

\$ 15.00/ISSN 0185-1330/VOLUMEN LI

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

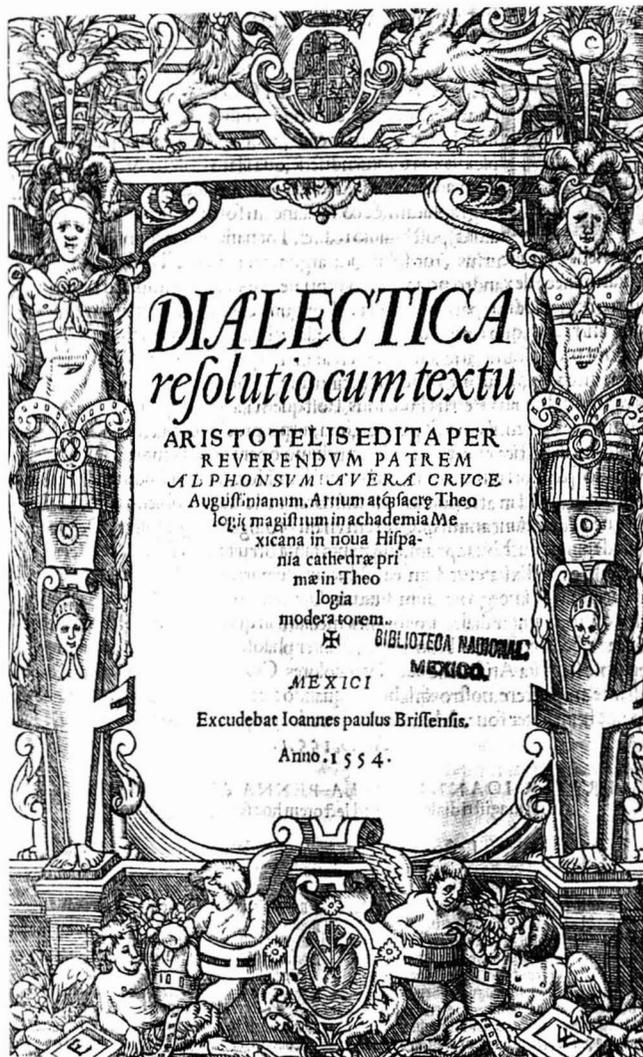
REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO JULIO-AGOSTO 1996 NÚM. 546-547

◆ El arte
de Magali Lara

◆ Poesía de Aridjis,
Piña Williams
y Varanasi

Cultura de lo concreto

Brennan, Del Sende, González, Gordon,
Lomnitz, Lape Blanch, Mata, Reyes Heróles,
Tapia, Toussaint, Tuñón, Yehya



BIBLIOTECA NACIONAL FONDO RESERVADO

Entre las joyas bibliográficas que resguarda la Biblioteca Nacional de México se encuentra el libro Dialectica resolutio cum textu Aristotelis de fray Alonso de la Veracruz, editado en México por Juan Pablos en 1554. Se reproduce aquí la portada, la cual presenta un grabado que muy probablemente fue realizado por Edward Whitchurch



Coordinación de Humanidades

UNIVERSIDAD
DE MÉXICO

Director: Alberto Dallal

Consejo editorial: Raúl Benítez Zenteno, Rubén Bonifaz Nuño, Alberto Dallal, Juliana González, Humberto Muñoz, Enriqueta Ochoa, Herminia Pasantes, Manuel Peimbert, Ricardo Pozas Horcasitas, Josefina Zoraida Vázquez

Coordinador editorial: Octavio Ortiz Gómez

Corrección: Amira Candelaria Webster

Publicidad y relaciones públicas: María del Carmen López

Administración: Leonora Luna Téllez

Diseño y producción editorial: El Equilibrista, Diseño Gráfico y Servicios Editoriales, S.C.

Oficinas de la revista: Insurgentes Sur 3744, Tlalpan, 14000, México, D.F. Apartado Postal 70288, C.P. 04510, México, D.F. Teléfonos: 606 1391, 666 3496 y FAX 666 3749. Correo electrónico: dallal@servidor.unam.mx. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC Núm. 061 1286. Características 2286611212. *Impresión:* Artes Gráficas Panorama, S.A. de C.V., Avena 629, Col. Granjas México, 08400, México, D.F. *Distribución:* Publicaciones Sayrols, S. A. de C. V., Mier y Pesado 126, Col. del Valle, 03100, México, D. F. y revista *Universidad de México*. Precio del ejemplar: \$15.00. Suscripción anual: \$150.00 (US\$90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cuatro mil ejemplares. Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto. Certificado de Licitud de Título número 2801. Certificado de Licitud de Contenido número 1797. Reserva de uso exclusivo número 112-86

Índice

- ◆ 2 ◆ **Presentación**
- HOMERO ARIDJIS ◆ 3 ◆ **Dos poemas**
- FEDERICO REYES HEROLES ◆ 5 ◆ **Cultura política en México**
- NAIEF YEHYA ◆ 8 ◆ **Pornografía y obscenidad**
- RODOLFO MATA ◆ 14 ◆ **Profetas literarios e ingenieros en información**
- VÍCTOR HUGO PIÑA WILLIAMS ◆ 17 ◆ **Ultra**
- RICARDO TAPIA ◆ 18 ◆ **El lugar (o el vacío) de la ciencia en la cultura**
- CLAUDIO LOMNITZ ◆ 22 ◆ **Nación y Estado en la encrucijada actual**
- ANÍBAL SANTIAGO ◆ 27 ◆ **El dragón**
- JUAN ARTURO BRENNAN ◆ 29 ◆ **La crítica musical: ¿diálogo de sordos?**
- TERESA DEL CONDE ◆ 33 ◆ **Magali Lara. Asociaciones impredecibles**
- JUAN M. LOPE BLANCH ◆ 41 ◆ **La "calidad" del español hablado en México**
- JORGE A. GONZÁLEZ ◆ 45 ◆ **Pensar en la cultura (en tiempos de vacas *muy* flacas)**
- ROBERTO VARANASI ◆ 50 ◆ **Misterio**
- FLORENCE TOUSSAINT ◆ 52 ◆ **La globalización como fenómeno cultural**
- JULIA TUÑÓN ◆ 56 ◆ **Mujeres y sexualidad en los años dorados del cine mexicano**
- SAMUEL GORDON ◆ 58 ◆ **Multipolaridad y lectura interactiva**
- MISCELÁNEA**
- FRANCISCO JAVIER PÉREZ TORRES ◆ 62 ◆ **A propósito... una carta tal vez de más**
- GABRIEL ALVARADO ◆ 64 ◆ **La filosofía de la ciencia**
- GABRIELA VALLEJO CERVANTES ◆ 66 ◆ **Nueva España: el mapa de las contradicciones**
- LUIS MANUEL ZAVALA ◆ 68 ◆ **La vuelta del hereje**
- ◆ 70 ◆ **Colaboradores**



