominados. La Forma del Agua lidera la lista con 12 postulaciones”, *Cine Vista Blog*, 10 de enero de 2018, <<https://www.cinevistablog.com/la-academia-cine-britanico-se-pronuncio-nominados-la-forma-del-agua-lidera-la-lista-12postulaciones/>>, consultado por última vez el 20 de abril de 2018.

@mollywrites_ (2018a). “That’s the general consensus right now, Rumi definitely seems like the most likely choice, but nobody online can seem to find it (and it seems like a lot of us are looking!)”, *Twitter*, 20 de enero de 2018, 19:21 horas, <https://twitter.com/mollywrites_/status/954886515259256832>, consultado por última vez el 7 de febrero de 2018.

@mollywrites_ (2018b). “I found it (with some help from a friendly internet stranger) - The Way To You by Hakim Sanai, there’s a few different translations x”, *Twitter*, 5 de marzo de 2018, 16:19 horas, <https://twitter.com/mollywrites_/status/970785879135571968>, consultado por última vez el 7 de marzo de 2018.

PEALE, Norman Vincent (1952). *The Power of Positive Thinking*, Prentice-Hall, New York.

TORO, Guillermo del (2017). *The Shape of Water*, 119 minutos, Fox Searchlight.

Documentos



LO ESENCIAL
ES INVISIBLE
A LA TELE

TELEVISA = TE IDIOTIZA
#YoSoy132

Un boceto original de Manuel Fontanals

An Original Sketch by Manuel Fontanals

ELISA LOZANO
Revista *Cuartoscuro*

RESUMEN: Manuel Fontanals, el arquitecto catalán que llegó a México en 1937 a raíz de la Guerra Civil española, fue el escenógrafo más importante de la llamada “Época de oro” del cine mexicano. Con una brillante trayectoria como escenógrafo teatral, diseñador de vestuario, decorador, ilustrador y diseñador editorial, desarrollada en su país natal y Europa. Fontanals debutó en México como escenógrafo de la película *María* (1938), de Chano Urueta. A partir de ese momento, y hasta los años setenta, trabajó en más de 200 cintas con directores tan importantes como Emilio Fernández, Roberto Gavaldón y Arturo Ripstein, para quien diseñó los sets de *El castillo de la pureza* (1972), su último trabajo.

ABSTRACT: Manuel Fontanals was the most prominent stage designer during the Golden Age of Mexican cinema. Following a successful career in Europe as stage, costume and editorial designer, as well as decorator and illustrator, he arrived in Mexico in 1937 after the Spanish Civil War. Fontanals made his debut in Mexico as the set designer for the film *María* (Chano Urueta, 1938). From that moment and until the seventies, he worked in more than two hundred films with outstanding directors —Emilio Fernández, Roberto Gavaldón—, as well as Arturo Ripstein, for whom he designed the sets of *El Castillo de la Pureza* (*The Castle of Purity*) (1972), his last work.

PALABRAS CLAVE: Manuel Fontanals, escenografía, cine, boceto.

KEYWORDS: Manuel Fontanals, scenography, cinema, sketch.

RECIBIDO: 15 de enero de 2018 • ACEPTADO: 8 de mayo de 2018

ELISA LOZANO

Un boceto original de Manuel Fontanals

En una producción cinematográfica, el escenógrafo es el responsable de interpretar los espacios y ambientes descritos en el guion y, en acuerdo con el director y el cinefotógrafo, diseña y construye los escenarios *ad hoc*, según el género, el lugar geográfico y la época en la que se desarrolle la acción de una película. Manuel Fontanals (1893-1972) ejerció esa profesión durante toda su vida, primero en España y después en México; se autodefinía como una persona “mezcla de técnica e impulso creador” (Lozano 2014: 18); tenía razón, la escenografía cinematográfica es un medio de expresión plástica en cuyo diseño se vuelca todo lo aprendido; las vivencias personales y la experiencia en el oficio para manejar de manera adecuada dimensiones, volúmenes, materiales, etcétera, pero, sobre todo, el criterio para seleccionar cada elemento, según su valor expresivo, funcional y psicológico a favor de la historia que se desea contar. Todo esto, aunado a la manera de interpretar un guion y los recursos utilizados para materializarlo, son componentes que distinguen a un escenógrafo de otro.

El primer paso en la escenografía de un proyecto fílmico es hacer dibujos preparatorios de los espacios, los de Fontanals —quien poseía un bagaje artístico excepcional— se caracterizaban por la fuerza y dinamismo del trazo, el notable manejo de la perspectiva y la cuidadosa representación de las fuentes de luz. Entendía el decorado de una película “a la manera de una osamenta, de una estructura que sostiene y vigoriza la acción”. No se limitaba a una mera reproducción realista de un espacio, porque si lo hiciera, decía con humor, “un metro —medida

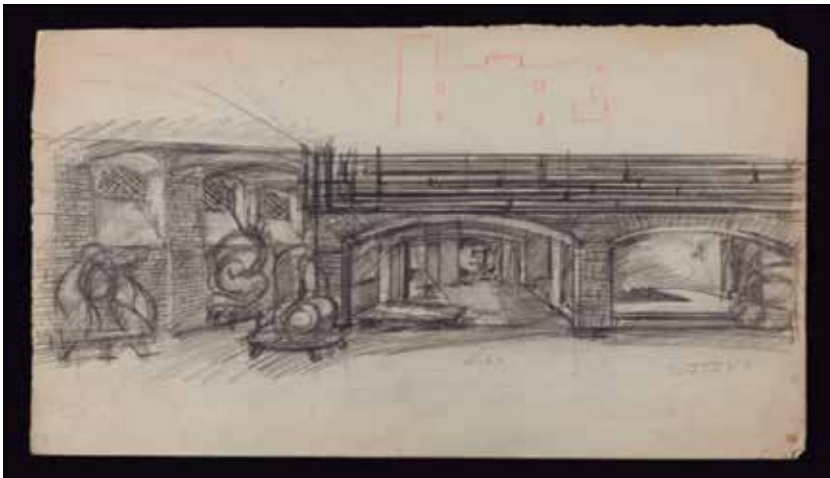
de longitud— bastaría a cualquiera para convertirse en escenógrafo” (Fontanals 1946: 18). Afirmaba también que la escenografía para cine había de ser proyectada “como una obra dinámica, en función del movimiento, que, al ir desarrollándose la trama de la película, muestre una composición capaz de sostenerse por su juego de luz y sombras, debido a su propia profundidad” (Fontanals 1946: 18). Así, el decorado debía estar impregnado de la personalidad de quien lo habitaría; así, según la ocasión, la disposición de dicho ambiente sería caótica u ordenada, luminosa u oscura.

Una vez que se fijaba el ambiente psicológico, buscaba los elementos plásticos *ad hoc* para tales espacios, con todos sus elementos: arcos, columnas, volutas, pisos y todo lo que “los viste”: cortinas, muebles, lámparas, etcétera. El estilo y la disposición de estos era esencial, ya que cada uno desvelaría algo del mundo interior del personaje que lo ocuparía.

Hay que enfatizar, claro está, que lo anterior estaba subordinado a la meta narrativa y estética propuesta por el director; si daba el visto bueno, los dibujos se enviaban al departamento de construcción, donde un equipo de carpinteros, yeseros y pintores seguían al pie de la letra lo representado por el escenógrafo.

Desafortunadamente, en nuestro país son pocos los materiales originales de este tipo que han sobrevivido hasta nuestros días. No era común que los escenógrafos signaran sus proyectos, ni que incluyeran el título de la película a la que correspondían, tampoco las compañías productoras los conservaran. Por eso, los bocetos y planos que han perdurado son oro molido para el historiador del cine, ya que aportan valiosa información sobre las técnicas de factura de cada periodo.

El boceto que reproducimos aquí, inédito hasta hoy, fue hallado en la colección privada de Leticia Fontanals Subervielle, hija del escenógrafo. Se trata de un apunte a lápiz, sobre una cartulina de formato apaisado, como la pantalla de cine, de 23.5 cm de largo por 35 cm de ancho. No está identificado y contiene sólo dos inscripciones: la palabra “Sótano” y una medida: “4.80”.



Lo primero que llama la atención es la soltura de la línea y la fuerza del trazo; representa una construcción cerrada de arcos rebajados que semejan dos crujiás: en una de ellas, al fondo, se ve una fuente de luz; en la otra, aparece una figura femenina atada a una cama. Del lado izquierdo del cuadro, sobresale un grupo de esculturas y junto a estas, unas troneras enrejadas. Aunque no sabemos a qué película pertenece, por el tipo de espacio, el ambiente lúgubre y, sobre todo, porque la mujer está atada e indefensa, se infiere que podría ser una película de terror o drama, donde es común incorporar este tipo de escenas como recurso dramático.

A nivel metodológico, para determinar a qué cinta corresponde el boceto, fue necesario revisar la filmografía completa del escenógrafo (Peralta 2007), encontramos que en los años sesenta participó en una decena de títulos de terror y drama. Lo siguiente fue revisar fuentes de primera mano, es decir, analizar y ubicar en otros archivos, tanto las películas, como los impresos derivados de su promoción — *stills*, *lobby cards*, carteles —, con tal suerte que, en la Fílmoteca de la UNAM, encontramos un *lobby card* de la película *El viaje LSD*, también llamada *Un largo viaje hacia la muerte*, escrita y dirigida por José María Fernández Unsaín en 1967; un “melodrama psiquiátrico”, como lo llama García Riera (1993: 252), en el cual se abordan las posibilidades terapéuticas del LSD. En la

imagen, “Eva” (Fanny Cano) aparece atada a una rudimentaria camilla (como las que antiguamente se utilizaban en hospitales psiquiátricos para dar electrochoques), ante la mirada de “Juan” (Miguel Ángel Álvarez). Localizamos también un *still*, en el que la actriz se oculta tras una gran escultura teniendo como fondo la misma camilla.



Ambas imágenes coinciden con el boceto aquí publicado, el cual muestra algunas características que le dieron fama a Fontanals: expresión, síntesis y propiedad en el diseño de ambientes, como el de este *set* construido en un foro de los Estudios Churubusco.

A modo de conclusión, podemos afirmar que si para la creación de un espacio fílmico se sigue “un proceso creativo, mental primero, resolutivo después, mediante su representación gráfica, artística y técnica, y finalmente otro más de concreción física” (Sanderson y Gorostiza 2010: 16), los apuntes y dibujos preparatorios eran —y siguen siendo— importantes en la realización de una película. De ahí la importancia de su identificación y conservación para el estudio de la escenografía, un tema por demás relegado en la historiografía del cine mexicano.

Bibliografía

- FONTANALS, Manuel (1946). “Conozca el cine por dentro. La escenografía”, *Novelas de la pantalla*, noviembre, México: Editorial Serna, 16-18.
- GARCÍA RIERA, Emilio (1993). *Historia documental del cine mexicano*. México: Universidad de Guadalajara, Imcine, Gobierno de Jalisco, Conaculta, tomo 13.
- LOZANO, Elisa (2014). *Manuel Fontanals, escenógrafo del cine mexicano*. México: Filmoteca de la UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Difusión Cultural, Agrasánchez Film Archive.
- PERALTA GILABERT, Rosa (2007). *Manuel Fontanals, escenógrafo: teatro, cine y exilio*. Madrid: Fundamentos.
- SANDERSON, John D. y Jorge GOROSTIZA (coords.) (2010). *Constructores de ilusiones. La dirección artística cinematográfica en España*. Valencia: Generalitat Valenciana, Filmoteca, IVAC.

Agradecimientos

La autora agradece a Leticia Fontanals Subervielle permitir la reproducción del boceto, el cual forma parte de su colección, donde conserva, además, otros documentos de su padre —fotografías, dibujos y planos arquitectónicos—; a Roberto Fiesco, el préstamo de materiales hemerográficos de su archivo, y al doctor Ignacio del Cueto Ruiz Funes, su interés en difundir la obra de Manuel Fontanals.

Diversa
Artículos



HAY CON AZO 1974

100 no

Ya puedes salir aunque ya se fueron todos...

¿132?

Violentamente visual. Los límites de la representación de la violencia

Violently Visual. The Limits of the Representation of Violence

DANIEL INCLÁN

Posgrado en Estudios Latinoamericanos
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN: Este texto desarrolla la tesis de Susan Sontag sobre el cambio de las imágenes en el siglo XXI, donde se difumina la frontera entre representación y extensión de la violencia, que formula a partir de las fotografías de los soldados estadounidenses torturando musulmanes en Abu-Ghraib. Las imágenes de los cuerpos violentados que intentan “representar” la violencia pueden ser leídas como una manera de expandir lo que sucede en la clandestinidad al espacio público. Esto nos recuerda que toda violencia tiene un carácter semántico, que además de afectos sobre la piel, produce efectos sobre el sentido (entendido como sensibilidad, dirección y significación). Las formas de la violencia producen su propia estética, que se expande más allá de los momentos de ejercicio de una fuerza física. Esto es parte de una producción particular de la presencia, que da las condiciones de posibilidad de toda representación.

ABSTRACT: This text develops the thesis of Susan Sontag on the change of images in the XXI century, where diffuse the border between representation and extension of violence, which is formulated from the photographs of American soldiers torturing Muslims in Abu-Ghraib. The images of the violated bodies that try to “represent” the violence can be read as a way to expand what happens in hiding to the public space. This reminds us that all violence has a semantic character, which in addition to affect the skin, produces effects on the sense (understood as sensitivity, direction and meaning). The forms of violence produce their own aesthetic, which expands beyond the moments of exercise of a physical force. These are part of a particular production of presence, which gives the conditions of possibility of all representation.

PALABRAS CLAVE: violencia, cuerpo, representación, estética de la violencia.

KEYWORDS: violence, body, representation, aesthetics of violence.

RECIBIDO: 9 de abril de 2018 • **ACEPTADO:** 23 de mayo de 2018.

DANIEL INCLÁN

Posgrado en Estudios Latinoamericanos
Universidad Nacional Autónoma de México

Violentamente visual.

Los límites de la representación de la violencia

Aquí la moda ha inaugurado el lugar de intercambio dialéctico entre la mujer y la mercancía —entre el placer y el cadáver—. [...] Pues nunca fue la moda sino la parodia del cadáver multiforme, provocación de la muerte mediante la mujer, amargo diálogo en susurros, entre risas estridentes y ensayadas, con la descomposición.

El libro de los pasajes.

WALTER BENJAMIN

No la costumbre del veneno, sino la costumbre de la muerte; no la muerte domesticada, sino la doméstica; esta es la enseñanza de Mitrídates: para preservar la vida es necesario morir en dosis homeopáticas.

Sílabas negras.

ANTONIO GAMONEDA

El cambio visual

En uno de sus últimos ensayos, Susan Sontag (2004), al hablar sobre las fotografías en las que se veía al personal al servicio de las fuerzas armadas estadounidenses torturando a detenidos musulmanes en Abu Ghraib, decía que: “The pictures taken by American soldiers in Abu Ghraib, however, reflect a shift in the use made of pictures—less objects to be saved than messages to be disseminated, circulated”.¹ Para pensar

¹ “Estas imágenes tomadas por los soldados estadounidenses en Abu Ghraib, sin embargo, expresan un cambio en el uso de las imágenes: menos objetos de conservación que mensajes para ser diseminados, circulados”.

sobre este cambio en el uso social de las imágenes, es necesario pensar su vínculo con las transformaciones en el ejercicio de la violencia militar. Las fotos de Abu Ghraib no solo demuestran un cambio en la manera de producir y circular imágenes; son parte de un cambio radical en las formas de la violencia y en las posibilidades de su representación.

Desde 2001, las imágenes sobre la guerra contra el terrorismo, producidas por miembros de las fuerzas armadas estadounidenses y los grupos de mercenarios a su servicio, más que generar un testimonio, prolongaban por otros medios lo que sucedía tanto en los campos de batalla como en las actividades clandestinas. Uno de los objetivos era demostrar el carácter necesario de la guerra; al mismo tiempo que generar mensajes desmovilizadores dirigidos a los “enemigos terroristas”, intentando ganar la guerra más allá de los campos de batalla. En el caso de las imágenes de las torturas, no representaban los abusos de los soldados, los extendían, los expandían a otros tiempos y espacios. Todo esto gracias a la portabilidad de los equipos de reproducción, al formato digital y a las redes sociales. Correlativa a la portabilidad de las armas. Este vínculo vuelve más evidente la relación del disparo, como activación de una cámara fotográfica y como activación de un arma de fuego (Sontag 2016).

La difusión de las imágenes de los abusos cometidos en la prisión clandestina diseminaba y disparaba la tortura y sus efectos por fuera de los lugares en los que los cuerpos eran lastimados, llegando a otros cuerpos en otras geografías. Al prolongar la tortura por medios visuales, las imágenes lograban dos objetivos complementarios dirigidos a públicos diferenciados. Por un lado, comunicaban, a aquellos enemigos reales o potenciales, el objetivo último de la guerra: degradar los cuerpos de los combatientes y con ello, ofender sus creencias, ridiculizar sus prácticas culturales y agraviar su historia. Los eufemismos intentaban limitar el peso de las imágenes, en lugar de tortura, se hablaba de técnicas agresivas de interrogatorio; en lugar de combatientes terroristas. Esta forma discursiva servía para ocultar el hecho de que la violencia sucedía fuera de toda convención internacional sobre los asuntos de la guerra. Con este procedimiento se intentaba justificar la degradación de los cuerpos y su historicidad; las posturas abyectas en las que se les colocaba construían una imagen de cuerpos dispuestos a todo abuso,

porque eran literalmente *vidas desnudas*,² desprovistas de todo orden de historicidad y de toda mediación ante la mirada de los otros.

Por otro lado, se buscaba ganar adeptos para legitimar una guerra que servía de máscara para el avance del control estratégico del Medio Oriente y de sus riquezas. Las imágenes de la guerra construyen un público de espectadores que pasivamente miran el despliegue exitoso de las fuerzas aliadas; al mismo tiempo, construye un público susceptible de padecer los efectos del poder destructor. Las fotos de Abu Ghraib son las fotos del pasmo: parálisis y sorpresa; dos condiciones necesarias para la contemplación pasiva de la guerra social que se expande por el mundo. Un espectáculo que se puede mirar con cierto goce estético o como una amenaza ante la que nada se puede hacer.

Finalmente, la diseminación de la violencia más allá de los lugares en los que los cuerpos eran abusados contribuía a la construcción de un tipo peculiar de sujetidad social: la del juez. De ser espectador del pasmo, se puede pasar a ser juez del contenido de las imágenes y de las motivaciones políticas que había detrás. Si la función del espectador construye la sensación de una distante cercanía, la del juez, permite aparecer como un actor sui géneris, cuyo objetivo es el de “dictar” sentencia y con ello sentir que se ha realizado algo ante la violencia que está frente a sus ojos.

A partir de estas fotografías se puede reconocer una época dominada por el fin de la representación. Las imágenes prolongaban la violencia, no la representaban. Esta mudanza abre la puerta para discutir un elemento poco analizado sobre las formas de la violencia: su dimensión estética y, por tanto, su extenso carácter comunicativo.³ Las formas de la violencia producen efectos sobre los cuerpos no solo en el momento de su ejecución; se prolongan más allá gracias a su carácter expresivo y a su operación pedagógica. La violencia construye semánticas y desde

² “La nuda vida, es decir la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable” (Agamben, 1998: 18).

³ Rita Segato (2010 y 2014) es de las pocas estudiosas de la violencia que ha reconocido su carácter expresivo y su función disciplinaria, que ella califica como pedagogía de la crueldad. A excepción de Segato, los trabajos sobre la dimensión estética de la violencia atienden las producciones artísticas, por medio de las cuales se intenta construir contrarrelatos o narrativas que expliquen y critiquen la violencia que se produce como exterior a las obras.

ella prácticas de disciplina social, que usan a los cuerpos violentados como dispositivos que sirven para organizar conjuntos más amplios de poblaciones, a través de una producción de sensibilidades y significaciones. En principio, se dirige a aquellos directamente vinculados con los cuerpos afectados (familiares, amigos, compañeros); pero también opera en las relaciones colectivas que esos cuerpos sintetizan (de género, de clase, de edad, de creencias, de prácticas políticas); así como las relaciones sociales circundantes, las que se piensan externas al conflicto, pero miran con morbo y miedo su realización.

La crítica que abre el ensayo de Sontag (que da continuidad a sus reflexiones sobre la ética y la política de la imagen desarrolladas en *Ante el dolor de los demás*) sirve para pensar el papel que juegan las imágenes en el ejercicio de la violencia y, más aún, sirve para pensar una crítica de la violencia desde sus dimensiones estéticas. Esto es necesario para poder construir reflexiones críticas sobre la representación de la violencia hoy. De continuar atendiendo solo al carácter formal de las imágenes de la violencia, sin pensar sus vínculos con las estructuras semánticas, no podremos salir del círculo que gira en torno a la representación imposible o a la representación prohibida; ambas, expresiones de un falso problema, que intenta resolverse resaltando la imposibilidad constitutiva de toda imagen de la violencia, en tanto que no hay experiencia que la soporte (un argumento reciclado sobre el vacío de imágenes del exterminio en las cámaras de gases en los campos de concentración nazis), o que busca resolverse por la vía de la restricción, prohibiendo, bajo argumentos morales o religiosos, toda posible imagen de los hechos violentos y sus efectos. Ni la imposibilidad ni la prohibición sirven para pensar el vínculo entre violencia e imágenes.

A pesar de este falso problema y sus insuficientes resoluciones, vivimos en un mundo de sobreabundancia de imágenes que intentan dar cuenta de la violencia. En particular en México, durante los últimos lustros, hay una sobreproducción de imágenes en los más variados soportes (visuales, literarios, gráficos, escultóricos, teatrales, danzísticos), para tratar de construir representaciones de la violencia que vive el país. El extenso acervo de imágenes cubre un amplio abanico de intenciones formales y políticas, desde aquellas producciones de pretensiones rea-

listas, hasta aquellas que, con el uso de los más diversos tropos, tratan de construir escenas para dar cuenta de la violencia.

El mayor número de imágenes es el que tiene poco o nulo cuidado sobre las consecuencias políticas y éticas. Son las imágenes que todos los días aparecen en los periódicos de nota roja, en sus versiones nacionales o locales. En ellas se produce una anulación de la dialéctica de la mirada. El esquema exitoso para que la dialéctica de la mirada se cancele es el que junta en un mismo plano una imagen plagada de sangre junto a la imagen pornográfica de una mujer. Este modelo se extiende de las primeras planas de la nota roja a las pantallas de la televisión, que, mediante simulaciones, vinculan la violencia “criminal” con cuerpos exuberantes de mujeres. Este tipo de imágenes se complementan con aquellas construcciones moralizantes que contribuyen a un juicio generalizado que justifica la violencia: “Les pasó por algo”. Acá los medios de comunicación dominantes tienen un rol estratégico; en su producción de imágenes ponen en juego los prejuicios conservadores, clasistas, machistas y racistas que permiten respuestas simples y fáciles.

Del otro lado hay un esfuerzo titánico por restituir la dialéctica en las imágenes y con ello su politicidad, contribuyendo a generar espacios de crítica social. El trabajo de la crónica ha sido muy importante en este terreno; la ruptura entre géneros periodísticos y literarios ha abierto espacios para *mirar* de otra forma la violencia. Estas narrativas de la violencia permiten *la toma de la palabra*, tanto de los desaparecidos o asesinados, como de sus vínculos cercanos (madres, hijas, parejas, amistades). Una primera operación para restituir la dialéctica ante la violencia ha sido la de volver a cultivar la palabra.

También la fotografía ha producido transformaciones en los lenguajes para dar cuenta de la violencia, superando el morbo de la nota roja y de las imágenes sin mediaciones. En estos ejercicios, se ve la violencia sin mirar descarnadamente, se reconoce por otros efectos, más allá de la sangre o los cuerpos abyectos. Se restituye la dialéctica al inscribir las imágenes de la violencia en contextos colectivos, demostrando que no es un problema de verdugos y víctimas, sino una compleja relación social.

Para poder ponderar los límites y los alcances de las imágenes, es necesaria una reflexión sobre los dos procesos que están en juego: tanto

de lo que se intenta representar, como de los esfuerzos de representación, para entender qué vínculos mantienen entre sí y de qué maneras se pueden generar relaciones críticas que contribuyan a la reconstrucción y a la interpretación de las formas de la violencia.

Estética de la violencia

Al hablar de la dimensión estética de la violencia se hace referencia al ámbito de su ejecución, que afecta, altera o produce percepciones y sensaciones, un proceso que genera efectos sobre los cuerpos y la manera de percibirlos. No se refiere solo a aspectos formales; es, sobre todo, una relación entre cuerpos y las palabras que los configuran.

La estética es una forma de organizar *el sentido* y generar conocimientos en torno a situaciones sociales. Desde esta perspectiva, el sentido tiene una dimensión tripartita: sentido como dirección, como un *telos* de un determinado movimiento, que define un rumbo, sea provisional, frágil o consolidado. Por otro lado, sentido como sensibilidad, como la sistematización de informaciones que se produce por la “irritación” de las terminales nerviosas y que cimbra a los cuerpos por sus interacciones. Finalmente, sentido como significación, como la práctica de interpretación de una situación y sus posibles consecuencias, descifrando sus contenidos y sus articulaciones.

En la dimensión estética se despliegan los problemas sociales del sentido y su doble procedimiento: el que trabaja para la emancipación y el que consolida las subjetividades producidas por relaciones de poder.⁴ Por tanto, la estética no es el terreno exclusivo del arte; este sería una expresión estética colmada, saturada de intenciones de hacer estallar al

⁴ Terry Eagleton señala con precisión el origen moderno de la estética como un discurso sobre los cuerpos. “Lo estético es a la vez el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental; lo estético constituye tanto una vuelta creativa a la corporalidad como la inscripción en ese cuerpo de una ley sutilmente opresiva; representa, por un lado, un interés liberador por la particularidad concreta; por otro, una forma engañosa de universalismo” (Eagleton 2011: 60).

sentido mediante la producción de totalidades autónomas: un poema, una pintura, etcétera. La estética va más allá de lo artístico; no puede reducirse a esta esfera. Sobre todo si se quiere pensar su vínculo con la violencia.

La violencia, en tanto productora de sujetos y subjetividades, tiene una dimensión estética; contribuye a la organización de los sentidos de la vida social. Esto lo hace a través de estructuras de significación.⁵ La violencia produce discursos, no solo signos; enuncia relaciones de poder y con ellas capacidades discursivas, a través de las cuales se reorganiza el mundo lingüístico y extralingüístico; participan en la construcción de códigos y de procesos comunicativos.

Pensar la violencia desde su dimensión estética, como un proceso en el que se disputa el sentido, nos permite pensarla más allá de los actos en los que se verifica su existencia. Reducir el estudio de la violencia a los actos contribuye a una confusión generalizada a través de la cual se homologa la violencia con la ira o la agresividad; ambas pasiones concluyen en actos de fuerza cuyo fin es la destrucción simbólica o real de personas u objetos. En cambio, la violencia es un proceso de cálculo por medio del cual se intenta establecer una situación y su racionalidad usando una fuerza o un conjunto de fuerzas (físicas, cognitivas, afectivas). La violencia produce un entorno material y una semántica, que sirve para legitimar el acto y construir una racionalidad, por muy precaria que sea. Por tanto, no hay violencias irracionales; toda violencia tiene

⁵ Acá recupero la propuesta de Emile Benveniste para diferenciar el papel del signo y el discurso, la semiótica de la semántica, atendiendo la estructura social de significación y papel que el signo juega en la construcción de discursos históricamente determinados. “Con lo semántico entramos en el modo específico de significancia que es engendrado por el DISCURSO. Los problemas que se plantean aquí son función de la lengua como productora de mensajes. Ahora, el mensaje no se reduce a una sucesión de unidades por identificar separadamente; no es una suma de signos la que produce el sentido; es, por el contrario, el sentido concebido globalmente, el que realiza y se divide en ‘signos’ particulares, que son las PALABRAS. En segundo lugar, lo semántico carga por necesidad con el conjunto de referentes, en tanto que lo semiótico está, por principio, separado y es independiente de toda referencia” (Benveniste 1999: 67-68). El papel del discurso permite vincular, no sin dificultades, con Michel Foucault (2002), en especial con la diada enunciación-enunciado, en la que Foucault atiende al enunciado como el espacio de la experimentación dentro de un orden discursivo, en el que se despliegan las relaciones de poder que organizan los polos de la verdad y la pertenencia.

la fuerza para generar sus razones y sus procesos de entendimiento, morales o cognitivos, aunque estos sean frágiles y limitados.

La violencia produce diferencias donde no existían, al tiempo que genera los mecanismos para controlarlas, prolongar su existencia y sus efectos. Es una operación de cálculo, que intenta articular un conjunto de acciones que afectan los cuerpos y las percepciones, los objetos y las interpretaciones. En la cual no se persigue la igualdad, sino la diferencia normalizada y la destrucción-construcción del sentido mediante la fuerza. La violencia reordena, establece legalidades que antes no existían. Por ello opera de maneras específicas; nunca es homogénea y nunca se aplica al conjunto de una población; es selectiva, sistemática y administra las fuerzas que la hacen posible. En tanto productora de diferencias, trabaja selectivamente; aunque construye una imagen omniabarcante, que en su apariencia parece afectar a todos por igual, esta percepción es resultado de la pedagogía de la crueldad con la que opera y los miedos que esta genera.

La violencia actúa, pero no es ahí donde está su esencia. Está en el intento de imponer un ordenamiento (sus efectos en cuerpo, objetos y percepciones) y en la construcción de sujetos. Produce dos tipos de subjetividades dinámicas: los ejecutores y los que experimentan sus efectos; en medio de estas aparecen otras dos: la de los espectadores y la de los jueces. No hay, por tanto, violencias universales, ni una forma genérica, sino formas de la violencia en las que se encadenan, de manera particular, actos, instrumentos, tiempos y espacios, todos inscritos en proyectos políticos determinados. Estas formas de la violencia trabajan en función de objetivos específicos, a veces articulados, a veces autónomos.

De ahí que toda la crítica de la violencia sea una crítica histórica, porque no es un acto universal, ni, mucho menos, una naturaleza social. “La crítica de la violencia es la filosofía de su historia” (Benjamín 2010). “La filosofía de su historia” exige preguntas por los fundamentos y por la manera en la que estos se configuran. Obliga a una lectura genealógica, que supere el análisis de los fenómenos de coyuntura y se pregunte por las relaciones de poder que hay detrás de las formas de la violencia.

Paralelamente, toda crítica de la violencia necesita ser una crítica política, ya que siempre opera en el marco de proyectos políticos; es aquí

donde se puede reconocer su especificidad, no en los actos en los que se realiza (que pueden ser prácticamente los mismos desde hace siglos). Su historicidad no está en la novedad o continuidad de ciertas prácticas, sino en la manera en la que estas se articulan con proyectos políticos específicos, y cómo, dentro de estos, se construyen sujetos susceptibles de ser violentados.

Una manera de construir la crítica de la violencia puede ser a partir de su dimensión estética, como forma de salir de cuatro grandes trampas: 1) la cuantitativa, aquella que se obsesiona por los números como criterio de verdad; 2) la judicial, aquella que reconstruye los hechos para construir argumentos en una disputa legal, que reduce la mirada a un horizonte de víctimas-victimarios; 3) la testimonial, que, a contramano de las otras dos, construye al testimonio como un criterio suficiente para explicar los sucesos de la violencia; 4) la sociologizante, que concibe a la violencia como una anomia social, como una relación excepcional de las formas culturales.

Los límites de la representación

Toda representación se caracteriza por generar imágenes (ideales, visuales, auditivas) que producen distanciamiento, una relación que permite cierto grado de entendimiento de una situación dada. La representación no es suplantación de una realidad, ni una cosa que refiere a cosas; es un proceso (una mediación) a través del cual se hace inteligible el mundo. Los fines de la representación pueden ser dos, aunque contrapuestos: uno, el de reconstruir el orden de lo representado, y ratificar la estabilidad de una situación, su orden normativo y su materialidad; el otro puede ser el de destruir el orden de lo representado, poniendo en duda la estabilidad de la situación, cuestionándola con el fin de construir un espacio para las posibilidades. El distanciamiento que produce toda representación puede, por tanto, reconstruir o destruir, refundar o crear.

De ahí que el término sea polisémico y reapropiado por distintas prácticas sociales. Al menos hay tres grandes dimensiones. Aquella que refiere a la condición política moderna, en la que las instituciones estatales se presentan como la representación del poder popular que las

funda. En este caso, la representación no es sino una forma de ocultar relaciones de poder, un reparto desigual de la politicidad social, que queda monopolizada por burocracias estatales y poderes fácticos. Un segundo nivel refiere al proceso productivo de discursos, en distintos soportes, a través de los cuales se intenta dar cuenta, con (cierto grado de criticidad) de un suceso o un conjunto de sucesos. En la representación como producción se ponen en juego las capacidades de entendimiento de una realidad y la creatividad para traducirla en otros códigos. Por último, hablar de representación tiene un carácter performativo, en el que la actividad teatral es su mejor expresión, pero también incluye a los performances y los happenings. En esta dimensión, representar presupone una puesta en escenas de situaciones, concretas, imaginarias, reales o potenciales, a través de las cuales se produce una relación de extrañamiento con el mundo.

En estos tres niveles, la representación está en crisis, resultado de dos procesos combinados. Aquel que refiere al límite las maneras de entendimiento y acercamiento a la realidad, y con ellas el desuso de las capacidades refractarias de entenderla (a través de tropos que funcionan como estrategias epistémicas: la metáfora, la alegoría, las sinécdoques, etcétera). El mundo hiperrealista en el que vivimos limita las estrategias de distanciamiento, propio del realismo capitalista que se ha convertido en criterio estético universal.⁶ Esto es parte del triunfo del fetichismo de la mercancía, que produce un mundo organizado por apariencias, mediado por imágenes que encubren la violencia constitutiva de los objetos con los que interactuamos en todo momento.⁷ El correlato del realismo capitalista es la estetización obscena del mundo, vivir rodeados de objetos

⁶ “El realismo capitalista no puede limitarse al arte o al modo casi propagandístico en el que funciona la publicidad. Es algo más parecido a una atmósfera general que condiciona no sólo la producción de cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como la barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos” (Fisher 2016: 41). En este ambiente se genera una impotencia reflexiva, en la que no aparecen en el horizonte salidas al mundo corporativo del capitalismo contemporáneo.

⁷ Guy Debord (2010) anunció desde hace más de medio siglo los límites de la representación en un mundo de fetiches; en años recientes el grupo Krisis recuperó los planteamientos de Karl Marx para explicar el papel del fetichismo y el dinero en la sociedad contemporánea. Estas ideas han sido complementadas por Anselm Jappe (2011) y Anselm Jappe, Robert Kurz y Claus Peter Ortlieb (2014).

bellos, donde el valor de uso se reduce a puro ornato y donde la relación entre los cuerpos se hace de la misma manera que el consumo en serie, impersonal y anónimo de mercancías.

El otro proceso que define la crisis de la representación es el de los límites de la presencia. Aceptemos la idea de Jean-Luc Nancy (2006): la representación es la presentación de la ausencia que constituye toda presencia, es decir, del proceso que logra exponer (en su doble sentido: hacer visible y poner en riesgo) el vacío constitutivo de toda presencia, que nunca se muestra como completa (toda presencia es incompleta; de ahí su historicidad y su movimiento). La representación trabaja sobre esa falta constitutiva de toda presencia.

¿Qué pasa en una época en la que a la presencia de cuerpos se le niega todo el orden de presencia? ¿Qué tipo de presencia se produce cuando miles de cuerpos son asesinados en un orden de clandestinidad-pública? ¿Cómo son y están los cuerpos cuando interactúan entre sí como mercancías dispuestas a ser consumidas de las más diversas formas (como objetos de goce en una cadena sin límites de intercambios deserotizados, el *give me more* de la pornografía secularizada; como fuerza de trabajo espectral, que en el mercado de los servicios encuentra su plena realización al vender tanto las capacidades productivas como los sentimientos; como realidades desmontables en el mercado de órganos)? ¿Qué es lo que está presente en un mundo de simulacros y fetiches?

¿Cómo representar los cuerpos que son resultado de violencias anónimas, clandestinas o seriales? Aunque existan restos que pueden servir como índice de un cuerpo, son fragmentos desde los que es muy difícil pensar a la persona y sus relaciones colectivas (nombre, identidad, situación social, historicidad). Estamos ante proyecciones de lo que un cuerpo era, es decir, estamos ante fantasmas, sombras de aquello que se ha escapado de la conciencia del tiempo colectivo. Ante esto, el tema del espectro aparece, ya no como figura retórica, sino como problema filosófico e historiográfico. La representación tiene que lidiar con la forma de presencia producida por la violencia para poder dar cuenta del cuerpo ausente y no prolongar la violencia que lo borra.

Con estas interrogantes tiene que lidiar la representación hoy, no solo con los límites de sus procedimientos y artefactos, no solo con los límites de las imágenes, no solo con las fallas de los órdenes discursivos. El

reto de la representación hoy es el problema de la presencia; y con ello, el papel central que juegan las formas de la violencia en su producción.

Acá está parte del nudo problemático sobre las imágenes de la violencia. En el caso mexicano, el debate ha girado en torno a una moral de la imagen o a una restricción de tipo político. La censura sobre los efectos de la violencia y su cobertura mediática produjo la patética firma del Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia (2011), a través del cual se intentaba “no interferir en el combate a la delincuencia, dimensionar adecuadamente la información y no convertirse en voceros involuntarios”. Eufemismos para ocultar la censura gubernamental y la moral conservadora detrás de los monopolios mediáticos.

Esta política de comunicación tiende un velo sobre los problemas de fondo, sobre el tipo de relaciones sociales que hacen posible la violencia y sobre el tipo de corporalidad y presencia que se produce. La intención de comunicar los efectos de la violencia empata con lo señalado por Sontag: no estamos ante una representación de la violencia, sino ante su prolongación por medio de imágenes, que son parte de toda una compleja semántica.⁸ El problema en México no es de representación; es la presencia que produce la violencia, su manera de extenderse más allá de los momentos de su ejecución material, prolongándose por medio de imágenes que refuerzan la estructura semántica. Porque los cuerpos también están hechos de palabras y significaciones. Es aquí donde la violencia se constituye como la vía socialmente válida para producir presencias, en su doble dimensión: material y significativa.

Los cientos de imágenes (fotografías, dibujos, crónicas) que diariamente circulan en las calles del país, intentando dar cuenta de la violencia y sus efectos, voluntaria o involuntariamente prolongan la violencia, construyendo canales comunicativos a través de los cuales se disemina la pedagogía de la crueldad y contribuyen a la consolidación de una cultura del horror. Al carácter formativo que socialmente hay que enfrentar ante el avance de miles de cuerpos asesinados con saña, de cor-

⁸ Rossana Reguillo ha calificado a las nuevas *doxas* como *narcoñol*, una jerga llena de neologismos propios del código criminal, que se diseminan en la vida cotidiana hasta convertirse en una lengua franca, que se usa con pasmosa frialdad para hablar de los fenómenos de la violencia, expulsando todo esfuerzo por construir explicaciones complejas (Reguillo, 2011).

poralidades mercantilizadas por diversos procesos, de corporalidades espectrales de las que solo quedan recuerdos colectivos o individuales porque no hay restos ni rastros; hay que sumar la pedagogía que se soporta en imágenes. “Se instalan tiempos sombríos, cuyo origen y causa no atinamos a identificar porque el sufrimiento causado nos parece que se exhibe y manifiesta exclusivamente en los otros” (Segato 2014: 46).

La estética de la violencia produce una anestesia social, la sobreproducción de imágenes, el inconmensurable dolor, la inexplicable desesperanza, la gratuidad de la muerte, producen dos efectos de parálisis: la que genera el miedo (hasta el patetismo de tener miedo del miedo) y la que resulta de la indiferencia y el olvido (como dos mecanismos de sobrevivencia). La anestesia social es inversamente proporcional al dolor de los cuerpos torturados; mientras más dolorosos y crueles son las formas de la violencia sobre los cuerpos, más insensible se vuelve la sociedad ante estos sucesos, a tal punto que la indiferencia se expande hasta las situaciones más cercanas y cotidianas (los maltratos a los niños en las plazas públicas; los insultos entre personas que se conocen). Esto no sería posible sin el extenso carácter comunicativo de las violencias y el papel que las imágenes juegan en ello. Es en este hiato donde se juega la representación, no en los límites morales o las incapacidades creativas.

Cierre: lo político de la imagen

En 1965, en un encuentro de cineastas reunidos para discutir el vínculo entre las formas creativas del nuevo cine y su compromiso político, Glauber Rocha (2011) leyó un manifiesto estético y político titulado “Estética del hambre”, que también circuló como “Estética de la violencia”. En este texto, Rocha anuncia dos ideas centrales para el tratamiento de las imágenes sobre la miseria y la violencia propia de los países periféricos, presas de formas renovadas de colonialismo. En principio, reconocía, que no se puede producir goce estético a partir de la miseria de los otros, como hasta entonces lo hacía el cine europeo, que intentaba representar la realidad colonial o poscolonial, lo mismo que cierto cine periférico, que, con intenciones de ganarse espacios en el circuito internacional del arte, generaba formas acordes con las estéticas mise-

rabilistas, en las que se estetizaban las formas de la vulnerabilidad. Una segunda idea llamaba al compromiso colectivo para que los afectados produjeran sus imágenes, para que ellos mismos construyeran las representaciones en las que se pudieran reconocer, más allá de las modas o cánones formales. Dos procesos para que se pudiera restituir la historicidad de su humanidad robada, al saberse despojados por condiciones determinadas, al reconocerse como afectados por un sistema social que los construye como excresencia. A partir de esto, construir caminos de fuga hacia otro mundo.

No lucrar con la imagen del dolor de los otros y construir espacios sociales para que los afectados generen sus imágenes son dos de las conclusiones vigentes del ensayo de Rocha. Construir representaciones con estos compromisos tendría que ayudar a generar objetos hacia los que se dirija la furia social, que la ira se encamine hacia aquellos procesos que hacen posible la violencia, hacia aquellas prácticas que degradan la vida y convierten a los cuerpos en valores de uso hiperdegradados. Lo político de la representación no debería hipotecar su efectividad a la estetización, ni a la circulación en un amplio mercado de imágenes; debería regresar a lo más inmediato, a lo más próximo. Las representaciones, entonces, trabajarían para que la corporalidad y la presencia vuelvan a estar en nuestras manos: tener vida en nuestras manos y ser vida en manos de otro, no como mercancías de usos desechables, sino como formas históricas de existencia en las que están en juego las más amplias posibilidades de ser y estar en el mundo.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (1998). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia, Pre-textos.
- BENJAMIN, Walter (2010). *Crítica de la violencia*, trad. Eduardo Maura. Madrid, Biblioteca Nueva.
- BENVENISTE, Emile (1999). *Problemas de lingüística general II*. México, Siglo XXI.
- DEBORD, Guy (2010). *La sociedad del espectáculo*. Madrid, Pre-textos.
- EAGLETON, Terry (2011). *La estética como ideología*. Madrid, Trotta.