Presentación



Una de las consecuencias más inesperadas de la crisis analítica desencadenada por los sucesos sociales, políticos y tecnológicos de los últimos diez años ha hecho que los científicos sociales y los humanistas se hayan visto obligados a prestar atención a los fenómenos y los elementos más concretos de la cultura. Ante la misma revaloración del concepto 'cultura' ha surgido la necesidad de olvidarse o prescindir momentánea o definitivamente de categorías demasiado vastas, generales y universales para centrarse en puntos de apoyo, objetos de estudio y marcos de referencia más reales e inmediatos. Este nuevo requerimiento de los procesos de investigación ha resultado mayormente interesante porque al deslavarse las ideologías y las leyes totalizadoras dentro del panorama analítico, los aspectos más concretos, más, por así decirlo, contantes y sonantes, de la realidad social y cultural se han vuelto asaz notables y sus respectivas y sucesivas valoraciones han producido fluidos descubrimientos y descripciones más certeras y profundas. De esta manera, los hechos, las actitudes, las situaciones culturales han adquirido una nueva consistencia que, ahora sí, mediante ubicaciones específicas en esquemas y proyectos generales, dan fe de los cambios que se avisoran en el transcurrir histórico y humano. Sin inclinarse ahora por un proceso de subjetivación que antes, aplicado desmedidamente, afectaba y estorbaba a la mente del planificador, del funcionario, del dirigente, del técnico, del intelectual, se observan y surgen hoy soluciones evidentes, elocuentes, las cuales señalan con claridad la dialéctica de las aplicaciones y del cambio. Son múltiples las ventajas de ir a lo concreto, a la delimitación realista del fenómeno cultural: se arriba más pronto al conocimiento de sus mecanismos internos; se hacen visibles sus prolongaciones, sus bifurcaciones; su conocimiento suscita interpretaciones científicas, objetivas, practicables y trascendentes. Escenarios objetivos y delimitados propician acciones funcionales. ◆

Dos poemas



HOMERO ARIDJIS

Autorretrato a los 54 años

Soy Homero Aridjis,
nací en Contepec, Michoacán,
tengo cincuenta y cuatro años,
esposa y dos hijas.

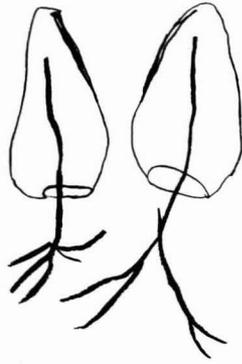
En el comedor de mi casa
tuve mis primeros amores:
Dickens, Cervantes, Shakespeare
y el otro Homero.

Un domingo en la tarde,
Frankenstein salió del cine del pueblo
y a la orilla de un arroyo
le dio la mano a un niño, que era yo.

El Prometeo formado con retazos humanos
siguió su camino, pero desde entonces,
por ese encuentro con el monstruo,
el verbo y el horror son míos.



México, domingo 4 de abril de 1994



Las inmensidades de la decepción

Piensa en los campos de luz que a veces mienten,
en los manchones de color que son errores del ojo,
en las calles amarillas que alucina un niño
del otro lado de un vidrio sucio.

Piensa en las inmensidades de la decepción,
donde se pasean figuras que arroja el viento,
observa los huertos de lo inmediato
donde se pudren los frutos de la carne.

Piérdete en los brillos del agua,
ausentemente presentes,
que se ahogan en el río que se pierde
sin dejar huella ni eco, sino sólo olvido.

Piensa en los campos y en los brillos,
pero extiende la mano a la mañana vaga
para acariciar la sombra tibia, la sombra tuya,
que entreabre los labios para proferir la palabra Luz.

Nueva York-México. En el avión.
Domingo en la tarde, 8 de octubre de 1995

Cultura política en México

FEDERICO REYES HEROLES



Es tan real como inútil afirmar, en lo que se refiere a lecturas de fenómenos culturales, que nunca encontraremos fechas de inicio o terminación definitiva. La palabra proceso precisamente concede una licencia, abre un amplio y cómodo margen, para poder así referirnos a esas cadencias, ritmos de largo plazo, serie de situaciones en la cual intervienen tantas variables que terminan por ser inmanejables. Cómo culpar al estudioso de las sorpresas, si el todo social escapa a los alcances humanos. Esta ruta de pensamiento conduce a un puerto en el cual todo se relativiza. ¿Es México un país plenamente democrático? No, es la respuesta. Pero, ¿se está democratizando? Sí. Sin embargo, sigue habiendo una cultura autoritaria. Por supuesto. Pero también existe otro México moderno y pujante. Sí. Aunque el corporativismo sigue siendo muy fuerte. También es cierto. En esta aproximación, con sus versiones más serias, ricas y sugerentes, lo que se plantea es dividir a México en muchos Méxicos y, por lo tanto, reformular las preguntas en mil preguntas. ¿Cuál México? El del norte, el del sur, el urbano, el rural, el escolarizado, el ignorante, el de los jóvenes, el de las mujeres. Quiero dejar claro que considero esta respuesta que muestra la realidad de manera fragmentada, propia de académicos y otros profesionales, mucho más responsable. Es un enorme avance por múltiples motivos. Primero, porque se ha introducido la estadística en el análisis de la cultura política mexicana. Segundo, porque se termina, de una vez por todas, con la versión unitaria del país que le servía a los demagogos y farsantes para hablar de México así, en singular, y usarlo para sus muy particulares fines. La estadística obliga a hablar de Méxicos, lo cual implica el reconocimiento forzoso de la pluralidad.