- FISHER, Mark (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativas?* Buenos Aires, Caja Negra.
- FOUCAULT, Michel (2002). *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- JAPPE, Anselm (2011). *Crédito a muerte. La descomposición del capitalismo y sus críticos*. Logroño, Pepitas de Calabaza.
- JAPPE, Anselm, Robert KURZ y Claus PETER ORTLIEB (2014). *El absurdo mercado de los hombres sin cualidades. Ensayos sobre el fetichismo de la mercancía*. Logroño, Pepitas de Calabaza.
- NANCY, Jean-Luc (2006). *La representación prohibida, seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires, Amorrortu.
- REGUILLO, Rossana (2011). “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: apuntes para su decodificación”, en *E-misférica*, 8.2 #narcomachine, <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>>, consultado por última vez el 12 de mayo de 2017.
- ROCHA, Glauber (2011). “Eztetyka del hambre”, en *La revolución es una Eztetyka*. Buenos Aires, Caja Negra.
- SEGATO, Rita (2010). *Estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires, Prometeo.
- SEGATO, Rita (2014). “Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres”, en *Sociedade e Estado*, vol. 29, núm. 2: 341-371.
- SONTAG, Susan (2004). “Regarding The Torture of Others”, en *The New York Times Magazine*, 23 de mayo de 2004, <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/regarding-the-torture-of-others.html?_r=0>, consultado por última vez el 29 de abril de 2017.
- SONTAG, Susan (2012). *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major. Madrid, Debolsillo.
- SONTAG, Susan (2016). *Sobre la fotografía* (trad. Carlos Gardini). México, Debolsillo.
- UNESCO (2011). Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia. México, <http://www.unesco.org/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/media_standards/Art%2019%20memorandum%20on%20the%20mexican%20draft%20federal%20act%20Acuerdo_Medios_23_marzo_2011.pdf>, consultado por última vez el 10 de mayo de 2017.

**La traducción como acto doble de comunicación.
Entre semiótica cognoscitiva y semiótica de la cultura.¹
Parte I: De la comunicación a la traducción**

Translation as a Double Act of Communication
Between Semiotic Cognitive and Semiotics of Culture.
Part I: From Communication to Translation

GÖRAN SONESSON
Centro de Semiótica Cognoscitiva
Universidad de Lund

RESUMEN: Si la traducción es un acto de transacción de sentidos, la semiótica debe ser capaz de definir su especificidad en relación con otros actos semióticos. En lugar de eso, siguiendo las sugerencias de Roman Jakobson, de la Escuela de Tartu y, de forma implícita, de Charles Sanders Peirce, la noción de traducción ha sido generalizada para cubrir más o menos todas las operaciones que se pueden llevar a cabo dentro de un recurso semiótico y entre varios recursos semióticos. En este trabajo partimos de una definición de la comunicación elaborada por el autor en un texto anterior, que nos permite caracterizar la traducción como un doble acto de significación, tomando en cuenta los casos de emisión y recepción de ambos actos involucrados, el primero en el nivel de la cognición, y el segundo en el nivel de la comunicación. Sin embargo, el acto de traducción siempre ocurre en un contexto específico, y, por lo tanto, hace falta ubicarlo dentro del modelo de la semiótica de cultura. En la segunda parte de este artículo, vamos a estudiar las diferencias entre la traducción propiamente dicha, como lo dice Jakobson, y los dos otros tipos de traducción que Jakobson reconoce.

ABSTRACT: If translation is an act of meaning transaction, semiotics must be able to define its specificity in relation to other semiotic acts. Instead, following the suggestions of Roman Jakobson, of the Tartu school and, implicitly, of Charles Sanders Peirce, the notion of translation has been generalized to cover, more or less, all the operations that can be carried out within a single semiotic resource as well as between several semiotic resources. In this paper we start with a definition of communication elaborated by the author in a previous text, which allows us to characterize translation as a double act of significance, taking into account the instances of emission and reception of both acts involved, the first at the level of cognition, and the second at level of communication. However, the act of translation always occurs in a specific context, and, therefore, it is

¹ La primera versión de este texto se presentó en el congreso de la IASS-AIS en Nanjing en 2012 (véase Sonesson 2014a). Desde entonces, he tenido la oportunidad de ofrecer esta conferencia en Salónica, Helsinki, Lublin, Lund y en la Ciudad de México, y estas experiencias han inspirado cambios fundamentales al modelo propuesto en Nanjing. Quiero agradecer a los que asistieron a estas conferencias; sus comentarios han dado lugar a varias revisiones y aclaraciones.

necessary to place it within the model elaborated within the semiotics of culture. In the second part of this article, we will study the differences between “translation proper”, as Jakobson calls it, and the two other types of translation that Jakobson recognizes.

PALABRAS CLAVE: traducción, comunicación, cognición, semiótica cultural, recursos semióticos

KEYWORDS: translation, communication, cognition, cultural semiotics, semiotic resources

RECIBIDO: 5 de febrero de 2018 • ACEPTADO: 29 de marzo de 2018

GÖRAN SONESSON

Centro de Semiótica Cognoscitiva

Universidad de Lund

**La traducción como acto doble de comunicación.
Entre semiótica cognoscitiva y semiótica de la cultura.
Parte I: De la comunicación a la traducción**

La traducción es un acto semiótico, y más precisamente, un doble acto de comunicación, que implica al mismo tiempo (como todos los actos semióticos) uno o más actos cognoscitivos, a menudo no solo en el sentido general de la ciencia cognoscitiva contemporánea, sino más específicamente, en el sentido de la psicología cognoscitiva clásica: una operación mental que ocurre en un nivel relativamente alto de conciencia y voluntad. Dado que no todos los actos cognoscitivos, incluso en el sentido amplio del término, son actos de comunicación, la traducción resulta un tema de especial relevancia para la semiótica cognoscitiva, en el sentido en que esta disciplina reúne el estudio de estructuras, como en la semiótica clásica, y el estudio de los actos mentales, como en la psicología y las ciencias cognoscitivas (Daddesio 1994; Sonesson 2007b). Sin embargo, la traducción no es solo un acto doble, sino, es un acto cuyas dos o más partes están, al menos indirectamente, situadas en diferentes ámbitos culturales, mediadas por un sujeto que es el receptor de uno de los actos de comunicación e iniciador del otro. Por lo tanto, es de gran importancia para la semiótica de la cultura.

La teoría tradicional de la traducción, en su conjunto, ha dado el concepto de traducción por sentado, que es tal vez como debe ser —lo que no quiere decir que esta especialidad no ha profundizado en otras cues-

tiones teóricas, sin importar si se cuentan sus inicios desde Cicerón, Jerónimo, Schleiermacher o Holmes—. En la semiótica, por otra parte, donde se debía haber analizado en sus caracteres específicos el acto de la creación de sentido llamado traducción, existe en lugar de esto una tendencia pronunciada a borrar la distinción entre la traducción y la semiosis en general (Gorlée 1994; Petrilli 2003; Torop 2003, y otros).² Históricamente, hay tres precedentes obvios para este hecho. En primer lugar, en un ensayo muy famoso, Roman Jakobson (1959) sugirió que “la traducción propiamente dicha”, rebautizada “traducción interlingüística”, podría servir de modelo para lo que él llamaba la “traducción intralingüística”, la sustitución de un término por otro, dentro del mismo sistema semiótico, y la “traducción intersemiótica”, la transferencia de un significado, de un sistema semiótico a otro). Esto deja abierta la cuestión de si hay algo que pasa en la semiosis que no es traducción.

En un nivel más general, el modelo peirceano del signo, que se concibe mejor como un modelo de comunicación, podría naturalmente sugerir que todo significado es una traducción, como consecuencia de la afirmación de Peirce de que cada una de las tres partes de un signo es susceptible de ser expandida en forma de otro signo, así como de la idea más específica de que un interpretante inmediato se puede transformar en un interpretante dinámico, y así sucesivamente hasta el interpretante final, que quizás nunca se alcance (Colapietro 2003; Petrilli 2003). Tal concepción sugiere aún más fuertemente que toda semiosis es traducción. Por último, el modelo de la Escuela de Tartu de la semiótica cultural (Lotman *et al.* 1975), utiliza el término *mecanismo de traducción* con referencia a todos los elementos culturales transferidos de una cultura a otra. El problema compartido de estas tres concepciones es que no nos dicen de qué manera la traducción es diferente de otros actos de comunicación. Para poder decir en qué es específica la traducción, vamos a empezar por indagar la naturaleza de la comunicación como un acto de significación.

² Sin embargo, Gorlée (2015) presenta un argumento más semejante al presente artículo, usando *transducción* como término general, donde nosotros vamos a hablar de *transposición* (en la sección 4).

1. *La metáfora del tubo y otras quimeras*

Como Michael Tomasello (2008) observa, la comunicación es un tipo de colaboración. A diferencia de otras especies, este autor hace observar que los seres humanos “han nacido y están criados para ayudar” (2009: 1f). Resulta que los simios son capaces de cooperar cuando el beneficio de la cooperación es mutuo. Incluso pueden, bajo ciertas circunstancias, compartir alimentos. Sin embargo, lo que no pueden hacer es compartir información. Esto sugiere que la información, o, como lo voy a llamar, el conjunto de conocimientos que se comunica, tiene algo de especial, pero Tomasello no tiene nada que decirnos sobre esta especificidad. La semiótica, en general, no ha sido de mucha ayuda aquí tampoco. Aunque los trenes y los coches se mueven, el cambio de posición en el espacio no es un requisito de la comunicación, en el sentido de que un significado se comunica de una persona a otra, al contrario de lo que sugiere la teoría matemática de la comunicación, que sigue siendo aceptada en la semiótica, después de haber sido promovida, en particular, por Roman Jakobson (1960) y Umberto Eco (1976). Cuando Michael Reddy (1979) diagnostica la “metáfora del tubo”, una hazaña que hoy en día se presenta a menudo como un descubrimiento temprano de un tema sacado de la cornucopia de “metáforas que vivimos” de George Lakoff, en realidad lo hizo para advertirnos en contra de las sugerencias engañosas incorporadas en esta concepción; de hecho, mucho antes de la invención de la teoría de la comunicación, Valentín Vološinov (1929 [1973]) señaló la implicación equívoca de esta comparación. Sin embargo, ni Vološinov ni Reddy realmente propusieron otro modelo en lugar de esta metáfora seductora.³

La comunicación, en el sentido de la presentación de signos, tiene que ser diferenciada del sentido en el que implica medios de transporte como coches, trenes y similares, que cambian su posición en el espacio. Al igual que el hecho de compartir los recursos alimentarios, que se da entre los simios, la comunicación con trenes y coches implica un mo-

³ Reddy (1979) sugiere que el “paradigma de los constructores de herramientas” podría ser una opción mejor, pero no hay nada en su propuesta que dé a entender de qué manera esta concepción podría cumplir mejor la función de explicación de la comunicación que la metáfora del tubo.

vimiento de una posición a otra, y, en todo caso, si se comparte algo, desde luego, no es la información. Dos tradiciones de la semiótica pueden, sin embargo, ayudarnos a clarificar las cosas. Partiendo del modelo de Praga, se entiende que, en la comunicación, el receptor es tan activo como el remitente. Y hay enseñanzas que se pueden sacar del modelo de Tartu. Este último se ocupa en realidad de las relaciones entre las culturas, pero estas relaciones pueden ser reformuladas en términos de actos de comunicación. Lo que la Escuela de Tartu dice acerca de las culturas emisoras y receptoras puede ser concebido como dos posiciones diferentes en el acto de la comunicación (Sonesson 1999).

1.1. Enseñanzas de la Escuela de Praga

Jan Mukařovský (1970), el personaje principal de la Escuela Semiótica de Praga en los años treinta del siglo XX, partió de la fenomenología de Edmund Husserl —o, más exactamente, de la interpretación de su seguidor Roman Ingarden (1965 [1931])— con el fin de describir la comunicación, en particular como se manifiesta en una obra de arte. La aportación fundamental de Mukařovský consistió en desarrollar una dimensión social. La idea más importante de la Escuela de Praga en este contexto, es que, en la comunicación —en el sentido de la transmisión de información—, el transporte o la codificación no son necesarios, pero sí lo es la presentación de un artefacto a otra persona, creando, al mismo tiempo, la tarea de dar un sentido al artefacto. Un artefacto es producido por alguien, y tiene que ser transformado por otra persona en una obra de arte pasando por un proceso de concreción. El término *concreción* se utiliza aquí en el sentido de Ingarden, para referirse al conjunto de “lugares de indeterminación” presentes en una obra (muchos de los cuales se llenan en una interpretación individual de la obra). Se usa más específicamente en el sentido de Mukařovský, que hace hincapié en la contribución activa, pero, al mismo tiempo, regulada, del receptor o de la audiencia de la obra, que, por otra parte, tiene lugar en un contexto social.

Mukařovský, como Ingarden, formuló esta noción de concreción en referencia a la obra de arte, pero esta concepción se puede generalizar a todo tipo de procesos de comunicación en los que se comparte informa-

ción o, quizá, mejor, en los que la información se crea conjuntamente. En vista de que, según Mukařovský, este es un acto social, el proceso de creación del artefacto, así como el de percibirlo, están determinados por un conjunto de normas, que pueden ser estéticas —y en las obras de arte son la especie de normas que deben predominar—, pero también pueden ser de tipo social, psicológico, etc. La obra de arte se define, según la Escuela de Praga, como algo que transgrede estas normas. Mukařovský señala, sin embargo, que las normas pueden ser de cualquier tipo, pasando de regularidades simples a las leyes escritas. Podríamos concluir que existe un continuo que va desde la normalidad a la normatividad, sin que, por lo tanto, las divisiones cualitativas deban ser ignoradas.



Figura 1. Modelo de comunicación resultando de la integración de los modelos de Praga y de Tartu, según lo propuesto por Sonesson 1999.

Puesto que este modelo se basa en la concepción fenomenológica de la percepción, se puede generalizar fácilmente a la comunicación en general. Todos los tipos de comunicación consisten en presentar un artefacto a otro sujeto, dándole la tarea de transformarlo por medio de una *concreción* en una *percepción*. En pocas palabras, lo que sucede en la comunicación, en el sentido relevante, es que un sujeto crea un artefacto, y otro sujeto se enfrenta a la tarea de proporcionar una interpretación a este artefacto (Sonesson 1999). El término *concreción* se utiliza aquí, en lugar de simplemente *percepción*, para hacer hincapié

en el hecho de que la información se produce en una colaboración entre los sujetos. La recodificación a veces es necesaria, pero en la mayoría de los casos, los mismos signos, o al menos los mismos repertorios de signos que coinciden en parte, se pueden usar en ambos extremos de la cadena de comunicación.

Como ya se ha señalado anteriormente, el cambio de posición no es un ingrediente necesario de este proceso, contrariamente a lo que sugiere la teoría matemática de la comunicación. Cuando se envía el mensaje en forma de carta, el tren o el avión tiene que ayudarlo en su camino hacia el receptor, y, por esto, se necesita un cambio de lugar. A veces, el remitente tiene que ir a algún lugar en particular para crear el artefacto. El telégrafo, todavía corriente hacia finales del siglo XX, requiere tal desplazamiento. Por el contrario, la comunicación por correo electrónico no requiere más desplazamientos por parte del remitente o receptor que sentarse delante de una computadora o, más recientemente, poniendo en marcha un celular. A veces es el receptor el que tiene que ir a otro lugar para recoger el mensaje. Este sigue siendo el caso cuando se visita un museo, una galería, un cine, un teatro, un salón de automóviles, y así sucesivamente; y se aplica en un sentido más profundo a la experiencia de observar pinturas rupestres prehistóricas originales o frescos renacentistas *in situ*. En otras palabras, a veces el remitente y/o el receptor tienen que moverse, además de, o en lugar del artefacto (figura 1). El desplazamiento es, por tanto, una cuestión bastante separada de la comunicación. El transporte puede ser la ocasión para la comunicación. De hecho, el movimiento siempre ha ofrecido nuevas perspectivas, incluso a los antecesores del *Homo sapiens* y otros animales. Precisamente porque el movimiento puede ser un concomitante de tipos específicos de comunicación, el desplazamiento espacial y la comunicación tienen que ser distinguidos desde antes.

Siguiendo el modelo de la Escuela de Praga, toda interpretación también tiene lugar de acuerdo con un conjunto de conocimientos, más o menos compartidos entre el emisor y el receptor, que tienen dos materializaciones principales: el conjunto de obras ejemplares de las artes y el canon, en el sentido de las reglas acerca de cómo las obras de arte deben ser hechas. Una vez más, este doble aspecto de los conocimientos antecedentes puede ser generalizado del caso especial del arte

a cualquier artefacto que se ofrezca para la comunicación. Por un lado, hay ciertos artefactos ejemplares, y, por el otro, están los esquemas de interpretación.

La noción de esquema tiene una historia en la fenomenología, en particular, en la de Alfred Schütz, así como en la psicología cognoscitiva, desde la obra original sobre la memoria de Frederick Bartlett y de la psicología genética de Jean Piaget, hasta las contribuciones más recientes a la ciencia cognoscitiva, en los trabajos de Rumelhart y Schank. Resumiendo, esta larga y variada tradición describe un esquema como: “una estructura de conjunto dotada de un significado particular —más o menos fácilmente expresable como una etiqueta—, que sirve para agrupar un conjunto de unidades de significación en otros aspectos independientes, y para relacionar los miembros del conjunto el uno con el otro” (Sonesson 1988: 17).

Bartlett habló principalmente de esquemas de memoria, y Schank menciona en particular el esquema del restaurante. Diferentes culturas pueden tener diferentes esquemas de memoria, lo que significa que una historia que viene de una cultura se vuelve a contar, por memoria, de manera diferente, por los miembros de otra cultura, quienes utilizan esquemas imperantes en su cultura. El esquema restaurante es algo mucho más específico; implica un conocimiento sobre la manera de comportarse en un restaurante, que también puede ser, sin duda, diferente de una cultura a otra. Como veremos, artefactos y esquemas resultan ambos relevantes para el acto de la traducción. De hecho, incluso puede haber esquemas que permitan la mediación entre una cultura y otra; así, como ha sugerido Gruzinski (1999), fue el auge del arte grotesco, vigente en Europa con su proliferación de figuras, el que dio a los artistas nativos la oportunidad de integrar a los dioses precolombinos con el cristianismo, incluso en los frescos de las iglesias.

1.2. Orientación al remitente / fuente – o al receptor / objetivo

De acuerdo con una idea, sugerida por Lotman (1976), así como por Moles (1981), el emisor y el receptor de cualquier situación de comunicación comienzan con “códigos” —o, como yo prefiero llamarlos,

recursos de interpretación—, que se superponen solo en parte, esforzándose para homogeneizar el sistema de interpretación a medida que avanza la comunicación. Podemos extender esta idea haciendo referencia a la concepción de la Escuela de Tartu, según la cual las culturas pueden estar orientadas hacia el remitente o hacia el receptor (Lotman *et al.* 1975), transfiriendo estas propiedades a las situaciones de comunicación. El acto comunicativo puede, entonces, describirse como orientado hacia el remitente o la fuente, en la medida en que se considera como tarea del receptor o de la meta recuperar la parte del sistema de interpretación que no es compartida por los participantes. Está orientado hacia el receptor o el objetivo en la medida en que la tarea de recuperar el conocimiento que los participantes no tengan en común se asigne al remitente o a la fuente (figura 1). En otras palabras, una situación de comunicación está dirigida hacia la fuente cuando es el receptor (objetivo) quien tiene que adaptarse a los recursos interpretativos a disposición de la fuente (remitente); y la situación de la comunicación está dirigida hacia el objetivo cuando es el remitente (fuente) el que tiene que adaptarse a los recursos interpretativos a disposición del receptor (objetivo).

El arte, tal como es concebido bajo el régimen de la modernidad, ha sido característicamente orientado hacia el remitente; los medios de comunicación, en el sentido arraigado del término (que no es realmente aplicable a todos los medios de comunicación modernos), han sido notablemente orientados al receptor. Un diálogo tiene lugar cuando cada uno de los sujetos adaptan sus esquemas de interpretación a los del otro; es decir, en términos de Piaget, cuando hay tanto acomodación como asimilación. Esto, normalmente supone que haya una gran parte de conocimientos comunes desde el principio. Por otro lado, cuando el remitente y el receptor no pueden negociar las partes del sistema de interpretación que ambos no poseen, la concreción resultante será una deformación. Uno, o ambos sujetos, asimilan entonces el mensaje sin acomodarlo. En este sentido, tanto la orientación al remitente como la orientación al receptor son deformaciones; pero son normalmente deformaciones prescritas por la cultura.

A pesar de que vienen de una tradición diferente, o más bien dos tradiciones bastante diferentes, hay términos familiares para describir estas orientaciones: la adaptación a la fuente, y, más generalmente, toda

la dimensión que va del receptor al emisor puede denominarse la dimensión hermenéutica: se trata de la forma de entender al otro y/o sus obras. La adaptación al objetivo, y toda la dimensión que va del emisor al receptor, se puede llamar la dimensión retórica, porque se trata de la mejor manera y la más eficaz para hacer llegar el mensaje al receptor. La dimensión global, que se refiere a los recursos que se tienen a mano, es propiamente semiótica.

1.3. Una nota sobre la comunicación y los signos

En este y en algunos artículos anteriores (en particular Sonesson 1999), he tratado la semiosis como un acto de comunicación. Muchos de mis lectores, sin embargo, estarán más familiarizados con los textos en que concibo la semiosis en términos de signos, y enumero los criterios para que algo sea un signo (Sonesson 1989; 2007b). Siguiendo la tradición de Humboldt, pasando por Bühler y Coseriu, yo creo que tiene sentido tratar la semiosis a veces como un acto o un proceso, y en otras ocasiones como una estructura, es decir, tanto como *Sprechhandling* y *Sprechakt*, y como *Sprachwerk* y *Sprachgebilde*, para usar la versión de las distinciones de Bühler (1965 [1934]). Puesto en términos más actuales (y necesariamente con un sentido en parte diferente), la significación puede muy bien ser una representación y una (en)acción al mismo tiempo (Sonesson, en preparación). De hecho, sobre esta base he sostenido que lo que Peirce llama signo se entiende mejor como el acto de comunicación transmitiendo el signo, dejando así el signo en sí totalmente fuera de la ontología peirceana (Sonesson 2013b).

2. *La semiótica de la cultura – entre Alius y Alter*

La semiótica de la cultura fue inventada por Jurij Lotman, Boris Uspenskij y otros estudiosos de la llamada Escuela de Moscú-Tartu en los años sesentas del siglo pasado (Lotman *et al.* 1975). En la versión original, el modelo se refería a la oposición entre la Cultura y la no-cultura, concebida como una diferencia entre el orden y el desorden,

así como entre muchos otros términos binarios.⁴ La semiótica de la cultura construye modelos de modelos de culturas —o sea, metamodelos de automodelos— ya que son creados por los miembros de una cultura (o están implícitos en su comportamiento). Estos modelos se refieren esencialmente a las relaciones que existen (de acuerdo con un modelo particular) entre la propia cultura y otras culturas (subculturas, etc.) —es decir, los modelos están egocéntricamente definidos, en el sentido literal de ser definidos desde el punto de vista de alguien que alguna vez se dice “yo”—. Los modelos mutuos de diferentes culturas pueden, al menos en parte, determinar la forma en que estas culturas se comunican entre sí. Una de estas formas de comunicación es lo que usualmente llamamos *traducción*.

2.1. Artefactos y esquemas

El modelo de la Escuela de Tartu trata de las relaciones entre las culturas y, más específicamente, de las comunicaciones que tienen lugar entre diferentes culturas. Como lo ha reconocido más claramente Jennie Mazur (2012), esto significa que la semiótica de la cultura es un modelo de (las dificultades de) comunicación (figura 2). De acuerdo con el modelo original de la Escuela de Tartu, cada cultura posee “mecanismos de traducción”, permitiendo que algunos “textos” (es decir, artefactos) puedan ser importados a la propia cultura, a menudo en un estado deformado, mientras que otros son totalmente rechazados en el dominio de los “no-textos” (es decir, no son artefactos en la cultura en cuestión), por medio de un “mecanismo de exclusión” específico. A modo de ejemplo, con la llegada de los españoles a México, los antiguos dioses tuvieron que ser excluidos de la cultura mesoamericana, o tuvieron que ser combinados de una manera u otra con los nuevos dioses y santos promulgados por la nueva religión cristiana. Aquí, el término *traducción* se utiliza en un sentido muy amplio, que puede muy

⁴ Sigo aquí el modelo original, en la manera que después fue elaborado por Soneson (2000; 2004; 2007a; 2012; 2013a). La noción de ‘semioesfera’ fue utilizada más tarde, en parte, para el mismo propósito que la noción de ‘cultura’, pero también se usó en sentidos bastante diferentes, lo que dejó la noción bastante difusa.

bien ir más allá de la generalización de Jakobson, pero tal vez no de la de Peirce (en el sentido mencionado en la introducción a este artículo; véase también la sección 3.3).

De hecho, *traducción cultural* parecería implicar la sustitución de los hábitos de una cultura por los de otra, y esta sustitución no incluye necesariamente el uso de una lengua en lugar de otra, sino, más en general, la adopción de otras pautas de comportamiento.⁵ Así, por ejemplo, sin siquiera cambiar el idioma, sustituyendo los patrones correctos de comportamiento mexicano por los patrones españoles, eso podría significar establecer una equivalencia al nivel de la corrección en cuanto a la totalidad de la cultura, es decir, una traducción, en el sentido de la semiótica de la cultura, haciendo uso de secuencias de acción que son al mismo tiempo muy diferentes, incluso, opuestas, en su significado directo. El esquema de restaurante puede que no sea muy diferente en general, pero hay grandes diferencias con otros esquemas en los que este a menudo es integrado, o que están incrustados en él. Uno puede encontrar algunos ejemplos de ello en la obra de Octavio Paz (1986), quien, cuando se dispone a describir lo que es propio de un mexicano, parece implícitamente contrastarlo con el ser español.⁶

En lo que sigue voy a desistir del uso de las nociones de la Escuela de Tartu como ‘texto’ y ‘no-texto’, ya que estos términos sugieren analogías con construcciones lingüísticas engañosas, excepto en el caso en que el lenguaje está muy involucrado. En su lugar, vamos a hablar de artefactos y no-artefactos (de hecho, sobre Ego-artefactos, Alter-artefactos y Alius-artefactos, como se explicará más adelante), y, a los artefactos ordinarios, vamos a añadirles los artefactos ejemplares y los esquemas de interpretación.

⁵ Queda abierta la cuestión de si todos estos cambios de comportamiento pueden ser entendidos como instancias de *traducción intersemiótica*, en el sentido de Jakobson.

⁶ Otro escritor mexicano, Carlos Fuentes (1992), sugiere que los latinoamericanos y los españoles albergan un patrimonio común de estoicismo, derivado del filósofo iberoromano Séneca, pero al menos desde el punto de vista de un observador externo, el estoicismo, en cualquiera de los sentidos del término, no parece particularmente preponderante en ninguna de estas culturas.

2.2. Ego y Alter

La noción del mundo de la vida (*Lebenswelt*) propuesta por Edmund Husserl, en tanto que “el mundo dado por sentado”, se ha convertido ya en un término tan familiar, que muchas personas lo utilizan sin saber quién concibió primero esta idea. En su obra posterior, sin embargo, Husserl distingue entre el mundo familiar (*Heimwelt*) y el mundo ajeno (*Fremdwelt*), según lo descrito por Steinbock, y esta distinción se puede entender como una especificación del *Lebenswelt*, es decir, del mundo en que vivimos, del mundo que se da por sentado, y del mundo que pensamos que otra gente da por sentado. En este sentido, el mundo familiar no es “one place among others, but a normatively special geo-historical place which is constituted with a certain asymmetrical privilege”⁷ (Steinbock 1993), y que se puede identificar con una familia o con toda una cultura. En cada caso, lo que está fuera del mundo familiar es el mundo ajeno. Esto parece ser la misma concepción, claramente sin que haya ninguna influencia, que la formulada por la Escuela de Tartu. En ese modelo, la cultura se opone a la naturaleza o la no-cultura, como el interior a lo de afuera, el orden al desorden, la civilización a la barbarie, y así sucesivamente. En otro lugar he llamado esto el modelo canónico, observando que se define desde el punto de vista de la cultura, colocando implícitamente el Ego en su interior, observando a la no-cultura como *estando afuera* (Sonesson 2000). Al igual que la Escuela de Tartu, Husserl solo hace una distinción binaria aquí, pero, como veremos, puede ser necesario ir más allá del modelo canónico.

Por definición, solo hay un mundo familiar, pero, de acuerdo con lo que he llamado (Sonesson 2000; 2004; 2007) el modelo ampliado (figura 2), en realidad hay dos tipos de mundos ajenos, o dos tipos de otros que los definen. Es decir, hay a quienes uno trata como diferentes, pero iguales, a quienes uno dirige la palabra, y el tipo de otros que son realmente otros egos. Estos representan la segunda persona de la gramática, o, en otras palabras, el Alter. Existen otros a los que uno trata como cosas, como la tercera persona de la gramática, o, en otros términos, como Alius.

⁷ “un lugar entre otros, pero un lugar geohistórico normativamente especial que se constituye con un cierto privilegio asimétrico”

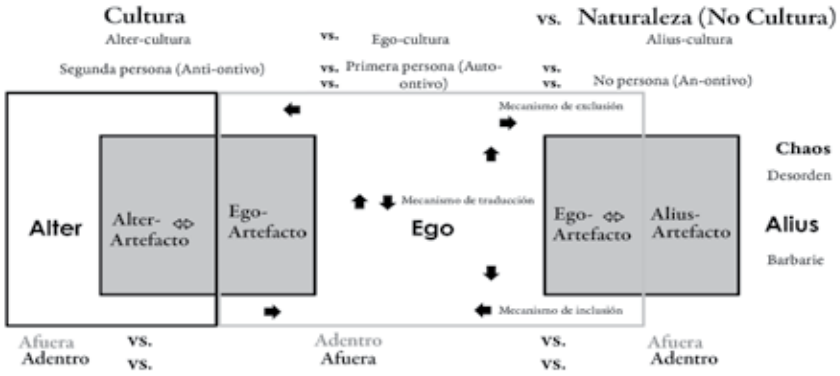


Figura 2. El modelo ampliado de la semiótica de la cultura, como se presenta en Sonesson 2000, con las mismas modificaciones.

El primero es el tipo de otro que Ego reconoce como siendo otro Ego (en el sentido del “Tuismo” de Peirce), el otro simétrico o, para acuñar un término, el otro peirceano. Constituye el eje de la conversación. El segundo es el otro asimétrico o bajtiniano, que no es un otro que puede ser un Ego. Un caso extremo podría ser el otro sartreano o hegeliano: el esclavo que no logró convertirse en maestro (pero esto supone una fase simétrica anterior, no de diálogo, sino de combate). El segundo otro es el otro de la referencia o de la nominación. Dadas estas definiciones, en lo que sigue vamos a adoptar, a raíz de una sugerencia de Anna Cabak Redei (2007), los términos Ego-cultura, Alter-cultura, y Alius-cultura para describir los tres dominios del modelo ampliado.

2.3. Alter y Alius

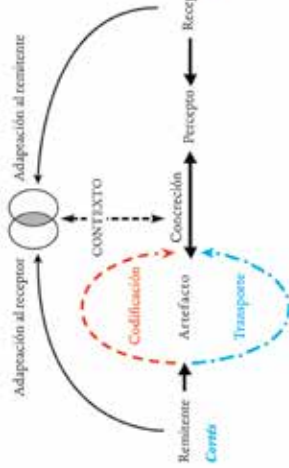
Emile Benveniste (1966) sugirió en un análisis muy citado que lo que se considera normalmente pronombres de la primera, segunda y tercera personas, realmente debe ser considerado como el resultado de la combinación de dos dimensiones diferentes: la correlación de la personalidad, que opone la persona a la no-persona, y, dentro del polo anterior, la correlación de la subjetividad, que opone el sujeto al no-sujeto. La tercera persona tradicional, en este sentido, no es una persona en abso-

luto, y se opone a dos clases de personas, de las cuales la primera se identifica con el hablante y la segunda con el oyente.⁸ Lucien Tesnière (1969) propuso más tarde, utilizar los términos —algo más esclarecedores, pero más engorrosos— *autoontivo*, *antiontivo* y *anontivo*: es decir, el que existe en sí mismo, el que existe en contraste (al primero), y el que, hablando con propiedad, no existe en absoluto. Se podría decir, entonces, que la Ego-cultura es el dominio del sujeto, o autoontivo, mientras que la Alter-cultura es el dominio del no-sujeto, o antiontivo; la Alius-cultura, al final, es la residencia de la no-persona, o anontivo. Parece especialmente adecuado, desde el punto de vista de la Ego-cultura, describir la Alius-cultura como aquello que no existe realmente.

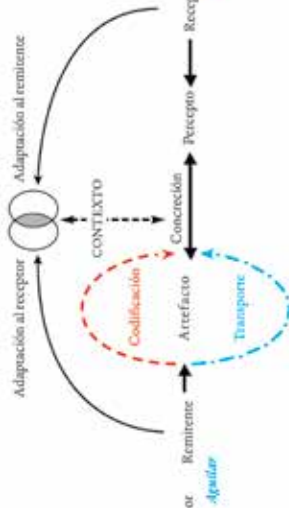
Entre los descubridores clásicos del Nuevo Mundo, Colón, que hizo listas de todo tipo de recursos, incluyendo a los seres humanos entre los metales preciosos, los animales y las plantas; es un buen ejemplo de alguien que concibió el continente americano como un Alius: mientras que Cortés, que emplea intérpretes y se aprovecha de los mitos de los aztecas para integrarse a su mundo, adopta la actitud que uno tiene frente a un Alter (Todorov 1982). En el presente contexto, es interesante observar que, mientras Colón llevó consigo un intérprete que entendía el hebreo y el árabe, al parecer esperando encontrar a nativos que hablaran una especie de lengua extranjera genérica, Cortés logró establecer una cadena de traductores: Aguilar, haciendo la interpretación del español al maya, y viceversa, y a Malintzin, haciendo la interpretación del maya al náhuatl, y viceversa (figura 3; Miralles 2004). Así, la distinción es interesante para nosotros, porque el emisor y/o el receptor puede(n) estar situado(s) en una Alter-cultura o en una Alius-cultura. Esta observación sirve, otra vez, para apuntar al hecho de que la semiótica de la cultura trata realmente de los eventos comunicativos. Uno puede ubicarse en el modelo canónico en cierto momento de la comunicación, en el modelo ampliado en otro, y estos diferentes modelos pueden ser distribuidos entre los diferentes participantes en el mismo encuentro. Cabak Redei (2007: 105 ss.) discute la manera opuesta en que la misma reunión entre

⁸ En el sentido literal de la gramática se puede referir, por supuesto, a las personas también en tercera persona, pero no es normalmente la manera de invitarlos a participar en el diálogo común (el uso de la tercera persona como una manera respetuosa de dirigirse a una persona puede entenderse de esta manera).

Conjunto de conocimientos en el tiempo/espacio X/Y
Sistemas de signos, esquemas de interpretación, afinidades, abstracciones, normas, etc.



Conjunto de conocimientos en el tiempo/espacio X/Y
Sistemas de signos, esquemas de interpretación, afinidades, abstracciones, normas, etc.



Conjunto de conocimientos en el tiempo/espacio X/Y
Sistemas de signos, esquemas de interpretación, afinidades, abstracciones, normas, etc.

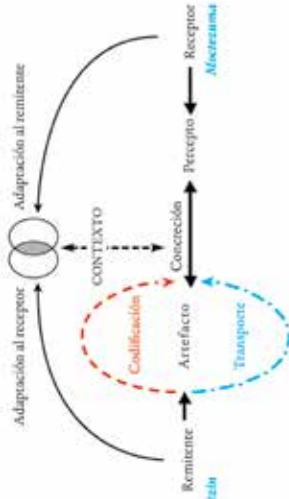


Figura 3. Cortés como remitente, Aguilar y Malinztin tanto como los emisores y como los receptores, y Moctezuma como receptor

(la francesa) Madame de Staël y (la alemana) Rahel Levin es entendida por las dos personas involucradas, porque cada una de ellas se sitúa dentro de su propia cultura en la misma ocasión. Del mismo modo, Cortés, que en su primer encuentro con los nativos parece haberlos tratado como Alter, más tarde cambia a un trato del tipo Alius frente al mismo grupo, cuando ordena que se destruyan sus “ídolos” (Gruzinski 1990). Por lo tanto, algunos de los acontecimientos relacionados con Cortés y su cultura, por un lado, y los aztecas y su cultura, por el otro, son encuentros del tipo Alius, y algunos son encuentros del tipo Alter.

La semiótica de la cultura trata realmente de eventos comunicativos en los que se enfrentan diferentes culturas. Sin embargo, una serie de este tipo de eventos (tal vez los normales o los normativos) puede abstraerse a un nivel más general, sirviendo para ilustrar la forma en que los encuentros entre estas culturas particulares normalmente tienen lugar. El Cortés que encuentra a los primeros nativos y el Cortés que ordena la destrucción de todos los ídolos en Tenochtitlan no está viviendo el mismo encuentro entre culturas. Se trata de proyectar el modelo de comunicación dentro del modelo de la semiótica de la cultura (figura 4). En este modelo, cualquier pareja de los tres posibles tipos de cultura puede ser puesta en comunicación entre sí, ocupando una u otra de las dos posiciones. Cuando esta comunicación se lleva a cabo utilizando el lenguaje verbal (también escrito o transmitido por gestos), se puede llamar *traducción*, o, como dice Jakobson “traducción propiamente dicha”.

2.4. El “mecanismo de traducción”

La discusión anterior nos lleva a la cuestión de si el “mecanismo de la traducción”, tal como fue concebido por la Escuela de Tartu, realmente involucra a la traducción en algo que se acerca al sentido propio (Lotman *et al.* 1975). Vamos a ignorar por el momento la cuestión de si otros recursos semióticos diferentes al lenguaje pueden ser objetos de traducción, porque vamos a volver a este tema más adelante (en la sección 4). Es importante recordar que nosotros, como habitantes de la Ego-cultura, no estamos en condiciones de hablar con los que viven

en una *Alius-cultura* (el único mundo ajeno que existe en el modelo canónico). De hecho, se supone que el mecanismo de la traducción nada más puede importar los “textos” (los artefactos) a condición de deformarlos, si no los manda directamente al mecanismo de exclusión. Por lo tanto, en el México poscolombino, una diosa antigua como Tonantzin, o bien tiene que ser rechazada por completo o, más probablemente, ser disfrazada (“traducida”) en la Virgen María. Esto, sostengo, no es ninguna traducción. Cualquiera que sea la parte de verdad que pueda haber en la idea de “*traduttore, traditore*” (y volveremos a esto más adelante), la meta del acto de traducción sin duda no es esa. El *telos* o meta del acto de traducción consiste, al contrario, en preservar lo más posible el significado de lo que se traduce. La Escuela de Tartu reconoce que la *Ego-cultura* puede más tarde establecer su propio mecanismo para engendrar los “textos” (los artefactos) que antes ha importado. No queda claro, sin embargo, si esto equivale a la creación de un mecanismo que simula el mecanismo correspondiente en la otra cultura, o si consiste en la construcción de una manera propia de producir tales “textos” (artefactos).

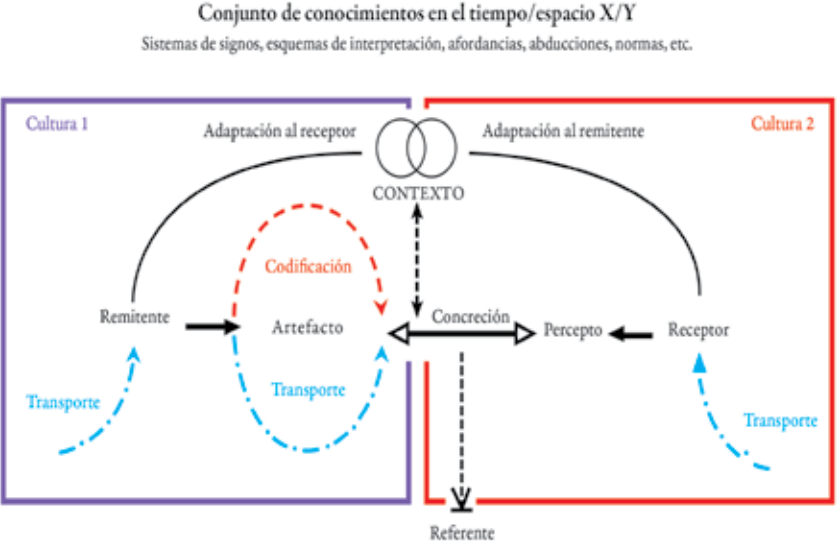


Figura 4. La comunicación entre culturas. La cultura 1 puede ser *Ego-cultura*, *Alter-cultura* o *Alius-cultura*, y la cultura 2 puede ser cualquiera de estas, pero no puede ser del mismo tipo que en la cultura 1.

Pero ahora hace falta considerar de qué utilidad puede ser un tal mecanismo de traducción en el caso de importar “textos” (artefactos) de la Alter-cultura, o viceversa. Cortés, como dijimos anteriormente, quería ser percibido como siendo Quetzalcóatl, que, sin duda, es un artefacto de la cultura azteca. Más tarde, muchos nativos de Mesoamérica querían que sus representaciones de Tonantzin o Coatlicue fueran percibidas como la representación de la Virgen María (Gruzinski 1999). No se trata en estos casos de un signo intercambiado por otro signo, como en la traducción, ya que, en ese caso, el signo sustituido tiene que ser reconocido como siendo un signo; más bien se parece al camuflaje, que, contrariamente al signo, solo puede funcionar como camuflaje cuando no es reconocido como tal (Sonesson 2010). Esto, al menos, parece describir el tipo de acto cognitivo realizado por Cortés llevando a cabo la identificación de su propia persona con Quetzalcóatl.⁹ No hay ninguna traducción aquí. Pero, en ambos casos, sin duda se trata de crear una equivalencia de un tipo u otro.

En una u otra forma, ambos casos implican el acto cognitivo de la comprensión (y/o la falta de comprensión), que ha sido objeto de mucha discusión en la hermenéutica (Ferraris 1996; lo que no necesariamente quiere decir que se ha aclarado a fondo).¹⁰ No podemos profundizar aquí en el análisis de este acto fundamental, que no debe ser identificado sin más con la traducción, aunque es una tarea urgente para la semiótica cognitiva.