El dejar atrás las aproximaciones literarias, precientíficas, y garantizar que la estadística esté presente en las ciencias sociales en México, en definitiva tardará todavía décadas. No se trata de un simple problema epistemológico o de metodología, sino de alterar núcleos de interés político y académico; se tendrá que cambiar el rumbo de centros epistémicos pertinentes, para utilizar el lenguaje de Thomas Kuhn. Mi preocupación

es ahora otra. Así como la lectura unitaria de México era falaz y engañosa, en esta fase de la discusión los grandes trazos culturales que el país muestra y que las cifras sustentan, arrojan un mar de verdades parciales que todo lo relativizan. En ese sentido, creo que bien vale la pena revisar las fuentes de pensamiento autoritario frente a las de pensamiento democrático, pues aunque las verdades parciales son exactas, hay ciertos rasgos compartidos que nos dan otra lectura global. Como todas las generalizaciones, éstas corren el riesgo de ser inexactas o injustas. Pero sin generalizaciones es imposible identificar las coordenadas en las cuales se da el proceso. Cualquier lectura diacrónica en la cual la coordenada principal sea el tiempo, nos exige definir el otro parámetro. Detectar qué condiciones concretas han favorecido o inhibido una cultura democrática sería el objetivo central.

Uno de los conceptos que mayor irritación genera en el medio académico y político mexicano es el de civilización. Para unos el concepto atenta contra el discurso de soberanía nacional y nos conduce a tener que aceptar la omnipresencia estadounidense en el continente. Para otros las implicaciones eurocéntricas del concepto arrasan con la idea de la diferencia como un valor en sí mismo. Pero entonces, ¿qué hacer? Acaso descartar el término por ser incómodo e impracticable para el caso mexicano. ¿Debemos por ello dejar de hablar de los procesos y de los agentes civilizadores? Creo que se trata de un grave error. Las definiciones del concepto civilización son innumerables. Muchas de ellas están avaladas por autores tan sólidos como Michelet, Tönnies, Alfred Weber, Toynbee, Lévy-Strauss o Norbert Elias. Tomaré una que me parece de las menos conflictivas para el caso mexicano. Es de Braudel: "las civilizaciones son espacios". Ahora viene la pregunta, ¿a qué espacio civilizador pertenecemos? Durante décadas se ha argumentado nuestra cercanía cultural con los países de América Latina, nuestra pertenencia a ese submundo continental de origen indio y español que niega en sus valores al anglosajón. Sin embargo, los datos no apuntalan estas afirmaciones. Nada

más en 1990 se registraron casi trescientos millones de cruces fronterizos entre México y los Estados Unidos. La cifra se incrementa geométricamente sobre todo cuando las economías de ambos países están en periodos de crecimiento. Tuvo que pasar toda la década de los treinta para llegar a superar los doscientos millones de cruces. Hoy ocurre en un mes lo que antes demandaba un año. ¿Dónde quedó el sentimiento antiyanqui, cuando todos los estudios de opinión pública muestran que el país que más admiran los mexicanos son los Estados Unidos de América, seguidos, muy de lejos, por Japón? Ni en los hechos ni en los sentimientos se muestra que México esté mirando al sur. Además cabría la dolorosa pregunta de si América Latina es una civilización con todas las implicaciones del término. Las relaciones con Oriente, con enormes potencialidades, son a finales del siglo XX todavía meros deseos, cuando no ilusiones.

Muchos de los agentes civilizadores que operan actualmente en México provienen de Occidente. Ellos tienen impacto sobre una sociedad muy diferente de la que hace décadas se pronunciara de estirpe latinoamericanista. Noventa y cinco por ciento de la población tiene energía eléctrica. La cobertura radiofónica abarca a cerca de noventa por ciento del territorio. Alrededor de setenta y cinco por ciento de las familias tienen por lo menos un radio. La televisión llega a alrededor de setenta por ciento del territorio, aunque el número de aparatos es menor al de radios. El proceso de urbanización en México sigue siendo muy acelerado. Ya setenta por ciento de la población es urbana y sólo treinta por ciento rural. Existe una correlación directa entre urbanización, información, participación y limpieza de los procesos electorales. Los mayores problemas se presentan en las zonas rurales, aisladas. Las tendencias electorales muestran la aparición de un *mainstream* mexicano y la erradicación de las posturas radicales. En alrededor de setenta por ciento de los distritos la competencia es real y la alternancia una posibilidad concreta. La tendencia crece. En ese sentido podría afirmarse que el país se encamina, con la voluntad del PRI o sin ella, a una democracia inscrita en los cánones de las democracias occidentales. Si bien es cierto que América Latina se ha democratizado, en la última década, por lo menos formalmente, es difícil afirmar que el proceso democratizador de México haya provenido en particular de la región. La globalización y el creciente intercambio comercial han obligado a México a entablar una comparación sistemática con lo que ocurre en el resto del mundo. Las presiones modernizadoras son evidentes.

Pero el camino no está totalmente recto y pavimentado. En la interpretación de los orígenes mismos de la conformación nacional del país sigue habiendo problemas. El mito fundador del Estado mexicano sembró semillas de autoritarismo e intolerancia que hoy pagamos muy caro. Me explico. El discurso criollo, independentista, basó la idea de una nueva nación en el encuentro de dos culturas, dos sangres, dos razas. La indígena, autóctona, en ese momento ampliamente mayoritaria por no decir omnipresente, y la española

criolla, conformada por una pequeñísima minoría. Se partía del supuesto de que la nueva nación encontraría en el mestizaje origen y destino, razón de ser. El mestizaje se interpretó, auténticamente, como una nueva conformación étnica-poblacional. Sin embargo, a la par, se sostuvo que el nuevo país nacía para conservar e incluso recuperar las características de los pueblos sojuzgados durante la Colonia. Se estableció así una tensión en el parto mismo del nuevo país entre dos polos contradictorios. México nacía para ser otro. México nacía para ser el mismo de siglos atrás. Al contrario de lo que ocurrió en otros países, la fuerza del nuevo pacto social se centró en el carácter de recuperación de entidades étnicas y raciales aborígenes o en la aparición de una nueva raza. El pacto normativo, institucional subyacente, subsumió a la federación, a los incipientes derechos individuales, a lo otro, en esa entelequia de lo mexicano, lo original que se justificaba por sí mismo.