3. La semiótica de la traducción

Un traductor tiene que comunicar en dos direcciones. Pero también el papel del receptor/objetivo es un papel activo, como hemos visto ante-

⁹ En una etapa posterior, sin duda, la Virgen María fue realmente combinada con Tonantzin en lugar de ser simplemente un camuflaje de ella. Esto correspondería entonces a una etapa en la que la cultura involucrada había establecido un mecanismo adecuado para engendrar artefactos, que originalmente venían, en parte, de una cultura ajena, y en parte de la propia cultura.

¹⁰ Como ya he señalado en otra parte (Sonesson 2000; 2004), hay al menos dos criterios diferentes, que no deben confundirse, para que algo sea un “texto” de una cultura: ser interpretable, y ser altamente valorado. La lengua sagrada es un caso obvio en que estos criterios no coinciden.

riormente. Lo que está pasando es, ciertamente, más complicado que simplemente la sustitución de un elemento de código por un elemento del otro código. El acto de interpretación necesita tener lugar, al menos, dos veces. Y lo mismo ocurre con el acto de crear el mensaje. Y todos estos actos tienen, de alguna manera, que integrarse.

3.1. La traducción como un doble acto de comunicación

En el fondo, la idea de que la traducción es un doble acto de comunicación tiene algo de obvio. Estando en un punto extremo de la cadena de receptores, quisiera leer una nueva novela de Mo Yan, pero soy incapaz de leer chino. Por lo tanto, alguien tiene que haber leído la novela antes que yo, y este debe ser una persona que pueda entender chino. También debe ser una persona que pueda escribir en mi idioma.¹¹ Esta persona está, entonces, en el punto final de un proceso de comunicación, pero en el inicio de otro proceso. Lo antes dicho sobre la traducción como acto doble de comunicación nos permite ver más claramente cuáles son las condiciones de posibilidad de un acto de traducción que cuando uno se basa en los modelos anteriores. Se trata en particular de las siguientes observaciones: que el receptor es un sujeto activo, que debe concretizar el artefacto producido por el remitente en forma de una percepción; que los dos sujetos interviniendo en un juego de comunicación tienen recursos para la interpretación a su disposición que solo se solapan parcialmente y, por lo tanto, tienen que recuperar los recursos del otro sujeto, o una parte de ellos, para que tenga éxito el acto de comunicación; y que la comunicación puede volverse más difícil porque el emisor y el receptor se encuentran en diferentes culturas, en particular en diferentes Ego-culturas en relación con Alius-culturas y/o Alter-culturas; y esto se aplica a menudo a la situación de los tres participantes en un acto doble de comunicación.

¹¹ Hoy en día, desgraciadamente, también puede ser alguien que no puede escribir mi lenguaje, pero que escribe en inglés, cuya versión será leída por alguien que pueda escribir mi idioma y que traduzca el texto del inglés. Esta es una práctica editorial repugnante que existe en la actualidad. Lo que es peor, podría ser alguien que comprende un solo idioma y que utiliza la traducción de Google o algún dispositivo similar.

El traductor es un sujeto doblemente activo, como intérprete y como creador de un nuevo texto. Él, o ella, es el receptor de un acto de la comunicación y el remitente, del otro. Primero tiene que transformar el artefacto en un objeto de su propia experiencia. Este es un proceso que no se puede describir como una codificación, en el sentido propio de la palabra, ya que este término sugiere un simple intercambio de un elemento codificado por otro. La correspondencia a menudo tiene que estar en un nivel mucho más alto de comprensión.

Como en cualquier acto de comunicación, los recursos de interpretación a la disposición de (como mínimo) tres actores que intervienen solamente coinciden en parte. Al final, esta falta de coincidencia nunca puede ser completamente subsanada. Sin embargo, determina dos estrategias diferentes del sujeto intermedio, el traductor. Se puede adaptar al emisor del primer acto de comunicación o al receptor del segundo acto de comunicación —o alguna combinación de estas dos estrategias—. Esto significa que debe situarse en un punto dado entre la dimensión hermenéutica y la dimensión retórica de ambos actos de comunicación (figura 5).

El traductor puede ser miembro de la misma Ego-cultura del remitente o de la misma del receptor. Raramente será miembro de ambas. Como siempre, la pertenencia a una Ego-cultura puede ser determinada al menos por dos criterios: lo que uno entiende mejor y lo que uno más valora. Normalmente, el traductor entiende mejor o el lenguaje que está leyendo o el que está escribiendo. También puede identificarse con la cultura del autor, la cual quiere extender a la otra cultura, o puede identificarse con la cultura del lector, que quiere enriquecer con elementos de la otra cultura. Esto, a su vez, puede determinar en parte sus estrategias de adaptación.

Cualquier traducción que es del todo adecuada, como tal, debe tomar en cuenta dos contextos de remisión y dos contextos de recepción, aunque posiblemente en diferentes grados. El primer contexto de remitente es el del hablante/escritor original, y el segundo es el del propio traductor. Del mismo modo, existe el contexto receptor del texto traducido y el contexto receptor del propio traductor. En este sentido, la traducción es un doble acto de comunicación, y no solo dos actos comunicativos siguiéndose uno al otro.

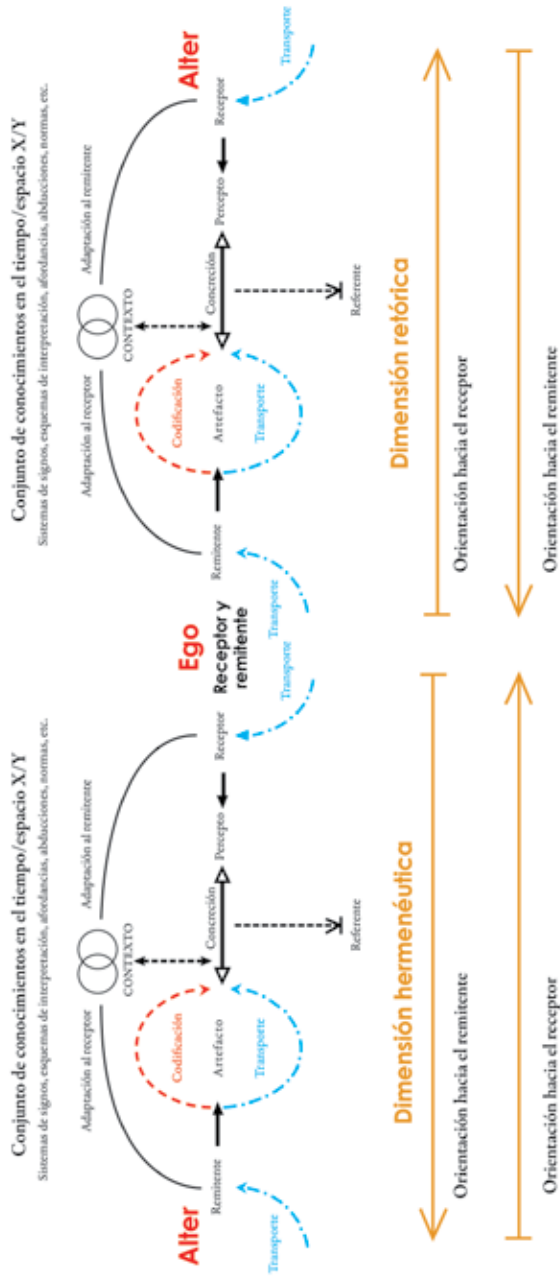


Figura 5. El acto doble de comunicación conocido como la traducción, con sus dimensiones hermenéuticas y retóricas.

3.2. Los tipos de traducción de Nida

Algunos de los que han reflexionado sobre el acto de traducción (que a menudo son los mismos que lo han practicado), especialmente Eugene Nida (1959; 2003), ya han estudiado la opción que tiene el traductor de establecer diferentes relaciones con su fuente. De acuerdo con la terminología de Nida, hay una equivalencia dinámica, o equivalencia funcional, cuando el traductor intenta transmitir el pensamiento expresado en el texto de origen (si es necesario, a expensas de la literalidad, el orden de las palabras originales, la voz gramatical del texto de origen, etc.); mientras que hay una equivalencia formal cuando el traductor intenta rendir el texto palabra por palabra (si es necesario, a expensas de la expresión natural en el idioma de destino). Este último, en su caso extremo, es lo que hoy en día conocemos como la traducción de Google, que en realidad no se adapta ni al remitente ni al receptor. Más bien es un caso en que se confunde la traducción con la codificación. La equivalencia dinámica, por otro lado, es una variedad de la adaptación al remitente; más específicamente, a lo que el traductor supone ser su contenido previsto.

Nida, sin embargo, es un traductor con un propósito: se interesa en la traducción de la Biblia. Ni la adaptación al remitente ni la adaptación al receptor parecen justas aquí. La tarea consiste en lograr el mismo efecto en el público contemporáneo o un grupo étnico fuera de la cultura occidental (que ha adoptado el mensaje cristiano como parte de su propio contenido) que la Biblia tuvo en sus primeros lectores. Esto implicaría algún tipo de adaptación al remitente, ya que es el mensaje de los escritores originales el que está destinado a ser transmitido. Pero también requiere algún tipo de adaptación al receptor, pues el efecto que se produjo de una manera, en el momento de la primera remisión, no necesariamente se produce de la misma manera en nuestro tiempo o en otra cultura. Al mismo tiempo, claramente, el traductor aquí se sitúa a sí mismo en la Ego-cultura del productor del texto (de hecho, más bien en la de algunos seguidores posteriores de estos productores, es decir, en este caso, en el de la tradición de interpretación de los bautistas). Esto, sin duda, implica una compleja interacción de adaptaciones al remitente y al receptor.

En realidad, la traducción de la Biblia cristiana es un acto aún más intrincado de comunicación. La traducción en sí está situada dentro de una larga tradición, cuyas instancias iniciales son, como dice el propio Nida, los primeros lectores de la Biblia en su idioma original. Además, esta tradición se refiere a una gran cantidad de actos de comunicación sucesivos, incluyendo la falta de comunicación entre la Iglesia ortodoxa y la católica, la falta de comunicación que existe entre la Iglesia católica y los protestantes, y, dentro de los rangos de estos últimos, entre los bautistas y los otros protestantes. Estos actos de comunicación cultural o, más exactamente, estos fallos de comunicación culturalmente motivados, no son realmente traducciones propiamente dichas, debido a que su objetivo no es el de transmitir el mismo mensaje, sino de cambiar el mensaje anterior en un mensaje “correcto”. La preocupación de Nida con los emisores y receptores, entre los que se ubica, es, por tanto, una búsqueda legítima de teoría de la traducción, pero su interés en producir el mismo efecto en los lectores contemporáneos como en los primeros, es un problema de la teología. Incluso si se refiere a la reacción de los primeros lectores, la comprensión de estos lectores se filtra necesariamente a través de los muchos actos fallidos de comunicación mencionados anteriormente.

4. Conclusión intermedia: Hacia la transposición

El propósito fundamental de mi definición de traducción como un doble acto de comunicación es el de restringir la noción de traducción, con el fin de distinguirla de otros tipos de actos lingüísticos y no lingüísticos del significado (Sonesson 2014b, 2017). Es evidente, sin embargo, que esta definición es insuficiente. No hay forma obvia de distinguir un doble acto de comunicación de dos actos consecutivos de comunicación. Así, cuando un rumor sobre algunas consecuencias negativas del uso de ciertos productos se extiende, puede emplearse una agencia de publicidad no solo para negar el rumor en cuestión, sino, también, para transformar la descripción negativa en una positiva, negando así el contenido del primer acto de la comunicación. Pero esto no es un acto de traducción. Para que exista un doble acto de comunicación, y no

solo dos actos de comunicación siguiendo el uno al otro, el contenido de los dos actos debería ser, en el sentido cualificado del término, idéntico a lo largo de los actos, lo cual, por diferentes razones, es imposible en la transposición intralingüística y la transposición intersemiótica. Por lo tanto, no es la secuencia de un acto de comunicación con otro acto que es una traducción del primer acto a otro idioma lo que hace de la traducción un doble acto de comunicación, sino el hecho de que este segundo acto debe tener en cuenta la situación del emisor y del receptor del acto original, así como del acto que tiene lugar actualmente.

Como lo vamos a ver, la traducción intersemiótica de Jakobson, a diferencia de la traducción intralingüística, conserva algunos aspectos de las propiedades de la traducción propiamente dicha: es, normalmente, un doble acto de comunicación. Sin embargo, los tipos y cantidades de información disponibles para el remitente original, que el “traductor”, como receptor y remitente combinado, tiene que recuperar van más allá de las requeridas para el traductor ordinario. Por lo tanto, desde el punto de vista de la orientación hacia el remitente, los requisitos impuestos al primer receptor, para recrear la situación del remitente original, son mucho mayores que en el caso de la traducción propiamente dicha. Esto es lo que vamos a ver en detalle en la segunda parte de este artículo.

Bibliografía

- BÜHLER, Karl (1965 [1934]). *Sprachtheorie*. Fráncfort, M. Ullstein.
- CABAK REDEI, Anna (2007). *An inquiry into Cultural Semiotics: Germaine de Staël's autobiographical travel accounts*. Tesis. Lund, Lund University
- COLAPIETRO, Vincent (2003). “Translating Signs Otherwise”, en Susan Petrilli (ed.), *Translation, Translation*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi, 189-215.
- DADDESIO, Thomas (1994). *On minds and symbols: the relevance of cognitive science for semiotics*. Berlín, Mouton de Gruyter.
- ECO, Umberto (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington, Indiana University Press.
- FERRARIS, Maurizio (1996). *History of hermeneutics*. Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press
- FUENTES, Carlos (1992). *El espejo enterrado*. México, Fondo de Cultura Económica.

- GORLÉE, Dinda L. (1994). *Semiotics and the problem of translation: with special reference to the semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam, Rodopi.
- GORLÉE, Dinda L. (2015). *From translation to transduction: the glassy essence of intersemiosis*. Tartu, University of Tartu Press.
- GRUZINSKI, Serge (1990). *La guerre des images. De Christophe Colomb à 'Blade Runner'*. París: Fayard.
- GRUZINSKI, Serge (1999). *La pensée métisse*, París, Fayard.
- INGARDEN, Roman (1965 [1931]). *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*. Halle, Max Niemeyer. 3. Auflage.
- JAKOBSON, Roman (1959). "On Linguistic Aspects of Translation", en Reuben Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press: 232-239.
- JAKOBSON, Roman (1960). "Linguistics and poetics", en Thomas Sebeok (ed.), *Style in language*. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology Press: 350-377.
- LOTMAN, Jurij M., Boris A. Uspenskij, Vjačeslav Vsevolodovič Ivanov, V. N. Toporov y A. M. Pjatigorskij (1975). *Thesis on the semiotic study of culture*. Lisse, Peter de Ridder.
- LOTMAN, Jurij M (1976). "Culture and information", *Dispositio. Revista hispánica de semiótica literaria*, vol. 3, núm. 1: 213-215.
- MAZUR, Jennie (2012). *Die Schwedische Lösung. Eine kultursemiotisch orientierte Untersuchung der audiovisuellen Werbetexte von IKEA in Deutschland. (1996-2006)*. Tesis. Uppsala, Uppsala University.
- MIRALLES, Juan (2004). *La Malinche*. México. Fábula Tusquets Editores.
- MOLES, Abraham (1981). *L'image, communication fonctionnelle*. París, Casterman.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan (1974). *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Munich, Hanser.
- NIDA, Eugene A. (1959). "Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating", en Reuben Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press: 11-31.
- NIDA, Eugene A. (2003). "Language and Culture: Two Similar Symbolic Systems", en Susan Petrilli (ed.), *Translation, Translation*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi: 413-424.
- PAZ, Octavio (1986). *El laberinto de la soledad; Posdata; Vuelta a El laberinto de la soledad*. Ed. especial, 1ª reimpr. México, Tezontle/Fondo de Cultura Económica.
- PETRILLI, Susan (2003). "Translation and Semiosis: Introduction", en Susan Petrilli (ed.), *Translation, Translation*. Amsterdam y Nueva York, Rodopi: 17-37.

- REDDY, Michael (1979). "The conduit metaphor: A case of frame conflict in our language about language", en A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*. Cambridge, Cambridge University Press: 284-310.
- STEINBOCK, Anthony J. (1995). *Home and beyond: generative phenomenology after Husserl*. Evanston, Illinois, Northwestern University Press.
- SONESSON, Göran (1988). *Methods and models in pictorial semiotics*. Report from the Semiotics Project, Lund.
- SONESSON, Göran (1989). *Pictorial concepts*. Lund, Lund University Press.
- SONESSON, Göran (1999). "The signs of life in society – and out if", *Sign System Studies*, 27: 88-127.
- SONESSON, Göran (2000). "Ego meets Alter: the meaning of otherness in cultural semiotics", *Semiotica*, vol. 128, núm. 3-4: 537-559.
- SONESSON, Göran (2004). "The globalisation of Ego and Alter. An essay in cultural semiotics", *Semiotica*, vol. 148, núm. 1-4: 153-173.
- SONESSON, Göran (2007a). "A semiosfera e o domínio da alteridade", en Irene Machado (ed.), *Semiótica da cultura e semiosfera*. São Paulo, Annablume: 81-95.
- SONESSON, Göran (2007b). "From the meaning of embodiment to the embodiment of meaning", en Tom Zinke, Jordan Zlatev y Roslyn Frank (eds.). *Body, Language and Mind*. Vol 1. *Embodiment*. Berlín, Mouton: 85-128.
- SONESSON, Göran (2010). "From mimicry to mime by way of mimesis: Reflections on a general theory of iconicity", *Sign Systems Studies*, vol. 38, núm. 1/4: 18-66.
- SONESSON, Göran (2012). "Between homeworld and alienworld: A primer of cultural semiotics", en Ernest W.B. Hess-Lüttich (ed.), *Sign Culture – Zeichen. Kultur Festschrift for Roland Posner*. Würzburg, Königshausen & Neumann: 315-328.
- SONESSON, Göran (2013a). "Divagations on alterity", en Susan Petrilli (ed.), *Writing, voice, text: Festschrift for Augusto Ponzio*. Nueva York, Legas: 137-142.
- SONESSON, Göran (2013b). "The Natural History of Branching: Approaches to the Phenomenology of Firstness, Secondness, and Thirdness", *Signs and Society*, vol. 1, núm. 2: 297-326.
- SONESSON, Göran (2014a). "Translation as a double act of communication. A perspective from the semiotics of culture", en Yongxiannng Wang y Haihong Ji (eds.), *Our World: a Kaleidoscopic Network. Proceedings of the 11th World Congress of Semiotics of IASS in Nanjing, October 5 – 9, 2012*. Vol. 3: 83-102.
- SONESSON, Göran (2014b). "Translation and Other Acts of Meaning: In Between Cognitive Semiotics and Semiotics of Culture", en *Cognitive Semiotics*, vol. 7, núm. 2: 249-280.
- SONESSON, Göran (2017). "The rhetorical act in-between translation and

- seduction”, en Eviropides Zantides (ed.), *Semiotics of Visual Communication II: Culture of Seduction. Actes of the 2nd International Conference & Exhibition on Semiotics and Visual Communication, Lemesos, Cyprus, October 2-4, 2015*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing: 32-53.
- SONESSON, Göran (en preparación). “Bodies without Souls and Behaviour without Meanings: A Critique of Radical Enactionism”.
- TESNIÈRE, Lucien (1969). *Éléments de syntaxe structurale*. París, Klincksieck.
- TODOROV, Tzvetan (1982). *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. París, Seuil.
- TOMASELLO, Michael (2008). *Origins of human communication*. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology Press.
- TOMASELLO, Michael (2009). *Why we cooperate*. Cambridge, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology Press.
- TOROP, Peeter (2003). “Semiótica de traducción, traducción de la Semiótica”, *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, núm. 1. Disponible en: <<http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/pdf/entre1/torop1.pdf>>, consultado el 20 de agosto de 2014.
- VOLOŠINOV, Valentin N. (1973 [1929]). *Marxism and the philosophy of language*. Nueva York, Seminar Press.

La historiografía literaria en América Latina: crisis, debates y desafíos

Literary Historiography in Latin America: Crisis, Debates and Challenges

VÍCTOR BARRERA ENDERLE

Universidad Autónoma de Nuevo León

RESUMEN: La historia de la literatura, como forma de estudio, ordenamiento y cuestionamiento, es de origen reciente. Su desarrollo se ha visto entrelazado no solo con el devenir de los campos literarios, sino con los avatares de la geopolítica: el nacionalismo, el regionalismo y ahora la globalización, han sido factores importantes en su configuración y en su crisis presente. En América Latina, la historia literaria ha sido un desafío crítico permanente porque ha tendido que establecer sus propios criterios y metodologías, ante la constante tentación de adoptar periodizaciones y cortes temporales provenientes de otras literaturas. ¿Cómo construir una historia de la literatura en la actualidad, cuando las nociones de canon y de campo literarios han cambiado profusamente? En este ensayo me propongo estudiar estas circunstancias, describir sus crisis, y exponer sus desafíos.

ABSTRACT: The history of literature, as a way of study, planning and questioning, is recent. Its development has been intertwined not only with the evolution of literary fields, but with the vicissitudes of geopolitics: nationalism, regionalism and now globalization; all of them have been important factors in its configuration and its present crisis. In Latin America, literary history has been a permanent critical challenge that has tended to set their own criteria and methodologies, with the constant temptation to adopt periodization models and temporary cuts from other literatures. How to build a history of literature today, when the notions of literary canon and literary field have changed profusely? In this essay, I am ready to study and analyze the Latin American literary historiography, and, from there, establish their crisis, challenges and defiance.

PALABRAS CLAVE: historiografía literaria, crítica literaria, literatura latinoamericana, literatura regional y canon literario.

KEYWORDS: literary historiography, literary criticism, Latin American literature, regional literature and literary canon.

RECIBIDO: 23 de febrero de 2018 • **ACEPTADO:** 29 de abril de 2018

VÍCTOR BARRERA ENDERLE
Universidad Autónoma de Nuevo León

La historiografía literaria en América Latina: crisis, debates y desafíos

El debate por la autoridad en el conocimiento del pasado literario

En 1931 se celebró en Budapest el Primer Congreso Internacional de Historia Literaria.¹ El tema central de la reunión en la capital de Hungría fue la discusión en torno a las metodologías para el estudio histórico de la literatura. Dos grandes tendencias dominaban el ambiente: la que estaba a favor del método histórico y la que estaba en contra. Entre el primer grupo destacaban, al menos, cinco corrientes de análisis: la literatura comparada, la literatura general, el enfoque sociológico, el método geográfico y el modelo generacional. En la oposición sobresalían: el método psico-histórico (la llamada biografía de la obra), el estético, el crítico, el biológico, el formalismo ruso y la historia literaria artística, que, como su nombre lo indicaba, se desentendía de cualquier otro factor que no fuera inherente a la obra.

La gran pregunta que rondaba en aquellas discusiones fundacionales era si la historiografía era un género literario o científico. De ser lo primero, debía establecer sus propios criterios de base; de ser lo segundo, tendría que estar sujeta a la comprobación y verificación de su método

¹ Es importante tener en cuenta que tres años después, en el Congreso de Escritores en Moscú, los estudios literarios en el orbe soviético se radicalizarían con la imposición del realismo social y el materialismo histórico.

de clasificación y periodización. Algunos antecedentes de esta postura eran la filología histórica, desarrollada en el siglo XIX, a la par del surgimiento de los Estados nacionales (y fundamentada en la concepción hegeliana del desarrollo histórico),² y las tendencias positivistas y evolucionistas de autores como Ferdinand Brunetière y su *Évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, de 1890. El crítico francés, por ejemplo, siguiendo las teorías evolutivas darwinistas, postulaba un desarrollo casi biológico de las creaciones literarias, dividiéndolas en géneros y especies. En otras palabras, en las páginas de su tratado encontramos la concepción positivista (y teleológica) de la historia a secas. Una relación cronológica de hechos verificables, cuya sucesión era, por lo tanto, indiscutible. Este tipo de sistematizaciones decimonónicas representaron, en buena medida, una reacción a la concepción romántica del quehacer literario, que fusionaba vida, lenguaje, obra y contexto social. Herder, Madame de Staël y Saint Beuve, a su modo, habían acentuado la condición individual (fuera personal o nacional) del artista y su creación: tales postulados permanecerían como los cimientos de la llamada defensa del “arte por el arte”.

Wilhelm Dilthey, haciendo eco de esas premisas, pugnaba por una historia, social y humana, de las artes para poder comprenderlas (y no solo explicarlas), destacando con ello, el carácter individual de las producciones estéticas. En un futuro cercano, Benedetto Croce haría lo propio, con su particular teoría estética y su peculiar división de géneros. Sin embargo, conforme los estudios literarios se fueron sistematizando en el siglo XX, con el desarrollo de la lingüística (la publicación y la difusión de los cursos de lingüística general de Ferdinand de Saussure), del formalismo y, posteriormente, del estructuralismo, la tendencia se encaminó hacia el carácter científico de la escritura de la historia literaria.

Varios años después del Congreso de Budapest, Rene Wellek y Austin Warren, en su clásico libro, que todos, o casi todos, consultamos en las aulas de las carreras de Letras, *Teoría literaria*, de 1948, tes-

² Georg Lukács, en *La novela histórica*, lo describe de la siguiente manera: “El nuevo espíritu de la historiografía, más visible en los importantes historiadores franceses de la Restauración, se centra precisamente en la cuestión de cómo aportar pruebas históricas para el hecho de que la moderna sociedad burguesa ha nacido de la lucha de clase que hizo verdaderos estragos a lo largo de toda la ‘idílica Edad Media’, y cuya última etapa decisiva había sido la Revolución francesa” (Lukács 1966: 26).

timoniaban la hegemonía de dichas perspectivas científicas a la hora de estudiar e historiar al fenómeno literario. Una cosa era segura para ellos, la historia literaria no se podía escribir sin un basamento teórico y crítico: “En la práctica nunca se ha escrito ninguna historia literaria sin principios selectivos y sin hacer algún intento de caracterización y valoración” (Wellek y Warren 1953: 70).

Desde el ámbito de la academia hispánica, tenemos, por ejemplo, el testimonio de José Alsina, quien, al revisar la concepción literaria de los griegos, establecía que “[...] la tarea de la historia literaria debe desembocar en el estudio de una serie de *factores* que determinan o fusionan la obra literaria: el medio, el público, la formación intelectual del público y del autor, la condición del escritor en cada época, el análisis de la mentalidad colectiva, para culminar en la pregunta fundamental: ¿qué es la literatura?” (Alsina 1991: 32).

Incluso la corriente estructuralista, al mediar el siglo xx, postuló, a su modo, la necesidad de contar con un criterio para realizar la historia de la literatura. Sin ir más lejos, Roland Barthes³ consideraba que era inevitable que la historia literaria, a pesar de su inmanencia, adoptara enfoques provenientes de los estudios sociológicos. Dejo en este punto los debates en torno a la disciplina, pues me parece que con lo mencionado basta para forjar una idea de la relevancia de la historia literaria en el siglo xx.

El problema que me gustaría plantear, sin embargo, va un poco más allá del recuento cronológico y del repertorio de esquemas expositivos. Tiene que ver con los criterios de base, con las estrategias desplegadas para proponer un modelo de periodización. Pero, principalmente, está vinculado con una problemática mayor, a saber: la literatura latinoamericana. Es imposible intentar siquiera una historia de la literatura sin tener algunos presupuestos de base (tal vez el principal sería: ¿qué se entenderá por literatura? No es el único, sin embargo). Ahora bien, al

³ En el prólogo a *El grado cero de la escritura* afirma: “Este orden sacro de los Signos escritos propone la Literatura como una institución y evidentemente tiende a abstraerla de la Historia, pues ningún cerco se funda sin una idea de perennidad; pero allí donde se la rechaza, la historia actúa más claramente; por lo que es posible formular una historia del lenguaje literario que no sea ni la historia de la lengua, ni la de los estilos, sino solamente la historia de los Signos de la Literatura, y se puede descontar que esta historia formal manifieste a su modo, que no es el menos claro, su unión con la historia profunda” (Barthes 1997: 12).

trasladar estas inquisiciones al campo de nuestro interés, las dificultades se agigantan. No solo resulta complicado definir el quehacer literario en el espacio geográfico que comienza al sur del Río Bravo, sino que, al intentar hacerlo, nos colocamos inmediatamente ante otras dificultades de no menor peso; menciono algunas: la relación entre literatura y nación; la condición poscolonial de los países latinoamericanos (es decir: la permanente tensión entre sus expresiones verbales y culturales y el fallo de autoridad —y legitimación— proveniente de las antiguas capitales metropolitanas, entiéndase Madrid y Lisboa, que regulaban, a través de gramáticas, diccionarios, academias de la lengua e historias literarias, la ordenación del canon); y las diferencias regionales al interior de las naciones. Ya me ocuparé de cada una de ellas.

Uno de los problemas centrales de la historiografía moderna es el concerniente a la unidad: ¿es posible escribir la historia de un individuo, de un pueblo, de una nación, sin establecer conexiones con otros sujetos, otros pueblos y otras naciones? Ya en su introducción a su monumental *Estudio de la Historia*, Arnold J. Toynbee exponía:

Los historiadores generalmente ejemplifican, más que corrigen, las ideas de las comunidades dentro de las cuales viven y obran, y el desarrollo en los últimos siglos, y más particularmente en las últimas generaciones, del presuntamente autárquico Estado soberano nacional ha llevado a los historiadores a escoger las naciones como los campos normales del estudio histórico. Pero ninguna nación o Estado nacional de Europa puede presentar, aisladamente, una historia que se explique a sí misma (Toynbee 1985: 9).

Para el caso de la literatura de América Latina, la circunstancia es más compleja: se tienen que hacer cruces, comparaciones, contrastes; entender el quehacer literario como proceso, pero también como reflexión crítica constante.

Genealogía de la historiografía literaria latinoamericana

¿Cuándo surge en Latinoamérica el interés por registrar el desarrollo literario? Los primeros atisbos datan del periodo colonial. Tenemos los

empeños de la élite criolla ilustrada por dar cuenta de la cultura propia ante la mirada reduccionista de los peninsulares. Menciono algunos ejemplos: Juan José de Eguiara y Eguren y su *Bibliotheca Mexicana* de 1755 (detonada por la inquina del deán de Alicante, Manuel Martí, quien, en su obra *Epístolas*, publicada unos años antes, en 1735, había negado la existencia de la vida intelectual en el “nuevo mundo”); los jesuitas expulsos (Juan Ignacio Molina, Manuel Lacunza, Francisco Javier Clavigero), que también sentaron sus reales al recrear el espacio natal perdido; y José Mariano Beristáin y Souza, con su *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*, publicada entre 1816 y 1821. Estas empresas, no exentas de tribulaciones, estaban marcadas por la condición colonial, por la subordinación de saberes y por la sumisión del quehacer literario a las funciones públicas, tanto en el espectro de la monarquía como al interior de los territorios de la Iglesia.

La era republicana asumió el modelo herderiano para construir las historias patrias, basado en la lengua, la memoria y el pasado comunes. El debate entre Andrés Bello y José Victorino Lastarria, en la década de 1840, sobre la forma de historiar el pasado, marcaría dos de las principales tendencias historiográficas de ese periodo: la basada en las fuentes y documentos (conocida como *ad narrandum*) y la que se soportaba en la interpretación, con su sesgo filosófico (llamada también *ad probandum*). El debate comenzó luego de la publicación, en 1847, del “Bosquejo histórico de la constitución del gobierno de Chile durante el primer periodo de la revolución”, de Lastarria, con prólogo (que más que prólogo era una defensa de este modo de aprehender el pasado) de Jacinto Chacón. Partidario de la filosofía de la historia, el chileno planteaba una interpretación general de los hechos, desdeñando las fuentes y dando prioridad a las “leyes supremas” del devenir histórico. En rigor, la polémica venía desde antes: en 1844, el mismo Lastarria había presentado en la Universidad de Chile sus *Investigaciones sobre la influencia social de la conquista y del sistema colonial de los españoles en Chile*. Bello, reaccionó, siguiendo a Jean-Charles-Léonard Simonde de Sismondi (en particular su *Tratado de la riqueza comercial*), Augustin Thierry y otros historiadores y tratadistas, pugnando por un equilibrio y dando prioridad a las particularidades:

Pero la filosofía general de la historia no puede conducirnos a la filosofía particular de la historia de un pueblo, en que concurren con las leyes esenciales de la humanidad gran número de agencias e influencias diversas que modifican la fisonomía de los varios pueblos cabalmente como las que concurren con las leyes de la naturaleza material modifican el aspecto de los varios países. ¿De qué hubiera servido toda la ciencia de los europeos para darles a conocer, sin la observación directa, la distribución de nuestros montes, valles y aguas, las formas de la vegetación chilena, las facciones del araucano o del pehuenche? De muy poco, sin duda. Pues tanto debemos decir de las leyes generales de la humanidad. Querer deducir de ellas la historia de un pueblo, sería como si el geómetra europeo, con el solo auxilio de los teoremas de Euclides, quisiera formar desde su gabinete el mapa de Chile (Bello 1957: 237-238).

Lastarria evocaría, años después, en sus *Recuerdos literarios* (dados a la imprenta en 1878), el choque de miradas sobre el pasado en estos términos:

El informe de la Comisión [que había premiado el ensayo de Lastarria, pero a la vez criticaba su falta de fuentes] era, en nuestro concepto, tanto un resultado de la opinión antigua del sabio rector de la Universidad [Bello] sobre la filosofía de la historia, cuanto un eco de la resistencia que la opinión ilustrada de la época oponía a toda innovación trascendental en el dominio de las especulaciones científicas y literarias (2001: 184).

Una positivista, la otra progresista, ambas invariablemente teleológicas. La literatura, sin embargo, ocupaba un lugar pragmático en el desarrollo de las naciones: era la vía para la creación de la identidad y la difusión del ideario político liberal.

El planteamiento especializado y la búsqueda de modelos esquemáticos no llegarían sino hasta segunda década del siglo XX, cuando en la mayoría de los países de la región se celebró el primer centenario de vida independiente: antologías, cátedras, congresos se llevaron a cabo entre los fastos del festejo. La cátedra de literatura argentina, que inauguró por esos años Ricardo Rojas en Buenos Aires, y las primeras lecciones de literatura mexicana, impartidas en la Escuela de Altos Estudios, de cuño ateneísta, son claros ejemplos de estas tendencias.

Me concentro ahora en los primeros esfuerzos historiográficos hechos en América Latina, tras los proyectos modernizadores de nación de corte popular, realizados, como recién señalé, durante las primeras décadas del siglo xx. Me refiero, en concreto, a los trabajos críticos de José Carlos Mariátegui y de Pedro Henríquez Ureña; los primeros, enfocados en las condiciones de producción nacionales; los segundos, en las manifestaciones culturales continentales. No hace falta repetir aquí la famosa queja del intelectual dominicano sobre la escritura de las historias literarias en nuestras naciones; tampoco es necesario repetir su insistencia en elaborar listados de obras y autores representativos. La secuencia entre el descontento y la promesa, es decir, entre la necesidad de reaccionar ante la imposición de valores impuestos y la voluntad de concretar una literatura propia le sirven para registrar las producciones literarias decimonónicas. Es, a su modo, respuesta y corrección a la *Historia de la poesía hispano-americana*, de Marcelino Menéndez y Pelayo (un estudio comenzado en 1892 y publicado, en dos tomos, entre 1911 y 1913). “Nuestra literatura se distingue de España, porque no puede menos de distinguirse, y eso lo sabe todo observador” (Henríquez Ureña 1960: 257).⁴

Mariátegui, en su discusión retroactiva con José de la Riva Agüero,⁵ establece uno de los más importantes modelos de periodización, y de paso destruye toda la edificación idealista del concepto de nación y su relación con el fenómeno literario. “En la historiografía literaria, el concepto de literatura nacional tampoco es demasiado concreto. No traduce una realidad medible e idéntica” (Mariátegui 2002: 235). La lectura del crítico peruano pone el acento en las particularidades de las formaciones culturales de la región:

Una teoría moderna —literaria, no sociológica— sobre el proceso normal de la literatura de un pueblo distingue en él tres periodos: un periodo colonial, un periodo cosmopolita, un periodo nacional. Durante el primer periodo un pueblo, literariamente, no es sino una colonia, una dependencia

⁴ La mayoría de los trabajos críticos posteriores, sobre todo después de la segunda mitad del siglo xx, tratarían de verificar esa hipótesis.

⁵ En 1905, Riva Agüero publicó el estudio *Carácter de la literatura del Perú independiente*.

de otro. Durante el segundo periodo asimila simultáneamente elementos de diversas literaturas extranjeras. En el tercero alcanzan una expresión bien modulada en su propia personalidad y su propio sentimiento (Mariátegui 2002: 239).

Desafortunadamente, las propuestas críticas de periodización de Mariátegui y Henríquez Ureña no tuvieron escuela inmediata y fueron ignoradas o, peor aún, tergiversadas de manera abrupta e injertadas a la fuerza en el modelo generacional: entre las metodologías expuestas en el congreso de Budapest, fue esta la que más arraigo tuvo en América Latina, incluso, me atrevería a afirmar, que perduran en la actualidad residuos de ella.

En su modelo generacional, expuesto en el famoso ensayo de 1923: *El tema de nuestro tiempo*, Ortega y Gasset dividía el pensamiento de cada época en dos actitudes respecto a la tradición y al pasado inmediato. Una era de aceptación, la otra de beligerancia. Continuidad y ruptura. Esto dividía, a su vez, a los intelectuales en dos grupos: la mayoría conservadora (refugiada en la retaguardia), y la minoría vanguardista, que luchaba contra la corriente de la inercia. “Por medio de la historia intentamos la comprensión de las variaciones que sobrevienen al espíritu humano” (146-147), dice Ortega, e inmediatamente apunta hacia la búsqueda de la “sensación radical” que impera en cada época: “Esta que llamaremos ‘sensibilidad vital’ es el fenómeno primario en historia y lo primero que habríamos de definir para comprender una época” (146-147). Más adelante explica:

las variaciones de la sensibilidad vital que son decisivas en la historia se presentan bajo la forma de generación. Una generación no es puñado de hombres egregios, ni simplemente una masa: es como un nuevo cuerpo social íntegro, con su minoría selecta y su muchedumbre, que ha sido lanzado sobre el ámbito de la existencia con una trayectoria vital determinada (Ortega y Gasset 1947: 146-147).

Para Ortega y Gasset, la generación era el concepto más importante en la historia; representaba, en sus palabras, el gozne sobre el cual esta realizaba sus movimientos más significativos. La afinidad principal que la nutría era su condición temporal (más allá de los pros y

los contras, de los antagonismos o las aspiraciones de sus miembros): “Parejamente podemos imaginar a cada generación bajo la especie de un proyectil biológico lanzado al espacio en un instante preciso, con una violencia y una dirección determinadas. De una y otra participan tanto sus elementos más valiosos como los más vulgares” (146-147), así describía el filósofo español el concepto, y a continuación explicaba su desarrollo:

Es ello simplemente que las generaciones nacen unas de otras, de suerte que la nueva se encuentra ya con las formas que a la existencia ha dado la anterior. Para cada generación, vivir es, pues, una faena de dos dimensiones, una de las cuales consiste en recibir lo vivido —ideas, valoraciones, instituciones, etc.— por el antecedente; la otra, deja fluir su propia espontaneidad (Ortega y Gasset 1947: 148-149).

En su lectura, hay épocas acumulativas, y, en contraste, épocas eliminatorias y polémicas. Cada generación tiene su vocación propia, su misión histórica. Octavio Paz, un ferviente discípulo de Ortega, que supo usar sus conceptos en beneficio propio (la idea de las generaciones, le sirvió para marcar su diferencia), resumió su influencia en estos términos: “La razón de la enorme influencia que ejerció Ortega y Gasset sobre la vida intelectual de nuestros países está, sin duda, en esta concepción suya de las ideas y los conceptos como para qué y cómo. Dejaron de ser entidades fuera de nosotros y se convirtieron en dimensiones vitales” (Paz 1994: 297). Para terminar confesando: “Como tantos otros hispanoamericanos de mi edad, frecuenté sus libros con pasión durante mi adolescencia y mi primera juventud. Esas lecturas me marcaron y me formaron. Él guio mis primeros pasos y a él le debo algunas de mis primeras alegrías intelectuales” (Paz 1994: 299). No fue el único, todavía hoy hay quien postula una defensa a ultranza de la esencia de lo literario (basta asomarse a las páginas de las revistas y suplementos de mayor circulación en el continente y en España).

Durante buena parte del siglo XX, las historias literarias basadas en el modelo generacional florecieron a lo largo y ancho de las naciones hispanoamericanas. Y ahí están, como testimonio, los libros y manuales de Luis Alberto Sánchez, de Enrique Anderson Imbert y de Arturo To-

rres-Rioseco, por citar solo algunos ejemplos emblemáticos. Al mediar el siglo xx, y conforme la tendencia hacia la especialización de las humanidades aumentaba junto con el incremento de las universidades, el modelo tomó revuelo. Trabajos como *Esquema generacional de las letras hispanoamericanas* (1963), del cubano Juan José Arrom, o *La historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, del chileno Cedomil Goic, establecieron moldes invariables de registros de obras y autores, en cortes temporales de 15 y 30 años. No importaban ni el contexto ni los conflictos al interior de los campos literarios. La aplicación del modelo generacional podía funcionar incluso hacia el futuro, anunciando las promociones venideras de escritores.

Fue el brasileño Antonio Candido, en su *Formación de la literatura brasileña* de 1959, quien puso de nuevo el acento en la particularidad, en la especificidad que la literatura había cumplido en nuestras sociedades (retomando, así, la labor emprendida por Henríquez Ureña). Centrándose en los momentos decisivos y en los grupos de autores, Candido promovió una perspectiva crítica (y por lo tanto contrastiva) de la historia literaria, con base en el estudio de:

[...] um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente a fazer da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades, mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (Cândido 2000: 23).⁶

⁶ “[...] un sistema de obras ligadas por denominadores comunes, que permiten reconocer las notas dominantes de una fase. Estos denominadores son, además de las características internas (lengua, temas, imágenes), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históri-

Las décadas de los sesenta y los setenta marcaron profundos cambios en los estudios literarios, si bien el enfoque generacional y el estructuralismo se mantenían (y, posteriormente, cobrarían fuerza con la instalación de las dictaduras militares en buena parte del Cono Sur), comenzaron a ensayarse nuevas formas de periodizar el pasado literario. Partiendo de la relectura del marxismo occidental, recientemente traducido al español (Lukács, Golmann, Benjamin y Adorno, entre otros), de la teoría de la dependencia, y del interés mundial despertado por el *boom* narrativo de los años sesentas, la crítica latinoamericana se enfocó en la descripción de las principales problemáticas que caracterizaban al campo literario y lo diferenciaban de las producciones artísticas y culturales provenientes de otras latitudes.

La historiografía literaria hoy: problemas y desafíos

Hablar de historiografía literaria en la actualidad (refiriéndonos en concreto a la literatura latinoamericana) presenta una serie de dificultades de gran calada; incluso para muchos sería un despropósito: asunto anacrónico del siglo pasado. En pocas palabras, algo obsoleto. Antes de rebatir tales afirmaciones, comenzaré por apuntar las evidentes dificultades. Primero, tenemos la crisis en las formas de representación y producción de conocimiento (crisis agravada desde las últimas tres décadas del siglo xx con el llamado fin de los metarrelatos, entre ellos la manera de registrar el pasado y la forma de narrarlo); luego, el cuestionamiento de los conceptos de nación e identidad; y para seguir con la suma, añadamos los drásticos cambios en la misma noción de lo literario: desde su expansión a otros registros y soportes, hasta su muchas

amente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos se distinguen: la existencia de un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de público, sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor (en general, un lenguaje, traducido en estilos), que se liga entre sí. El conjunto de los tres elementos da lugar a un tipo de comunicación interhumana: la literatura, que aparece bajo este ángulo como sistema simbólico, por medio del cual las veleidades más profundas del individuo se transforman en elementos de contacto entre los hombres, y de interpretación de las diferentes esferas de la realidad.”

veces declarada extinción. ¿Desde dónde hablar del pasado literario? ¿Qué criterio utilizar al hablar de obras y autores? ¿Cuál será nuestro concepto de nación, y cuál el de región? La formulación de preguntas podría seguir indefinidamente.

Como recién sugerí, desde finales de los años sesentas (el centenario del natalicio de Rubén Darío marcó un hito en la revisión crítica de las letras latinoamericanas) se han desplegado conceptos y enfoques que intentan dar cuenta de las particularidades. Nombro algunos de los más destacados: la transculturación narrativa, de Ángel Rama; la heterogeneidad cultural, de Antonio Cornejo Polar; la hibridación, de Néstor García Canclini; las sociedades abigarradas, del guatemalteco René Zavaleta. Además, los cuestionamientos a la construcción del canon por parte de críticos como Walter Dignolo; de las puntuales inquisiciones de las teorías feministas y de género; de los aportes y críticas desde y por las llamadas literaturas indígenas. Todos estos factores han contribuido al cuestionamiento de la disciplina, pero no han agotado ni clausurado su existencia, al menos no de manera definitiva.

¿Por qué? Para mí, la historia literaria latinoamericana, en todos sus procesos y registros, es la manifestación de la puesta en escena de diversos procedimientos críticos y apropiaciones teóricas en aras no solo del cuestionamiento o encumbramiento del canon, sino, y esto es lo fundamental, de la búsqueda por establecer una reflexión (implícita y explícita) sobre la literatura y sus múltiples formas de aprehenderla (contenidas aquí todas las formas de mediación experimentadas hasta ahora). Supongo que la historia que me interesa contar, en el fondo, es la de la crítica. De ahí que me cueste aceptar la historia literaria como algo obsoleto. Me parece, más bien, que las transformaciones actuales hacen más difícil cualquier intento de representación (y esa sensación de rechazo o sospecha permanecerá entre nosotros por un buen rato); esto, sin embargo, no conlleva la clausura de la empresa. El tiempo pasa, las obras siguen apareciendo y se registran de alguna u otra manera: si dejamos de lado la escritura de la historia literaria desde una perspectiva crítica y cultural, el mercado o las instituciones culturales, o los *booktubers*, se encargarán de hacerla o de inventarla según sus propios intereses y demandas. No satanizo ninguna de estas instancias o agentes (de hecho, los considero elementos a estudiar y a tomar en cuenta), solo

señalo la existencia de los diversos registros historiográficos que conviven en el presente. Nuestras limitaciones (sean ideológicas, culturales, estéticas, políticas, académicas) no deberían convertirse en impedimento para arriesgar juicios, incluidos los de valor.

El proceso actual de la literatura (en sus múltiples variaciones, incluida aquí la llamada “posliteratura”) debe o debería ser historizado de manera crítica, lo cual implicaría el distanciamiento temporal. No propongo, por cierto, algún tipo de objetividad o metodología rígida, aunque sí apelo al uso, cuando sea conveniente, de distintos recursos materiales, tal como sugiere Franco Moretti en su ensayo *La literatura vista desde lejos*: “[...] la cuantificación del análisis literario puede asumir formas diversas, desde la historia del libro hasta la estilística computacional, desde los bancos de datos temáticos hasta el análisis multivariado del léxico, entre otras aplicaciones” (Moretti 2007: 17).

Hay preguntas que me sigo formulando: ¿dónde quedaría aquí la noción de valor? ¿Es posible desentendernos de ella sin caer en la rigidez de lo “políticamente correcto”? Creo que todos estamos más o menos de acuerdo en que es imposible seguir sosteniendo cualquier tipo de esencialización de la literatura; somos testigos de las diversas conceptualizaciones del quehacer creativo y de la multiplicidad de registros y soportes de los que hacen uso autores y autoras de todo tipo. Lo cierto, sin embargo, es que, sea desde el mercado o desde las mismas instituciones culturales latinoamericanas, se sigue imponiendo una noción unilateral de lo literario, que pretende borrar todo elemento contextual y coyuntural de su producción.

Me interesa, finalmente, indagar en la posibilidad de articular una historia literaria desde las regiones, es decir, desde los espacios no centrales de las naciones latinoamericanas. Mi propósito dista mucho de caer en las simples reivindicaciones de los regionalismos tradicionales. El elemento regional, llamémosle así provisionalmente, sería una forma de complemento y cuestionamiento de la elaboración de los cánones nacionalistas: serviría para contrastar las formaciones discursivas hegemónicas, evidenciando la complejidad y heterogeneidad de los campos literarios. Tal como apuntaron en su momento Mariátegui y Antonio Cornejo Polar. Partiría, para ello, de algunos cuestionamientos: ¿el campo literario regional está determinado por características

peculiares? O, a la inversa, ¿su conformación se encuentra en completa dependencia de elementos externos, impuestos verticalmente desde espacios hegemónicos, en los que predomina el capital simbólico? Para ahondar en estas inquisiciones sería necesario echar mano de las nuevas perspectivas de la historia regional latinoamericana,⁷ que ha establecido dos enfoques o esquemas básicos para el estudio histórico de estos espacios: el dendrítico y el solar:

En el primero, la articulación del espacio regional se da en función de la dependencia a centros o espacios metropolitanos (sean nacionales o supranacionales), desde los cuales se controla la economía, la política y, añadimos, la cultura; y se impide (o se regula) el diálogo entre regiones y el desarrollo autónomo. En el segundo, el acento se pone en la diferencia, en las particularidades del lugar, respondiendo a variables y flujos internos. Llevados al extremo, cada uno de estos esquemas configuraría una visión unilateral, ya sea desde la total sumisión o subordinación, o desde un chovinista deseo de individualización que estropearía cualquier tipo de acercamiento crítico (Barrera Enderle 2014: 9).

El desafío es, pues, múltiple, pero no por ello imposible: la historiografía literaria regional sería una herramienta más, en un amplio espectro de posibilidades críticas enfocadas a abordar la literatura latinoamericana reciente. Formas de acercamiento que, sin descuidar las particularidades, nos permitieran ver el conjunto y entender el proceso. Tampoco descarto la posibilidad de utilizarla tanto en la academia (como forma de enseñanza, pero también, y principalmente, como vía para la discusión y la reflexión), como en la crítica pública (una manera de contrarrestar la hegemonía del mercado).

El registro histórico de la literatura latinoamericana actual podría ser uno de los ejercicios críticos más interesantes a la hora de dar cuenta del pasado inmediato: se podrían desbaratar mitos, revelar campañas publicitarias (disfrazadas de “sesudos juicios críticos”), y encontrar redes comunicativas insospechadas. Las dificultades, que no son pocas, formarían parte del proyecto. Las enumero brevemente: el peligro de caer

⁷ Véase el ensayo de Pedro Pérez Herrero (1991): *Historia y región en México (1700-1850)*.

en las generalizaciones; el siempre complicado acceso a los materiales; la necesidad permanente de crear nuevos instrumentos y dispositivos, tantos críticos como teóricos; el enfrentamiento (o confrontamiento) con las políticas, burocráticas y administrativas, de los comités de ciencias y tecnologías, y la imposición de sus metodologías rígidas.

Después de casi cien años de reflexiones sobre las condiciones (materiales y simbólicas) de la historia literaria latinoamericana, aún seguimos debatiéndonos, tal como lo expuso en su momento Pedro Henríquez Ureña, entre el desencanto y la promesa, entre las dificultades existentes y las posibilidades de exploración. Hoy, como entonces, la necesidad de crear grupos de autores y establecer momentos decisivos (para luego discutir la validez o la falta de validez de su inclusión o exclusión) sigue vigente. Todavía hay mucho trabajo por hacer. En la pregunta lanzada en Budapest, en 1931: ¿es la historiografía literaria un género de la literatura o es una expresión del discurso científico? (en otras palabras: escoger entre una exploración crítica o una simple metodología cuantitativa), nos hemos inclinado por la primera opción: ha llegado el momento de demostrarlo.

Bibliografía

- ALSINA, José (1991). *La teoría literaria griega*. Madrid, Gredos.
- BARRERA ENDERLE, Víctor (2014). *Siete ensayos sobre literatura y región*. Monterrey/México, Facultad de Filosofía y Letras/Universidad Autónoma de Nuevo León.
- BARTHES, Roland (1997). *El grado cero de la escritura*. Traducción de Nicolás Rosa. México, Siglo XXI Editores.
- BELLO, Andrés (1957). “Modo de escribir la historia”, en *Obras completas*, vol. XIX. *Temas de historia y geografía*. Caracas, Ministerio de Educación/ Comisión Editora de las *Obras completas de Andrés Bello*/Biblioteca Nacional.
- CÁNDIDO, Antonio (2000). *Formação da literatura Brasileira*. Belo Horizonte-Río de Janeiro, Itatiaia Limitada.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1960). “Seis ensayos en busca de nuestra expresión”, en *Obra crítica*. Edición de Emma Susana Speratti y prólogo de Jorge Luis Borges. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- LASTARRIA, José Victorino (2001). *Recuerdos literarios*. Prólogo de Luis Sánchez Latorre. Santiago, LOM Ediciones.
- LUKÁCS, Georg (1966). *La novela histórica*. Traducción de Jasmín Reuter. México, Era.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2002). “El proceso de la literatura”, en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta.
- MORETTI, Franco (2007). *La literatura vista de lejos*. Traducción de Marta Pino Moreno. Barcelona, Marbot Ediciones.
- ORTEGA Y GASSET, José (1947). *El tema de nuestro tiempo en Obras completas*, vol. III. Madrid, Revista de Occidente.
- PAZ, Octavio (1994). “El cómo y el para qué: José Ortega y Gasset”, en *Fundación y disidencia. Dominio hispánico, Obras completas*, vol. 3. México, Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ HERRERO, Pedro (1991). *Historia y región en México (1700-1850)*. México, Instituto Mora/Universidad Autónoma Metropolitana.
- TOYNBEE, Arnold J. (1985). *Estudio de la historia*. Traducción de Luis Grasset. Vol. I. México, Editorial Planeta.
- WELLEK, Rene y Austin WARREN (1953). *Teoría literaria*. Traducción de José María Gimeno Capella. Madrid, Gredos.

Danza, creatividad y artefactos cognitivos¹

Dance, Creativity and Cognitive Artifacts

JOÃO QUEIROZ

Universidad Federal de Juiz de Fora

DANIELLA AGUIAR

Universidad Federal de Uberlândia

RESUMEN: La creatividad artística puede ser observada como una propiedad de la manipulación de artefactos cognitivos. Más específicamente, está distribuida a través de artefactos cognitivos, como oportunidad para el surgimiento de entidades y procesos sorprendentes. En danza, la manipulación de nuevos artefactos cognitivos, como técnicas de danza, *softwares* y notaciones, lleva a la transformación de “espacios conceptuales”. Cuando se producen nuevos artefactos, o se usan oportunamente en nuevos contextos, observamos lo que Margaret Boden denomina “creatividad transformacional”. Enfocamos nuestro trabajo en cómo la introducción y manipulación de nuevos artefactos en ejemplos históricos contribuye a la transformación de los espacios conceptuales de la danza.

ABSTRACT: Artistic creativity can be regarded as a property of cognitive artifacts manipulation. More specifically, creativity is distributed through cognitive artifacts, opening opportunities for new and surprising products and processes. In dance, the manipulation of new cognitive artifacts, such as dance techniques, software, notations, leads to the transformation of dance conceptual spaces. When new artifacts are designed, or used in new contexts, we observe, what Margaret Boden calls, “transformational creativity”. Here, we focus on the introduction and manipulation of new cognitive artifacts in historical examples and explore how they contribute to the transformation of dance conceptual spaces.

PALABRAS CLAVE: danza, creatividad transformacional, artefactos cognitivos.

KEYWORDS: dance, transformational creativity, cognitive artifacts

RECIBIDO: 02 de junio de 2017 • **ACEPTADO:** 23 de enero de 2018

¹ Traducción de Rosario Lázaro Igoa.

JOÃO QUEIROZ

Universidad Federal de Juiz de Fora

DANIELLA AGUIAR

Universidad Federal de Uberlândia

Danza, creatividad y artefactos cognitivos

Introducción

Los humanos proyectan herramientas y artefactos cognitivos para modificar la percepción, la atención, la memoria, la categorización, y los diferentes modos de inferir y razonar. Como Andy Clark y muchos otros autores han defendido, somos constructores de nichos cognitivos que extienden la mente hacia el espacio para pensar mejor (Clark 1998, 2003). ¿Qué ocurre entonces con la creatividad artística? ¿De qué manera la creatividad artística depende de la exploración de herramientas para el pensamiento y de artefactos cognitivos?

En trabajos anteriores (Aguiar 2008; Aguiar & Queiroz 2009, 2010), nos concentramos en la caracterización de las técnicas de danza como artefactos cognitivos, y en el constreñimiento ejercido por las técnicas en la acción de bailarines y coreógrafos. Entre las cuestiones que orientaron nuestra investigación, está la pregunta sobre cómo un entrenamiento influye, modula o restringe el aprendizaje y la creación artística de bailarines y coreógrafos. La cuestión abordada en esta ocasión está más enfocada en los efectos producidos por artefactos en espacios conceptuales y nichos cognitivos, cuando se relacionan con la creatividad. ¿Cómo constriñen los artefactos cognitivos a los procesos creativos en la danza?

Creatividad es un término usado de modo poco sistemático, y muchas veces se basa en nociones vagas como ‘talento’, ‘genialidad’ o ‘don’ (Sternberg 1999). Para Margaret Boden, la creatividad es:

the ability to come up with ideas or artefacts that are new, surprising, and valuable. ‘Ideas’, here, includes concepts, poems, musical compositions, scientific theories, cooking recipes, choreography, jokes... and so on, and on. ‘Artefacts’ include paintings, sculpture, steam engines, vacuum cleaners, pottery, origami, penny whistles...and you can name many more (Boden 2012: 29).²

Según esta autora, hay tres tipos de creatividad: combinatoria, exploratoria y transformacional. El primero está relacionado con el surgimiento de nuevas ideas o artefactos a través de procesos combinatorios de ideas o artefactos ya conocidos.³

El segundo consiste en la exploración de espacios conceptuales, que son “estilos de pensamiento estructurado” (Boden 2012: 32). Los espacios conceptuales incluyen “ways of writing prose or poetry; styles of sculpture, painting, or music; theories in chemistry or biology; fashions of culture or choreography [...] in short, any disciplined way of thinking that’s familiar to (and valued by) a certain social group” (Boden 2012: 32).⁴

Se trata de posibles “pensamientos” diversos en un determinado espacio conceptual. En la creatividad exploratoria, estas posibilidades son exploradas sin que haya modificación de la “estructura de los pensamientos”.

² “la habilidad de generar ideas o artefactos que son nuevos, sorprendentes y valiosos. “Ideas”, aquí, incluye conceptos, poemas, composiciones musicales, teorías científicas, recetas, coreografías, bromas... y así sucesivamente. “Artefactos” incluye pinturas, esculturas, motores a vapor, aspiradoras, cerámica, origami, silbatos... y muchas cosas más”. Todas las citas del inglés fueron traducidas por la traductora.

³ Es importante destacar que el término *artefacto* para Boden no corresponde a la noción de ‘artefacto cognitivo’ que usamos aquí. Para esa autora, *artefacto* es el producto material de un fenómeno creativo.

⁴ “modos de escribir prosa o poesía; estilos de escultura, pintura o música; teorías en química o biología; tendencias en alta costura o coreografía [...] resumiendo, cualquier modo disciplinado de pensamiento que es familiar a (y validado por) un determinado grupo social”.

El tercer tipo de creatividad “involves some transformation of one or more of the (relatively fundamental) dimensions defining the conceptual space concerned” (Boden 2012: 29).⁵

Un espacio conceptual se establece a través de:

a set of enabling constraints, which make possible the generation of structures lying within that space [...]. If one or more of these constraints is altered (or dropped), the space is transformed. Ideas that previously were *impossible* (relative to the original conceptual space) become conceivable. (Boden 1999: 352).⁶

En danza, podemos reconocer los espacios conceptuales por medio del conjunto de artefactos que constriñen la creación de nuevas entidades y procesos. Como ejemplos de lo anterior, citamos la técnica del ballet clásico, el uso de zapatillas de punta, la estructura coreográfica y la valorización del centro del palco escénico, artefactos que constriñen el espacio conceptual del ballet clásico. Cuando se introducen algunos artefactos (o se sustraen), el espacio conceptual se transforma. Por ejemplo, la eliminación de las zapatillas por Isadora Duncan y otras bailarinas de principios del siglo XX hizo concebibles nuevas “ideas”, inaugurando un nuevo espacio conceptual o nicho cognitivo. Como quedará claro en este trabajo, las nociones de espacio conceptual y de nicho cognitivo serán tratadas como análogas, como distintas perspectivas del mismo fenómeno para enfatizar diferentes propiedades.

A pesar de la centralidad, en la definición de Boden, de “ideas y artefactos”, estos son considerados productos de la habilidad mental del sujeto o del agente creativo. Su abordaje es coherente con paradigmas computacionalistas en ciencia cognitiva, donde la cognición equivale al procesamiento de unidades internas, discretas e intencionales de información (Clark 1999). En estos paradigmas, el papel del contexto y de las herramientas externas es secundario (Zhang 1997;

⁵ “involucra alguna transformación de una o más de las dimensiones (relativamente fundamentales) que definen el espacio conceptual específico”.

⁶ “un conjunto de constreñimientos habilitantes, que permiten la generación de estructuras dentro de ese espacio [...]. Si al menos uno de esos constreñimientos es alterado (o abandonado), el espacio se transforma. Las ideas que previamente eran *imposibles* (relativas al espacio conceptual original) se vuelven concebibles”.

Smith 1999). Opuesta a esta perspectiva, la Ciencia Cognitiva Situada (Gallagher 2009; Wheeler 2005; Clark & Chalmers 1998; Clark 2010, 2006a, 2003, 1998; Chemero 2009) ha cuestionado la idea de que el cerebro y el cuerpo son criterios para la demarcación de las fronteras entre la cognición y el ambiente. Según este abordaje, la mente depende de herramientas no biológicas, y hay etapas decisivas de la cognición que ocurren fuera del cerebro/mente (Clark 2006b, 2010).

A partir de estas premisas, la creatividad deja de ser caracterizada como una “habilidad” de las mentes individuales para producir “ideas y artefactos”, y se transforma en el resultado de la introducción y manipulación de artefactos cognitivos en espacios conceptuales o nichos cognitivos. Lo mismo ocurre a partir de la introducción y manipulación de artefactos cognitivos que ofrecen oportunidades para la transformación de espacios conceptuales o de nichos, por la exploración de lo que se encuentra disponible, o de lo que es proyectado para manipulación. Frecuentemente, se trata de entidades y procesos externos. Ofrecemos aquí algunos ejemplos de cómo la introducción y la manipulación de artefactos cognitivos han participado en la transformación y creación de nichos y espacios conceptuales en la danza.

Artefactos cognitivos y creatividad

De acuerdo con la *Distributed Cognition Thesis* (Tesis de la cognición distributiva), varias herramientas, tales como lápiz y papel, calculadoras, calendarios, mapas, notaciones, modelos, computadoras, listas de compras, señales de tránsito, unidades de medida, etc., se consideran artefactos no-biológicos que permiten operaciones cognitivas externas al cráneo (Norman 1993; Hutchins 1995). En este sentido, se llaman artefactos cognitivos. Su influencia en las capacidades cognitivas puede ser descrita como poseedora de una doble identidad. Por una parte, los artefactos cognitivos actúan sobre la eficiencia de resolución de problemas: pueden reducir el costo cognitivo de una operación (como cuando se usa una calculadora para realizar una división), aumentar su precisión y eficiencia (uso de una regla para medir un objeto en vez de adivinar sus dimensiones), o permitir nuevas capacidades que serían

imposibles para el cerebro por sí mismo (uso de un diagrama gráfico para representar la relación simultánea entre un gran número de entidades e inferir sus patrones visuales específicos). Por otra parte, los artefactos cognitivos son también responsables de la existencia misma de ciertas tareas, es decir, participan en la creación de nuevos problemas y espacios-problema. El lenguaje, por ejemplo, es un artefacto cognitivo poderoso (Clark 2006a, 2006b), que enmarca y transforma los espacios-problema de tareas relacionadas con la memoria, la percepción, la navegación, las formas de generalización y categorización, los modos de inferencia, etcétera.

Los artefactos cognitivos tienen el poder de crear nuevos problemas, así como de crear medios para resolver estos problemas. Cuando se toman en cuenta estos dos aspectos, los artefactos cognitivos pueden ser vistos como formadores de la propia cognición: la dotan de necesidades y capacidades, y crean herramientas cada vez más especializadas para hacer frente a tareas cada vez más especializadas. La actividad cognitiva está altamente influenciada por el desarrollo histórico de los artefactos puestos a disposición de los agentes en determinados entornos.

Según Clark (2003: 3; 2006b), los seres humanos son “ciborg natos”, porque nacen con la competencia de acoplar artefactos no biológicos para crear y resolver problemas complejos. Los artefactos cognitivos modifican y amplían las acciones y las tareas cognitivas, creando dominios de problemas y espacios de soluciones concebibles. Los artefactos crean espacios conceptuales, para usar la nomenclatura de Boden. Modifican las acciones en el ambiente, amplifican o intensifican habilidades, con la posibilidad de alterarlas drásticamente. Entre los ejemplos de los artefactos más mencionados, encontramos: lápiz y papel, notaciones, mapas, modelos, calendarios, ábacos, calculadoras, computadoras, internet, celulares, GPS, cuadernos de anotaciones, guarismos, brújulas, lenguajes.

Para Hutchins (1999: 126), los “artefactos cognitivos son objetos físicos hechos por humanos con el propósito de auxiliar, aumentar o mejorar la cognición”. Pueden ayudar a la memoria, la clasificación y comparación de categorías, las inferencias analógicas, las formas de predicción y la anticipación de eventos. Norman (1993) sugiere que las estructuras mentales, además de objetos físicos, pueden ser considera-

das artefactos cognitivos, tales como reglas, procedimientos, proverbios y fábulas. Así, podemos describir los artefactos cognitivos como entidades y procesos que producen efectos cognitivos (Hutchins 1999: 127). Estos construyen espacios, o nichos, especializados. La noción de que estamos inmersos en nichos más o menos estructurados de artefactos es una idea poco explorada todavía en las artes, y en la teoría y filosofía de la danza. Sus consecuencias más radicales indican que diversas actividades *dependen* de la manipulación de tipos específicos de artefactos, que proveen atajos (*shortcuts*) para la solución de problemas. De acuerdo con Hutchins:

Cognitive artifacts are always embedded in larger sociocultural systems that organize the practices in which they are used. The utility of a cognitive artifact depends on other processes that create the conditions and exploit the consequences of its use. In culturally elaborated activities, partial solutions to frequently encountered problems are often crystallized in practices, in knowledge, in material artifacts, and in social arrangements (Hutchins 1999: 127).⁷

Los artefactos son, por lo tanto, un fenómeno físico o culturalmente situado y distribuido en el tiempo y en el espacio. Si la creatividad es un fenómeno cognitivo, y si la cognición es situada y distribuida a través de artefactos, entonces la creatividad será un fenómeno distribuido y dependiente de artefactos.

En danza, desde una perspectiva computacionalista, el “genio creador” es un atributo de sujetos y agentes. Por ejemplo, en el ballet romántico y clásico, el libretista, frecuentemente escritor o músico, concibe los ballets, y el coreógrafo materializa sus ideas (Sasportes 1983). En otros momentos históricos, el coreógrafo se torna creador, haciendo del bailarín un mero ejecutor. Hoy en día, vemos diversas formas de relación entre coreógrafos y bailarines. En muchas de ellas, el bailarín es también considerado creador. Una de las consecuencias de nuestra

⁷ “los artefactos cognitivos están siempre incorporados a sistemas socioculturales más amplios que organizan las prácticas en las que son usados. La utilidad de un artefacto cognitivo depende de otros procesos que crean las condiciones y exploran las consecuencias de su uso. En actividades culturalmente elaboradas, las soluciones parciales a los problemas frecuentes se cristalizan normalmente en prácticas, en conocimiento, en artefactos materiales y en disposiciones sociales”.

argumentación es que desplaza el foco de la explicación sobre la creatividad del agente de la acción creativa, su *locus*, hacia un proceso causal, cuya distribución es difusa en el tiempo y en el espacio. El bailarín, coreógrafo o bailarín-coreógrafo, o, más específicamente, lo que ellos son capaces de concebir o hacer, es el resultado del acoplamiento⁸ de artefactos cognitivos en nichos cognitivos y espacios conceptuales.

Creatividad y construcción de nicho

La noción de nicho implica un ambiente y sus artefactos, pero no es reductible a ellos. En ecología, mientras que el ambiente indica el *hábitat* físico de un organismo, el nicho indica no solo su “dirección local”, sino también su “profesión” (Odum 1959), su papel ecológico. En una definición más precisa, el nicho es un hipervolumen multidimensional cuyos ejes corresponden a los diversos factores ecológicos decisivos para la vida del organismo (Hoffmeyer 2008). Si extendemos el concepto a la cognición, la noción destaca la oferta de oportunidades (y límites) al pensamiento, en un proceso evolutivo. Un nicho cognitivo se define como conjuntos de espacios de problemas que demandan, y seleccionan, ciertas habilidades cognitivas. Una propiedad de los nichos es que son autoconstruidos. No hay factores ambientales previamente existentes a los cuales los organismos se adapten. Al contrario, los nichos coevolucionan con los organismos. La Niche Construction Theory (NCT) redefine nuestra comprensión de los procesos evolutivos (Laland & O’Brien 2011). En la evolución clásica darwiniana, el ambiente ejerce unilateralmente una presión selectiva sobre rasgos heredados. Dentro de la perspectiva de la NCT, los ambientes y organismos se influyen mutuamente. En el caso de los nichos cognitivos, sus construcciones están relacionadas con la coevolución de recursos, tales como los artefactos externos (Bickerton 2009).

En nuestra argumentación, la creatividad es una propiedad de la exploración de artefactos cognitivos y construcción de nichos. En el caso

⁸ Por el término *acoplamiento* nos referimos, en primer lugar, a su significado vernáculo de “acción o resultado de *acoplar(-se)*, *unir(-se)* o *ligar(-se)* formando una unidad” (*Dicionário Aulete Digital*, traducción nuestra).

específico que nos interesa aquí, los nichos representan modos establecidos de explorar artefactos cognitivos, incorporando oportunidades para la acción. Cuando se exploran tales oportunidades, de modo tal que se establecen nuevas (sorprendentes y valiosas) relaciones entre cognición y artefactos cognitivos (es decir, cuando el nicho cognitivo artístico es construido), observamos creatividad exploratoria. Cuando se introducen, o crean, nuevos artefactos y se modifican constreñimientos considerados fundamentales, se transforma el espacio conceptual y se crea otro nicho; y observamos entonces creatividad transformacional. Este proceso de construcción del nicho, que es asimismo la transformación de espacios conceptuales, ocurre a través de la exploración del desarrollo de nuevos artefactos cognitivos (en danza, por ejemplo, técnicas y equipamientos tales como zapatillas, palco escénico, notaciones, *softwares*).

Danza, artefactos cognitivos y creación

Los artefactos cognitivos constriñen la acción de los bailarines y coreógrafos en diferentes niveles de descripción. Podemos analizar el constreñimiento de los artefactos sobre la creación y el desarrollo de programas estéticos, o de paradigmas, y sobre la creación de trabajos de danza. Las técnicas codificadas de danza, los espacios de presentación, las ideas y conceptos sobre composición, y otros artefactos, construyen nichos y espacios culturales. La idea central aquí es que cuando se introducen nuevos artefactos se pueden construir nichos, inaugurando nuevos paradigmas, o nuevos espacios conceptuales. A continuación, ofrecemos ejemplos, y también indicaremos algunos de los principales artefactos que contribuyen en sus construcciones.

Ballet clásico

Podemos describir el ballet clásico como un sistema de constreñimientos distribuidos en varios niveles, que incluye sonidos y estructuras rítmicas, movimientos corporales, pares de cuerpos, vestuario, luces y espacio escénico. Tales elementos se constriñen entre sí.

El ballet clásico corresponde a la construcción de un nicho, o de un espacio conceptual, que implicó la producción y la introducción de diversos artefactos cognitivos. La propia técnica del ballet se debe al desarrollo de un nuevo artefacto cognitivo, como ya hemos argumentado (Aguiar 2008; Aguiar y Queiroz 2009, 2010). Codificada en “pasos de danza”, funciona como un artefacto para la creación coreográfica, basada en la sistematicidad combinatoria de signos discretos (pasos).

La construcción de este nicho está relacionada, entre diversos ejemplos, con el cambio en la posición relativa del observador, y tiene origen en la exploración renacentista de la perspectiva visual. Esta última es un artefacto cognitivo originado (o redescubierto) por la exploración renacentista de la perspectiva de punto único en las artes visuales. Para ser más precisos, por la introducción de esta herramienta en el Teatro Olímpico Vicenza, diseñado por Andrea Palladio al final del siglo XVI (Crabtree & Beudert 2005). Antes del uso de teatros basados en la perspectiva de Leon Battista Alberti, las piezas de danza de la corte eran vistas en grandes salones, ya sea al mismo nivel que los bailarines, o en posiciones elevadas, en gradas. En este caso, se exploraban patrones geométricos de ocupación espacial de los bailarines.

Artefacto cognitivo: perspectiva visual de punto único

Podemos describir el espacio de performance como la materialización de las relaciones semióticas entre bailarín y audiencia. En la danza barroca, la audiencia estaba distribuida alrededor y encima del espacio de performance. La alteración del espacio de presentación hacia la ejecución en palcos escénicos italianos, elevados con respecto a la posición del espectador, tiene efectos decisivos en la evolución de la danza clásica (Mendes 1987: 28), lo que contribuye a morfologías de movimiento más verticalizadas. En el teatro de perspectiva de punto único, la audiencia está directamente enfrente al palco escénico y ve solo un lado de la escena. Este único lado es comúnmente denominado “cuarto muro invisible”. El nuevo artefacto cognitivo transforma al cuarto muro en un lienzo —la danza pasa de ser un evento tridimensional a uno bidimensional—.

Como un proceso acumulativo, la preferencia por la verticalidad, asociada a cambios temáticos en el ballet romántico, lleva a la introducción de otro artefacto decisivo: la zapatilla de punta (Monteiro 1999: 184-185). Esta actúa en la construcción del nuevo nicho, transformando a la bailarina en un personaje etéreo. El *en dehors*, rotación externa de la articulación coxofemoral, y la técnica de la pirueta, fueron desarrolladas por Carlo Blasis como respuesta a la frontalidad de los palcos italianos (Monteiro 1999; Mendes 1987: 28). Asimismo, asociada a otros artefactos, la perspectiva contribuyó, por ejemplo, a la jerarquía en la ocupación espacial del palco que valora el centro y la relación entre los bailarines en escena.

Sumariamente, la perspectiva visual, combinada con otros artefactos, constriñe en la composición coreográfica las morfologías de movimiento y técnicas corporales, la relación jerárquica observada en el espacio, destacando el centro, y la relación de los primeros bailarines con el cuerpo de baile. La introducción de este artefacto en la concepción y construcción del espacio de presentación contribuye al establecimiento del espacio conceptual (o nicho), que es el ballet clásico. Esto genera una cascada de eventos que inaugura un nuevo conjunto de problemas en la danza teatral y un nuevo nicho cognitivo: el ballet clásico.

Merce Cunningham

Según Copeland (2004: 2), Cunningham revisó de forma radical diversos “principios fundamentales” de la danza: relación entre movimiento, música y ritmo; relación entre tiempo y percepción del espacio; desarrollo de una nueva técnica de danza; prácticas de composición basadas en “operaciones aleatorias”; entre otros. Para este autor, ningún coreógrafo enfrentó tan sistemáticamente tantas “premisas”, creando caminos de desarrollo (Copeland 2004: 2). Tales “caminos” pueden ser descritos como el resultado de la introducción y manipulación de nuevos artefactos cognitivos: uso controlado de procedimientos basados en el azar; nueva concepción del espacio (espacio no jerárquico de relaciones); nueva concepción de la asociación entre música y danza (son

independientes); nueva concepción de la morfología de movimientos corporales (independientes de la expresión emocional).

Las experiencias de Cunningham incluyen la exploración de artefactos para la producción de efectos aleatorios (manipulación de monedas, uso del I-Ching, o *El libro de las mutaciones*) como metodología para la creación coreográfica. La manipulación de monedas, en particular, puede ser considerada como un artefacto binario de protocómputación para crear nuevos espacios de problemas sintácticos. La exploración del azar tiene muchas consecuencias sobre varios aspectos de la composición, tales como el orden de secciones de la coreografía, el orden de la secuencia de movimientos, la duración, la dirección de los movimientos de los bailarines, la localización de estos en el espacio, la velocidad de realización de las secuencias, el orden de combinación de los pasos, el número de bailarines que aparecen en cada secuencia (Copeland 2004). Los artefactos usados son diversos: “rolling dice, picking cards, tossing coins, consulting the I Ching, numbering imperfections — specks, watermarks — on pieces of paper” (Copeland 2004: 62).⁹

El uso de operaciones aleatorias tiene diversos efectos sobre la historia de la creación en la danza. Las nuevas posibilidades de secuenciar movimientos producen una sintaxis inusual que constriñe a los bailarines a adquirir nuevas habilidades, y a reorganizar sus coordenadas motoras. De acuerdo con Copeland, “given the chance dictated nature of movement sequences in his work, it’s not surprising that the ordering of phrases rarely seemed guided by a “natural” sense of flow (or even by anatomical logic)” (Copeland 2004: 32).¹⁰

Como en el ejemplo del ballet clásico, lo que observamos aquí es una cascada de eventos basados en la introducción de operaciones aleatorias, un nuevo artefacto cognitivo, que impacta en la danza en varios sentidos e inaugura un nuevo conjunto de problemas. Al sortear la ocupación del espacio por parte de los bailarines, la jerarquía es reestructurada; sin regiones privilegiadas en el espacio, el centro pasa a ser

⁹ “tirar los dados, elegir cartas, tirar monedas, consultar el I-Ching, enumerar imperfecciones —manchas, marcas de agua— en pedazos de papel”.

¹⁰ “dada la naturaleza de las secuencias de movimiento dictadas por el azar en su trabajo, no es sorprendente que la ordenación de las frases raramente parezca guiada por un sentido ‘natural’ de flujo (o incluso por una lógica anatómica)”.

tan importante como cualquier región observable. Al asociar la relación entre la coreografía y la música al azar, estos niveles son concebidos nuevamente, de modo que se empieza a explorar un carácter “no-representacional”. La danza se torna “movimiento del cuerpo”, independiente de otros niveles de organización (música, vestuario, escenario). La composición, y sus relaciones con diversos niveles, es radicalmente alterada con la introducción de artefactos asociados al azar.

Danza posmoderna americana

La danza posmoderna americana,¹¹ movimiento que comienza a principios de los sesentas en Nueva York, es otro ejemplo de la transformación del espacio conceptual, o construcción de nicho. Según Banes, “The dances by the early post-modern choreographers were [...] urgent reconsiderations of the medium” (Banes 1987: xvii).¹² Las principales modificaciones, con relación a la danza moderna americana y al trabajo de Cunningham, se pueden resumir así: (I) citas a la historia de la danza, en especial al ballet clásico y a la danza moderna; (II) nuevas formas de explorar la percepción del tiempo en la danza, como por ejemplo desarrollo de performances donde no hay clímax o relación entre principio, desarrollo o fin, donde el tiempo es “plano”; (III) diferentes usos del espacio, especialmente uso de nuevas áreas de presentación, como una galería de arte, una iglesia, un apartamento, y otros; (IV) nuevas formas de explorar vocabularios motores, introduciendo cuerpos sin entrenamiento y movimientos cotidianos “funcionales”.

¹¹ Según Banes (1987: xiv-xv), el término *danza posmoderna* puede acarrear algunas confusiones cuando es comparado con el término *posmoderno* usado en otras áreas, sobre todo por el hecho de que la danza moderna no fue completamente modernista. Muchas de las cuestiones exploradas por el arte moderno (artes visuales, teatro, arquitectura, etc.) son desarrolladas en la danza posmoderna. Para Banes, “danza moderna” y “danza posmoderna” no corresponden exactamente a lo que es considerado “moderno” y “posmoderno” en otras áreas. Así, Banes sugiere el uso del término *danza posmoderna* y restringe su uso a diversas características, para que no sea usado indiscriminadamente. Aquí seguimos su denominación.

¹² “las danzas de los primeros coreógrafos posmodernos eran [...] reconsideraciones urgentes del medio [de la danza]”.

La técnica de la danza, como se ha dicho, puede ser descrita como un artefacto cognitivo para crear en diversos paradigmas artísticos. En la danza posmoderna no se desarrolla ninguna técnica específica, y, al mismo tiempo, se utilizan diversas estrategias para la creación de vocabularios motores. Para Kirby, en la danza posmoderna:

the choreographer does not apply visual standards to the work. The view is an interior one: movement is not pre-selected for its characteristics but results from certain decisions, goals, plans, schemes, rules, concepts, or problems. Whatever actual movement occurs during the performance is acceptable as long as the limiting and controlling principles are adhered to (Kirby 1975: 3).¹³

La introducción de nuevos artefactos para la creación de movimientos, como reglas y juegos de improvisación, así como el uso de movimientos cotidianos, modifica radicalmente la relación entre técnica y estética en la historia de la danza (Aguiar 2008; Bales 2008). Las técnicas de danza dejan de ser el principal criterio para definir un paradigma de danza.

Simoni Forti, por ejemplo, presentó “Five dance constructions and some other things” (1961) [Cinco construcciones de danza y algunas otras cosas], en el loft de Yoko Ono, donde se introdujeron diversos artefactos —rampa, cajas, columpio e instrucciones verbales— (Banes 1987: 26). En este ejemplo, es notable cómo la introducción de diversos artefactos disponibles crea el vocabulario de movimientos. Forti también exploró la introducción y el uso de nuevos espacios de presentación. En ese trabajo, la estructura espacial, que distribuye en cinco espacios y cinco diferentes acontecimientos, modifica drásticamente la relación entre platea e intérpretes, que hasta las creaciones de Cunningham ocurría en un teatro separado física (espacio para platea y espacio para performance) y conceptualmente (cuarta pared).

¹³ “el coreógrafo no aplica patrones visuales al trabajo. La visión es interior: el movimiento no es preseleccionado por sus características [visuales], sino que resulta de ciertas decisiones, objetivos, planes, esquemas, reglas, conceptos, o problemas. Cualquier movimiento real que ocurra durante la performance es aceptable siempre que los principios de limitación y control sean respetados”.

Discusión

Desde nuestro punto de vista, la creatividad es un proceso centrado en el diseño y exploración de herramientas externas y de artefactos cognitivos. Los ejemplos aquí descritos ilustran cómo la introducción y manipulación de nuevos artefactos cognitivos contribuyó a la construcción de nichos cognitivos y a la transformación de espacios conceptuales, ejemplificando lo que Boden denomina “creatividad transformacional”. El espacio, o el nicho, modificados por la introducción de artefactos, alteran premisas fundamentales de la danza. Muchas implicaciones derivan de este abordaje. Sabemos que la ciencia cognitiva tiene dificultades para lidiar con las dimensiones creativas de la cognición, particularmente bajo la influencia de paradigmas computacionalistas. Al mismo tiempo, la creatividad ha sido tratada como una experiencia irreductible por filósofos, antropólogos, investigadores en artes y por los propios artistas, en general, sufriendo por la falta de sistematicidad y referencias a nociones poco operacionales y misteriosas. La creatividad artística, en particular, ha sido con frecuencia considerada un fenómeno profundamente subjetivo y personal que se resiste a la explicación. En nuestro abordaje, la creatividad es causalmente distribuida en el tiempo y en el espacio. No se encuentra en una entidad (agente o persona creativa) o en una región o segmento temporal (“momento de *insight*”). El “artista creativo” se torna parte del proceso de construcción del nicho cognitivo, y transformación del espacio conceptual, y no a la inversa (es decir, el proceso creativo como inherente al artista). Algunas características individuales, tales como habilidades mentales o características psicológicas, pericia y entrenamiento, influyen en el proceso creativo artístico, en el sentido de que contribuyen a la exploración de oportunidades de construcción de nichos cognitivos.