Pasado más de siglo y medio el país puede dividirse en dos grandes apartados: el México mestizo y el México indio. El primero abarca noventa por ciento de la población; básicamente está incorporado a las redes económicas, lingüísticas y educativas de su territorio. El México indio, diez por ciento de la población, aislada, dispersa en múltiples etnias que en conjunto hablan más de cincuenta y seis lenguas diferentes, es simplemente otro mundo con muchos submundos. La nación como tal está fracturada. El fenómeno es sin duda resultado de la marginación económica. Pero también hay algo de autosegregación, de separatismo que ni siquiera la integración económica logra vencer. El deseo de pertenencia a la nación mexicana, la mestiza, es una premisa que puede ser falsa. El mito fundacional suponía que México abrevaba del mundo indio, no viceversa. La diversidad en sus cosmovisiones no es obstáculo para que compartan la misma categoría: son los miserables dentro de los miserables. Pero regresemos al aspecto cultural subyacente.

En un brillante ensayo, "El erizo y la zorra", Isaiah Berlin establece dos categorías de pensamiento: la de los erizos que sólo saben una verdad, pero grandota, y la de las zorras que conocen múltiples pequeñas verdades. Los erizos no aceptan la coexistencia de verdades y son, por lo tanto, fuentes de brutal intolerancia. Las zorras, más humildes, van brincando de verdad en verdad. Pensamiento erizo y pensamiento zorra, conviven en los distintos países. Zorra es el pensamiento renacentista que autoriza al ser humano ser el explorador de sus propias verdades. Erizo es el pensamiento religioso omnicompreensivo, que rechaza la convivencia de cosmovisiones. Zorra es el pensamiento liberal que, a través de la puerta de la libertad de creencia y de expresión, obliga a la aceptación del otro. Erizo es el pensamiento dogmático basado en una gran fuente de inspiración única, sea ésta una deidad, una tradición cultural, una convicción milenarista o racial.

Ahora bien, zorras y erizos, en México, siguen en abierta batalla campal. El protonacionalismo basado en la pureza de lo aborígen devino en un nacionalismo como todos, excluyente

y miope. Lo mexicano, *what ever that means*, era la esencia incomparable de un pueblo con una superioridad moral —tal como lo planteó don Edmundo O’Gorman— que hacía de los mexicanos algo diferente, *sui generis*, especial. “Como México no hay dos”, reza el dicho común. Ese nacionalismo que siguió invocando por décadas el pasado remoto indígena como origen y destino, resbaló en dos manantiales incontenibles de intolerancia: el criterio de pureza original y la idea de una unidad nacional por encima de todo. El problema es que lo uno excluye a lo otro. O México se sobreponía como acuerdo institucional al mundo indígena, o se intentaba la perpetuación de la supuesta pureza original. El criterio de pureza condujo a una embriaguez por el pasado. Si en el origen está nuestra única razón de ser como nación, pues edifiquemos con ese pasado un enorme tótem al cual rendirle tributo infinito. El presente y sobre todo el futuro se miran entonces como meros accidentes en un viaje nacional que siempre tuvo y tendrá en el pasado sus mejores días. Además, esta búsqueda del origen debilitó y debilita al pacto nacional. Si el origen es el destino, cualquier refundación es traición. Las consecuencias de este discurso se presentan en muy diversos niveles. Por ejemplo, si el pasado por definición es glorioso, la comunidad, forma de organización centenaria, también debe serlo. De allí se desprende que no sólo algunos representantes del Ejército Zapatista, sino incluso muy reconocidos intelectuales, o gobernantes en pleno final del siglo xx, no vean con malos ojos que se establezca o restablezca en ciertas zonas del país el voto a mano alzada, que siendo una añeja tradición, es violatorio del voto secreto y de un mínimo respeto a las formas republicanas.

Así leída, la historia del país es la sucesión de traiciones al mundo indio. En una visita a México, el rey de España tuvo que confrontarse con un grupo de indígenas que le solicitaban se ejercieran los derechos de sus títulos de propiedad de tierras concedidas durante la Colonia. México se las había quitado. El criterio de preservación de la pureza indígena y la sobreposición de las tradiciones comunitarias a los derechos individuales, sumados a la justificación de medidas autoritarias para mantener la unidad nacional, han formado un terrible coctel cultural.

Las fuentes de pensamiento erizo autoritario, vigentes en México, son varias. La Iglesia católica, a pesar de ser hegemónica, propició durante siglos la intolerancia. Hoy las comunidades se dividen y los indígenas se matan entre ellos por diferencias de credo, o en ocasiones simplemente por las formas de expresión del mismo credo. La intolerancia está allí. Sobra decir que la carencia de pluralidad religiosa la propició. El corporativismo en México, que durante décadas apuntaló al partido en el gobierno, por momentos se presenta como varios estados dentro del Estado. La vida política en ciertos gremios y sindicatos, por momentos recuerda a las guildas de la Edad Media. Los sistemas de control agrario y obrero existen, son fuentes de pensamiento autoritario, donde los derechos individuales de libre expresión de las ideas se someten a los intereses políticos de los gremios y sindicatos. La *pax priista*

inhibió los derechos políticos fundamentales. Hoy paga las consecuencias de esa cultura política. La preeminencia de un partido político en la arena nacional, la debilidad y corrupción durante décadas de otros actores políticos muy menores sangró terriblemente la figura del partido político. Alrededor de setenta por ciento de la población, según la Encuesta Mundial de Valores de la Universidad de Michigan, no confía en los partidos políticos. Las instituciones gubernamentales, el Poder Judicial, el Legislativo, la burocracia, la policía, no representan ningún referente de confianza. Ello propicia la volatilidad de la opinión pública.