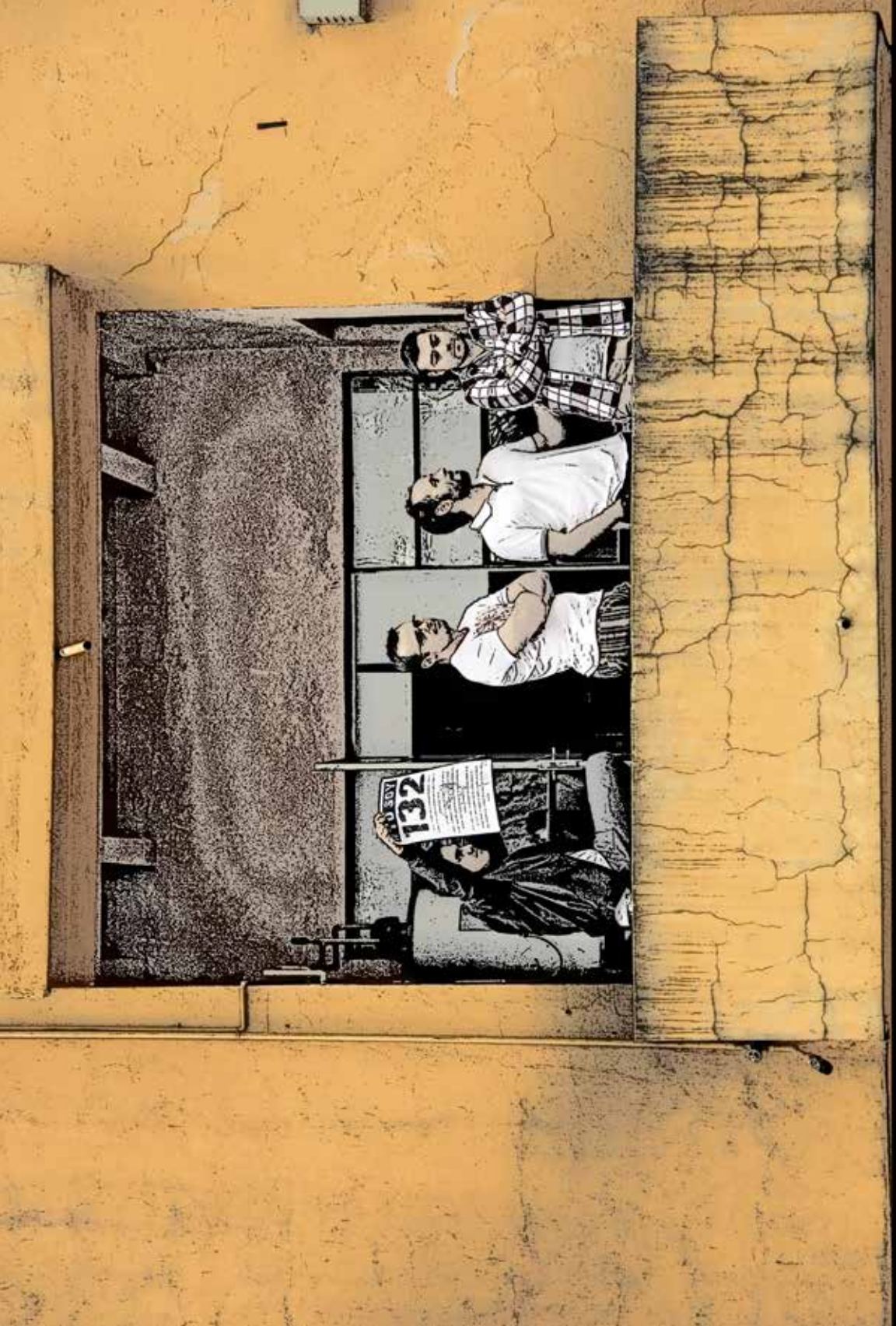
Un enfoque usual e intuitivo observa la historia del arte como la historia de los artistas, redes de trabajo, y conjuntos de obras. Una consecuencia de nuestra perspectiva es que sugiere otro enfoque. Si la introducción de nuevos artefactos es inevitable en la historia creativa del arte, la historia del arte es la evolución de sistemas de varios niveles, orientada por el diseño de artefactos cognitivos nuevos.

Bibliografía

- AGUIAR, Daniella (2008). *Sobre treinamentos técnicos de dança como coleções de artefatos cognitivos*. Disertación (Maestría) - Curso de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador. <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9046>>, consultado por última vez el 12 de febrero de 2017.
- AGUIAR, Daniella y João QUEIROZ (2009). "Técnicas de dança & artefatos cognitivos", en Cristiane Wosniak, Sandra Meyer y Sigrid Nora (eds.), *Seminários de Dança: o que quer e o que pode (ess)a técnica?* Joinville, Letradágua: 45-53.
- AGUIAR, Daniella y João QUEIROZ (2010). "Artefatos cognitivos e técnicas de dança", *Teccogs: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas*, núm. 4: 49-59. <http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/artigos/2010/edicao_4/4-artefatos_cognitivos_e_tecnica_de_danca-daniella_aguiar-joao_queiroz.pdf>, consultado por última vez el 26 de abril de 2016.
- BALES, Melanie (2008). "Training as the medium through which", en Melanie Bales y Rebecca Nettle-Fiol (eds.), *Eclectic Bodies: Evolving practices in dance training*. Urbana, University of Illinois Press: 28-42.
- BANES, Sally (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown, Wesleyan.
- BODEN, Margaret A. (1999). "Computer Models of Creativity", en Robert J. Sternberg (ed.), *Handbook of Creativity*. Nueva York, Cambridge University Press: 351-372.
- BODEN, Margaret A. (2012). *Creativity and Art: Three Roads to Surprise*. Oxford, Oxford University Press.
- BICKERTON, Derek (2009). *Adam's Tongue*. Nueva York, Hill and Wang.
- CHEMERO, Anthony (2009). *Radical Embodied Cognitive Science*. Massachusetts, The MIT Press.
- CLARK, Andy (1998). *Being There: Putting Brain, Body, and World Together Again*. Massachusetts, A Bradford Book.
- CLARK, Andy (1999). "An embodied cognitive science?", *Trends in Cognitive Sciences*, Cambridge, núm. 3: 345-351.
- CLARK, Andy (2003). *Natural born-cyborgs: Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*. Oxford, Oxford University Press.
- CLARK, Andy (2006a). "Memento's Revenge: The Extended Mind, Extended", en Richard Menary (ed.), *Objections and Replies to the Extended Mind*. Aldershot, Ashgate: 1-43.
- CLARK, Andy (2006b). "Language, embodiment, and the cognitive niche", *Trends in Cognitive Sciences*, Cambridge, vol. 10, núm. 8: 370-374.
- CLARK, Andy (2010). *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*. Oxford, Oxford University Press.

- CLARK, Andy y David CHALMERS (1998). "The Extended Mind", *Analysis*, [s.p.i.], enero, vol. 58, núm. 1: 7-19.
- COPELAND, Roger (2004). *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. Nueva York, Routledge.
- Dicionário Aulete Digital*. <<http://www.auletedigital.com.br/>>, consultado por última vez el 27 de febrero de 2008.
- GALLAGHER, Shaun (2009). "Philosophical antecedents of situated cognition", en Philip Robins y Murat Aydede (eds.), *The Cambridge Handbook of Situated Cognition*. Cambridge, Cambridge University Press: 35-54.
- HOFFMEYER, Jesper (2008). "The Semiotic Niche", *Journal of Mediterranean Ecology*, Reggio Emilia, vol. 9: 5-30.
- HUTCHINS, Edwin (1999). "Cognitive artifacts", en Robert A. Wilson y Frank C. Keil (eds.), *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Massachusetts, The MIT Press: 126-127.
- KIRBY, Michael (1975). "Introduction". *The Drama Review*, [s.p.i.], vol. 19, núm. 65.
- LALAND, Kevin N. y Michael J. O'BRIEN (2011). "Cultural Niche Construction: An Introduction", *Biological Theory*, [s.p.i.], núm. 6: 191-202.
- MENDES GARCIA, Miriam (1987). *A dança*. São Paulo, Editora Ática.
- MONTEIRO, Mariana (1999). "Balé, tradição e ruptura", en Roberto Pereira y Sílvia Soter (eds.), *Lições de dança 1*. Río de Janeiro, UniverCidade Editora: 169-189.
- NORMAN, Donald A. (1993). *Things That Make Us Smart*. Reading, MA, Addison Wesley.
- ODUM, E. (1959). *Fundamentals of Ecology*. Filadelfia, W. B. Saunders.
- SASPORTES, José (1983). *Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Vila da Maia, Imprensa Nacional-Casa da moeda.
- SMITH, Brian Cantwell (1999). "Situatedness/Embeddedness", en Robert A. Wilson y Frank C. Keil (eds.), *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Massachusetts, The MIT Press: 769-770.
- STERNBERG, Robert J (1999). *Handbook of Creativity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- WHEELER, Michael (2005). *Reconstructing the Cognitive World: The Next Step*. Massachusetts, The MIT Press.
- ZHANG, Jiajie (1997). "The Nature of External Representations in Problem Solving", *Cognitive Science*, [s.p.i.], vol. 21, núm. 2: 179-217.

Notas



Desestabilizaciones del campo literario en el Perú de los años ochenta: la representación de la militante senderista en “El grito”, de Carmen Ollé, y “Los días y las horas”, de Pilar Dughi

Destabilizations of the Literary Field in the Peru of the Eighties:
The Representation of the Militant Senderista in “El Grito” by
Carmen Ollé and “Los días y las horas” by Pilar Dughi

PAOLO DE LIMA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Universidad de Lima

RESUMEN: En el presente artículo se analizan dos cuentos escritos por dos de nuestras más importantes escritoras durante los primeros años de su trayectoria: “El grito”, de Carmen Ollé, y “Los días y las horas”, de Pilar Dughi, ambos publicados en Lima a finales de la década de 1980. Ambos cuentos, en consonancia con el hecho de que en sus autoras era ya notoria la puesta de un inteligente y especial énfasis en dotar a su literatura de elementos que el propio país aportaba en el tránsito final de la Guerra Fría, expresan una nueva temática al presentar al sujeto militante senderista femenino y revelar en el discurso el rol político de esta, al mismo tiempo dan testimonio de ello, ponen en relieve y se reapropian del tópico de la memoria, lo que vuelve más tenso el campo de la literatura peruana, que desde nuestro punto de vista se ve afectado y desestabilizado en los aspectos ideológicos y formales del canon literario no solo por la inclusión de un sujeto nuevo que cumple roles políticos controversiales, sino por la forma como estos se relatan.

ABSTRACT: In the present article, two stories, written by two of our most important writers during the first years of their career, are addressed for their analysis: “El grito”, by Carmen Ollé, and “Los días y las horas”, by Pilar Dughi, both texts published in Lima at the end of the decade of 1980, which, in line with the fact that in its authors was already notorious the putting of an intelligent and special emphasis on endowing their literature with elements that the own country contributed in the final transit of the Cold War, they express a new theme by presenting the senderista militant woman subject and reveal the political role of this, at the same time that they give testimony of this, they highlight and reappropriate the topic of memory, which makes the field of Peruvian literature more tense, which, from our point of view, is affected and destabilized on the ideological and formal aspects of the literary canon not only because of the inclusion of a new subject and that fulfills controversial political roles, but because of the way in which they are related.

PALABRAS CLAVE: representación literaria, narrativa breve de Ollé y Dughi, sujeto militante senderista femenino, canon.

KEYWORDS: literary representation, brief narrative of Ollé and Dughi, militant “Shining Path” feminine subject, canon.

RECIBIDO: 12 de febrero de 2018 • ACEPTADO: 22 de mayo de 2018

PAOLO DE LIMA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Universidad de Lima

**Desestabilizaciones del campo literario en el Perú
de los años ochenta: la representación de la militante
senderista en “El grito”, de Carmen Ollé,
y “Los días y las horas”, de Pilar Dughi**

Introducción

El campo literario en el Perú de los años ochenta, particularmente el narrativo, se expresó de múltiples maneras, todas ellas plenas de vigor y profundidad expresiva e ideológica. En las obras publicadas durante ese periodo —que incluyen las propias del *boom* y Nobel Vargas Llosa, cinco novelas en total, desde *La guerra del fin del mundo* (1981) hasta *Elogio de la madrastra* (1988), como las de una serie de narradores de primera línea, en todos sus espectros sociales y generacionales—, la riqueza narrativa de la literatura peruana mantuvo un magnífico nivel que se manifestó tanto en la novela como en el cuento y el relato, y, en este último rubro, podríamos recordar desde *Hueso duro* (1980) y *Montacerdos* (1981), de Cronwell Jara, hasta *Sólo para fumadores* (1987) y los *Dichos de Luder* (1989), de Julio Ramón Ribeyro.

El subgénero de la narrativa de la violencia política, tan en boga actualmente, ya estaba anunciado muy metafóricamente en *La guerra del fin del mundo*, pero daría un salto a la profundidad peruana y ficcional en su siguiente novela: *Historia de Mayta* (1984).¹ Un canon surgiría a

¹ Es Jean Franco quien en su libro *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (2003) ha planteado una visión de *La guerra del fin del mundo* como una “narrativa his-

partir de entonces, con *Adiós Ayacucho* (1986), de Julio Ortega; *Otorongo y otros cuentos* (1986), de Dante Castro; *Harta cerveza y harta bala* (1987), de Luis Nieto Degregori; *Hacia el Janaq Pacha* (1989), de Óscar Colchado Lucio, y varios otros. Esto sin olvidar dos significativos cuentos del libro *Los ilegítimos* (1980), del escritor ayacuchano Hildebrando Pérez Huarancca (1948-¿?): “Mientras dormía se contaban” y “Día de mucho trajín”.²

Por último, enfocando el recuento al tema de género, en este caso se debe considerar la novela *Por qué hacen tanto ruido* (1992), de Carmen Ollé, y los cuentos: “El grito”, de la propia Ollé, incluido en su libro *Todo orgullo humea la noche* (1988), y “Los días y las horas”, de Pilar Dughi, incluido en su libro *La premeditación y el azar* (1989). Estos dos últimos textos narrativos, publicados en Lima a finales de la década de 1980, no solo presentan una nueva temática, ya que discursivamente aparece y se registra por primera vez, en ese entonces, al sujeto militante senderista femenino —representada, concretamente, en

tórica que sugiere una crítica a la guerrilla de los años 60 y 70” (307). Para una lectura de *Historia de Mayta* con relación a la violencia política peruana, véase mi ensayo “Guerrillas del sesenta y guerra interna de los ochenta en dos novelas de Mario Vargas Llosa” (2016).

² Los considero como parte de dicho corpus pues hacen referencia a un suceso histórico visto como punto de inicio del surgimiento de Sendero Luminoso: el movimiento por la gratuidad por la enseñanza llevado a cabo en la ciudad de Ayacucho y en Huanta en el mes de junio de 1969 “contra el Decreto Supremo número 006, que eliminaba la gratuidad de la enseñanza en los colegios y establecía pagos mensuales de cien soles a los estudiantes secundarios que desaprobaran algún curso en el año lectivo” (Gilbonio 20, nota 30), lo que desembocó en un “enfrentamiento que tuvo como saldo alrededor de 50 muertos y 37 detenidos” (Vich 23). Las fechas exactas de esta protesta están pormenorizadamente detalladas por Carlos Iván Degregori en la segunda parte de su libro *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979* (1990), explícitamente titulado “1969, la lucha por la gratuidad de la enseñanza” (51-67). Otro recuento puntual de estos eventos se encuentra en el ensayo “Encrucijada de guerra en mujeres peruanas”, de la investigadora francesa Anouk Guiné. Mi idea es afirmar que ambos cuentos de Pérez Huarancca son los primeros en dar cuenta del periodo de guerra interna que se desencadenaría en el Perú entre 1980 y 1992 (véase mi ensayo respectivo en la bibliografía). Por último, en el mencionado relato *Sólo para fumadores*, Ribeyro recuerda su arribo a la Universidad de Huamanga en 1959: “Me encontraba en Huamanga, como profesor de su universidad, que acababa de reabrirse luego de tres siglos de clausura. Esa vieja, pequeña y olvidada ciudad andina era una delicia. El camarada Gonzalo no había hecho aún su aparición ni su filosofía señalado ningún sendero luminoso” (44-45).

ambos cuentos con la figura de una “muchacha” de origen popular³ que participa de actividades subversivas armadas correspondientes al PCP-SL, varias de las cuales son dirigidas incluso por ellas mismas, como, por ejemplo, cuando Ollé refiere, en “El grito”, que “estaban en todas partes, por donde brotara una insurrección armada” (46), que “fue una mujer —señalaron con acritud— la que dirigió el comando de aniquilación, o la que disparó el tiro de gracia”, o que “el alarido seco [el grito] que a todos les pareció haber escuchado antes” y que fue proferido por una persona encapuchada, correspondía a una mujer que lideraba acciones que son referidas en el cuento: “Nadie vio el rostro de la lidereza, cubierto con pasamontaña, pero todos lo adivinaron [...]. Y la ciudad crujió como un herido que se tambaleara a lo largo de un puente” (48) y cuyo rostro “era igual a la voz”, y en el que también narra y da cuenta, a modo de sucinta crónica, de que la estudiante Edith Lagos, caída en combate entre el PCP-SL y las Fuerzas Armadas, y cuyo cuerpo fue “cosido torpemente desde el pubis hasta el pecho donde la habían perforado con una bayoneta” (47), “ya se había convertido en una figura legendaria” (47); mientras que, por su parte, Dughi, en “Los días y las horas”, narra también, en igual sentido, por ejemplo, que la joven senderista, más allá de apoyar y colaborar en las cotidianas actividades laborales del hogar, participa también de las acciones guerrilleras, como la de “aniquilamiento” de un militar:

Vestido con el uniforme verde que era su mortaja. Ella se acercó por la espalda y solo vio sus ojos en el instante último y repentino, en aquel momento infinito para él, breve para ella, porque la vida ahora era así, sin tiempos largos ni cortos, sin plazos, y aquel hombre no lo sabía, o si lo supo fue demasiado tarde porque cayó tan rápido que no se dio cuenta que estaba

³ Ollé describe al personaje principal de su cuento “El grito” como “una muchacha del pueblo, pequeña y cobriza” (46); mientras que, por su parte, Dughi, en su cuento “Los días y las horas”, describe a la militante senderista y protagonista de la historia como hija de un hogar popular, en el que vive sola junto a su madre, y por cuya ventana del pasillo de su casa esta puede observar: “el vaho sofocante de cebollas, orines, limones y basura de las carretillas de comida, alineadas [...] una tras otra, como un ejército desordenado de vendedores ambulantes [...], surtidas de tallarines, papas a la huancaína, cau cau, cebiche, en medio del barullo de las vendedoras de pollos destripados ofreciendo a gritos su mercadería” (55), lo que, precisamente, da cuenta de su condición y situación social.

muerto [...]. Y fue solo coger y correr y correr, correr y sacarse la chompa arrojando, “Para que no nos reconozcan”, había dicho Víctor. “Es una medida de seguridad.” “Saca el revólver” (61-62).

Su presentación literaria y su inclusión, por ser, precisamente, un sujeto nuevo y con una visión distinta y controversial, inmediatamente implica, en consecuencia, cierta ruptura en relación con los sujetos que por lo general eran representados de acuerdo con la tradición formal del canon literario de ese entonces, y más todavía porque los personajes principales representados literariamente en los cuentos referidos son, como se reitera, mujeres protagonistas de las historias que ahí se refieren y de la propia Historia —en lo que respecta al campo social correspondiente a la comunidad imaginada nacional—, y tienen un papel activo, ejecutor de su propio destino, así como dirigenal y muy importante, en general, en la organización que integran (PCP-SL), además de que se caracterizan por ser rebeldes al punto de ser subversivas y tener una ideología que se encuentra proscrita, lo cual desestabiliza el campo literario en el Perú y, en particular, en la cuentística de los años ochenta, ya que, entre otros, en estos cuentos se rompe con la visión tradicional de asumir y presentar a la mujer como un “animal de cabellos largos” pasivo y carente de determinación, no rebelde ni desafiante, ni hacedor de su historia y de la Historia, y menos aún subversivo, y se presenta a la mujer militante senderista como portadora y poseedora de tales inquietantes características referidas. Así, por ejemplo, en ese sentido, Ollé señala, en su cuento “El grito”, y desde un inicio, que “para los que siempre pensaron que la mujer era un animal de cabellos largos, debió parecerles que se había movido la montaña” (46), pues “el grito [frase nominal que, precisamente, refiere el título del cuento] provenía de una garganta femenina [...]. Y ahora eran ellas las que tenían el sartén por el mango. Estaban en todas partes, por donde brotara una insurrección armada, en la costa o la sierra, y hasta en lugares menos accesibles a la imaginación de los costeños, como los trópicos” (46) y, más aún, agrega que “las historias épicas se encargaban de ellas como de las descendientes de una antigua raza guerrera [...], y los diarios las difundían a su manera, generalmente satanizadas, como si estuvieran drogadas; solo así podían tener el valor de atreverse” (46), pero “nadie penetraba más

al fondo porque a nadie le estaba permitido” (46); mientras que, por su parte, Dughi presenta, en su cuento “Los días y las horas”, a la joven senderista en su vida cotidiana, como hija que vive y ayuda a su madre, con quien vive, en las tareas del hogar — como cuando esta accede, con un “está bien” (56), a un requerimiento de su madre: “Ayúdame a barrer las escaleras [...] y quiero que vayas haciendo el arroz y preparando los fideos” (55-56), y lava y escurre el arroz que va a cocinar: “Saca la bolsa de arroz. Abre un pequeño agujerito en ella [...] coloca la fuente sobre el chorro de agua cristalina. Los granos quedan sumergidos transformando el líquido transparente hasta convertirlo en blanquecino y espeso [...]. Escurre la masa varias veces con sus manos y comprueba que el agua vuelva a ser otra vez clara y pura” (57), o cuando, por ejemplo, va a “hablar con la comadre de la ferretería [...] me dijo que ahí quieren que les haga el menú” (62) —, pero, a la vez, participa de acciones armadas que realiza el PCP-SL — como en el del “aniquilamiento” de un militar (61-62), para lo cual, con tal fin, previamente “saca el revólver” (62) con que esta luego le dispararía—.

Así, dos de nuestras más importantes escritoras, en los primeros años de su trayectoria, ponían un énfasis inteligente y especial en dotar a su literatura de elementos que el propio país aportaba en el tránsito final de la Guerra Fría. La guerra civil desplegada era visibilizada desde la perspectiva femenina, tanto a través de la voz narrativa, como del personaje de la ficción, y ello generaba también tensión y desestabilización en el campo de la literatura y de la cuentística en particular, pues lo hacía en un contexto en el que la modelación narrativa del lector peruano de literatura culta de la década de 1980 lo posicionaba en una situación inédita de comprensión del fenómeno de la violencia política.

En segundo lugar, en el aspecto temático y formal, el texto de Ollé tiene un carácter de crónica en el que un narrador describe a Edith, “una muchacha del pueblo, pequeña y cobriza” (46), que rompe con los estereotipos comunes sobre el concepto de mujer a partir de su militancia activa en Sendero Luminoso (dirige, por ejemplo, un comando de aniquilamiento). En el caso de Dughi, el texto posee una estructura eminentemente ficcional, en la que un narrador describe y caracteriza un día en la vida de una joven de los suburbios de la ciudad capital — “la esquina que forman el jirón Saloom y la avenida Buenos Aires” (Dughi

1989, 55), presumiblemente el distrito de Puente Piedra, si bien otros lectores señalan al puerto del Callao como locación de esta esquina— que colabora con su anciana madre en las tareas domésticas del hogar, mientras se alista para efectuar, con un revólver, un nuevo atentado (se relata, desde la memoria de la muchacha, otro previo, en el que asesina a un policía). Así pues, ambos textos apelan a registros discursivos no eminentemente ficcionales —crónica testimonial en Ollé, memoria en Dughi— para infundir mayor verosimilitud histórica a sus relatos, como veremos a continuación.

La crítica

Numerosos son los estudios que han abordado la narrativa peruana relacionada con la guerra interna. Incluso algunos de ellos han aparecido casi paralelamente al surgimiento de esta literatura. Pensemos si no en la antología *Nuevo cuento peruano* (1984), de Antonio Cornejo Polar y Luis Fernando Vidal, que incluía cuentos como “El departamento” (1982), de Fernando Ampuero, narrado en clave ribeyriana y relacionado con un gris empleado limeño asesinado por las fuerzas represivas del Estado en tiempos de “luces que parpadeaban y bajaban unos segundos de voltaje” minutos previos al noticiero informando sobre “un castillo de alta tensión que acababan de dinamitar en las afueras de la ciudad” (131).⁴

En cuanto al tema de este trabajo mío, en particular, existe un estudio previo, de 2012, “Autoritarismo y violencia política en el cuento peruano sobre el enfrentamiento armado interno (1980-2000)”, de Víctor Quiroz, en el cual se estudian siete cuentos de autores (cuatro hombres y tres mujeres) ubicados en diversos registros y posiciones del canon

⁴ Esto, dicho a despecho de que Cornejo Polar y Vidal veían con curiosidad, en este corpus de cuentos peruanos publicados entre 1975 y 1982, “el silenciamiento casi total de los hechos históricos más concretos o importantes”, como por ejemplo “la preparación e inicio de la ‘guerra popular’ que Sendero Luminoso declara en 1980, pero que venía preparándose desde mucho antes” (18), lectura errada que los llevó a no considerar los dos cuentos de Pérez Huaranca que aquí he mencionado (incluirlan otro suyo, “Cuando eso dicen”, la narración del hijo niño de una mujer sola, campesina, que debe prostituirse para mantenerlo).

nacional (Alonso Cueto, Mario Guevara Paredes, Víctor Tenorio García, Juan Alberto Osorio y Zelideth Chávez, además de nuestras dos autoras). Ese trabajo tiene la particularidad de comparar los cuentos de Ollé y Dughi, y por eso me interesa incluir aquí su punto de vista, descubierto tras la preparación de este ensayo.

Con relación a “El grito” de Ollé, Quiroz hace notar que los medios masivos y las ciencias sociales legitimaron, “sobre la base de los estereotipos deshumanizadores creados por el discurso falocéntrico” y “las versiones patriarcales de la Historia”, una imagen de la mujer en Sendero Luminoso que el cuento rechaza, y ofrecieron a cambio una “revaloración del rol sociopolítico del sujeto femenino” (su empoderamiento), a la par que cuestionaron el “estereotipo de la mujer temerosa que grita para buscar la protección del hombre”, con lo que transgredieron, con la figura de Lagos y su grito liberador, “los tres aspectos sobre los que se instauró la dominación moderna en Latinoamérica: la raza, la clase y el género”. En ese mismo sentido, respecto a “Los días y las horas” de Dughi, Víctor Quiroz plantea que este cuento “propone que, en medio de los años de la extrema violencia, ciertos individuos pudieron haber abrazado un determinado proyecto o ideología buscando una forma de empoderamiento para lograr su autoliberación”.

Esta lectura, ciertamente perspicaz, de Quiroz con relación con el significado ideológico de ambos cuentos, le permite al crítico ensayar las siguientes conclusiones. En principio, “constatar que el punto de partida de las narraciones de Dughi y Ollé consiste en seleccionar cierta configuración discursiva de la mujer senderista del imaginario colectivo para cuestionar los estereotipos del sistema de género imperante”; y, paralelamente, que “en ambos casos se desea mostrar que la mujer puede liberarse de la opresión de la sociedad patriarcal a través del canal que le ofrece el movimiento subversivo”, con lo que “la mujer se instaure, supuestamente, como un ‘nuevo sujeto’ capaz de desempeñar un rol activo en la sociedad, como si la violencia pudiera, también, desestabilizar el sistema de género moderno”.

Quiero añadir, respecto de estas conclusiones de Quiroz, el hecho de que ambos puntos de vista, que los dos cuentos comparan, son planteados en el ámbito cultural en paralelo, a finales de la década de 1980, cuando los discursos públicos sobre Sendero

Luminoso eran aún bastante limitados a lo periodístico, es decir, ligados al universo de lo informativo y de la opinión personal. En ese sentido, Ollé y Dughi están vehiculizando imaginarios propios de la época que no son propiamente los que nacen de una visión científica, sino básicamente informativa, lo que conllevaba una gran dosis de mitificación y estereotipos.⁵

El corpus

Tanto Carmen Ollé como Pilar Dughi tienen en sus obras un corpus considerable de cuentos sobre la violencia política. Particularmente, en un trabajo mío de 2006, dedicado a la novela *Por qué hacen tanto ruido* (1992), de Ollé, he rastreado las “diversas menciones a hechos que remiten a la violencia política, ya sea en la forma de apagones, o de detonaciones, balazos y asaltos a cuarteles policiales” (33). Otro texto de Ollé, de 2008, es el cuento “Ángel del desierto” (187-189), incluido al final de su libro *Una muchacha bajo su paraguas y otros relatos*. Pilar Dughi tiene cinco cuentos que abordan el periodo de la violencia política, publicados entre 1989 y 1996: “Como una estrella” (*Premeditación* 67-75) y “El cazador” (*Ave de la noche* 239-259), en los que los niños son los protagonistas; “Las chicas de la yogurtería” (*Ave de la noche* 185-199) y “Tomando sol en el club” (*Ave de la noche* 231-238), desde la perspectiva de las mujeres, y “Los días y las horas” (*Premeditación* 55-62), centrado en la concientización senderista de una joven de origen popular.

⁵ Recordemos que son *El discurso de Sendero Luminoso: Contratexto educativo*, de los lingüistas Juan Biondi y Eduardo Zapata; *Qué difícil es ser Dios. Ideología y violencia política en Sendero Luminoso y El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*, ambos del antropólogo Carlos Iván Degregori, y *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, del periodista Gustavo Gorriti, los primeros textos en analizar en profundidad y sistemáticamente este fenómeno, pues aparecieron entre 1989 y 1990, es decir, no antes de la publicación de ambos cuentos. En 1981 había aparecido un libro pionero, pero de muy escasa circulación, *Terrorismo y sindicalismo en Ayacucho* (1980), de Piedad Pareja Pflucker, cuyo segundo capítulo está relacionado con el surgimiento y las acciones propagandísticas y armadas de Sendero Luminoso (65-99; véanse a su vez las páginas 48-51 del primer capítulo).

Tanto en “El grito”, de Carmen Ollé, como en “Los días y las horas”, de Pilar Dughi, la focalización está circunscrita a la figura de sus protagonistas. En Ollé, esto se desarrolla desde una voz narrativa que realiza una operación interesante: construir el lugar de enunciación de la militante senderista en la simbiosis entre “imagen” (los medios de comunicación, el país) y “grito” (la rebeldía y el dolor de la joven). Este espacio es configurado mediante la anotación de diversos ámbitos sociales y culturales. En primer lugar, el literario, apelando a la distinción entre el grito de Lagos y la construcción de personajes paradigmáticos del realismo novelístico como *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, y *Anna Karenina* (1877), de León Tolstói, de temperamentos fuertes y finales trágicos. De esta asociación, propia del ámbito ilustrado letrado, europeo y decimonónico, Ollé pasa a un ámbito más amplio, el de los medios de comunicación, particularmente el del mundo de la imagen y la cultura de masas: la televisión y sus noticieros. Es aquí donde el sujeto senderista cobra nitidez en la heterogénea y enfrentada comunidad imaginada nacional, particularmente en la dicotomía que opone a la nación peruana representada por los Andes, “las montañas, esos cerros que observaban desde lejos como espumas gigantes”, frente a “la ciudad cruj[iendo] como un herido que se tambaleara a lo largo de un puente” (47-48). La parte moderna y occidentalizada del país es, pues, mostrada como vencida (crujiente, herida, tambaleante).

Pilar Dughi, por su parte, realiza una empresa más ligada a la construcción de una narración ficcional en su relato “Los días y las horas”. Como ha señalado Roberto Reyes Tarazona, en su antología *Nueva Crónica. Cuento social peruano 1950-1990*, de 1990, en este cuento, Dughi “narra en un tono sereno y medido, dentro de un anodino ambiente familiar de clase media, la presencia de la violencia política, de la muerte, como un hecho perfectamente asimilable, sin escándalo, en el Perú de hoy” (12), siendo ese “hoy” el del periodo mismo de la guerra interna en uno de sus años más álgidos, tanto para la crítica (Reyes en 1990), como para el cuento (Dughi en 1989).

En este cuento de Dughi, la focalización es mucho más concreta; transcurre en un lapso no mayor al de una hora, suficiente para configurar, a partir de las digresiones y los recuerdos de la protagonista —en un tiempo anterior, pero contemporáneo al presente del texto—, una

imagen certera de la militante senderista y sus motivaciones de clase. Dughi contrapone las acciones laborales del hogar de la joven, bajo las órdenes amorosas de una madre trabajadora y abnegada, a las acciones guerrilleras, realizadas junto a su compañero Víctor. Uno de los mayores aciertos del cuento está en la elección del espacio desde el cual fluye la conciencia de la protagonista: su vida cotidiana, como hija de un hogar popular, en el que vive sola junto a su madre. Es desde esa descripción del personaje, a través de acciones como barrer, preparar la comida o hacer mandados, que la conciencia del personaje va dándose a conocer al lector como la de un sujeto comunista que apuesta por la liberación popular a través de la lucha armada.

El cuento de Dughi termina de la siguiente manera: “Baja las escaleras. Abre la puerta. El cielo está gris; ya no hay carretillas; los bultos del mercado se amontonan sobre la vereda, los ambulantes atan sus mercaderías con sogas, cierran sus puestos. Escucha un grito. Es un maullido, piensa. Es un gato. La noche recién está comenzando” (62). El personaje escucha un grito, pero lo traduce o ubica en la corporeidad de un gato (su maullido), para darse fuerzas en su empresa, opuesta a la del sujeto informal del *otro sendero* (los ambulantes amarrando con sogas su mercadería),⁶ si bien reconoce que recién comienza el verdadero día de trabajo en esa noche anónima y subversiva.

El grito, pues, es un elemento fundamental en el discurso que tanto Carmen Ollé como Pilar Dughi construyen en la literatura de la violencia política. Se trata del exceso que configura a la nación. En Dughi, el grito no solo es un eco del miedo y el horror, sino, también, una constatación de la no-voz humana, de la bestialización y animalización a todo nivel que operaba en la sociedad peruana. En Ollé, el personaje de Edith se reafirma como líder a través de su grito, imponiéndose a la reducción simbólica que de su imagen realizan los aparatos ideológicos del Es-

⁶ Hago alusión aquí al libro *El otro sendero*, del economista Hernando de Soto, aparecido en 1986 con un prólogo de Mario Vargas Llosa, en el que se estudia y valora la economía informal (que no está registrada, no paga impuestos y se encuentra fuera de la ley), como una respuesta espontánea e imaginativa ante la incapacidad del Estado. De Soto y Vargas Llosa proponen a este sujeto como uno que encara tanto al Estado como al proyecto comunista de sujeto revolucionario de Sendero Luminoso.

tado.⁷ Siguiendo el pensamiento de Mladen Dolar, en su fundamental libro *Una voz y nada más*, sobre la voz como objeto psicoanalítico y motor del pensamiento, en ambos cuentos de Dughi y Ollé el grito se torna un elemento no simbolizado, pero que puede infiltrarse y subvertir el discurso hegemónico.

Conclusión

Se puede afirmar que la operación narrativa que realizan las escritoras Carmen Ollé y Pilar Dughi, en los cuentos “El grito” y “El día y las horas”,⁸ respectivamente, es compleja, pues incorporan en su literatura

⁷ Una acotación final puede extraerse del cuento de Dughi. La autora incluye, como epígrafe de su cuento “Los días y las horas”, dos versos del poeta surrealista César Moro, tomado de su poema “Vienes en la noche con el humo fabuloso de tu cabellera”, incluido en su poemario *La tortuga ecuestre y otros poemas*: “Estrella desprendiéndose en el apocalipsis / entre bramidos de tigres y lágrimas”, que es una magnífica lectura entre esta imagen poética y la realidad cotidiana de entonces, vivida por miles de jóvenes mujeres peruanas: “estrellas”, símbolo positivo, señal de ruta hacia un porvenir promisorio; *apocalipsis*, término empleado desde inicios del periodo para referirse a la guerra interna (como en el caso de Vargas Llosa en *Historia de Mayta*; o del ensayo *Historias del más acá. Imaginario apocalíptico en la literatura peruana*, de 2013, de Lucero de Vivanco); “bramidos de tigres”, que pueden ser vistos como los agentes de la violencia; y “lágrimas”, el dolor de todo un país ante los desgarros de la conflagración interna. Lágrimas, bramidos, pero, sobre todo, estrellas luminosas en el firmamento nocturno de aquella noche peruana son las imágenes que tanto Pilar Dughi, como Carmen Ollé nos han legado desde estos cuentos en la tradición literaria y cultural de nuestro país.

⁸ Al respecto, se debe resaltar un aspecto puntual, pero muy significativo, de ambos cuentos. En Pilar Dughi, la referencia directa al “Partido” (es decir, al Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso) se da recién en la compilación póstuma *La horda primitiva*, de 2008, tras la finalización del periodo de la violencia política y cuando ya en 2003 se había emitido el *Informe final* de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación, pues, cuando el cuento apareció inicialmente, en 1989, las marcas denotativas se expresaban de manera exclusivamente elusiva y sutil; mientras que, en Carmen Ollé, lo denotativo está claramente mediatizado a través de los aparatos ideológicos del Estado, representados por un noticiero de la televisión de señal “abierta”, en realidad la única realmente existente en el mundo global de la década de 1980. De este modo, estas marcas textuales, culturales, históricas e ideológicas en general, presentes en “El grito”, de Ollé, y en “Los días y las horas”, de Dughi, permiten también afirmar su carácter desestabilizador y, por tanto, perspicaz, novedoso, vigente y representativo de lo que ya forma parte de lo mejor de nuestra literatura nacional.

y desde su perspectiva nuevos elementos que tensionan la constitución del canon literario en el Perú de los años ochenta, tanto en el aspecto formal como en el ideológico, y desestabilizan el campo literario no solo por el tema que abordan y representan en sus textos: la mujer militante senderista como sujeto y su visión, sino también por la forma literaria como relatan el rol político de estas, como mujeres guerrilleras, subversivas, esto es, con una construcción ficcional de un sujeto femenino que cuestiona los estereotipos imperantes para asumir un rol activo y que tiene como aspectos centrales de esta la localización espacial, la focalización temporal y la voz como grito, y porque, además, lo hacen en un contexto en el que la modelación narrativa del lector peruano de literatura culta de la década de 1980 lo posicionaba en una situación inédita respecto de la comprensión del fenómeno de la violencia política, que, ciertamente, implica entre otros, el tópico de la memoria, que en los cuentos referidos se aborda al presentar y representar a la mujer senderista, así como su visión, y acción durante el periodo de violencia referido.

Bibliografía

- AMPUERO, Fernando (1982). “El departamento”, Lima, *Hueso Húmero*, 14: 127-132.
- BIONDI, Juan y Eduardo ZAPATA (1989). *El discurso de Sendero Luminoso: Contratexto educativo*. Lima, Concytec.
- CASTRO, Dante (1987). *Otorongo y otros cuentos*. Lima, Lluvia Editores.
- COLCHADO LUCIO, Óscar. (1989). *Hacia el Janaq Pacha*. Lima, Lluvia Editores.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN (2003). *Informe Final*. Lima, CVR.
- CORNEJO POLAR, Antonio y Luis Fernando VIDAL (1984). *Nuevo cuento peruano*. Lima, Mosca azul.
- DEGREGORI, Carlos Iván (1989). *Qué difícil es ser Dios. Ideología y violencia política en Sendero Luminoso*. Lima, El Zorro de Abajo.
- DEGREGORI, Carlos Iván ([1990] 2010). *El surgimiento de Sendero Luminoso. Ayacucho 1969-1979*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- DE LIMA, Paolo (2006). “‘Nadie me puede asegurar nada’: Acercamiento a ¿Por qué hacen tanto ruido? de Carmen Ollé”, Uppsala, *Wayra*, 4: 33-40.
- DE LIMA, Paolo (2016). “Guerrillas del sesenta y guerra interna de los ochenta en dos novelas de Mario Vargas Llosa”, en Gladys Flores Heredia, ed.,

- La invención de la novela contemporánea: tributo a Mario Vargas Llosa*. Lima, Academia Peruana de la Lengua/Editorial Cátedra César Vallejo/Universidad Ricardo Palma: 241-258.
- DE LIMA, Paolo (2018, en prensa). “*Los ilegítimos* y el *beginning* de la narrativa de la violencia política en el Perú”. Boston, AIP.
- DE SOTO, Hernando (1986). *El otro sendero*. Lima, Instituto Libertad y Democracia.
- DE VIVANCO, Lucero (2013). *Historias del más acá. Imaginario apocalíptico en la literatura peruana*. Lima, IEP.
- DOLAR, Mladen ([2006] 2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires, Manantial.
- DUGHI, Pilar (1989). “Los días y las horas” y “Como una estrella”, en *La premeditación y el azar*. Lima, Colmillo Blanco: 55-62 y 67-75.
- DUGHI, Pilar ([1996] 2017). “Las chicas de la yogurtería”, “Tomando sol en el club”. “El cazador”, en *Ave de la noche*, en *Todos los cuentos*. Lima, Campo Letrado: 185-199, 231-238 y 239-259.
- FLAUBERT, Gustave (1856). *Madame Bovary*. París, La Revue de Paris.
- FRANCO, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona, Debate.
- GILBONIO, Óscar (2016). *Textos de combate. Ensayos sobre literatura y verdad histórica*, Lima, Ave Fénix Ediciones.
- GORRITI, Gustavo (1990). *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*. Lima, Apoyo.
- GUINÉ, Anouk (2016). “Encrucijada de guerra en mujeres peruanas: Augusta La Torre y el Movimiento Femenino Popular”, en *Millars Crisis y ruptura en América Latina: 1970-1980*: 97-128.
- JARA, Cronwell (1980). *Hueso duro*. Lima, Ediciones Diálogo.
- JARA, Cronwell (1981). *Montacerdos*. Lima, Lluvia Editores.
- MORO, César (1957). *La tortuga ecuestre y otros poemas*. Lima, Ediciones Tigrondine.
- NIETO DEGREGORI, Luis (1987). *Harta cerveza y harta bala*. Lima, Lluvia Editores.
- OLLÉ, Carmen (1988). “El grito”, en *Todo orgullo humea la noche*. Lima, Lluvia Editores: 46-48.
- OLLÉ, Carmen (1992). *¿Por qué hacen tanto ruido?* Lima, Ediciones Flora Tristán.
- OLLÉ, Carmen (2008). “Ángel del desierto”, en *Una muchacha bajo su paraguas y otros relatos*. Lima, Editorial San Marcos: 187-189.
- ORTEGA, Julio (1986). *Adiós Ayacucho*. Lima, Mosca Azul Editores.
- PAREJA PFLUCKER, Piedad (1981). *Terrorismo y sindicalismo en Ayacucho (1980)*. Lima, Ital.
- PÉREZ HUARANCCA, Hildebrando (1980). *Los ilegítimos*. Lima, Ediciones Narración.

- QUIROZ, Víctor (2012). “Autoritarismo y violencia política en el cuento peruano sobre el enfrentamiento armado interno (1980-2000)”, *El Muro. Revista de Cultura y Política para América Latina*, 2, en <http://www.revistaelmuro.com/02/articulo_5.html>, consultado por última vez el 14 de enero de 2018.
- REYES TARAZONA, Roberto (1990). *Nueva Crónica. Cuento social peruano 1950-1990*. Lima, Colmillo Blanco.
- RIBEYRO, Julio Ramón (1989). *Dichos de Luder*. Lima, Jaime Campodónico.
- RIBEYRO, Julio Ramón ([1987] 2009). *Solo para fumadores*. Palencia, Menos Cuarto.
- TOLSTÓI, León (1877). *Anna Karenina*. Moscú, El Mensajero Ruso.
- VARGAS LLOSA, Mario (1981). *La guerra del fin del mundo*. Madrid, Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, Mario (1984). *Historia de Mayta*. Madrid, Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, Mario (1988). *Elogio de la madrastra*. Madrid, Tusquets.
- VICH, Víctor (2015). “*Flor de retama*: avatares de una canción de protesta”, en *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima, IEP: 21-31.

Documentos

33
Camin



Multiple columns of small, illegible text or symbols, possibly representing data or code.

A large grid of small, illegible text or symbols, organized in multiple columns and rows.

Another large grid of small, illegible text or symbols, similar to the one above.



LA CORONA



La leyenda de la creación

The legend of Creation

SADEGH HEDAYAT

Traducción, introducción y notas de Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh
Translation, introduction and notes by Shekoufeh Mohammadi Shirmahaleh

RESUMEN: Sadegh Hedayat es una de las más influyentes figuras de la literatura persa moderna y contemporánea. Desde una mirada muy crítica, su obra dramática *La leyenda de la creación*, toca temas importantes de la sociedad iraní de los principios del siglo XX, como el colonialismo, la religiosidad y el tradicionalismo.

ABSTRACT: Sadegh Hedayat is one of the most influential figures of Persian modern and contemporary literature. From a very critical point of view, his dramatic work *The legend of Creation*, points out important issues of the Iranian society of the beginnings of the twentieth century, such as colonialism, religious beliefs and traditionalism.

PALABRAS CLAVE: Sadegh Hedayat, *Afsāne-ye Āfarīneš*, drama en Irán, literatura persa moderna, literatura persa contemporánea.

KEYWORDS: Sadegh Hedayat, *Afsāne-ye Āfarīneš*, Drama in Iran, modern Persian literature, contemporary Persian literature.

RECIBIDO: 23 de mayo de 2018 • ACEPTADO: 12 de junio de 2018

Introducción de la traductora

Sadegh Hedayat (1903-1951) es considerado uno de los padres de la prosa moderna de Irán y heredero de los intelectuales que motivaron e idearon la revolución constitucional iraní de 1907. Hedayat fue de los primeros escritores que introdujo el género de la novela en Irán, y es conocido además por sus traducciones, ensayos y críticas. Sus obras literarias se consideran de las más brillantes e influyentes de la historia de Irán.

Otro género literario, muy poco desarrollado en Irán en la época de Hedayat, era el drama, y él se convirtió en los primeros escritores en realizar el ejercicio de la dramaturgia. *La leyenda de la creación* (*Afsā-ne-ye Āfarīneš*, 1931) es su última obra dramática y un claro reflejo, no solo de la personalidad misma del autor, de su pensamiento crítico, su rechazo a la autoridad de las religiones y de su humor oscuro y afilado, sino, también, del contexto sociopolítico del Irán de su tiempo.

La leyenda de la creación es una obra sumamente crítica del sistema político del Irán de las primeras décadas del siglo XX, cuando el colonialismo soviético y británico todavía estaba estrangulando al país; los corruptos y caprichosos reyes Qayar habían abandonado al pueblo para dedicarse a sus viajes por Europa a cambio de concesiones territoriales e industriales a los extranjeros, y las voces que exigían libertades, autonomía y derechos, eran violentamente apagadas.

Los personajes de la obra incluyen a Dios, a los arcángeles, al diablo y a Adán y Eva: se trata de una alegoría de la situación sociopolítica de Irán a través del mito de la creación y el pecado original en el Corán. En la obra, los administradores de la corte celestial (los ángeles) tienen nombres que recuerdan la descendencia turca de la dinastía Qayar y el nombre de su rey (Dios) aparenta ser de origen ruso; solo el ángel de la muerte tiene un título religioso islámico, lo cual dice mucho sobre el papel del clero en este periodo histórico como cómplice de la violencia y el asesinato. Los ángeles aparecen como meros súbditos que solo han de obedecer, bajo la amenaza de ser expulsados del paraíso; y el gobernante máximo, como un viejo cascarrabias con mucho poder, que no sabe cómo utilizar. A su vez, los demás habitantes del paraíso son retratados por Hedayat como seres lujuriosos; en una de las primeras

escenas, la canción que cantan los bailarines de la corte celestial es la parte inicial de una canción revolucionaria constitucionalista, que nos hace pensar en el olvido de los ideales revolucionarios y de cómo éstos han perdido su verdadero sentido. El hecho de que los músicos de la obra estén tocando instrumentos de música tradicional persa puede aludir a la contribución del tradicionalismo a este olvido y pérdida.

Por otro lado, toda la creación parece ser la consecuencia de una guerra de egos entre Dios y el diablo, de nombre afrancesado, cuya función en la obra es la del diablo coránico, pero enfocada desde la perspectiva de quien avisa y recuerda al ser humano sus derechos, y junto con la resonancia de su nombre recuerda los valores de la Revolución francesa. Los primeros humanos, Adán y Eva, simbolizan al pueblo iraní de aquellos tiempos: un pueblo todavía dormido, aterrado y quejumbroso, que para mejorar su situación solo mira hacia los gobernantes, un pueblo que todavía no cree en sí mismo. Frente a esta esperanza de apoyo y socorro, es notable la postura del Dios de la obra: una clara indiferencia, inmadurez e incluso impotencia. Sin embargo, el final de la historia parece esperanzador: Adán y Eva, convencidos de que jamás volverán al paraíso y a sabiendas de que no recibirán ningún apoyo desde arriba, se ocultan de los ojos de los espectadores para hacer el amor. Esta última imagen es una invitación a la reconciliación del pueblo consigo mismo para que tome su destino en sus propias manos.

Ahora bien, además de esta lectura política, la obra se podría analizar desde la clara postura que Hedayat siempre mantuvo en contra de las religiones monoteístas, especialmente el islam, como sistemas opresores que fomentan la superstición y la ignorancia y justifican la violencia y la represión de los monarcas. De esta manera, *La leyenda de la creación* es también una sátira de las religiones, especialmente las oficializadas, en la que los conceptos de lo sagrado, la justicia, la sabiduría y la divinidad están totalmente ausentes. El verso de Hafez que abre la obra, resume esta misma perspectiva, además de destacar la importancia del ser humano como aquel que ha de perdonar los errores del creador y vivir su vida sin él.

Otro punto destacable de la obra es su subtítulo, “títeres en tres actos”. Las descripciones de las escenas, de los personajes y del vestuario salen del marco de un teatro de títeres, pero sería imposible pensar en

escenificarla como tal con estas características. Lo único que podría justificar el subtítulo es darle una interpretación simbólica: en Irán, “el teatro de títeres” se entiende como una alegoría muy común del espectáculo político. En otras palabras, los políticos son percibidos como títeres movidos por fuerzas transnacionales, coloniales e imperialistas y el ejercicio de la política, como un espectáculo teatral para el pueblo; un espectáculo que oculta las verdades, las disfraza, y no involucra al espectador, lo excluye y le da un solo lugar: el de quien observa y no hace nada.

Por último, merece advertir que el imaginario de la obra en gran parte se inscribe en el imaginario popular iraní en la época Qayar. Solo en la descripción de los miembros de la corte celestial se adopta el imaginario occidental, pues en Irán no existe la tradición de pensar figurativamente en dios, en el diablo o en los ángeles. Las descripciones de los recintos y en algunos casos del estado de ánimo de los personajes presentan aspectos poéticos y metafóricos que tienen sus raíces en la poesía persa clásica.

HEDAYAT, Sadegh (1931). *Afsāne-ye Āfarīneš* [La leyenda de la creación]. París, Adrian Meson. Nov.

SADEGH HEDAYAT

La leyenda de la creación

Títeres en tres actos

Nuestro Guía dijo: “la pluma del Creador no cometió error alguno”.

¡Benditos sus ojos puros que ignoran los errores!

Hafez

PERSONAJES:¹

Jaliqov

Guibrail Pasha

Mikail Efendi

Mulá Izrail

Israfil Beg

Monsieur Sheitán

Baba Adam

Nane Hawá

Huríes,² Guelmanes,³ elefante, avestruz

¹ El autor inventa los nombres de los personajes combinando palabras persas con sufijos y títulos relacionados a distintas lenguas que se refieren a cargos militares o religiosos en las culturas correspondientes y evocan la carga histórica que cada cultura ha tenido en el contexto iraní. Los personajes son: el Creador (Jaliq + sufijo ruso *ov*), el arcángel Gabriel (+ *pasha*, título turco otomano), el arcángel Miguel (+ *efendi*, título turco-bizantino), arcángel Azrael (+ *mulá*, título árabe), arcángel Israfil (+ *beg*, título turco), Satán (título del francés), Adán y Eva (con títulos del persa: mamá Eva y papá Adán).

² Huríes: Mujeres bellísimas que habitan el paraíso según el *Corán*.

³ Guelmán: variante masculina de *hurí*.

ACTO I

Una glamorosa celebración. En medio, un trono engarzado de joyas y, sentado en él, Jaliqov, con la apariencia de un viejo de espalda doblada con barba larga y cabello cano; lleva puesta una túnica larga y suelta con bordados de oro y lentes gruesas. Se ha apoyado en un cojín bordado de joyas. Un sirviente negro sostiene una sombrilla sobre su cabeza. A su lado, una muchacha blanca lo está refrescando con un abanico.

A los dos lados del trono, los cuatro sirvientes más cercanos de Jaliqov: a la derecha Guibrail Pasha y Mikail Efendi, a la izquierda Mulá Izrail e Israfil Beg. Como soldados romanos, llevan puesta una armadura, cascos y botas hasta la rodilla; están armados con largas espadas atadas a su cintura y en una mano llevan un escudo. Sus alas están dobladas a sus espaldas. Solo Mulá Izrail en lugar de cabeza tiene una calavera, como la de los muertos, lleva una túnica negra y, en lugar de espada, tiene una gran hoz en las manos. Todos ellos están parados en firmes.

Detrás de ellos, un grupo de huríes, con pañuelos cortos en la cabeza y con los ojos y cejas maquillados, miran la fiesta y un grupo de guelmanes las están observando con lujuria. A un lado del recinto, está parado Monsieur Sheitán; es alto, lleva un sombrero cónico, una capa roja y un machete atado a la cintura; tiene barba de chivo y mira la fiesta con las cejas alzadas.

En medio del recinto, un grupo de huríes u hadas con ropa ligera, toca la surna, el tombak⁴ y el pandero, y canta:

...el corazón no tiene ganas de pasear por el campo y ver los tulipanes.
No tiene ganas de mirar de cerca la belleza de las flores...⁵

Una de las hadas que lleva puesta una falda corta y pantalón,⁶ está bailando en medio. Cuando se termina la canción, se mueve hasta

⁴ Instrumentos de aliento (surna) y de percusión (tombak) de la música clásica persa.

⁵ Se trata de los primeros versos de una de las más conocidas canciones que compuso el cantautor revolucionario constitucionalista iraní Aref Qazvini (1880-1934).

⁶ Naser al-din Shá, uno de los monarcas de la dinastía Qayar, en su primer viaje a Europa quedó prendado de la vestimenta de las bailarinas de ballet. Al volver a Irán, ordenó que las mujeres vistieran faldas similares, pero para que no se les vieran las piernas, por cuestiones de tradición religiosa, tuvieron que ponerse un pantalón debajo. Este conjunto se llama *Shalíté* y *Shalvar*.

donde está sentado Jaliqov; con mucho coqueteo le tiende una pequeña campana. Jaliqov mete la mano en el chal que usa de cinturón, saca dinero y se lo echa a la campana. Los músicos y cantantes se disponen a empezar de nuevo cuando Jaliqov levanta la mano de repente para ordenarles callar y se pone derecho, como si quisiera levantarse.

JALIQOV.—(*Saca un trozo de papel y empieza a leer.*) En verdad es así y no es de otra manera que quiero hacer algo de su conocimiento (*traga saliva*). Saben que a pesar de mi vejez y debilidad física desde hace unos días he puesto manos a la obra. He creado el primer día la luz, después los cielos, las aguas, las piedras, etcétera (*se detiene un momento*). Ahora, quiero dejarles un recuerdo mío para siempre y así mostrar mi grandeza. Así que, según mi voluntad y poder, he decidido crear sobre esta tierra ubicada en el sistema solar y en la familia del Sol a un grupo de criaturas y después fabricar un rey para ellos y llamarlo “humano”, para que sea el gobernante de todas ellas (*los presentes manifiestan expresiones de agrado y felicitación*). Y quiero que sea no solo el rey de la tierra, sino que también todos los ángeles, genios,⁷ hadas, huríes y guelmanes se dobleguen ante él y le rindan respeto...

MONSIEUR SHEITÁN.—(*Interrumpe a Jaliqov y se acerca.*) Y entonces ¿dónde quedo yo? ¿De qué sirvo yo?

Los presentes murmuran.

JALIQOV.—(*Su cara se ha vuelto color de frambuesa.*) ¿Cómo te atreves a contradecirme? No es asunto tuyo. ¡Cállate!

MONSIEUR SHEITÁN.—(*Sonriendo.*) Yo jamás le haré reverencia a Adán. Yo soy de fuego y él, de tierra.

JALIQOV.—(*Se dirige a Guibrail Pasha.*) Dale una patada a este imbecil y échalo de aquí.

MONSIEUR SHEITÁN.—(*Haciendo muecas.*) Ya que te pones así, engañaré a Baba Adam; ya verás...

⁷ En el *Corán*, los seres creados por Dios se dividen en tres grupos: los ángeles, los genios y los humanos. Los genios son seres de fuego dotados de voluntad, como los seres humanos. Los ángeles, sin embargo, no tienen libre albedrío.

Los presentes se hablan en desorden. Guibrail Pasha agarra a satán por el cuello de su ropa, le pega una patada y lo expulsa del recinto. Se escuchan los quejidos de Monsieur Sheitán desde afuera.

JALIQOV.—(*Indignado, se dirige a sus cuatro servidores.*) Ustedes quédense. Que salgan todos los demás. Anda, de prisa.

Todos los ángeles, huríes y guelmanes salen alicaídos. Un momento de silencio.

JALIQOV.—(*Levanta la cabeza.*) Guibrail Pasha, ¿tú qué opinas? Apenas quería descansar un poco hoy, después de todo el esfuerzo de la creación. Parece que a este Monsieur Sheitán le he dado demasiada libertad.

GUIBRAIL PASHA.—Sí, señor. Es un grosero irrespetuoso.

JALIQOV.—(*Masticando su bigote.*) Dado lo ocurrido, y para hacer rabiar más a Monsieur Sheitán, mañana mismo ponemos manos a la obra. Pero ya no quiero verle la cara a este; diré que lo expulsen del paraíso.

GUIBRAIL PASHA.—Sus palabras son órdenes, majestad.

JALIQOV.—Antes de empezar, quisiera consultarles a ustedes y pedir su opinión.

Los cuatro le hacen una reverencia.

JALIQOV.—(*Dirigiéndose a Guibrail Pasha.*) Bueno, ¿qué te parece mi plan?

GUIBRAIL PASHA.—Indudablemente está muy bien, pero ¿de qué vivirán estas criaturas que usted hará de barro?

JALIQOV.—Ya lo he pensado. Haré que se maten y se coman.

GUIBRAIL PASHA.—Pero así, su especie no será estable y pronto se extinguirá y el reino de Adán también será efímero, porque ya no le quedarán súbditos. Además, él mismo es de barro y tiene que comer y beber para sobrevivir.

JALIQOV.—Tienes razón. Entonces ¿qué hacemos?

GUIBRAIL PASHA.—Crea estos animales de modo que se reproduzcan y se multipliquen como granos de trigo.

JALIQOV.—¡Qué buena idea!

GUIBRAIL PASHA.—Pero hay un problema técnico más: puede que lleguen a ser tan numerosos que ya no quepan en la Tierra, o que los más poderosos se coman a los más débiles y un grupo se quede sin comida y se cree un caos.

JALIQOV.—Me acordé de algo. Ayer estaba en el paraíso y vi que el jardinero arrancaba las hierbas del jardín; le pregunté por qué y me dijo que así la tierra conservaría toda su fuerza para alimentar las flores. Nosotros haremos lo mismo.

GUIBRAIL PASHA.—Entonces hay que limitar la vida de estos animales y encargarle a alguien la responsabilidad de matar con frecuencia a un número determinado de aquellas especies que se reproducen demasiado, para así conservar el equilibrio.

JALIQOV.—(*Se dirige a Mulá Izrail.*) ¡Mulá Izrail!

MULÁ IZRAIL.—¿Sí, señor?

JALIQOV.—¿Tú puedes encargarte de esto?

MULÁ IZRAIL.—Por favor, señor; yo estoy viejo, no voy a poder.

JALIQOV.—(*Enojado.*) ¡Pero, bueno! Hoy todos mis servidores me desobedecen. Primero Monsieur Sheitán y ahora Mulá Izrail. Y yo que pensaba que tenía su apoyo; ¿así me agradecen la confianza?

MULÁ IZRAIL.—(*Temblando como hojas de un sauce.*) Lo siento, señor. Discúlpeme. Lo que usted diga. Por favor le pido, por el cariño que le tiene a Guibrail Pasha, no me expulse del paraíso. Pero ¿cómo puedo llegar yo y quitarles la vida, así de buenas a primeras?

JALIQOV.—Tú no te preocupes. Yo haré que encuentres las excusas necesarias.

Mulá Izrail hace una reverencia. Jaliqov sonrío.

JALIQOV.—(*Dirigiéndose a Mikail Efendi.*) ¡Mikail Efendi!

MIKAIL EFENDI.—A sus órdenes, señor.

JALIQOV.—Sabes que vamos a tener mucho trabajo; debes poner un despacho y necesitarás algunos contadores y secretarios. Además, las cuentas deben cuidarse mucho. Por cierto, la fuente Kausar⁸ se había fracturado, ¿la mandaste a reparar?

⁸ Según el *Corán*, una fuente en el paraíso, de la que emana el agua de la vida.

MIKAIL EFENDI.— Sí, señor; mandé a que cerraran la fisura con cal y canto. Todavía no me mandan la factura.

JALIQOV.— Y manda a alguien para que me limpie la oficina y ponlo todo en orden, porque desde mañana mismo voy a empezar a trabajar para que ese Satán se quede ciego de envidia. Y no se te olvide ordenar que nos traigan cinco millones de sacos de arcilla, cinco millones de cubos de agua, cinco millones de moldes, cinco millones de rastrillos, cinco millones de escaleras, cinco millones de hachas, cinco millones de apisonadoras, cinco millones de palas, cinco millones de picos, cinco millones de paletas y cinco millones de tamices, y que lo dejen todo preparado.

MIKAIL EFENDI.— Sí, señor. Por cierto, la cúpula de esmeralda está goteando.

JALIQOV.— ¿Nos quieres abrumar con más gastos?

MIKAIL EFENDI.— Discúlpeme.

JALIQOV.— Ordena que limpien bien el paraíso con agua y escoba; porque he decidido que el ángel que voy a crear a mi imagen y semejanza se quedará en el paraíso para que lo pase bien; sería una pena enviarlo a la tierra con los animales. Pero todos ustedes deben saludarlo.

LOS CUATRO JUNTOS.— (*Hacen una reverencia.*) Claro que sí.

JALIQOV.— Israfil Beg, ¿por qué tú no dices nada?

ISRAFIL BEG.— ¿Sí, señor?

JALIQOV.— A ti te voy a dar la responsabilidad de ser su cuidador. Debes vigilarlo de cerca para que Satán no lo engañe. Cuando veas que está en peligro, haz sonar tu trompeta.⁹

ISRAFIL BEG.— Sí, señor. Su servidor siempre está a su servicio.

JALIQOV.— Muy bien, me gusta cómo hablas.

ISRAFIL BEG.— Soy su humilde servidor, su servil sirviente.

JALIQOV.— Bueno, y ¿sí podrás hacerlo?

ISRAFIL BEG.— Su Majestad lo sabe muy bien. ¿Acaso no fue hace un par de días, cuando uno de los guelmanes estaba ligando con una de las huríes, que le avisé a tiempo y usted mandó a ambos a las cocinas del infierno?

JALIQOV.— Estoy muy contento con todos ustedes. Pero ninguno es para mí como Guibrail Pasha. Y lo digo cuando él mismo está presente.

⁹ En el *Corán*, Israfil es el ángel encargado de anunciar el día del Juicio Final, sonando en su gran trompeta.

Lo quiero mucho. ¡Ay de mi juventud! Pasamos juntos nuestra juventud. ¡Ay, qué tiempos aquellos!

Guibrail Pasha se mueve como un niño mimoso. Abre sus alas. Mikail Efendi ha recogido una de sus piernas bajo un ala y está dormitando.

JALIQOV.— ¡Guibrail Pasha!

GUIBRAIL PASHA.— ¿Sí, señor?

JALIQOV.— Confío mucho en ti. Debes ayudarme en todo. (*Se dirige a Israfil Beg, Mikail Efendi y Mula Izrail.*) Ustedes, váyanse. Que se quede solo Guibrail Pasha.

Guibrail Pasha se queda. Los demás salen.

JALIQOV.— Por fin estamos solos... ve y tráeme un plato de natilla... ¡qué fastidio la vejez!

Guibrail Pasha sale. Jaliqov tose. Cierra los ojos y acerca lentamente los dedos índices de ambas manos. Guibrail Pasha entra con una cazuela. De ella le sirve un plato a Jaliqov y se lo ofrece.

JALIQOV.— (*Sonriendo.*) Cuando no estabas me consulté a mí mismo. El augurio es bueno.

GUIBRAIL PASHA.— ¿Por qué iba a ser malo? La única voluntad es la de Jaliqov.

Jaliqov se come la natilla a grandes sorbos.

GUIBRAIL PASHA.— Espere que le traiga su babero.

Jaliqov se ríe y al reír sopla la natilla: le salpica a la barba. Guibrail Pasha ríe con tanta fuerza que parece que aúlla.

JALIQOV.— ¡Vaya circo que vamos a montar en la Tierra! Entonces nos sentaremos, los miraremos, comeremos natilla y nos reiremos.

Telón. Se siguen escuchando risas que gradualmente se apagan.

ACTO II

Se ve un gran taller. Sobre una mesa estrecha colocada a lo largo del recinto, se pueden ver instrumentos físicos y químicos: microscopio, balanza, máquina eléctrica, compás, escuadra, trozos de madera y grandes contenedores con aguas coloridas. Hay una estufa encendida. Frente al taller han sumergido una gran cantidad de arcilla en agua. Los tamices, paletas, hachas, picos y palas están esparcidos sobre el suelo. Al lado de la mesa hay un sillón frente a un espejo muy grande. Jaliqov se ha subido las mangas. Ha metido la parte inferior de su túnica azul en el chal que usa de cinturón y pasea despacio. Guibrail Pasha tiene una pala en la mano y está mezclando barro.

JALIQOV.—(A Guibrail Pasha.) Pásame este montón de barro.

GUIBRAIL PASHA.—Enseguida. (*Enrolla el barro en forma de un cilindro y lo hace rodar hasta dejarlo en medio del recinto. Jadea. Después, limpia el sudor de su frente con la manga.*)

JALIQOV.—Te estoy cansando mucho.

GUIBRAIL PASHA.—No importa en absoluto.

JALIQOV.—Yo mismo me siento cansado. Sabes, hoy es el sexto día que estamos trabajando. El cuarto día hice las plantas, el quinto, los animales. Hoy, con todo lo que sobraba haré el elefante: un animal enorme que tendrá aquí la cabeza y allá (*señala lejos*) las piernas. Y he apartado parte de la buena arcilla para hacer a Adam. Pensé crear el elefante con todo lo que ha sobrado y después completar la creación de Adam. Y al séptimo día, nos sentamos a mirar.

GUIBRAIL PASHA.—Parece que hacer estos últimos es más fácil. Quería decir algo, pero no sé si decirlo...

JALIQOV.—Di.

GUIBRAIL PASHA.—Se acuerda que cuando estaba creando los microbios y los insectos todo era muy difícil, mucho más que hacer al hombre. Trabajó en ellos con tanta minuciosidad, con lupa y pequeñas agujas. Pero esto de ahora es más sencillo.

JALIQOV.—Vaya... la culpa es mía por haberte mostrado cómo trabajo; y ¿ahora criticas la obra de mi taller? Eres tonto. Si primero los hice a ellos era como práctica. ¿Crees que es fácil hacer al hombre? ¿Acaso

no viste que hace una hora, frente al espejo, creé a los simios a mi imagen para obtener experiencia y hacer mejor al hombre?

GUIBRAIL PASHA.—¿Y qué ordena que haga ahora?

JALIQOV.—Tráeme aquellos cuatro troncos de árbol que están en esa esquina.

GUIBRAIL PASHA.—¿Para las piernas del elefante?

JALIQOV.—Muy bien; veo que por fin fluye tu inteligencia.

Guibrail Pasha trae los troncos y los sumerge en el barro.

JALIQOV.—Ahora ven y mételos en las cuatro esquinas de este montículo de barro. (*Señala el montículo.*) Trae también su cabeza y pégala a su cuello. Dame esta bola de barro. (*La señala.*)

Guibrail Pasha obedece.

JALIQOV.—(*Se ríe.*) Guibrail Pasha, se me ha ocurrido una buena idea. Trae el tubo de escape del calentador y mételo en su cabeza —ya es verano y no necesitamos calentador—, y coge dos tortillas de harina del mantel y pégalas a los dos lados de su cabeza. Y, bueno, sabes que los miembros de los animales deben ser simétricos y el miembro que no tiene par se queda en medio.

GUIBRAIL PASHA.—Claro que sí.

Jaliquov se levanta y toma de la mesa una flauta larga. Pone su extremo bajo la cola del elefante. Guibrail Pasha, con la mano en la cintura, observa. De repente, todo el montículo de barro empieza a moverse. Jaliquov quita la flauta y da unos pasos hacia atrás. El elefante mueve su trompa, se levanta y lanza un alto rugido. Jaliquov toma un puñado de alfalfa y se le acerca. El elefante vuelve a rugir, toma el puñado de alfalfa y lo esparce en el aire. Jaliquov, pálido, retrocede.

JALIQOV.—Que venga el domador de elefantes y lo meta en un contenedor para enviarlo a la Tierra.

Llega el domador de elefantes con un pico en la mano. Se sube al elefante y sale del taller. Jaliqov suspira y se deja caer sobre una mecedora. Luego saca su paquete de tabaco y se prepara una pipa. La prende con un cerillo que enciende haciéndolo friccionar bajo su zapato.

JALIQOV.— Guibrail, querido...

GUIBRAIL PASHA.— ¿Sí, señor?

JALIQOV.— No sabes lo cansado que estoy. Pero temo que si no termino ahora me dé pereza después. Vaya lío en que me metí en plena vejez. Voy a hacer a Adam de una vez, así ya podré estar tranquilo. Me iré a acostar y le diré a una de las huríes que me masajee los pies; tú me traes natilla, miramos la tierra y nos reímos. ¿No te parece bien?

GUIBRAIL PASHA.— Sí, señor.

JALIQOV.— Deshazte de esta mosca. ¡Vaya criatura insistente que he creado! En vez de que se dedique a alabarme, me está agobiando.

GUIBRAIL PASHA.— Señor, échese un poco de agua a la cara. Su barba y bigote están pegajosos por la natilla y las moscas lo han detectado. *(Va a por un trozo de cartón, sacude el polvo que lo cubre y empieza a atacar las moscas.)*

JALIQOV.— Ahora, acércame el espejo y tráeme la arcilla que he preparado sobre la puerta.

Guibrail Pasha va y trae la puerta sobre la cual está la arcilla que dará forma al hombre.

JALIQOV.— *(Se limpia los lentes, mira con asombro. Dice enojado.)*
¡Guibrail!

GUIBRAIL PASHA.— ¿Sí, señor?

JALIQOV.— ¿Te atreves a pisar sobre mis huellas? ¿Crees que puedes jugar a ser yo?

GUIBRAIL PASHA.— Pero no, en absoluto.

JALIQOV.— Entonces, ¿quién le ha dado forma a este barro?

GUIBRAIL PASHA.— No sabría decirle...

JALIQOV.— Dime la verdad o te vas a arrepentir.

GUIBRAIL PASHA.— *(Pasa la mano por la frente.)* Ah, sí, ahora lo recuerdo. Ayer usted se había quedado dormido en el sillón. Yo entré y vi

que el mono lo estaba imitando, había cogido una paleta, se miraba en el espejo y le movía al barro. Cuando me vio, escapó.¹⁰

JALIQOV.—Pues tampoco está mal lo que hizo, pero para que no se vuelva a atrever a imitarme, haré que sus manos sean deformes. Bueno pongamos manos a la obra.

GUIBRAIL PASHA.—Que Dios bendiga al padre del mono por haber-nos adelantado el trabajo.

JALIQOV.—(*Se ríe.*) Tráeme la flauta. (*Saca su pañuelo de seda y tapa la cara de Adam. Empieza a murmurar algo.*)

Guibrail Pasha trae la flauta. Jaliqov la toma y sopla en Adam. Adam se mueve, abre los ojos. Los ángeles y las hadas se abalanzan hacia la puerta del taller y lanzan gritos de halago.

JALIQOV.—(*Sonríe con orgullo.*) ¡Adam!

Baba Adam se levanta y empieza a aullar.

JALIQOV.—(*Se acerca.*) Adam, ven hacia mí.

BABA ADAM.—Tengo hambre...tengo hambre... (*Frota su barriga.*)

JALIQOV.—Acércate. Ven ante mí y hazme reverencia. Primero mandaré a que te laven la cara y el cuerpo, que te peinen. Después, te envío al paraíso para que comas comidas ricas. Pero no comas trigo,¹¹ ¿entendido? Si comes trigo vamos a tener problemas. Ordenaré que te expulsen del paraíso.

Baba Adam, con el rostro terrorífico, el cuerpo peludo y los ojos respingones, empieza a golpearse en la cabeza y arrancarse el cabello.

BABA ADAM.—Tengo hambre... tengo hambre... (*Señala su estómago con un dedo.*)

¹⁰ El hecho de que el mono, y no Dios, haya formado al ser humano, hace que nos alejemos de la concepción divina de la creación a favor de la teoría darwiniana de evolución. El comportamiento de Adam y la decepción de Dios en las líneas que siguen confirman esta perspectiva.

¹¹ En el *Corán*, el fruto prohibido es el trigo.

Telón. Se sigue escuchando el llanto de Baba Adam y el grito de “tengo hambre”.

ACTO III

Se otea la Tierra: bosques lejanos, montañas, una nube negra en el cielo y la luna asomándose por ella. Se escucha el lejano jaleo de pájaros y otros animales. Grandes criaturas desproporcionadas se asoman entre los árboles. Baba Adam, como los grandes monos, peludo, negro, con una gran panza, ojos inexpresivos y el cabello despeinado, está bajo un árbol de baya junto a Nane Hawá. Nane Hawá tiene el cabello tan largo que roza la tierra; es bajita y tiene la cabeza grande, pómulos rosados, boca grande y pechos y nalgas respingonas. Está estupefacta.

NANE HAWÁ.—*(Se vuelve hacia Baba Adam.)* ¡Mira nada más! ¿Viste cómo me imitó el mono? *(Se sienta en el suelo y empieza a llorar.)*

Baba Adam sacude el árbol. Caen algunas frutas al suelo. Nane Hawá se frota los ojos, recoge la fruta y se la come con ansia. Baba Adam la mira con cariño y sonrío.

NANE HAWÁ.—¡Qué rico! En el paraíso no había de esta fruta.¹²

BABA ADAM.—¿Recuerdas lo bien que estábamos en el paraíso? ¡Maldito sea ese Monsieur Sheitán, que nos engañó!

Nane Hawá tiene la boca llena de fruta y tierra. Asiente con la cabeza.

BABA ADAM.—En el paraíso, señalábamos el peral y una pera jugosa se presentaba en nuestra mano. Aquí, tenemos que sufrir para conseguir

¹² El árbol de baya es endémico de Irán y muy común, especialmente en las zonas de clima más seco. Es una planta muy importante y de múltiples usos. El hecho de que aparezca en la Tierra de esta obra, refuerza la idea de que esa Tierra es el territorio de Irán. La exclamación de Eva sobre el buen sabor de la fruta es uno de los primeros indicios de que en la Tierra también existe lo bueno y no hay que quedarse esperando y deseando el cielo.

comida y encima los demás animales compiten con nosotros. ¡Maldito sea Sheitán!

Mientras tanto un gran avestruz se acerca lentamente.

NANE HAWÁ.—(*Se levanta rápido.*) ¡Maldita sea! ¿Qué es esto? ¡Es enorme!

BABA ADAM.—Este es un avestruz.

NANE HAWÁ.—¿Avestruz?... ¡Me da miedo!

Baba Adam toma una piedra y se la lanza al avestruz. El pájaro se traga la piedra.

NANE HAWÁ.—¿Viste qué hizo? ¡Se comió la piedra! ¡Vaya con Jaliqov y todas las cosas terribles que nos manda! ¡No nos vaya a comer! Anda, trepemos al árbol.

Baba Adam toma a Nane Hawá en brazos y se sube al árbol.

NANE HAWÁ.—Tengo miedo. Anoche no pude pegar ojo.

BABA ADAM.—Estábamos mejor en el paraíso. Ahora llamo a Guibrail y le pido perdón a Jaliqov para que nos deje regresar al paraíso, o le pido a Guibrail Pasha el favor de mostrarnos la puerta del paraíso. Y si Jaliqov se niega a perdonarnos, me hago amigo del portero y entramos a escondidas. (*Pone las manos a los lados de su boca y grita.*) Guibrail... ¡Ey, Guibrail!

Todos los animales guardan silencio. Guibrail Pasha aparece con las alas abiertas, se acerca y saluda a Adam. Adam y Hawá bajan del árbol.

BABA ADAM.—Don Guibrail, perdone que lo haya molestado. Por favor ayúdenos, denos una solución. Salude mucho a Jaliqov de mi parte y pídale disculpas por mí, a condición de que nos deje volver al paraíso. Le juro que no fue culpa mía. Monsieur Sheitán nos engañó. Me dijo: “Come trigo, está rico”, y yo comí. No sabía que Monsieur Sheitán y Jaliqov no se llevaban bien. Nosotros no podemos vivir aquí. Mi señora

Hawá no ha podido dormir anoche. Así no se puede. ¿Por qué nos hizo Jaliqov? Nosotros no se lo habíamos pedido. Y ahora, ¿por qué nos ha mandado a la tierra?¹³

GUIBRAIL PASHA.—Tranquilícense. Él mismo está arrepentido. Anoche estuvo llorando un buen rato y hoy no está de humor. Está tan enojado que nadie se atreve a acercarse a él. Esta misma mañana me ha insultado todo lo que ha podido. Y la culpa de todo la tienen ustedes. Si no hubieran comido trigo, nada de esto habría pasado.

NANE HAWÁ.—Don Guibrail, anoche nos metimos en esa cueva. (*La señala.*) Estos animales aullaban. Yo tenía miedo. Hoy le dije a Baba Adam que nos construyera una casa sobre una palma de coco, como los monos. Dile a Jaliqov que nos mande construir un palacio de turquesa, como los que hay en el paraíso.

BABA ADAM.—(*A Guibrail Pasha*) Por favor, por el amor a quien tú más quieras, haz algo. Déjame a mí, pero haz algo por mi señora Hawá.

GUIBRAIL PASHA.—No puedo hacer nada.

BABA ADAM.—Entonces dile a Jaliqov que nos convierta en lo que éramos antes. Nosotros no le habíamos pedido que nos creara para mostrar su poder. Y ya que nos ha creado, debe asumir la responsabilidad.

GUIBRAIL PASHA.—¿Saben? Jaliqov nunca cambia su palabra. Además, si les dice que sí a ustedes, mañana todos los animales van a empezar a pedir.

NANE HAWÁ.—(*Se muerde la lengua y mira a Adam de reojo.*) ¿Blasfemaste otra vez? Don Guibrail, perdónelo. Por favor, no vaya a decírselo a Jaliqov.

GUIBRAIL PASHA.—¡Uff! Jaliqov ya tiene el oído lleno de palabras así. El mismo día que empezó a crear supo que el insulto estaría a la orden del día.

NANE HAWÁ.—Don Guibrail, usted es una muy buena persona. Me refiero a que es un buen ángel. Le voy a contar algo. Hace rato Baba Adam y yo estábamos aquí y pasó un avestruz ¡Se comió la piedra grande que le lanzamos!

¹³ Este fragmento permite una lectura filosófica en la que se cuestionan el papel del ser humano en el mundo y se pregunta sobre la función o la responsabilidad de la divinidad en la creación y en su administración. Estos interrogantes ya habían sido formulados por el poeta favorito de Hedayat, Omar Jayyam, en el siglo VIII.

GUIBRAIL PASHA.—Ustedes se la pasan quejándose de Jaliqov.

BABA ADAM.—Por cierto, ya que estamos a solas, cuéntenos ¿por qué creó Jaliqov a los animales?

GUIBRAIL PASHA.—*(Pone el dedo en la boca.)* No se lo digas a nadie. Que quede entre tú y yo: ni él mismo lo sabe; está muy arrepentido. Los había creado para sentarse, comer natilla y reírse observándolos.

NANE HAWÁ.—No tome en serio lo que Adam le dice. Aquí estamos de maravilla, ni siquiera queremos volver al paraíso. Ahí ese Israfil Beg siempre andaba molestándonos. Cuando hablábamos o nos poníamos a jugar hacía sonar su trompeta. No nos dejaba tranquilos. ¿No es así, Adam?

GUIBRAIL PASHA.—Se ve que poco a poco se están acostumbrando. No estaban contentos ni en el paraíso. Ni aquí lo están. De hecho nunca estarán contentos con nada.

BABA ADAM.—Lo único que me alegra el corazón es Hawá.

NANE HAWÁ.—Yo también te quiero.

Guibrail Pasha repasa a Hawá de pies a cabeza. A Hawá parece que le ha dado vergüenza; corta una hoja de la baya y se tapa con ella.

GUIBRAIL PASHA.—Para que lleven su vida con más alegría, Jaliqov ha decidido darles hijos.

NANE HAWÁ.—¿Hijos? ¿Qué es eso?

GUIBRAIL PASHA.—Una pequeña criatura como ustedes mismos. Una pequeña Hawá o un pequeño Adam. Luego crecerá, ambos lo cuidarán y lo querrán y por él o ella amarán la vida.

BABA ADAM.—Este es otro truco de Jaliqov. No era suficiente con crearnos a nosotros, ahora quiere hacer desgraciados a unos cuantos más. ¿Pero qué pecado hemos cometido?

NANE HAWÁ.—Jaliqov es más sabio que tú. Don Guibrail, usted tiene razón. Salúdeme mucho a Jaliqov. Jaliqov está en lo cierto. No hace mucho que nos han expulsado del paraíso. *(A Adam.)* Tú me dejas y te vas por ahí. Yo me quedo sola. Necesito que alguien esté a mi lado, alguien a quien quiera. El avestruz no puede hablar conmigo y tampoco lo quiero.

BABA ADAM.—Menos mal que aprendiste hoy el nombre del avestruz.

Se escuchan gritos desde el cielo: “Guibrail... ¡Ey, Guibrail!”

GUIBRAIL PASHA.—Parece que Jaliqov se ha aburrido otra vez. O quiere su natilla o quiere jugar conmigo a las semillas de durazno y hacer trucos sucios. ¡Vaya destino el mío! Bueno, por el momento, adiós. Si me necesitan, llámenme. (*Se echa a volar y se aleja.*)

BABA ADAM.—(*A Nane Hawá.*) Hablaste demasiado. Por más que yo quise arreglar las cosas, no me dejaste. ¡Vaya compañera que me creó Jaliqov! ¡De mi costilla izquierda, para que no estuviera solo!

NANE HAWÁ.—Esto no es cierto. ¿Conque no me quieres? La próxima vez se lo diré a Guibrail Pasha. Si Jaliqov me hubiera dado un hijo no tendría que soportar tus bobadas. ¿Ahora me restriegas en cara tu costilla izquierda? Jaliqov debió dársela a comer al avestruz. Escupo en esta vida... tuf... tuf. (*Escupe al suelo, tapa su rostro con ambas manos y empieza a llorar.*)

BABA ADAM.—(*Le acaricia el cabello.*) Ya, tú sabes muchas cosas.

NANE HAWÁ.—Yo pensaba que tú me querías. Ahora veo que estaba equivocada. Siempre me contradices. Huyes de mí con la excusa de encontrar el camino de vuelta al paraíso. Yo me siento sola. Me asustan estos animales. (*Se limpia las lágrimas con el dorso de la mano.*)

BABA ADAM.—Perdóname, lo dije de broma. Eres muy guapa y te quiero mucho.

NANE HAWÁ.—Yo también te quiero. Ya te lo dije una vez delante de Guibrail Pasha. Si tú no estuvieras, yo me moriría de tristeza.

El sol se pone. Aparece la luna con su máscara terrorífica, se ilumina y empieza a subir por el cielo. Un elefante saca la cabeza tras unas ramas y lanza un rugido. Adam y Hawá suben a la baya y Nane Hawá se esconde en los brazos de baba Adam.

BABA ADAM.—Aunque la vida aquí está repleta de sufrimiento, es mejor que la vida monótona del paraíso. Yo en el paraíso me estaba asfixiando. Esa vida de solo comer y dormir cansa mucho. No sé cómo se quedan los ángeles en el paraíso.

NANE HAWÁ.—La verdad, qué bueno que nos expulsaron del paraíso. Aquí por lo menos nadie nos vigila y estamos más tranquilos y felices.

BABA ADAM.—Acerca tus labios... felicidad, esto es el objetivo de la creación.

Baba Adam se acerca a Nane Hawá y la besa con fuerza. Nane Hawá toma una rama del árbol con la mano y tapa a los dos. Ya no se ven. Telón. El rugido de los animales se apaga poco a poco.

París, 8 de abril de 1931

Varia



OMAR AHMED

Director central de cine

Ministerio de Cultura Saharaui

Evolución y desarrollo de la cinematografía saharauí

Evolution and development of Saharawi cinematography

La esencia está en filmar expresivamente
y emplear la forma más sencilla y económica posible
para expresar lo que deseamos.

Serguéi Eisenstein

Las revoluciones son un hecho, no solo político, social y económico, sino, sobre todo, un hecho cultural, que eso sea así está relacionado con los propósitos esenciales de ese mismo cambio. La revolución saharauí no es una excepción, por ello, el proceso revolucionario saharauí ha experimentado profundos cambios culturales. En el Sahara, a partir del desencadenamiento de la revolución del 20 de mayo, todas las formas de expresión artística han ido transformándose, evolucionando y enriqueciendo la personalidad cultural de este pueblo.

Desde los inicios de la lucha de liberación, el pueblo saharauí y su vanguardia política, el Fpolisario,¹ son conscientes de que el cine (entre todas las artes) es un medio de comunicación colectivo muy poderoso para difundir e imponer conceptos políticos, sociales y culturales superpuestos a las otras formas artísticas tradicionales ya existentes.

Es por ello que el pueblo saharauí ha comprendido esta forma artística como una necesidad propia de la naturaleza de un pueblo en evolución emancipadora, como pueden ser otras formas artísticas: la música,

¹ Frente Popular de Liberación de *Saguía el Hamra* y *Río de Oro*

la danza, la poesía, el teatro, entre otras muchas. Esto se refleja en los múltiples intentos de fomentar el arte cinematográfico, que se remontan a los inicios de la lucha de liberación.