Sin exageración, puede decirse que el pensamiento científico como tal todavía no se asienta en el país. Un estudio reciente¹ muestra cómo todavía cincuenta por ciento de la población explica los acontecimientos de su vida a partir de la suerte. Una sociedad de baja escolaridad, con instituciones políticas todavía no consolidadas, especula. Ése es nuestro caso. ¿Qué tan lejos se encuentra México de la otra ribera? ¿Cuándo podremos estar seguros de que la cultura política del mexicano es, en definitiva, democrática? Es difícil predecirlo. Dos factores importantísimos actúan todos los días sobre millones de mexicanos. Me refiero, en primer lugar, al sistema educativo. México debe elevar a doce años la escolaridad básica general en el país si quiere ser competitivo con el resto del mundo. Podemos afirmar que un México más educado será un México más democrático; allí están los resultados de las elecciones más recientes. El otro gran factor de transición son los medios de comunicación. A pesar de todas sus limitaciones, la televisión y la radio llevan información de todo tipo a decenas de millones de mexicanos todos los días, modificando así sus cosmovisiones. Aunque no existen estudios recientes del tipo de valores que transmite el aparato educativo o los medios de comunicación, sí se registra su impacto directo en el comportamiento ciudadano.

Zorras o erizos, democráticos o autoritarios. ¡Qué fácil sería poder enjaular a unos y liberar a los otros! El problema es que, como categorías puras, éstas sólo existen en nuestra imaginación. En su vida cotidiana millones de mexicanos transitan por el sinuoso camino de la industrialización, de la urbanización, bombardeados todos los días por los intereses de su comunidad, de su ejido, de su sindicato, de su iglesia, de su partido, de su colonia o vecindad; bombardeados por el contenido de los noticieros de las mañanas, por los mensajes comerciales de las firmas internacionales. Viven sus días acompañados por los “objetos nómadas” de los que nos hablara Italo Calvino. Para algunos la transformación es demasiado lenta. Para otros demasiado abrupta. ¿Cuándo comenzó y cuándo terminará? ¿Quién puede establecer las fechas? Lo que nadie puede negar es que el proceso está en curso. ◆

¹ Mónica Sáenz, “Zedillo y las brujas: magia y legitimidad”, en *Este País*, núm. 60, marzo de 1996.

Pornografía y obscenidad

La crítica de la cultura desde sus márgenes

NATEF YEHYA

Los medios moralistas

La cultura es mucho más que la acumulación del aprendizaje de los individuos de una sociedad que trasciende la vida de cada uno de ellos. Es el macrotexto que incluye toda clase de artefactos intelectuales y artísticos. Pero la cultura nacional es también un patrimonio operativo, son los cuentos que un país se narra a sí mismo para reafirmar su identidad, su lugar en el mundo y su cosmogonía. La cultura universal se conforma del conjunto de culturas nacionales, de su simbiosis, yuxtaposición, contradicciones y suma. Pero por supuesto que no todas las culturas nacionales ocupan un lugar relevante en la arena de la cultura universal, sino que en ésta dominan los productos culturales de las naciones poderosas. Así, mientras las obras de algunas sociedades se extienden como virus por el mundo, el acervo de la mayoría de las naciones se ve reducido a estereotipos exóticos, arquetipos étnicos decorativos y caricaturas raciales.

Una de las funciones de los medios de comunicación masiva (los cuales muy a menudo están en manos de empresas transnacionales, de monopolios privados o estatales) es mantener la ilusión de coherencia de esa cultura nacional, así como la relevancia de su inserción dentro de la cultura universal. Los *media* se dedican a promocionar valores y a reafirmar o desplazar tradiciones, así como a sustituir mitos y definir el patriotismo y los enemigos nacionales, internos y externos. Una de las labores principales de estos medios es difundir y mantener bien claros los estándares de lo aceptable en términos morales, así como (re)construir y adaptar conceptos como decencia, obscenidad y perversión. Los valores que pregonan los *media* tienen su fundamento en las grandes religiones, no obstante en la actualidad las iglesias, templos, mezquitas y sinagogas tienen mucho menos impacto al promocionarlos que las pantallas televisivas. Hoy, la televisión y el cine hollywoodense (principalmente) han tomado el relevo de las iglesias y demás policías morales y se encargan de cuidar que los criterios culturales dominantes en todos los rincones del planeta se mantengan homogéneos.

Aunque cada comunidad, pueblo, ciudad, región y país tiene sus propias leyes y criterios morales, en general los valores esenciales no difieren mucho de un lugar a otro. La imagen de un cuerpo humano desnudo causa reacciones semejantes (en diferentes grados de intensidad) en personas de casi cualquier cultura del planeta. Así mismo, aunque hay sociedades que aplican la pena de muerte a sus criminales, no hay (o quizás se deba decir, todavía no hay) culturas modernas que reivindicquen abiertamente o practiquen actos considerados atroces, como por ejemplo el canibalismo.

La naturaleza pagana

Pero de todas las historias que cuentan los medios, ya sea a gritos o entre susurros, las más fascinantes siempre han sido aquellas que tienen que ver con los deseos carnales, las *bajas* pasiones, los crímenes de sangre y la sexualidad. El tema favorito de la humanidad es y ha sido siempre la transgresión, la cual está presente tanto en las grandes obras artísticas como en las películas chatarra de serie B. No hay cultura sin márgenes de lo permisible y no hay tradición cultural sin transgresores de los mismos. Los herejes, los criminales, los indecentes, las prostitutas y los asesinos son a menudo los protagonistas de las historias de ficción y los antihéroes que dan sentido a la cultura al situarse fuera de sus bordes.

Es en relación con ellos que situamos nuestras pequeñas transgresiones y la monotonía cotidiana. Es a través de su ejemplo y sacrificio que vivimos (*mediada*) la experiencia de la transgresión, de la rebeldía y de la insurrección contra las instituciones y el orden establecido. Pero no solamente nos fascinan los criminales y sus actos sino también los castigos ejemplares que les aplica la sociedad. La justicia es uno de los protagonistas principales de cualquier aventura de gánsters o asesinos seriales. Es por eso que los mecanismos de control y represión nos ocupan y entretienen de manera muy especial.