En esta lucha, la cinematografía saharauí surge como una necesidad revolucionaria, un arma necesariamente valiosa en el combate político-propagandístico. Las primeras experiencias cinematográficas ven la luz en el fragor de la guerra de liberación. Este es el único y extraordinario antecedente. La irrepetible experiencia de recoger el testimonio de los momentos más encarnecidos de la lucha con la cámara en mano.

Por ello, en los primeros meses de 1976, se crea un departamento de fotografía y cine en la central de la comisaría política del Ejército de Liberación Saharauí, el cual tenía como principales objetivos la captación, conservación y difusión de las más relevantes acciones de este ejército y del pueblo saharauí. Los equipos técnicos de este departamento eran rudimentarias cámaras de 16 mm, la mayoría de las veces donadas por organizaciones solidarias. A pesar de esta escasez de medios se logró acumular un rico archivo fílmico. Además de realizar cuantiosos documentales y reportajes, que junto con los realizados por amigos de este sufrido pueblo —como el cineasta mauritano-francés Mohamed Hindo y su documental “Tenemos toda la muerte para dormir” o la cineasta libanesa Joselin Saad y su filme “El Sahara no se vende”—, lograron romper el cerco informativo impuesto por el invasor marroquí y sus aliados. No podemos seguir sin antes recordar a jóvenes compañeros cineastas del citado departamento que sacrificaron sus vidas en aras de este pueblo y de la cinematografía, entre ellos los recordados Abidín Kaid Saleh, Abdalaha Lahbib, Hamada “Zahafi”, Muley Sein “Kueider”, Chej Bohteh y Said “el sonidista”, entre otros muchos.

A partir de la década de los ochenta del siglo pasado, aún con la necesidad de crear y fortalecer los cimientos de una genuina cinematografía saharauí, se realizó buena cantidad de documentales que reflejaban la evolución tanto del conflicto como de la incipiente cinematografía. Entre estos podemos citar los más significativos: “Un siglo de resistencia”, “10 años de lucha”, “La artesanía en el Sahara”, “Forjadores de futuros”, “La RASD,² una realidad irreversible”, entre otros. Todos

² República Árabe Saharaui Democrática.

estos documentales tenían como objetivo informar a la opinión pública internacional de la situación de conflicto en que vive el pueblo saharauí.

En 1993, se produce el primer filme de ficción en los campamentos de refugiados saharauí. Película realizada por la cineasta canaria María Miro, titulada “Los baúles del retorno”, que narra las esperanzas de retorno a sus hogares de origen de la población refugiada, al comienzo del alto al fuego y del proceso de paz. En 2003, se realiza una segunda película titulada “Cuentos de guerra saharauí”, filme de argumentación bélica que refleja las difíciles vivencias de la juventud saharauí durante el éxodo y las primeras ofensivas del ejército saharauí. Es necesario decir que estos dos filmes son producciones mixtas hispano-saharauí, tanto en la parte técnica como en la artística.

A pesar de todo lo citado, lamentablemente, no se ha podido consolidar una institución que sostenga una infraestructura básica que permita desarrollar el proyecto cinematográfico. Los jóvenes creadores saharauí aparecen y desaparecen eventualmente, en su mayoría aniquilados por la ausencia de los medios elementales, la marginación creativa y las múltiples dificultades de todo tipo que deben sortear.

Desgraciadamente, con la situación de “no guerra, no paz” en que se encuentra este pueblo, desde el alto el fuego iniciado en el año 1991, la experiencia siempre en evolución del proyecto cinematográfico saharauí se ha ido extinguiendo hasta su práctica desaparición debido, especialmente, a los siguientes motivos:

1. La poca o débil cultura cinematográfica existente en la sociedad saharauí. (Recordemos que, en el Sahara, como en todo el continente africano, la expresión cultural gira en torno a una tradición oral.)
2. La no existencia de una política-estratégica, clara y precisa, orientada al desarrollo de este arte.
3. Las necesidades prioritarias de la población refugiada en otros campos: la sanidad, la enseñanza, la alimentación, etc., no permitieron gastos en un arte que en cierta medida era desconocido para la inmensa mayoría de la dirigencia política y de la población.
4. Los pocos recursos humanos y técnicos para fomentar este arte.
5. La proliferación de trabajos fílmicos realizados por extranjeros sobre el conflicto saharauí, que ocuparon el espacio de información política que correspondía al incipiente proyecto cinematográfico saharauí.

Con la creación del Festival Internacional de Cine del Sahara (Fisahara), y su forma *sui generis* de enfocar la cinematografía de una forma tan festiva, por primera vez en un campamento de refugiados, se ha ayudado a una mayor comprensión y sensibilización de este arte. Las actividades de Fisahara han fortalecido y arraigado una nueva forma de ver la cinematografía en la sociedad y, en especial, en las nuevas generaciones, que ven en esta forma de arte un nuevo vehículo para expresar sus inquietudes.

Un elemento importantísimo de esta nueva percepción se debe a que el festival organiza en su seno una multitud de talleres que abarcan todas las ramas del haber de la producción cinematográfica, y que tienen una gran aceptación entre los jóvenes. Además llevan a cabo una amplia programación de proyecciones de películas que llevan a los campamentos de refugiados nuevas temáticas y técnicas en este campo.

Permítanme expresar algunas propuestas e inquietudes de cómo podemos desarrollar una auténtica cinematografía que surja de la realidad social y política de nuestro pueblo, sin caer en los anteriores errores.

¿Por qué urge crear una cinematografía saharai? Porque el cine, desde sus inicios, ha sido un arte de masas que se ha dirigido indistintamente a todos los estatus de la sociedad. Por ello, si los saharauis quieren llevar su mensaje de derecho a subsistir como pueblo a un público más amplio deben utilizar los elementos de expresión-comunicación que ese público entiende más. Por ello, la creación de obras cinematográficas realizadas con una visión netamente saharai es cada vez más necesaria.

Además, por la situación actual en la que vive nuestro pueblo, necesitamos plantearnos nuevas formas de comunicación y expresión, no solo para apoyar, sino para propiciar los nuevos cambios sociales que están surgiendo en los campamentos de refugiados, sobre todo en los sectores jóvenes. Y el cine, por sus especiales características, al ser el arte más expresivo y más sintetizado que se conoce actualmente, puede jugar un rol importantísimo y decisivo en estos cambios sociales.

Por ello, guiados por el propósito y la esperanza de crear una cinematografía netamente saharai, debemos proponernos como objetivo fundamental la creación de una institución que sirva de base para el surgimiento de un movimiento cinematográfico nacional. Somos cons-

cientes de que no tenemos formadas las bases, ni técnico-materiales, ni los cuadros profesionales y artísticos necesarios. El germen de la cinematografía saharauí parte de cero. Esperamos que poco a poco, con el apoyo y el compromiso de las autoridades y del organismo cultural correspondiente, vayamos desarrollando y fortaleciendo este proyecto embrionario, en forma lenta pero segura.

Desde el ministerio de cultura, como institución gestora, nos debemos plantear con precisión y máximo realismo la interrelación del cine con las restantes ramas de la actividad cultural, así como con el conjunto patrimonial de estas. Debemos plantearnos con seriedad el problema de la formación y calificación de cuadros como algo esencial: la formación de realizadores, guionistas, camarógrafos, editores, técnicos de sonido y demás funciones específicas de este campo. Porque esa formación es el elemento clave del éxito. Es por ello que desde nuestras instituciones y organismos culturales debemos garantizar las necesidades que se requieren para el desarrollo de esta cinematografía.

Es necesario, a su vez, que los nuevos creadores y artistas realicen un cine comprometido con la realidad de nuestro pueblo, un cine que, utilizando las nuevas formas expresivas, propicie e incida en los cambios sociales, culturales y políticos. Los nuevos creadores tienen que cuestionar las reglas vigentes de la sociedad, aportando nuevas formas de expresión, partiendo, por supuesto, de la identidad cultural de nuestro pueblo. Considero que, para enfocar un real desarrollo del cine saharauí, los nuevos cineastas deben surgir de la sociedad a la que pertenecen y de la situación en la que viven. Porque, en toda obra artística y en especial las obras cinematográficas, las condiciones sociales, culturales, políticas y económicas inciden de manera evidente. El cine saharauí tiene que ser un arma destinada a afianzar las aspiraciones de nuestro pueblo. Tiene que ser capaz de analizar y plasmar las condiciones de su historia, rescatar los valores y la identidad nacional buscando en las más genuinas tradiciones históricas y culturales y de esta forma incorporar la cinematografía al patrimonio cultural saharauí.

Los objetivos, a corto plazo, para crear este proyecto cinematográfico deben ser los siguientes:

1. Crear un centro de formación. Este primer objetivo se ha logrado parcialmente con el próximo inicio de la Escuela de Formación Audio-

visual “Abidin Kaid Saleh”. El alumnado de dicho centro que finalice favorablemente el curso obtendrá el título de: Técnico superior en imagen y sonido: Diplomado en Cine, Video y Televisión. Para ello, tendrán que estudiar durante un año 10 módulos teórico-prácticos: producción, guion, dirección narrativa, dirección de fotografía, sonido en rodaje, dirección de actores, montaje, realización, dos módulos de fin de curso (en los que desarrollarán todos los conocimientos adquiridos durante el curso). Esta institución está concebida como un centro de formación y de producción donde los estudiantes puedan tener el soporte técnico necesario para la realización de sus futuros proyectos cinematográficos.

2. Fomentar foros de discusión y debate cinematográficos.
3. Plantear la posibilidad de crear un cine comunitario.
4. Crear y organizar centros de exhibición en las diferentes Wilayas, con la finalidad de promover y arraigar una cultura cinematográfica a través de proyecciones de películas tanto las de producción extranjera como las futuras nacionales.
5. Garantizar a través del Festival Internacional de Cine de Sahara (Fisahara) una participación en festivales internacionales de las futuras producciones cinematográficas saharauí.

Para concluir, considero que si se logran estos objetivos a corto plazo, la cinematografía saharauí podrá entrar en el proyecto cultural de nuestro pueblo con buen pie. Consiguiendo un nuevo arranque ideal, lograremos una cinematografía sólida, compatible con las necesidades actuales del pueblo saharauí.

Reseñas



EZLN

EJERCITO ZAPATISTA DE LIBERACIÓN NACIONAL

Rosario Vidal Bonifaz (2017). *Cinematográfica Marte. Historia de una empresa fílmica sui géneris*. México, Secretaría de Cultura, Cineteca Nacional.

Investigadora de reconocida trayectoria, Rosario Vidal Bonifaz aborda en su reciente libro un tema novedoso en la historiografía del cine mexicano: la obra de los productores cinematográficos.

Estructurado en cuatro apartados, el volumen estudia de manera acuciosa la producción fílmica de Cinematográfica Marte, una compañía singular como anuncia el título, que en un breve periodo de vida —de 1966 a 1972— hizo 17 películas.

El primer apartado ofrece un contexto histórico de la situación del cine mexicano del periodo, entonces en franco declive debido a la política de puertas cerradas de los sindicatos que impedían la entrada a la industria de nuevos directores y técnicos, razón por la cual los dirigentes del propio Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) organizaron en el año de 1965 el Primer Concurso de Cine Experimental, un evento de suma trascendencia del que surgirían noveles cineastas de la valía de Juan José Gurrola, Juan Ibáñez, Julián Pastor y otros, que al año siguiente serían acogidos por Cinematográfica Marte, compañía productora fundada por Mauricio Walerstein y Juan Fernando Pérez Gavilán, cuyas semblanzas y entrevistas, realizadas por la autora, conforman el segundo apartado del volumen que nos ocupa.

En el caso de estos productores el dicho “infancia es destino” es preciso, ya que ambos procedían de familias relacionadas con el cine. Mauricio Walerstein fue hijo del “zar” de la producción de la Época de Oro, Gregorio Walerstein; mientras que el padre de Pérez Gavilán, don Guillermo, fue dueño de varios cines y un exitoso exhibidor de películas

nacionales. *Ítem* más, Juan Fernando Pérez Gavilán era sobrino de la dinastía Bracho —Julio, Jesús y Guadalupe Bracho Pérez Gavilán, mejor conocida como Andrea Palma, y primo de Diana Bracho—, lo cual lo hizo sensible al medio desde edad temprana.

Rosario Vidal, autora de varios libros y ensayos sobre la industria del cine y apasionada cinéfila, obtiene valiosa información de sus entrevistados; lo mismo indaga en su ideología o en sus conocimientos del lenguaje cinematográfico, que los cuestiona sobre sus decisiones económicas, técnicas, éticas y estéticas; rastrea en sus recuerdos más entrañables, siempre amena, en divertidas anécdotas. Una de estas se refiere al amor infantil de Walerstein por la escultural Ana Luisa Pelluffo, cuando la actriz filmaba para su padre *La Diana cazadora*; o su profunda admiración desde entonces por Luis Alcoriza, quien años después, ya como director de títulos memorables como *Tiburoneros* (1962) o *Tarahumara* (1965), no encontraría financiamiento para filmar un argumento novedoso, como *Paraíso* (1969), en el que presentaba una visión crítica y cruda del “otro Acapulco”, el de la prostitución y el desencanto, diametralmente opuesta al idílico puerto turístico y divertido que solía mostrar la mayoría de las películas mexicanas. Luego de tocar muchas puertas, Alcoriza contó con la complicidad creativa y financiera de Walerstein y Pérez Gavilán para rodar *Paraíso*, uno de los proyectos más importantes de su vida. Y es que la audacia fue una de las características de la Compañía Marte, capaz de apoyar a directores consagrados como el propio Alcoriza o Alejandro Galindo y de arriesgar su capital e invertirlo en el debut de jóvenes entre los que se cuentan José Estrada, Jorge Fons y Juan Manuel Torres.

Al tiempo, Marte conformó interesantes cuadros creativos. Contó entre sus argumentistas a Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Gustavo Sainz, y con una planta de actores variopinta. De tal suerte que en la productora confluyeron desde las grandes figuras de la Época de Oro —Adalberto Martínez *Resortes*, *Tin Tan*, Gloria Marín, Joaquín Cordero—, hasta intérpretes de extracción teatral universitaria —Héctor Bonilla, Óscar Chávez, Sergio Jiménez, Ernesto Gómez Cruz y Eduardo López Rojas—, a los que se sumaron Jorge Rivero y Andrés García, los galanes de moda, o comediantes de la calidad de Héctor Suárez. Todos dando vida a personajes complejos, que criticaban el ma-

chismo, cuestionaban los roles de género o exploraban la sexualidad de las mujeres maduras, algo insólito para el cine mexicano de entonces.

Como buenos empresarios, con gran visión comercial, Walerstein y Pérez Gavilán supieron aprovechar la popularidad del cantante Vicente Fernández, lanzándolo como actor de las películas *Uno y medio contra el mundo* (1973) y *Tacos al carbón* (1971), historias de ácido humor que muestran el entorno urbano, dirigidas respectivamente por José Estrada y Alejandro Galindo, títulos que dejaron a Marte sendas ganancias en taquilla.

En el tercer apartado, la autora incorpora una vasta selección de documentos de época: notas, entrevistas, reportes de rodaje, reseñas, artículos y, algo novedoso, los dictámenes a los que eran sometidos los guiones, que muestran la censura que la empresa debió enfrentar en no pocas ocasiones. En este sentido, es de aplaudir que Vidal en ningún momento caiga en la complacencia ante sus estudiados; por el contrario, objetiva, en su análisis incorpora todo tipo de comentarios, incluso negativos. Así, en las páginas del libro confluyen las opiniones —encontradas— de lo más granado de la crítica del momento —Tomás Pérez Turrent, Emilio García Riera, Francisco Sánchez, Jorge Ayala Blanco—, publicadas en los medios impresos de mayor circulación entre 1966 y 2016. A medio siglo de su filmación, la reunión y relectura de dichas opiniones permite comprender a cabalidad los elementos que han posicionado a *Los caifanes* como un clásico moderno del cine mexicano.

Llamativos para cualquier amante del cine mexicano y especialmente relevantes para el historiador resultan los reportes de filmación, ya que a través de ellos conocemos a cabalidad las condiciones de cada rodaje, los equipos técnicos utilizados—cámaras, dispositivos de sonido e iluminación—, la adrenalina que se vive durante un rodaje, que invariablemente enfrenta y resuelve múltiples contratiempos. Por medio de ese nutrido grupo documental, la autora brinda al lector las herramientas para que construya su propia opinión, pero, sobre todo, lo induce a ver de nuevo esas películas, ahora con una visión informada.

Otro aspecto sobresaliente de este extraordinario trabajo de investigación es que, tanto a través de las entrevistas, como de las notas recuperadas, Vidal pondera el trabajo de los cinefotógrafos que formaban

parte de la planta de los Estudios América, entre otros Fernando Álvarez Colín, Javier Cruz, Raúl Domínguez y Genaro Hurtado, uno de los pocos especialistas en fotografía submarina de nuestro país; y pone en relieve las valiosas aportaciones de escenógrafos y directores de arte, como Octavio Ocampo, José Méndez, Raúl Cárdenas y Heriberto Enters, un equipo creativo que, en acuerdo con sus directores, literalmente construyó una nueva estética, siendo esta una de las mayores aportaciones de la Compañía Marte al cine industrial del periodo.

El libro de Vidal tampoco descuida el lado humano de los personajes involucrados en esta historia. Conmovedoras resultan las confesiones de José Estrada a Beatriz Reyes Nevares, cuando declara que al momento de realizar *Siempre hay una primera vez* (1969) “no tenía ni la más leve idea de lo que era filmar una cinta, pero me daba cuenta de que aquella oportunidad era única”; o cuando, entrevistado por Gustavo Montiel, afirma que la comedia *Los cacos* “está vergonzosamente mal hecha”, pero que disfrutó el proceso gracias al reparto de primera línea encabezado por Silvia Pinal.¹

El último apartado del libro se completa con las fichas de las películas que incluyen sinopsis del argumento, ubicación exacta de las locaciones y las fechas de estreno de cada una. Finalmente, destaca la investigación iconográfica llevada a cabo en archivos públicos —Cineteca Nacional, Imcine— y en la colección privada de Roberto Fiesco, quien aportó la mayoría de los *stills* que ilustran este volumen, en los que vemos a directores, cinefotógrafos y actores en plena filmación. En ese sentido, es digno de mención el sobrio diseño editorial de Elisa Orozco, que favorece tanto la lectura del texto como la visión de las imágenes.

En resumen, *Cinematográfica Marte. Historia de una empresa fílmica sui géneris* es una investigación completa que mucho aporta a la historiografía del cine mexicano y que, a la vez, evidencia los grandes huecos que habrá que cubrir en un futuro, como la ausencia de estudios específicos sobre la vida y obra de Luis Alcoriza, Juan Ibáñez, Juan Manuel Torres o José Estrada, entre otros autores, que hoy, gracias a este trabajo de Rosario Vidal Bonifaz, empiezan a ser valorados.

ELISA LOZANO

¹ Gustavo Pagés Montiel, “Entrevista a José Estrada” en Revista *Imágenes*, núm. 4, enero de 1980.

Mauricio Beuchot (2016). *Dialéctica de la analogía*. México, Paidós.

En el pasaje *Retórica* 1354a, en las primeras palabras de la obra, afirma Aristóteles que la disciplina en cuestión es *antístrophos* de la dialéctica. Tal carácter de antistrofa permanece vigente en la actualidad. Los historiadores de la hermenéutica occidental coinciden en que esta surgió, cuando menos en parte, de la retórica emergente en la Grecia ilustrada; otro de sus veneros reconocidos es la mántica. Siendo esto así, la hermenéutica resulta, análogamente, antistrofa de la dialéctica. Por obvia que resulte tal inferencia, la bibliografía generada por los hermeneutas no siempre hace hincapié en ello. Resulta más que afortunada en este momento la publicación del libro *Dialéctica de la analogía*.

La dialéctica, de acuerdo con las coordenadas conceptuales de la hermenéutica analógica, ha oscilado entre el univocismo y el equivocismo. La primera, cuyo paradigma es la hegeliana, “lleva mal su nombre, y es demasiado afirmativa, no respeta el antagonismo de los opuestos” (Beuchot 99); la segunda “tiene apertura excesiva, los opuestos se volatilizan por tanta afirmación, hay demasiada diferencia” (100). Entre las dialécticas unívocas y las equívocas se encuentran las propuestas analógicas. De hecho, Beuchot afirma que “la dialéctica es una de las formas de la analogía” (11). Este autor señala que la analogía “es dialéctica entre los opuestos de la univocidad y la equivocidad” (96) y hace hincapié en que “la dialéctica es la lógica de los opuestos y de su conflicto o conciliación; es, además, un pensamiento triádico que trata de conjuntar dos opuestos en algo tercero, ya sea una síntesis de ambos, ya sea una tensión en la que los dos se confieren algo” (11).

La racionalidad occidental, desde sus orígenes, se abocó al estudio de la tensión de opuestos, lo mismo que a la analogía, y a partir de tal análisis se elaboraron las primeras reflexiones filosóficas sobre la justicia. En la línea milesia, la que dará a luz tanto a la física como a la metafísica, el fragmento con el que Anaximandro inaugura la literatura filosófica alude explícitamente a la tensión de los opuestos mediada por la sucesión de justicia e injusticia; en la vertiente samia/crotoniata, origen de la matemática científica, los pitagóricos introducirán el tema de la analogía y lo revisarán junto con la dialéctica. La famosa columna de los principios opuestos presupone una de las categorías pitagóricas por antonomasia: armonía. Pero se reconoce a Heráclito el mérito de ser el campeón de los dialécticos entre los presocráticos. La tensión dinámica de los opuestos es la clave del devenir, y en este se encuentra omnipresente la guerra y la lucha (*Pólemos*).

Resulta paradójico, por decir lo menos, que Heráclito haya sido un férreo crítico de Pitágoras. Sin embargo, el corazón de Grecia late gracias a un ventrículo heracliteano, que bombea sangre gracias a las virtudes competitivas desplegadas en la guerra y la confrontación, y una aurícula pitagórica que recibe sangre oxigenada merced a las virtudes cooperativas. ¿Qué podría ser más dialéctico, y genuinamente griego, que la tensión entre agonismo heracliteano y armonía pitagórica? Solo Empédocles. Este pitagórico, a decir de Beuchot, “fue paradójico: racional y fantasioso, filósofo y místico, político y médico, científico y mago” (105). De hecho, los genes recesivos procedentes de la mántica reaparecen en la historia de la hermenéutica y la dialéctica, tanto en la taumaturgia de un Empédocles como, posteriormente, en Novalis y su “idealismo mágico” (25).

Para Empédocles el Amor y el Odio son las fuerzas cósmicas en tensión permanente que, sin lograr imponerse definitivamente una a la otra, imprimen dinamismo a las raíces de lo existente: tierra, viento, fuego y agua. La importancia del filósofo de Agrigento para la historia de la hermenéutica analógica, según Mauricio Beuchot, es doble: por una parte, “ya en él se perfila esa dialéctica de la analogía, dado que habla de una simpatía universal por la que lo semejante conoce a lo semejante” (15); por otra parte, a través de la “dialéctica poética” de Hölderlin, influye en la hermenéutica de la sospecha decimonónica. “Nietzsche llega a

verlo como el iniciador de la tragedia griega, con una filosofía trágica él mismo [...] se dedica a reducir las oposiciones, como la que se da entre natura y cultura, entre filosofía y religión, etc.” (95). Beuchot encuentra en el tándem Amor/Odio de Empédocles un antecedente notable de una dialéctica abierta, no cerrada: “Esas dos fuerzas contrarias nunca llegan a reconciliarse ni sintetizarse [...] sino que conservan siempre su mutua oposición, pero se coordinan y hasta se organizan para mantener el devenir, el movimiento, alternándose, pero dando al otro existencia con su misma oposición” (106).

A pesar del innegable origen temprano de la dialéctica y de la analogía, la hermenéutica filosófica —tomando prestada una categoría acuñada por Barbara Cassin— es un artefacto platónico: por una parte, en Platón aparece por primera vez el campo semántico de la hermenéutica dentro de la literatura filosófica; por la otra, es el discípulo de Sócrates quien se encarga de ubicar el lugar del arte de la interpretación dentro de las *tékhnai*. En Platón se distinguen claramente dos sentidos relevantes de dialéctica: por una parte, sobre todo, pero no exclusivamente, en los diálogos tempranos, es parte de la técnica del diálogo —junto con la mayéutica y la refutación o élenkhos, integra el método de la ética socrática—; por otra parte, en obras como *República*, constituye la cúspide de la *paideia* que permite acceder a la contemplación del Ser, las Ideas en general y la Idea del Bien en particular.

La dialéctica de Heráclito tendrá gran relevancia en Occidente. “Hegel dice retomar de Heráclito el que los opuestos viven el uno del otro; sin embargo, difiere de él en que, al igual que Fichte, les busca una resolución, una conciliación, una síntesis” (57). La dialéctica hegeliana, como bien señala Beuchot, “es un avance por oposiciones, en tres momentos; en concreto, por la contradicción de algo que estaba dado como imperfecto (tesis), suprimiéndolo en cuanto a sus limitaciones (antítesis) y de esta manera conservando algo de su ser pleno pero llevado a mayor plenitud (síntesis)” (53). La síntesis hegeliana, la “asunción plena y superadora de los contrarios” (60), imprime a la dialéctica hegeliana un carácter cerrado; “lo que hace desaparecer la diferencia es la síntesis” (115).

Hegel constituye un punto de inflexión en la historia de la dialéctica, al grado que Beuchot distingue entre dialécticas hegelianas y no

hegelianas. El máximo hegeliano, aunque materialista, es Marx. Más recientemente, en pensadores como Dussel y Scannone, “la dialéctica de Hegel ha sido asociada a la analogía, o la analogía ha sido empotrada en la dialéctica hegeliana. Se le ha llamado *analéctica* o *anadialéctica*” (60-61).

Beuchot señala que la dialéctica cultivada por autores pertenecientes al romanticismo, entre quienes incluye a Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Schiller y Hamann, es “una dialéctica no cerrada, sino abierta; no definitiva, sino frágil y perecedera. Pero ya se presenta la posibilidad de una dialéctica no clausurada y que respeta la diferencia de los opuestos que reúne” (26). En la hermenéutica de la sospecha, Nietzsche y Freud son representantes de dialécticas abiertas no hegelianas. Ello se deriva de la permanente tensión entre Apolo y Dionisos, en aquel, y, en este, entre el entramado psíquico: yo, ello y superyó, por una parte, y entre Eros y Thánatos, por la otra. Beuchot sugiere que los autores que niegan la existencia de cualquier dialéctica en Nietzsche cometen cierta falacia de irrelevancia; al no ser hegeliano, a Nietzsche se le niega la dialéctica. Es verdad que no hay dialéctica hegeliana en el filólogo decimonónico; pero Zaratustra tiene su propia dialéctica: “una dialéctica inconclusa, trágica, paradójica, abierta” (93). En el caso de Freud, otro antihegeliano confeso, Beuchot percibe una “dialéctica de la psique”: “Entre las fuerzas psíquicas del hombre, las pulsiones, no hay una síntesis reconciliadora, sino que hay distención, dolorosa y angustiante, y que debe ser atenuada negociando con las fuerzas del aparato psíquico, sin llegar a una armonía completa, sino a una por lo menos suficiente” (99). Kierkegaard y Adorno también ofrecieron propuestas de dialécticas no hegelianas, paradójica y negativa, respectivamente.

Entre las dialécticas unívocas y las que pecan de equivocidad se localizan las analógicas:

no se busca reconciliar los opuestos, al menos no completamente, no se pretende la mediación perfecta entre ellos, la cual conllevaría la destrucción de los mismos, sino de preservarlos y mantenerlos. Y conservarlos con sus características contrarias, antitéticas, sin tratar de llevarlos a una síntesis superadora. No se tiene una síntesis como resultado, sino que aquí el tercer elemento o momento dialéctico es la coexistencia de esos opuestos, en medio de su oposición, tratando de llegar a algún acuerdo (123).

La “racionalidad analógica” va acompañada de una dialéctica en la que la tensión de los opuestos no implica supresión de diferencias; “tiene la capacidad suficiente para integrar, para conjuntar, para que se toquen en el límite, para que coexistan y convivan los opuestos que se esfuerza por acercar” (127). Tal racionalidad, por ende, resulta compatible con el respeto a los derechos humanos vinculados a las diversidades culturales.

VÍCTOR HUGO MÉNDEZ AGUIRRE

Adriana Rodríguez Caguana (2017). *El largo camino del Taki Unkuy. Los derechos lingüísticos y culturales de los pueblos indígenas del Ecuador*. Quito, Huaponi Ediciones.

El presente libro identifica los procesos seguidos por el Ecuador para el reconocimiento de las lenguas habladas por sus pobladores originarios, muy a pesar de las políticas de exterminación promovidas por los distintos regímenes políticos de este país sudamericano. En otras palabras, se trata de una radiografía política del racismo lingüístico del Ecuador.

La obra presenta una investigación exhaustiva apoyada en distintas fuentes de información; considera, así, documentos históricos, leyes y entrevistas. Con este material se constituye una reflexión diacrónica de los procesos políticos y las posturas legales relacionadas con el proceso de reconocimiento de las lenguas indígenas.

La autora va conduciendo al lector a través de una serie encadenada de las posturas gubernamentales ante la cuestión lingüística. Cada uno de estos momentos políticos es explicado en su contexto social y político, lo que nos permite entender su concatenación, pero también, como lector mexicano, ir encontrando una relación con los procesos que se han vivido en México.

En la lectura se puede apreciar una clara postura de izquierda que, a veces, deja ver una tendencia en las interpretaciones de algunas de las cuestiones que se analizan. Sin embargo, el texto va aportando los elementos necesarios para entender de dónde proviene y cómo cobra fuerza la idea de la plurinacionalidad indígena, propuesta política de gestión de la diversidad en pie de igualdad que cuestiona las bases del Estado moderno y que, sin duda, deja al Ecuador muy delante de las políticas lingüísticas que se discuten en México.

La obra está constituida por seis capítulos, más la introducción y la conclusión. Me detendré aquí brevemente en algunos puntos de cada capítulo para entender el hilo conductor de la obra, antes de plantear algunos puntos de reflexión final sobre su contenido.

El primer capítulo nos lleva a la época colonial, de donde provienen muchas de las prácticas lingüísticas que llegan hasta nuestros días. Aquí vemos cómo se impusieron reglas tanto para el español (que debía ser usado por las élites indígenas), como para el kichwa (usado por los religiosos, pero prohibido para su uso público). Paralelamente, observamos cómo, ante el surgimiento de una élite educada y multilingüe, se aplicó mayor severidad para prohibir lenguas y ritos nativos ante el miedo de la sublevación.

El segundo capítulo aborda el asimilacionismo lingüístico que surge con los Estados-nación en Latinoamérica. Aquí, se retoman las estructuras de explotación coloniales, pero se busca “desindianizar” al indio mediante el mestizaje, la educación y el abandono de las lenguas indígenas para liberarlo de su atraso. Paralelamente, en este periodo surgieron las izquierdas y un nuevo discurso indigenista. Gracias al impulso del movimiento literario, que otorga un lugar importante a la cultura popular indígena, se logra el reconocimiento de la lengua y de la cultura indígenas en la Constitución de 1945.

El integracionismo cultural es el tema del tercer capítulo. En este movimiento, que surge tras el populismo de las décadas de 1940 y 1950, se busca minimizar la compleja realidad lingüística a través de la folclorización de sus distintas expresiones y de la neutralización de su valor emancipatorio.

El cuarto capítulo expone el proceso en el que se da el reconocimiento de la lengua kichwa: bajo los principios de la unidad nacional, se busca integrar al “indio” a la sociedad, pero no sensibilizar a la sociedad sobre la existencia del otro indígena.

El quinto capítulo aborda la cuestión del multiculturalismo neoliberal, en el que, si bien se maneja un discurso de reivindicación de los derechos culturales y lingüísticos, se implementa una política económica de liberalización de los mercados. Esta situación es el marco en el que se dan diversas formas de incumplimiento por parte del Estado con relación al reconocimiento del kichwa como idioma oficial. Surgen enton-

ces protestas en diversas regiones, todo ello exacerbado por el anuncio de los festejos de los 500 años del “descubrimiento” de América.

Se organiza el Primer Encuentro Continental de los Pueblos Indios, que dio como resultado la *Declaración de Quito* (17-21 de julio de 1990). En esta ola aparecen nuevas propuestas. La Asamblea Constituyente de 1998 incorpora importantes reformas: se presenta la propuesta a la Asamblea para la declaración del Estado Plurinacional, que ya había sido discutida en décadas pasadas; se articulan los derechos humanos con los derechos de los pueblos indígenas; se incorporan los derechos lingüísticos estipulados ya en el Convenio 169 de la OIT y se reconoce la propiedad intelectual colectiva de los conocimientos ancestrales, entre otras cosas.

Finalmente, el capítulo sexto presenta la noción de plurinacionalidad y el interculturalismo en la Constitución de 2008. En este periodo, desde el inicio del gobierno de Rafael Correa (2007-2017), aparece una nueva retórica de los derechos culturales. La vestimenta del presidente y de los diputados evoca la estética indígena y pronuncian parte de sus discursos en kichwa. Pasaron 30 años, desde la Constitución de 1978, para que una Asamblea escuchara la propuesta de una democracia plurinacional.

Comparando estos procesos con el caso mexicano, observamos ciertas semejanzas: el racismo en la implementación de las políticas lingüísticas; la educación bilingüe (o su ausencia), como estrategia de represión y marginación; el incumplimiento de las promesas gubernamentales y la institucionalización de proyectos, que no llegaban a una verdadera ejecución. Observamos también contrastes: la proximidad de Ecuador con los sucesos de otros países sudamericanos, la presencia de partidos y gobiernos (de izquierda) más comprometidos con la cuestión indígena y, sobre todo, dos puntos que me parecen ser las aportaciones centrales de esta reflexión. Por un lado, la inclusión de la cuestión del territorio en el análisis de las políticas lingüísticas. En efecto, no podemos hablar de los derechos lingüísticos de los pueblos indígenas, sin entender también la dimensión de los derechos territoriales, menos aún en este periodo histórico, cuando el neoliberalismo había producido una continua desterritorialización indígena en la región: los derechos lingüísticos indígenas se desarrollan en una determinada

territorialidad, aunque no necesariamente se restrinjan al territorio. Por otro lado, la plurinacionalidad, como concepto que rompe con las desigualdades y propone una nueva forma de relación entre los ciudadanos, respetando sus diferentes orígenes, pero sin reducirlos a una relación de subordinación. No hay en México un equivalente.

Para concluir, basta decir que, como bien lo demuestra esta gran obra, el reconocimiento de las lenguas originarias no es un proceso lineal. Este tipo de luchas políticas se constituyen por una dinámica que progresa en espiral, con avances y retrocesos, pero con logros y triunfos que, aunque no representen victorias definitivas, van sentando un precedente que sirve como punto de partida para procesos posteriores.

Este trabajo nos hace ver que los derechos de las lenguas indígenas son, sin duda, producto de las constantes luchas y resistencias de los ciudadanos. Sin embargo, dependen también de la voluntad política para ser efectivos. Ello explica que, a pesar de esta lucha ejemplar de los pueblos indígenas del Ecuador por el reconocimiento absoluto de sus lenguas —cuya secuencia es narrada a detalle en esta obra—, el futuro de los derechos lingüísticos de los pueblos indígenas del Ecuador, en la actualidad, se encuentra, aún, en la incertidumbre.

En cualquier caso, en Ecuador se alcanzaron ya otras victorias que parecen evidentes, pero que, como demuestra este libro, han tomado años de esfuerzo de las organizaciones indígenas y de otros grupos políticos. Por nombrar algunas, está la libertad de expresión en lengua indígena, la educación intercultural bilingüe, el uso de intérpretes en procesos judiciales, el derecho al voto (para analfabetas), la oficialización de las lenguas nativas y el reconocimiento de la propiedad intelectual.

La lucha por el reconocimiento de las lenguas indígenas no ha acabado y la importancia de su vinculación con el territorio está lejos de ser una realidad. Por ello, trabajos de este tipo son indispensables para continuar en esta vía, valorizando el camino andado y aplaudiendo la existencia y el esfuerzo de todos los que, como la autora del libro, están convencidos de la igualdad de valor que tienen todas las lenguas y sus hablantes. Se trata, sin duda, de una lectura importante para quienes buscan entender la importancia de los reconocimientos de los derechos lingüísticos en América Latina.

MARGARITA VALDOVINOS

Mariana Berlanga Gayón (2018). *Una mirada al feminicidio*. México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México/Itaca.

Mirar el feminicidio.

¿Qué imágenes vemos y qué implican?

El feminicidio en México es un problema social que afecta no solo a las mujeres y niñas, sino a la sociedad entera, inmersa en un contexto de violencia generalizada y de violencia machista creciente. Si bien la bibliografía sobre el tema es significativa, el impacto de la representación visual del feminicidio ha sido poco explorado. Por ello, *Una mirada al feminicidio* constituye una aportación doble: por una parte, analiza las características y efectos de las imágenes que alimentan un archivo visual y social del feminicidio; por otra, ofrece un profundo análisis de la violencia feminicida, desde una perspectiva crítica, feminista, que nos conduce hacia una reflexión más amplia acerca de la violencia, la resistencia y la memoria.

Organizado en cuatro capítulos, cuya reflexión parte de dos fotografías que se analizan puntualmente, el libro nos sitúa desde el principio como observadoras críticas de las imágenes que nos han dado a conocer el feminicidio en Ciudad Juárez, sus efectos demoledores sobre el cuerpo de las mujeres, en sus familias y en el imaginario social. A la vez, desde un sólido armamento teórico, que combina teoría feminista y de género, y estudios visuales y culturales, nos interpela con preguntas que guían el estudio: ¿por qué estas imágenes, que primero nos causaron horror, se han normalizado?, ¿qué significa el feminicidio para el sistema patriarcal?, ¿de qué manera las imágenes de la prensa reproducen la violencia estructural de género y la propia violencia del feminicidio?,

¿cómo se puede representar el dolor de las familias de las víctimas sin violentarlas, manteniendo su dignidad? Y ¿cómo puede transformarse el discurso predominante, para escuchar a las víctimas y preservar las memorias que ellas construyen?

Al enfrentarnos con las imágenes del feminicidio, tomadas, como explica Berlanga, desde un encuadre patriarcal, nos hace notar la importancia de las relaciones entre los cuerpos femeninos y los masculinos con el mundo. ¿Por qué se tiende a presentar el cuerpo femenino tirado en el suelo, duplicando la subordinación y basurización que implica el haberlo desechado en el espacio público?, ¿qué significa el contraste entre quienes lo observan de pie y el cuerpo tirado? En cuanto que ninguna mirada es casual, estas fotografías reproducen relaciones de poder, multiplican la desigualdad en que se inscribe la violencia representada, duplican la espectacularización de la muerte violenta en su reproducción mecánica. Si bien la violencia no es producto de la imagen, la toma sí es producto de una visión, con su parte de ceguera, de un concepto de lo que es el feminicidio y de una falta de cuestionamiento acerca del sentido de la exhibición espectacular de la violencia.

Lo espectacular puede buscar conmocionarnos; es lo que hace la violencia expuesta; pero las imágenes que la difunden, lejos de conmover, impactan con la corroboración y reproducción del feminicidio como abuso de poder, en una sociedad misógina, que valora menos la vida de las mujeres que la de los hombres.

Tras mostrar que la mirada no es objetiva ni neutral, Berlanga cuestiona la toma de posición desde un encuadre patriarcal que ha llevado a aceptar la reproducción de imágenes de las mujeres en posición de derrota y humillación. Lo que se incluye o excluye de la toma no es casual tampoco: detrás de ella está la construcción social de una femineidad sometida y de una masculinidad violenta; de un código de la hombría que se manifiesta también en la feminización de los cuerpos masculinos mediante la violencia extrema —la que se da en México, en la exposición de cuerpos masculinos torturados y vejados, derrotados, por aquellos más fuertes, más violentos—.

Como explica la autora, retomando a Segato, la violencia feminicida que captan las fotografías de Ciudad Juárez tiene una función expresiva, envía un mensaje: con el cadáver expuesto se demarca un territorio.

Por otra parte, en coincidencia con González Rodríguez, señala Berlanga que la impunidad es otro factor fundamental del feminicidio, en cuanto la crisis del sistema de justicia permite la reproducción de esta violencia, sin consecuencias. A esta se añade la devaluación del trabajo y de la vida de las mujeres en el sistema económico, lo que también contribuye a la naturalización de la violencia contra vidas que no se valoran ni se lloran (como escribió Butler). De ahí a la estigmatización de las víctimas y a culparlas de su muerte, porque “algo hicieron” o “algo dejaron de hacer”, hay solo un paso.

La estigmatización forma parte de la construcción de la “otra” como enemiga, en una lógica de guerra que lleva a la aniquilación. Berlanga se pregunta si el feminicidio es antesala de la guerra o si es parte de ella. Podríamos decir, me parece, que es ambas cosas: la violencia contra las mujeres en la guerra precede al hecho del feminicidio en México, pero este, a su vez, en su dinámica y efectos corrosivos, precede —y anuncia— la dinámica de la violencia extrema en la guerra contra el narco.

En una interesante ampliación de su reflexión sobre la relación entre patriarcado, feminicidio y violencia, Berlanga se pregunta acerca del sentido de esa violencia y propone verla como un castigo, simbólico y físico, y sugiere una conexión entre esta y su representación visual como instrumento de una “pedagogía del miedo”, dirigida a las mujeres y a la sociedad: quien transgrede las normas está en riesgo.

Si aceptamos esta interpretación, hemos de preguntarnos entonces: ¿cómo resistir a esa pedagogía del miedo? Para empezar a responder a esta interrogante, tanto más acuciante cuanto el miedo se ha expandido junto con la violencia generalizada, Berlanga sugiere, de inicio, cuestionar el marco epistemológico del sistema patriarcal: ¿con qué presupuestos sitúa las vidas de las mujeres como vidas precarias, indignas de duelo?, ¿por qué, además, se otorga menor valor a unas que a otras? Y, ¿quiénes han sido y son las menos valoradas y más violentadas?

Desde la perspectiva feminista decolonial, la investigadora hace un recorrido por la historia de la colonialidad, que muestra cómo las mujeres no blancas han sido las principales víctimas de la violencia patriarcal, del feminicidio y la violación. La interseccionalidad de género, etnia y clase, como sabemos, vincula la violencia feminicida y la violencia contra todos los “otros” vulnerables, desechables para el

patriarcado y para el capitalismo moderno y globalizado. Recordemos, por ejemplo, las imágenes coloniales y colonialistas de las poblaciones “exóticas” tomadas por antropólogos y exploradores, y el uso de la violación como arma de guerra, aún en el siglo xx.

Si la mirada es central en este libro, la autora ahonda en las formas en que se ha excluido/estigmatizado a los cuerpos femeninos racializados y pobres, ya no desde el “encuadre” patriarcal, sino, podríamos decir, desde una economía de la voz, también patriarcal, que determina a quiénes se escucha y a quiénes no. Así, la pregunta acerca de las mujeres “desechables” en el encuadre patriarcal no es solo a quién sí vemos, sino también a quién sí escuchamos y por qué no escuchamos y vemos a otras.