La pornografía ha logrado incorporar en su tradición, mejor que cualquier otro género, sus motivaciones, obsesiones y enfoques, así como la persecución, censura y represión de que es y ha sido objeto. La pornografía es una categoría que se ha definido gracias al estira y afloja de dos fuerzas antagónicas: por un lado la lucha de los religiosos y las autoridades políticas para regular lo representable y prohibir aquello que rebasa los límites que ellos imponen, y por otro el deseo irrefrenable de los autores y los consumidores de crear y adquirir las obras censuradas. Como dijo Walter Kendrick,¹ la pornografía no es una cosa sino un argumento, y se trata de un argumento que podemos entender como una práctica visual, literaria y *multimedial*, pero también como un adjetivo de regulación.

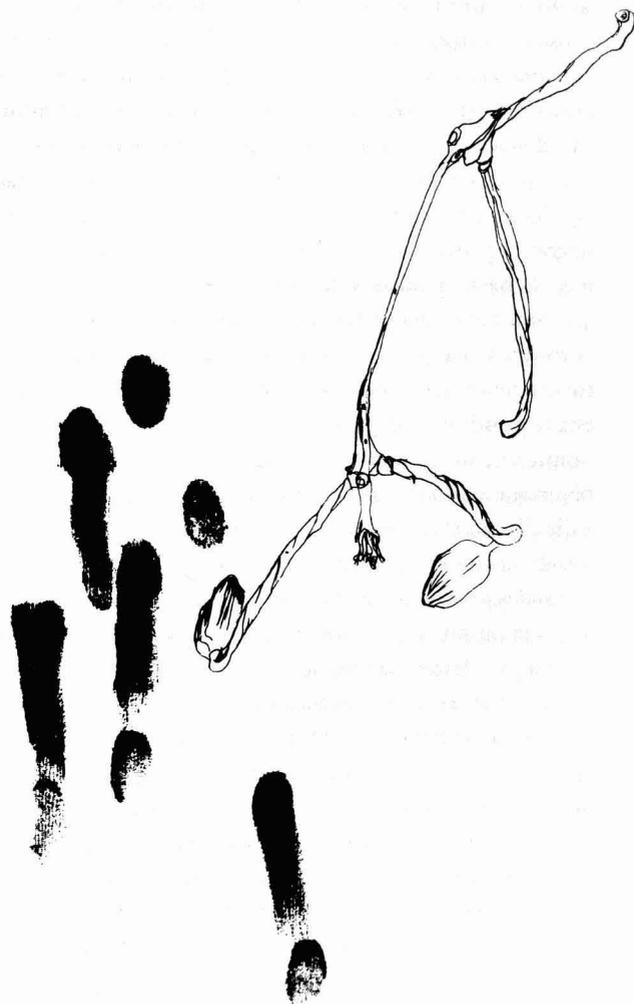
Aunque el término proviene del griego y se refiere a los escritos sobre prostitutas, la pornografía es extremadamente difícil de definir. Simplemente con el objetivo de trazar su historia, podemos aceptar que la pornografía es la descripción explícita de los órganos y las prácticas sexuales enfocadas a estimular los deseos eróticos en el público. Esta definición nos ofrece sólo una visión incompleta del fenómeno, por lo que podemos complementarla con la de Peter Wagner, quien dice que la pornografía es la presentación escrita o visual en una forma realista de cualquier comportamiento sexual o genital con la deliberada intención de violar los tabúes sociales y morales existentes y ampliamente aceptados. El deseo del pornógrafo puede ser excitar al lector, o bien transgredir tabúes sociales, pero las intenciones del creador no nos dicen todo de la obra misma. Aparte de eso, ambas definiciones coinciden en que se trata de representaciones o sugerencias de genitales y actos sexuales, pero el territorio de las imágenes estimulantes es mucho más complejo y vasto que eso. La capacidad que tiene la mente de dar carácter erótico y de fetiche a los objetos y situaciones más extrañas es inacabable. Camille Paglia escribió:

La naturaleza explícita de la pornografía hace que la gente se sienta incómoda porque aísla el elemento *voyeurista* presente en todo arte y especialmente en el cine. Todos los personajes del arte son objetos sexuales. La respuesta emocional del espectador o lector es inseparable de la respuesta erótica.²

Y añade: “La idea de que las emociones pueden ser superadas del sexo es una ilusión cristiana, una de las estrategias más ingeniosas pero finalmente inútiles de la campaña cristiana en contra de la naturaleza pagana.”³

Desde que el hombre comenzó a representar su mundo en las paredes de las cavernas y a hacer figurillas de barro cocido, el cuerpo humano fue uno de sus temas favoritos. Prácticamente toda civilización recreó con los materiales a su disposición

imágenes de alguna manifestación de la sexualidad. A comienzos del siglo XVI en Europa, se utilizaba la imagería sexual para criticar a las autoridades políticas y religiosas. La pornografía estaba confundida con el resto de la cultura pero en el periodo que va desde el Renacimiento hasta la Revolución francesa comenzó a definirse como un género aparte y a separarse de los demás ámbitos culturales. Más tarde la pornografía se transformó en un vistoso espejo de las características más importantes de la modernidad, ya que debía su producción y distribución masiva a los progresos tecnológicos y era resultado de la suma de la crítica política, la filosofía natural y los descubrimientos recientes de la anatomía.



La rebelión política y científica de la Ilustración en contra de la corona, la aristocracia, el absolutismo y la Iglesia tuvo en la pornografía un vehículo particularmente eficiente. La pornografía ridiculizaba a los poderosos y a las elites al representarlos como impotentes, sodomistas, perversos y decadentes; también cuestionaba los viejos valores morales y las costumbres, además de que pregona que el sexo era natural y por lo tanto no debía ser motivo de vergüenza ni temor. La pornografía era patrimonio

¹ Walter Kendrick, *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*, Penguin, Nueva York, 1987.

² Camille Paglia, *Sexual Personae, Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage Books, Nueva York, 1991.

³ *Idem*.

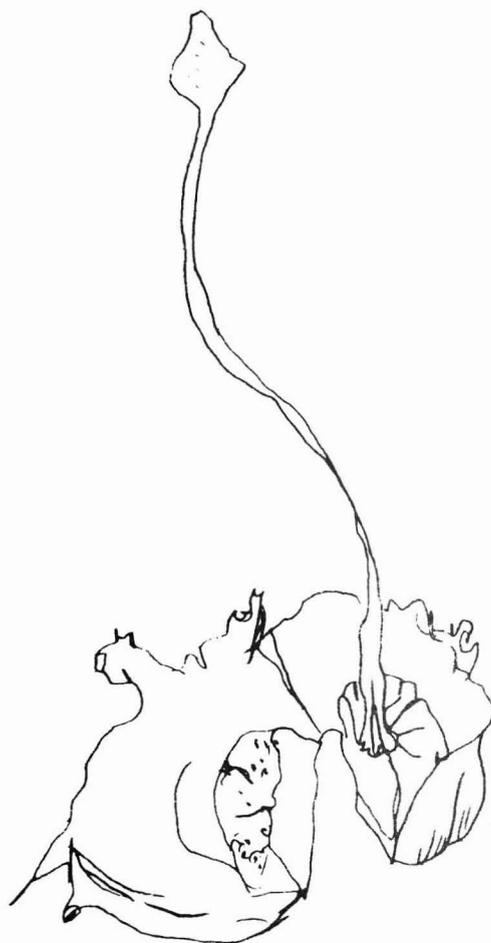
de los libres pensadores, los herejes y los revolucionarios. Debido a su naturaleza perversa, irreverente e incendiaria la pornografía representaba todo lo que las clases poderosas temían de la democratización de la cultura. La elite veía con horror cómo de pronto el pueblo tenía acceso a los libros y con ellos al poder. Por eso desde principios del siglo XVI se realizaban cacerías y purgas de libros prohibidos entre los que había igualmente obras clásicas y trabajos menores. Para 1790 la policía francesa ya tenía una división especial que se dedicaba a descubrir y confiscar obras licenciosas. En 1806, Etienne-Gabriel Peignot realizó y publicó en París su *Dictionnaire critique, littéraire et bibliographique des principaux livres condamnés au feu, supprimés ou censurés*. A partir de entonces quedó identificada una tradición pornográfica en Francia, aunque el listado principal de las obras suprimidas era alfabético y no diferenciaba los motivos de la censura, ya fueran herejía, subversión política, pornografía o radicalismo filosófico. Peignot clasificó tres razones principales para la censura: religiosa, política y moral; dentro de esta última incluyó tanto a las obras pornográficas como a aquellas que a pesar de no ser obscenas predicaban opiniones extrañas y peligrosas. No obstante, la distinción entre lo meramente pornográfico y otras formas de subversión no fue realmente establecida hasta mediados del siglo XIX.

Sin duda, una de las aportaciones más subversivas de la pornografía han sido ciertas representaciones de la mujer. Entre los personajes fundamentales de la pornografía moderna está la prostituta independiente, una mujer determinada, económicamente estable y socialmente exitosa que sirve como observadora mordaz de la sociedad. A través de sus ojos vemos ridiculizado el orden social. Estas mujeres gozadoras y dueñas de su cuerpo y destino, en general provienen de orígenes humildes pero han logrado abrirse las puertas de la aristocracia y la alta burguesía. La prostituta de la pornografía tradicional es una profeminista revolucionaria muy adelantada a su tiempo que desprecia las convenciones, la modestia, la virtud y la domesticidad femeninas. De hecho, la pornografía es el único género literario tradicional donde la mujer no es castigada sistemáticamente por perseguir sus deseos sexuales. Por supuesto que también está el otro lado de la moneda, en donde la mujer de las obras pornográficas aparece siempre lista y dispuesta a satisfacer los deseos sexuales de los hombres, reducida a orificios ansiosos y sin otra voluntad que ser penetrada. Pero esa característica no es ni remotamente exclusiva de la pornografía, sino que por el contrario es una constante en muchos géneros creativos.

Lynn Hunt comenta en su texto "Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800",⁴ que desde 1660 el sexo comenzó a ser objeto de racionalización con la aparición de obras literarias como *L'Ecole des filles* y *L'Académie des dames*, que rebasaron las fronteras nacionales y se convirtieron en un fenómeno europeo.

En esa misma época en diversas ciudades de Europa empezaron a venderse artículos eróticos y parafernalia sexual, como consoladores italianos y condones. Hunt apunta que desde ese tiempo estaba presente en la pornografía la determinación expresa de estimular los deseos sexuales del lector, así como la yuxtaposición de la verdad física y anatómica del sexo con las convenciones e hipocresías sociales y religiosas. Así mismo se comienzan a catalogar las perversiones.

Entre 1740 y 1790 la pornografía estaba muy relacionada con la política pero para el tiempo de la Revolución francesa comenzó a perder sus características políticas para enfocarse más específicamente en la gratificación sexual. La pornografía comenzaba a volverse más un negocio que una causa. Las



autoridades siguieron condenando la pornografía pero ya no por ser una amenaza política sino una moral y social. Por ese mismo tiempo la pornografía moderna alcanzó un límite insuperable con la literatura del Marqués de Sade, quien hizo en su obra un muestrario de todas las perversiones y fetiches posibles, así como de los métodos más abominables de tortura y asesinato, los cuales también eran empleados como formas de estimulación sexual. Daumier Alphonse François de Sade experimentó en sus páginas con todas las posibilidades eróticas del cuerpo humano hasta llegar a la aniquilación misma del cuer-

⁴ Introducción de la recopilación de textos *The Invention of Pornography*, editada por Lynn Hunt, Zone Books, Nueva York, 1993.

po y por lo tanto a la destrucción virtual de aquello capaz de percibir placeres carnales. Con Sade termina la primera fase de la tradición pornográfica moderna y no hay duda de que hasta ahora nadie ha dicho o imaginado nada que hubiera podido sorprender o siquiera sonrojar al Divino Marqués.