Al considerar las representaciones del dolor de las víctimas y de sus testimonios o denuncias, Berlanga muestra que, aunque no se les dé la voz, o no se les reconozca, las madres de mujeres asesinadas o desaparecidas, por ejemplo, tienen voz propia. Además, junto con colectivos diversos, han desarrollado un discurso oral y visual que rompe el encuadre patriarcal, y que hemos de escuchar y ver.

La producción de una cultura visual alterna, en la creación de símbolos como las cruces rosas, los bordados por la paz y contra el feminicidio, crean un discurso que remite a la muerte y al dolor, pero que no los representa desde la perspectiva del *voyeur*, sino desde la mirada de quien busca dejar testimonio de su pérdida, de su dolor y de su denuncia. Para Berlanga, la creación e inserción de estos signos en el espacio público rompe con el discurso patriarcal y la historia oficial y remite a una memoria alterna, que da cuenta de memorias múltiples, articuladas, o articulables a futuro, en acción colectiva y solidaria, contra el olvido, la historia oficial y la violencia extrema.

Con este excelente estudio, Mariana Berlanga toma una posición ética y política ante el feminicidio y la violencia machista, y nos obliga a pensar también desde la ética; a cuestionar las imágenes, su producción, nuestro consumo de ellas, y nuestras propias representaciones del feminicidio, de la violencia y del dolor de las víctimas. Su lectura es indispensable en estos tiempos.

Noticias



El cine personal y político de Travis Wilkerson

La Cátedra Ingmar Bergman en cine y teatro es una iniciativa de la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Difusión Cultural, con el fin de contar con un espacio de reflexión y formación académica que fortalezca y amplíe la cultura cinematográfica y teatral entre los universitarios y la sociedad. Desde 2010, la Cátedra promueve ocasiones especiales de reflexión y debate sobre el papel del teatro y la cultura cinematográfica en la vida contemporánea, a través del diálogo con destacados artistas e intelectuales en ambas disciplinas.

Desde su primera edición, la Cátedra Bergman ha sido cómplice del Festival Internacional de Cine de la UNAM (FICUNAM) en la búsqueda de un espacio para la reflexión académica con invitados que han enriquecido con sus obras el mundo del cine y del arte en general y que cada año asisten a este festival.

Si algo distingue al FICUNAM de otros festivales de cine es su programación, enfocada en el trabajo de jóvenes talentos y creadores consagrados de difícil acceso en México. Para la Cátedra Bergman es muy importante contar con este espacio de colaboración.

En el marco de la octava edición del FICUNAM, que se realizó del 28 de febrero al 6 de marzo de 2018, la Cátedra Bergman organizó una clase magistral con el cineasta estadounidense Travis Wilkerson, considerado por algunos como el creador del Tercer Cine. Además de esta clase magistral, el FICUNAM dedicó una retrospectiva a su trabajo fílmico.

El jueves 1 de marzo, en el Auditorio del Museo Universitario Arte Contemporáneo, Wilkerson compartió con el público su historia desde la intimidad: cómo llegó al cine de manera inesperada y por qué el enfoque tan personal y político de su obra cinematográfica.

Hijo de una mujer que creció en el sur de Estados Unidos durante las leyes de segregación de Jim Crow, y de un piloto de helicóptero condecorado en la Guerra de Vietnam, creció odiando el racismo y la guerra. Este odio, como una especie de religión, está también siempre presente en su trabajo.

Llegó al cine de manera indirecta, después de conocer al cineasta cubano Santiago Álvarez, mientras estudiaba agricultura orgánica en La Habana. Su primer largometraje, titulado *Accelerated Under Development in the Idiom of Santiago Álvarez* (1999), es una aclaración de principios: se trata de un retrato del cineasta radical cubano. Para Travis, la lección más importante que le dejó su cercanía con Álvarez es la noción de que, contrario a lo que la mayoría de los cineastas piensan, la idea es más importante que los recursos: “Santiago Álvarez jamás dejó que la falta de recursos interfiriera con su habilidad para hacer una película bajo ninguna circunstancia”. Y con esta noción radical y reveladora, Travis Wilkerson jamás ha permitido que la falta de recursos interfiera con su práctica cinematográfica. Así, también encontramos en su obra el uso de material de archivo, de su propia voz, de su propia presencia física, buscando el equilibrio entre un compromiso social profundo y una riqueza estética: “El centro de mi trabajo tiene que ver con la excavación en la historia, en el paisaje, en los medios, en la familia y en los aspectos profundamente personales”.

Para Wilkerson, existe una incapacidad casi patológica del poder político y las fuerzas más reaccionarias de los Estados Unidos para la introspección. Por eso le interesa cada vez más la idea de ver hacia adentro de una forma profunda y humilde, porque “ver hacia adentro es también ver hacia fuera”. Ver hacia adentro de su propia familia. En su más reciente trabajo *Did You Wonder Who Fired the Gun?* (2017), documental que explora el asesinato de un hombre negro en Alabama en los años cuarenta, cometido por su bisabuelo S. E. Branch; Wilkerson buscaba hablar clara y honestamente acerca de la historia de su familia y su interconexión con los peores impulsos de la sociedad estadounidense. Porque lejos de ser una forma de narcisismo, es la única manera de movernos hacia una dirección distinta.

Durante más de dos décadas, Travis Wilkerson ha trabajado como artista en los medios independientes, moviéndose entre los diferentes

géneros a partir de aproximaciones no tradicionales, siempre desde una perspectiva crítica. Sus temas van desde el legado del cine radical, el sindicalismo en el oeste de Estados Unidos, el racismo de las leyes de segregación de Jim Crow y sus resultados, hasta las guerras en el sureste asiático. Es escritor, actor, director, productor, editor, fotógrafo, diseñador y voz en *off* de sus películas; esto, con la intención de trabajar de un modo liberador y autosuficiente.

“En el centro de mi trabajo está la búsqueda de la unión entre la elocuencia estética y el compromiso social, producido con una modestia absoluta en términos de los recursos materiales.”

Esta clase magistral está disponible para su consulta en el canal de YouTube de la Cátedra Ingmar Bergman.

MARIANA GUTIÉRREZ NORIEGA

Sueño en otro idioma: de lengua y amor

En enero de 2017, el director Ernesto Contreras presentó su tercera película, *Sueño en otro idioma*, en el Festival de Cine de Sundance, en el cual resultó ganadora del Premio del Público para Mejor Película Extranjera de Drama. No obstante, su fecha de estreno en México fue hasta inicios de 2018, a través de la labor del Colectivo Cine Social (CCS), que programó una serie de proyecciones en la Cineteca Nacional y otras salas pequeñas, como parte del Ciclo Derechos Indígenas, cuyo objeto era mostrar la riqueza de las lenguas de los pueblos indígenas.

La trama gira alrededor de un joven lingüista, Martín (Fernando Álvarez Rebeil), quien enfrenta la problemática de que los dos últimos hablantes de la lengua zikril —creada *ex professo* para la cinta—, don Evaristo (Eligio Meléndez) y don Isauro (José Manuel Poncelis), se encuentran enemistados debido a problemas amorosos en su juventud. El investigador intenta recuperar la lengua mediante entrevistas y conversaciones, por lo que trata de ayudar a los hombres a resolver sus problemas, sin embargo, uno de ellos se muestra reacio y decide no colaborar con el trabajo. La historia se va entrelazando con escenas de la juventud de los ancianos, lo que permite una totalidad narrativa que va desentrañando la polémica central.

La cinta estuvo inspirada en una historia similar, la del ayapaneco, que se hizo viral en internet alrededor del 2010. Sucedió que los dos últimos hablantes de esta variante del zoque no intercambiaban palabra, pero, con el fin de recuperar su lengua, decidieron reconciliarse y accedieron a proporcionar entrevistas; incluso, en su lugar de origen, Ayapa, Tabasco, se fundó una escuela que lleva sus nombres: Don Manuel y Don Isidro. El director de la película ha declarado en entrevistas que

cuando leyó esta noticia sintió que había en ella algo muy poderoso para contar; por eso decidió llevarla a la pantalla grande.

El estreno en México tuvo lugar en la sala 9 de la Cineteca Nacional, el sábado 27 de enero de 2018. Esta presentación contó con la presencia del poeta náhuatl Mardonio Carballo y el actor José Manuel Poncelis. La venta de boletos fue especial: además de ser una donación voluntaria sugerida, los fondos recaudados fueron asignados a la organización no gubernamental Psicología y Derechos Humanos A. C. (PSYDEH) También estuvieron presentes los colectivos indígenas Mujeres con Futuro, A. C., Flor del Bosque, A. C. y Nuevo Amanecer, A. C., en su mayoría conformados por mujeres, que forman parte de una red de organizaciones que colaboran con PSYDEH.

Al final del estreno hubo una reflexión sobre la importancia de las lenguas indígenas, y después nos trasladamos al Teatro La Capilla, donde se realizó un café-conversatorio, y se exhibió una muestra fotográfica de algunos de los proyectos llevados a cabo por las asociaciones mencionadas. Además, hubo una “venta consciente” de artesanías, que alentó un pago justo, y una dinámica de preguntas acotadas a cultura, lengua, economía, educación, entre otros temas, con algunas mujeres de las agrupaciones, en la que los asistentes tenían la oportunidad de tener un acercamiento personal con ellas.

Sueño en otro idioma es una historia sobre el amor y la lengua. Con una fotografía impresionante de apabullantes paisajes de la selva veracruzana y un acompañamiento musical de gran calidad; se exhibió en varios cines comerciales con muy buena recepción, tanto por parte de la crítica como por el público. Estuvo nominada en 14 categorías en los Premios Ariel de 2018, y resultó ganadora en seis: Mejor Película, Mejor Sonido, Mejor Guion Original, Mejor Música Original, Mejor Fotografía y Mejor Actor, reconocimiento que recibió Eligio Meléndez. Es una película llena de sorpresas y detalles, que, sin duda, vale la pena ver.

GISELLE GONZÁLEZ CAMACHO

Colección “Visualidades y movilización social”.
Centro de Documentación Arkheia,
Museo Universitario de Arte Contemporáneo y
Universidad Nacional Autónoma de México

Desde su inicio en 2008, el Centro de Documentación Arkheia, del Museo Universitario Arte Contemporáneo de la UNAM, se ha distinguido por ser un espacio para la integración, preservación, estudio y circulación de acervos documentales artísticos. Este espacio, de carácter público y universitario, tiene como objetivo el formar y garantizar un legado historiográfico crítico; dicho de otra manera, su tarea es resguardar y velar, desde la universidad, por el derecho a un patrimonio común.

Además del mapeo permanente sobre prácticas y agentes medulares para integrar fondos documentales, en 2017 se puso en marcha la conformación de la Colección Documental “Visualidades y Movilización Social”, con el objetivo de reunir diversos remanentes visuales vinculados a movilizaciones, inicialmente aquellas visualidades vinculadas con los reclamos sociales contra los ominosos acontecimientos relacionados con los 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa, en Guerrero, México. Este acervo heterogéneo, que poco a poco va sumando otras movilizaciones, está integrado por materiales diversos como carteles anónimos, carteles de autor, periódicos, panfletos, fotografía, instalaciones, gráfica, archivos digitales y otros registros visuales proporcionados por artistas, diseñadores, activistas y/o militantes.

Dentro de las diversas gramáticas visuales que esta colección reúne se encuentra la donación que el fotógrafo Jorge Izquierdo realizó. La selección que llevó a cabo el equipo editorial de esta publicación y que

acompaña al lector a lo largo de esta proviene del registro fotográfico que Izquierdo recogió durante algunas manifestaciones que han tenido lugar en los últimos años, una de ellas en el marco del movimiento *YoSoy132*. Estos registros fotográficos, que Jorge Izquierdo interviene digitalmente, nos permiten aproximarnos a diversos matices: los retratos, la ciudad, las consignas, el ejercicio de poder a través de las arquitecturas temporales de “seguridad”, remanencias sobre Atenco, las intergeneraciones, las comunidades, el uso de visualidades o el uso del espacio público por parte de sujetos de diversas características que se unen en un ejercicio de demanda a través de poner el cuerpo.

SOL HENARO

SÍNTESIS CURRICULARES

CONSUELO MÉNDEZ TAMARGO

Maestra en Lingüística Aplicada y licenciada en Periodismo y Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Obtuvo la especialidad académica en televisión educativa del Institut National de L'Audiovisuel, en Bry sur Marne, Francia. Sus líneas de investigación incluyen la hermenéutica literaria y la hermenéutica de las artes, especialmente enfocadas en la adaptación literaria al cine. Recientemente coordinó la edición y compilación del libro *Miradas semióticas*, publicado por el CELE-UNAM. Ha participado en numerosos foros académicos nacionales e internacionales. Actualmente es académica de tiempo completo del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, donde colabora como secretaria de Redacción de *Interpretatio*. Revista de Hermenéutica.

STEFANO TEDESCHI

Profesor Titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Roma. Es doctor en Estudios Americanos por la Universidad Roma Tre, con una tesis sobre la recepción de la literatura hispanoamericana en Italia, ahora publicada con el título *All'inseguimento dell'ultima utopia* (2006). En el mismo año publicó un libro sobre Francisco Javier Clavijero, con el título *La riscoperta dell'America*. Ha publicado numerosos ensayos en revistas nacionales e internacionales, y en los últimos años se ha dedicado al estudio de la representación de los aztecas en la literatura mexicana, a la relación entre cine y literatura en Hispanoamérica y a la recepción de la literatura hispanoamericana en Italia. Ha tradu-

cido al italiano obras de Juan José Arreola, Gonzalo Celorio, Antonio Benítez Rojo y David Rosenmann-Taub. De igual forma, ha editado y traducido una antología de ensayos de Alfonso Reyes.

JOSÉ MANUEL MATEO

Se ha ocupado de estudiar la obra literaria de José Revueltas, autor sobre el que ha publicado artículos, capítulos, antologías y seis libros. Tres de ellos forman parte de la serie titulada *Tiempo de Revueltas* (PAPIIT IA400215), la cual combina trabajo de investigación y edición, con el fin de abordar las coincidencias y los diferendos de este emblemático autor con Daniel Cosío Villegas, Ricardo Flores Magón y Pablo Neruda. Un cuarto volumen de la serie, dedicado al papel de Revueltas como editor de nota roja, se encuentra en prensa. En 2010 obtuvo el VIII Premio Internacional de Ensayo que otorga Siglo XXI Editores; le han sido otorgados también otros reconocimientos por su trabajo como editor y autor de libros ilustrados.

GIOVANNA POLLAROLO

Estudió Literatura en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP); es Maestra en Literatura Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y tiene un doctorado en Español por la Universidad de Ottawa.

Autora de los poemarios *Huerto de los olivos* (1986), *Entre mujeres solas* (1991, 1995, 2000), *La ceremonia del adiós* (1997, 1998) y *Entre mujeres solas. Poesía reunida* (2013). Como narradora tiene las obras *Atado de nervios* (1999), *Dos veces por semana* (2008, 2015) y *Toda la culpa la tiene Mario* (Planeta, 2016).

VICENTE CASTELLANOS CERDA

Es profesor e investigador del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa. Doctor en Ciencias Políticas y Sociales por la UNAM. Autor de más de 40 artículos sobre los temas de cine, radio y comunicación intercultural.

Ha publicado varios libros sobre cine, artes digitales y comunicación; los dos más recientes: *La escritura audiovisual en la investigación de la comunicación intercultural* (2017), UAM Cuajimalpa. México, y *El arte del cine digital. Palas y musas. Diálogos entre la ciencia y el arte.* (2015). Volumen 6: Contemporáneo. UNAM/UAM/IPN/Siglo XXI, México.

RAÚL ROYDEEN GARCÍA AGUILAR

Doctor en Ciencias Políticas y Sociales y Maestro en Comunicación por la UNAM. Actualmente es secretario académico de la División de Ciencias de la Comunicación y Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Cuajimalpa. Miembro de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación y miembro fundador de la Asociación Mexicana de Teoría y Análisis Cinematográfico. Actualmente adscrito al Departamento de Ciencias de la Comunicación de la UAM Cuajimalpa. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores en la categoría de Candidato 2018-2021. Principales artículos publicados: *La cultura visual como sistema de significación*, *El análisis cinematográfico a partir del sistema epistemológico de Pierce* y *Los límites ideológicos de la representación realista cinematográfica en el cine digital*. Su tesis doctoral, acerca de la semiosis del audiovisual digital, se publicará como libro este año (2018). Sus líneas de investigación son el cine, la semiótica, el discurso y los medios digitales.

TATIANA AGUILAR-ÁLVAREZ BAY

Doctora en Letras. Investigadora del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, en cuya Facultad de Filosofía y Letras es docente. Entre sus publicaciones se cuenta el libro *La verdad poética en José Ángel Valente (1955-1966)*, así como numerosos estudios sobre su área de especialidad: la poesía y el pensamiento españoles de la primera mitad del siglo xx, y la literatura del exilio republicano en México. Coordina el programa “Soga viviente Kuxa’an suum”, proyecto de acompañamiento cultural del Instituto de Investigaciones Filológicas para comunidades afectadas por el terremoto del 19 de septiembre de 2017. De forma paralela, dirige el Seminario

“Lectura: oficio de sobrevivencia y conversación”, que reúne a los participantes en dicho proyecto.

ELISA LOZANO

Curadora e investigadora independiente. Es licenciada en Artes Visuales por la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Ha participado en diversos proyectos culturales y exposiciones sobre fotografía y cine mexicano para instituciones nacionales y extranjeras, dentro de las que destacan: *Legado cultural del exilio español en la Ciudad de México*, *Cinefotógrafos del cine mexicano*. Es autora de *Escenógrafos y directores de arte del cine mexicano, 1931-2014* (2014) y coautora de varios libros, los más recientes: *El paréntesis fílmico de Best Maugard* (2016), *Manuel Fontanals, escenógrafo del cine mexicano* (2014) y *Dos amantes furtivos, cine y teatro mexicano* (2015).

DANIEL INCLÁN

Licenciado y maestro en historia, doctor en estudios latinoamericanos, todos los grados por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM; tiene una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Económicas. Investigador asociado C de tiempo completo, adscrito al Observatorio Latinoamericano de Geopolítica del Instituto de Investigaciones Económicas de la UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel I. Profesor y tutor del programa de posgrado en estudios latinoamericanos de la UNAM. Coordinador del proyecto de investigación “Economía política de la violencia”.

Se dedica al estudio de la historia reciente en América Latina. Es autor de varios artículos sobre historia de la violencia y sobre temas de teoría de la historia. Autor del libro *El problema del sujeto de la historia. Los discursos críticos latinoamericanos a finales del siglo xx*. Ha sido coordinador de los libros *Modernidades alternativas* y *Lengua y cosmovisión*.

GÖRAN SONESSON

Es profesor de semiótica y director de la División de Semiótica Cognoscitiva de la Universidad de Lund. Obtuvo su doctorado en lingüística general en la Universidad de Lund en 1978 y, en el mismo año, en semiótica en la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Sus tesis doctorales tratan, respectivamente, de colocar el lenguaje y el gesto dentro de un marco semiótico más amplio basándose en la fenomenología y la psicología de la percepción. La mayor parte de su investigación se ha centrado en el estudio semiótico de las imágenes. En los últimos años, ha estado dedicado a la teoría de la evolución cultural, criticando la sociobiología, y presentándola como una extensión histórica de la semiótica cultural. También ha investigado los fundamentos epistemológicos y metodológicos de la semiótica cognoscitiva, que tiene como objetivo reunir las ventajas de la semiótica y de la ciencia cognoscitiva, uniendo críticamente sus conceptos y métodos. Ha escrito numerosos artículos en reconocidas revistas semióticas y antologías, y también ha publicado artículos en revistas psicológicas y sociológicas. Fue miembro fundador de la Asociación Internacional de Semiótica Visual y de la Asociación Internacional de Semiótica Cognoscitiva.

VÍCTOR BARRERA ENDERLE

Monterrey, México, 1972. Escritor, ensayista y crítico literario. Es doctor en literatura hispanoamericana y maestro en teoría literaria por la Universidad de Chile; licenciado en letras españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha sido investigador visitante en el Instituto Iberoamericano de Berlín y profesor visitante en la Universidad de Chile. Becario, en 2008, del programa de estímulos a la creación y al desarrollo artístico del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y del CONARTE. Fue director de la revista *Armas y Letras* y coordinador del Centro de Escritores de Nuevo León. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores de México. Es subdirector de la revista digital *Levadura*, donde publica su columna “Aristarquía”. Actualmente se desempeña como investigador de tiempo completo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León, en Monterrey, México.

DANIELLA AGUIAR

Es profesora del Instituto de Artes de la Universidade Federal de Uberlândia en Brasil, donde coordina el grupo de investigación “Dança e intermedialidade”. Sus líneas de investigación incluyen los estudios de intermedialidad, la semiótica cognitiva y los estudios de danza.

JOAO QUEIROZ

Es profesor en el Instituto de Artes y Diseño de la Universidade Federal de Juiz de Fora, en Brasil. Es miembro del panel de expertos del Linnaeus University Centre for Intermedial and Multimodal Studies, en Vaxjo, Suecia, e investigador asociado del Linguistics and Language Practice Department de la University of the Free State en Sudáfrica. Sus intereses de investigación incluyen el pragmatismo americano y la ciencia cognitiva.

PAOLO DE LIMA

Es doctor en literatura por la Universidad de Ottawa y actualmente es catedrático en la maestría y el doctorado de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, así como catedrático de Lengua y Literatura en la Universidad de Lima. En 2005 obtuvo el primer premio de ensayo de la Asociación Canadiense de Hispanistas. Es coeditor de los volúmenes *Hinostroza: Il miglior fabbro* (2011), *Oswaldo Reynoso: Los universos narrativos* (2013) y *En octubre no hay milagros: 50 años después* (2015). Es autor de los estudios *La última cena: 25 años después. Materiales para la historia de la poesía peruana* (2012) y *Poesía y guerra interna en el Perú (1980-1992)* (Nueva York: 2013). Sus ensayos han sido publicados en diversas revistas de carácter internacional. Ha participado en numerosos congresos internacionales en Estados Unidos, Canadá, España, Francia y diversos países de América Latina. Es a su vez autor de los poemarios *Cansancio* (1995 y 1998), *Mundo arcano* (2002) y *Silenciosa algarabía* (2009), reunidos en *Al vaivén fluctuante del verso* (2012).

SHEKOUFEH MOHAMMADI SHIRMAHALEH

Doctora en Lingüística Aplicada por la Universidad de Alicante. Su carrera profesional ha consistido en investigación, docencia y traducción. Actualmente es investigadora del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y como investigadora se ha dedicado a las aplicaciones de la semiótica a la literatura y las artes, teniendo la cultura y el arte persas como el centro de sus estudios. Sus líneas de investigación incluyen la hermenéutica literaria, la hermenéutica del símbolo y la hermenéutica cultural.

OMAR AHMED

Es director central de cine del Ministerio de Cultura Saharaui. También es director de la Escuela de Formación Audiovisual Abidin Kaid Saled, escuela que abrió sus clases a finales de 2011 en el campamento de refugiados saharauis de Bojador. Fue reportero de guerra para el Ministerio de Información durante el conflicto de Argelia y la República Árabe Saharaui Democrática con Marruecos. Tiene estudios de Cine en Cuba y ha trabajado en diferentes proyectos de creación cinematográfica, sobre todo de cine comunitario y participativo.

NORMAS EDITORIALES DE *INTERPRETATIO*

Interpretatio es una publicación semestral del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. La revista recibe colaboraciones inéditas, originales y que no hayan sido presentadas para su publicación en otra revista. Los textos deberán entregarse preferentemente en español, y en menor medida en inglés o francés.

Interpretatio publica *artículos* y *notas* de investigación referentes a la hermenéutica teórica y aplicada en los campos de la filología, la filosofía, la literatura, la historia, la religión, la antropología, la política, el arte, el derecho, la educación, la lingüística y el análisis del discurso. También publica *documentos*, *reseñas* y *noticias* relativas a dichos campos de estudio.

Secciones de la revista

ARTÍCULOS y NOTAS. Son trabajos de investigación hermenéutica con una tesis original o un examen profundo de algún aspecto teórico o de aplicación de esta disciplina.

NOTAS: se caracterizan por ser breves y enfocarse en un asunto específico. Su extensión es de 7 a 12 cuartillas.

ARTÍCULOS: son reflexiones más amplias, sistemáticas y exhaustivas. Su extensión es de 15 a 25 cuartillas.

La revista incorpora a su contenido un *dossier* en el que se agrupan *artículos* y *notas* que tienen en común un tema o una problemática. Esta sección estará coordinada por un editor invitado.

DOCUMENTOS: son ediciones de obras o fragmentos de obras cuyo contenido ofrece un punto de partida pertinente y relevante para la reflexión metodológica de las humanidades contemporáneas. Los documentos propuestos deben ser inéditos o de difícil acceso y tener una extensión máxima de 15 cuartillas. Además, deberán incluir una nota filológica preliminar de entre 5 y 8 cuartillas. Se valorarán especialmente las ediciones críticas.

RESEÑAS: son presentaciones críticas de una obra particular en las que se expone su relevancia para la investigación del tema tratado. Las obras reseñadas deben ser de edición reciente. La extensión de cada reseña es de 3 a 5 cuartillas.

NOTICIAS: son crónicas breves sobre eventos académicos relevantes para el estudio de las humanidades (congresos, coloquios, conferencias, cursos, talleres, etcétera). Su extensión debe limitarse a 2 cuartillas.

Datos del autor

Al momento de enviar su contribución, el autor debe incluir los siguientes datos para fines editoriales:

- Adscripción institucional
- Dirección postal
- Teléfono
- Correo electrónico
- Síntesis curricular en que se mencione el más alto grado académico obtenido y la institución donde se obtuvo, además de las principales publicaciones del autor (extensión máxima: 100 palabras).

Lineamientos editoriales

1. Los trabajos deberán presentarse en formato **.doc** o **.docx**, en un documento tamaño carta con márgenes de 3 cm, a doble espacio,

- con fuente Times New Roman, a 12 puntos para el texto y 10 puntos para las notas al pie de página.
2. Cada contribución deberá acompañarse de un resumen en español de no más de 150 palabras y su traducción al inglés, además de cinco palabras clave en ambos idiomas.
 3. Todo el material gráfico de las contribuciones deberá enviarse junto con el texto (documentos originales, gráficas, imágenes, figuras, láminas, etcétera). Cada archivo deberá enviarse de forma independiente en formato **.tiff** o **.jpg** con una resolución mínima de 300 dpi. Las imágenes deberán estar numeradas y sus números deberán coincidir con la numeración de los pies de grabado insertos en el texto principal. Cada pie de grabado deberá incluir un título para cada imagen y otorgar la fuente y el crédito correspondientes.
 4. Las referencias bibliográficas deberán realizarse dentro del texto principal entre paréntesis indicando el apellido del autor citado, seguido del año de edición, el signo de dos puntos y las páginas referidas. Ejemplo: (León-Portilla 1996: 87).
 5. Todas las citas textuales menores a 5 líneas irán insertadas en el texto principal entre comillas dobles, mientras que las mayores aparecerán en otro párrafo con mayor sangría, en espacio sencillo y sin comillas. Si la cita aparece en un idioma diferente al del texto principal, la traducción del texto citado se presentará al pie de página indicando quién es el autor de dicha traducción.
 6. La bibliografía deberá estar organizada por orden alfabético según el apellido paterno del autor. En caso de más de una entrada del mismo autor, estas seguirán un orden cronológico. En caso de que haya dos o más entradas con el mismo autor y la misma fecha, se ordenarán por orden alfabético según la primera letra del título; después del año de cada uno de estos textos se incluirá una letra del abecedario (2005a, 2005b, etcétera). La bibliografía se incluirá al final del texto de acuerdo con los siguientes criterios:

- Libro

APELLIDO O APELLIDOS, Nombre (año de edición). *Título del libro*. Lugar de edición (ciudad), Editorial.

Ejemplo:

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1996). *El destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos a la escritura alfabética*. México, El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica.

Ejemplo con más de un autor:

HOUSEMAN, Michael y Carlo SEVERI (2009). *Naven ou le donner a voir*. París, CNRS Éditions/Éditions de la Maison des Sciences del'Homme.

- Capítulo de libro

APELLIDO O APELLIDOS, Nombre (año de edición). “Título del capítulo”, en Nombre y apellido del responsable del libro (función), *Título del libro*. Lugar de edición, Editorial: páginas en que aparece el capítulo.

Ejemplo:

ÁLVAREZ COLÍN, Luis (2015). “La ontología de Paul Ricoeur. Aproximaciones poético-hermenéuticas”, en Gabriela Hernández García y Jaime Ruiz Noé (eds.), *Ser, entre la identidad y la diferencia: perspectivas desde la hermenéutica analógica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 85-116.

Ejemplo con más de un autor:

GOODWIN, Charles y Marjorie Harness GOODWIN (1992). “Assessments and the construction of context”, en Alessandro Duranti y Charles Goodwin (eds.), *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*. Cambridge, Cambridge University Press: 147-189.

- Artículo en revista

APELLIDO O APELLIDOS, Nombre (año de edición). “Título del artículo”, *Nombre de la revista*, año o volumen, número, temporada: páginas en que aparece el artículo.

Ejemplo:

QUIJANO VELASCO, Mónica (2015). “José María Vigil y la recuperación del pasado colonial en la primera historia de la literatura mexicana”, *Literatura Mexicana*, vol. XXVI, núm. 1: 65-82.

Ejemplo con más de un autor:

SIMA LOZANO, Eyder Gabriel, Moisés Damián PERALES ESCUDERO y Pedro Antonio BE RAMÍREZ (2014). “Actitudes de yucatecos bilingües de maya y español hacia la lengua maya y sus hablantes en Mérida, Yucatán”, *Estudios de Cultura Maya*, vol. XLIII, primavera-verano: 157-179.

- Artículo en publicación periódica
APELLIDO O APELLIDOS, Nombre (año de edición). “Título del artículo”, *Nombre de la publicación periódica*, fecha detallada de la publicación: páginas en que aparece el artículo.

Ejemplo:

BARTRA, Armando (2009). “La Gran crisis. V y última”, *La Jornada*, 18 de abril: 30.

- Artículo en página web
APELLIDO O APELLIDOS, Nombre (año en que el texto fue subido a internet o fue consultado por última vez). “Nombre de la página”, <dirección web completa>, fecha detallada de última consulta con año.

Ejemplo:

BARTRA, Roger (2014). “Una existencia doliente”, <<http://www.letraslibres.com/revista/columnas/una-existenciadoliente>>, consultado por última vez el 22 de septiembre de 2015.

NOTA: Las contribuciones que no se atengan a los lineamientos aquí expuestos serán devueltas a sus autores, quienes podrán reenviarlas de nuevo a la revista una vez hechas las modificaciones correspondientes para ajustar sus textos a estas normas editoriales.

Arbitraje

Los textos propuestos a *Interpretatio* serán sometidos a un proceso de revisión y selección por parte del comité editorial. Este último revisa la

adecuación de los textos a los lineamientos editoriales y su pertenencia a los campos del conocimiento que son de interés para la revista.

Los textos admitidos se someten a un proceso de dictaminación de acuerdo con la modalidad “doble ciego”, en la que los autores y dictaminadores permanecen anónimos a lo largo de todo el proceso. Para cada texto se solicitarán dos dictámenes, uno realizado por un investigador interno de la Universidad Nacional Autónoma de México y otro por uno externo. En caso de que exista una discrepancia mayor sobre la recomendación de publicar el texto, el comité editorial pedirá un tercer dictamen.

En un plazo no mayor a tres meses, luego de la fecha de recepción de su trabajo, el autor recibirá una carta formal con la notificación de los resultados de la evaluación y copias de los dictámenes correspondientes. Los resultados de un dictamen pueden ser los siguientes:

- *Publicable sin modificaciones*: el texto será inmediatamente incorporado al proceso editorial de la revista.
- *Publicable con modificaciones*: el texto será reenviado a su autor para que incorpore las adecuaciones señaladas por el dictaminador. Una vez recibida la notificación de dictamen condicionado, el autor tendrá un plazo máximo de 15 días para entregar la versión final de su texto. La nueva versión deberá incluir las adecuaciones señaladas por los dictaminadores. Recibida la versión corregida del texto, no se aceptará ninguna otra modificación.
- *No publicable*: el texto será reenviado a su autor con la respuesta negativa. Esta decisión será irrevocable.

Cesión de derechos

El contenido de los trabajos publicados por *Interpretatio* será responsabilidad exclusiva de los autores.

El autor se comprometerá a firmar una declaración autorizando la publicación de su contribución en los distintos soportes utilizados por la revista y cederá los derechos patrimoniales sobre su obra en forma total

y exclusiva a la Universidad Nacional Autónoma de México, conforme lo establecido en el artículo 84 de la Ley Federal del Derecho de Autor, en el entendido de que serán respetados sus derechos de autor sobre la obra y se le otorgará el crédito correspondiente.

Interpretatio permite la reproducción parcial o total de los textos publicados, siempre y cuando sea sin fines de lucro, se mencione al autor y se haga explícito que dicho artículo fue originalmente publicado por la revista.

Una vez publicado el texto, la revista entregará al autor dos ejemplares del número de la revista en la que aparece su contribución.

Envío de colaboraciones

Todas las propuestas de contribución deberán ser enviadas a través del Open Journal System (OJS) de la revista en la siguiente URL: <<https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/user/registrer>>. Una copia puede ser enviada a la dirección electrónica de la revista: <interpretatio@unam.mx>.

INTERPRETATIO EDITORIAL GUIDELINES

Interpretatio is a semestral peer-reviewed journal of the Seminario de Hermenéutica of the Instituto de Investigaciones Filológicas of the Universidad Nacional Autónoma de México. The journal receives unpublished and original contributions which have not been approved for another publication. The journal receives papers submitted in Spanish and, in lesser extent, in English or French.

Interpretatio publishes *Articles* and *Notes* of theoretical and applied research on Hermeneutics in the fields of Philology, Philosophy, Literature, History, Religion, Anthropology, Politics, Art, Law, Education, Linguistics and Discourse Analysis. It also publishes *Documents*, *Reviews* and *Reports* regarding those topics.

Journal Sections

ARTICLES AND NOTES: It refers to research in Hermeneutics with an original proposition or a deep examination of either an applied or a theoretical aspect of this discipline.

NOTES: Papers that are mostly brief and focused on a specific topic. Their average length is from seven to 12 pages.

ARTICLES: Papers that bring out a wider, systematic and thorough reflection. Their average length varies from 15 to 25 pages.

The journal adds to its content a *dossier* that gathers *Articles* and *Notes* with a common subject or problematic. This section will be coordinated by a guest editor.

DOCUMENTS: It refers to editions of works or editions of fragments of works whose content provides a relevant and pertinent standpoint

for methodologic reflection in contemporary Humanities. The proposed works must be unpublished or hard to find, they will have a maximum length of 15 pages. Additionally they must include a preliminary philological note with a length from five to eight pages. Critical editions will be specially appreciated.

REVIEWS: It refers to a critical overview of a certain work which stresses out the relevance of the research on the concerning subject. The reviewed works must have been recently published. The length of each review is three to five pages.

REPORTS: It refers to short chronicles on academic events which are relevant for the study of Humanities (congresses, *colloquia*, lectures, keynote speeches, courses, workshops and so on). The length must not exceed two pages.

Contributor's personal information

On submitting their contribution, the author must provide the following information for publishing purposes:

- Institutional affiliation
- Address
- Phone number
- E-mail
- CV summary including their highest scholar degree and the granting institution. The summary must also show the main publications of the author (maximum length: 100 words).

Author guidelines

1. Submissions must be sent as **doc.** or **docx.** formats. The page layout must be letter size with margins of three centimeters, double-spaced, typeface Times New Roman, 12 points font for the body text and 10 points font for footnotes.

2. Each contribution must be submitted along with an abstract in Spanish/English and its corresponding translation not exceeding 150 words, besides five keywords in both languages.
3. All the supplementary graphic material must be submitted along with the contribution (original documents, graphics, tables, images, figures and so on). Supplementary files must be sent as **.tiff** or **.jpg** formats with a resolution no less than 300 dpi. Images must be numbered according to the numbering of the caption inserted in the body text. Each caption must include a subheading for every image with the corresponding credits.
4. Cited references in the text must be made in parenthesis providing author's surname (or author's surnames) followed by year of publication, colon and the corresponding pages, as in (León-Portilla 1996: 87).
5. All quotes shorter than five lines must be inserted in the body text using quotation marks, whereas the quotes exceeding five lines will appear indented on a different paragraph, single-spaced, without quotation marks. If the quote is in a language other than the language of contribution, translation must be made on footnote pointing out the responsible of the translation.
6. The list of bibliographic references must be arranged alphabetically according to author's surname (or surnames). In the case of more than one entry for the same author the references must be sorted by date. If there are two or more identical entries for both author and date, the references must be arranged alphabetically according to the first letter of the title; next to the year of publication an alphabet letter must be added (2005a, 2005b, and so on). The bibliographic list must be presented at the end according with the following guidelines:
 - Books
SURNAME OR SURNAMES, Name (year of publication). *Book title*. Place of publication, Publisher.

Example:

LEÓN-PORTILLA, Miguel (1996). *El destino de la palabra. De la oralidad y los glifos mesoamericanos a la escritura alfabética*. México, El Colegio Nacional/Fondo de Cultura Económica.

Example with more than one author:

HOUSEMAN, Michael and Carlo SEVERI (2009). *Naven ou le donner a voir*. Paris, CNRS Éditions/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme.

- Book chapters

SURNAME or SURNAMES, Name (year of publication). "Chapter title", in Name and surname of the responsible of the book (role), *Book title*. Place of publication, Publisher: chapter pages.

Example:

ÁLVAREZ COLÍN, Luis (2015). "La ontología de Paul Ricoeur. Aproximaciones poético-hermenéuticas", en Gabriela Hernández García y Jaime Ruiz Noé (eds.), *Ser, entre la identidad y la diferencia: perspectivas desde la hermenéutica analógica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México: 85-116.

Example with more than one author:

GOODWIN, Charles and Marjorie Harness GOODWIN (1992). "Assessments and the construction of context", in Alessandro Duranti and Charles Goodwin (eds.), *Rethinking context. Language as an interactive phenomenon*. Cambridge, Cambridge University Press: 147-189.

- Journal articles

SURNAME or SURNAMES, Name (year of publication). "Article title", *Journal Title*, year or volume, issue, season: article pages.

Example:

QUIJANO VELASCO, Mónica (2015). "José María Vigil y la recuperación del pasado colonial en la primera historia de la literatura mexicana", *Literatura Mexicana*, vol. XXVI, no. 1: 65-82.

Example with more than one author:

SIMA LOZANO, Eyder Gabriel, Moisés Damián PERALES ESCUDERO y Pedro Antonio BE RAMÍREZ (2014). “Actitudes de yucatecos bilingües de maya y español hacia la lengua maya y sus hablantes en Mérida, Yucatán”, *Estudios de Cultura Maya*, vol. XLIII, Spring-Fall: 157-179.

- Articles in periodical publications

SURNAME or SURNAMES, Name (year of publication). “Article title”, *Periodical Title*, specific publication date: article pages.

Example:

BARTRA, Armando (2009). “La Gran crisis. V y última”, *La Jornada*, 18 de abril: 30.

- Website articles

SURNAME or SURNAMES, Name (year when the text was uploaded or last time it was consulted). “Website name”, <web site URL>, specific date of last Internet query with year included.

Example:

BARTRA, Roger (2014). “Una existencia doliente”, <<http://www.letraslibres.com/revista/columnas/una-existenciadoliente>>, last query on September 22nd 2015.

NOTE: The contributions that do not comply with the present guidelines will be sent back to the authors, who may submit them again once they meet the publishing requirements.

Peer-review process

Papers submitted to *Interpretatio* will be subject to an initial reviewing process by the editorial board, which will examine if the paper meets the author guidelines and if it is suitable to the topics promoted by the journal.

The papers deemed to qualify for consideration of publication will be subject to a double blind peer-review process. Both authors and reviewers will remain anonymous throughout the whole process. Each paper will be reviewed from an investigator from the Universidad Nacional Autónoma de México and an external reviewer. In the event of a major disagreement on the decision of publication, the editorial board will appoint a third recommendation.

Within no more than three months after the manuscript's submission date, the author will receive a notifying letter with the results of the evaluation and copies of the recommendations. The types of recommendation could be the following:

- *Accepted submission*: the paper will be assigned immediately to the journal editorial process.
- *Accepted with revisions*: the paper will be re-submitted to the author so he can decide if he will take over the recommendation notes.
- *Declined submission*: the text will be sent back to the author with a rejection letter. This decision will be irrevocable.

Upon receiving the notifying letter, the author will have a maximum of 15 days for submitting the final version of the paper. This version has to include the necessary changes indicated by the reviewers.

Once the final version is received, no other changes will be accepted.

Copyright notice

The content of the papers published by *Interpretatio* will be the sole responsibility of the authors.

The author is committed to sign a declaration authorizing the publication of their contribution in the different media used by the journal. By this agreement the author understands that the property rights upon their work will be transferred exclusively and completely to the Universidad Nacional Autónoma de México according to the Article 84 of the Mexican Ley Federal del Derecho de Autor (Copyright Federal Law)

under the condition that all the author's rights will be fairly respected and they will receive the corresponding credits.

Interpretatio allows the partial or total reproduction of its contents as long as it is under non-profit conditions and an explicit mention to the author is made along with the mention of the paper's original publication.

Upon the paper publication, the journal will provide the author with two copies of the journal issue that hosts their contribution.

Submission address

All text must be submitted through *Interpretatio's* Open Journal System, after completing the registration process: <<https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/user/register>>. A copy of the contribution may also be sent to the journal e-mail address: <interpretatio@unam.mx>.

Interpretatio Revista de Hermenéutica,
vol. 3, núm. 2,

editada por el Instituto de Investigaciones Filológicas,
siendo jefa del Departamento de Publicaciones
GUADALUPE MARTÍNEZ GIL,
se terminó de imprimir en los talleres de Solar Servicios Editoriales, ubicados en
Calle 2, núm. 21, col. San Pedro de los Pinos,
del. Benito Juárez, C. P. 03800, Ciudad de México,
el 28 de septiembre de 2018.

La composición tipográfica fue realizada por
ELIZABETH OLGUÍN MARTÍNEZ
en tipos Times de 11/14, 10/13 y 9/10.5 puntos
y Helvética de 9/10.5 puntos, con la asesoría técnica de
SERGIO REYES CORIA.

La edición estuvo al cuidado de
MARIBEL MADERO KONDRAT.
Consta de un tiraje de 200 ejemplares impresos
en papel Cultural de 90 gramos
mediante el sistema de impresión digital.