Tecnología y excesos

Hasta el siglo XVII la mayoría de las obras pornográficas que circulaban en diversos idiomas en Europa seguían el modelo de los trabajos del escritor italiano del siglo XVI Pietro Aretino, quien escribía diálogos realistas y satíricos entre dos mujeres: una mayor experimentada y una joven inocente. El prototipo de este estilo es *Ragionamenti* de 1534. No obstante, entre 1741 y 1750 aparecieron una gran cantidad de obras mayores de la pornografía como *Histoire de Dom Bougre, portier des Chartreux* (1741) *Le Sopha* (escrita en 1737 pero publicada en 1742), *Les Bijoux indiscrets* (1748), *Thérèse Philosophe* (1748) y *Fanny Hill* (1749). Estas novelas están escritas en un estilo dieciochesco que llevaba poco tiempo de haber sido inventado. Con una rapidez insólita la pornografía asimiló e hizo suyos los progresos técnicos narrativos. Esa apertura y disposición de la pornografía para adaptar y adaptarse a las novedades técnicas y tecnológicas es una de sus características más significativas.

La cultura de la modernidad es irremediamente tecnodependiente. El concepto de progreso está estrechamente vinculado a la evolución tecnológica, la cual ha servido de motor a las transformaciones culturales del siglo. Desde la Revolución industrial, el ámbito humano se ha vuelto una tecnoesfera en la que las máquinas han avanzado gradualmente en la conquista de los espacios humanos: las máquinas inicialmente fueron creadas para las fábricas, más tarde poblaron las calles y carreteras, de ahí se extendieron al espacio doméstico para finalmente irse volviendo prótesis del cuerpo humano.

La pornografía en la modernidad es el resultado de la unión del sexo y la tecnología. Entre los primeros, y más lucrativos, usos de la tecnología de representación y reproducción está la pornografía. Así la imprenta, la fotografía, el cinematógrafo, el video, el CD-ROM, el Internet y la realidad virtual han servido y sirven como medios para registrar, reproducir, experimentar y distribuir tanto imágenes como textos sexuales.

La modernidad está en profunda deuda con la imprenta, mientras que la posmodernidad lo está con las tecnologías de representación digitales y su capacidad de mostrar imágenes de un mundo verosímil pero radicalmente reconfigurado a partir de la realidad, de reconstruir un realismo *otro* en el que todo es posible. Timothy Druckrey⁵ piensa que la modernidad representó el triunfo de la tecnología sobre las cien-

cias especulativas, en tanto que la posmodernidad equivale al triunfo de la tecnología sobre la experiencia. Los nuevos canales de comunicación son los intermediarios omnipresentes y en continua expansión que simulan las experiencias en modos que complican y confunden muchas certezas y nociones de la realidad. Debido a esto la percepción, la memoria, la política, la identidad, la historia y el futuro se han vuelto rehenes de la tecnología. Un ejemplo extremo de los efectos de esta tecnología es que ahora se ofrece por primera vez en la historia transformar, y quizás, sustituir las experiencias vividas. En especial se presenta la oportunidad de reemplazar experiencias de lo más atractivas y a la vez traumáticas en la vida de cualquier ser humano: las relaciones sexuales. El cibersexo corresponde a las relaciones eróticas que tienen lugar en el ciberespacio, es decir, en el territorio imaginario pero real en el que se comunican e intercambian datos las computadoras. Actualmente, el cibersexo se limita a discusiones sexuales o intercambio de imágenes eróticas entre usuarios de Internet, o bien son las imágenes pornográficas tridimensionales con las que uno se puede relacionar en la realidad virtual mediante programas de computadora y curiosos accesorios para *entrar* en la realidad virtual como visores, guantes, trajes con sensores y dispositivos que han sido denominados *teledildonics* (cuya función será la estimulación sexual directa). Pero el cibersexo del futuro próximo se anuncia como la satisfacción genital sin compromisos, exigencias, dolores de cabeza, enfermedades venéreas o víctimas.

La pornografía ha sido tradicionalmente el medio escapista que se basa en la representación hiperrealista de los genitales y la mecánica sexual, a menudo a través de relatos fantásticos y simples que tienen lugar en el universo utópico de la disponibilidad sexual perpetua. El cibersexo promete la posibilidad de interactuar más estrechamente con la pornografía alterando el tradicional sometimiento pasivo de los sentidos a las imágenes o palabras sexuales. Pero aún no es tiempo de despedirnos del intercambio de secreciones humanas, ya que en la actualidad estas máquinas orgásmicas todavía están lejos de concretar en la realidad (virtual o la otra) su promesa de llevar la estimulación erótica definitiva y todopoderosa a la intimidad doméstica, a la privacidad de los metaversos personales cibernéticos donde uno puede ser cualquier cosa y tener relaciones con quien sea o con lo que sea. No obstante, no debemos olvidar que independientemente de sus usos pragmáticos, en el fondo la pornografía es arte, ya que como escribe Paglia:

El arte es contemplación y conceptualización, el exhibicionismo ritual de los misterios primigenios. El arte pone en orden la brutalidad ciclónica de la naturaleza. El arte está lleno de crímenes. La fealdad y la violencia de la pornografía refleja la fealdad y violencia de la naturaleza.⁶

⁵ Introducción de la recopilación *Culture on the Brink, Ideologies of Technology*, editada por Gretchen Bender y Timothy Druckrey, Bay Press, Seattle, 1994.

⁶ *Ibid.*, p. 1.

Lo obsceno

Una de las palabras fundamentales que define aquello que se sitúa fuera de los márgenes de lo representable y por lo tanto de lo decente es obscenidad. La ambigüedad de este término lo hace especialmente flexible y manejable para ser utilizado por quienes tienen el poder como herramienta censora, es decir, para perseguir lo que consideran subversivo o peligroso socialmente (que en general corresponde a aquellas actitudes que amenazan su poder y el statu quo). Lo obsceno se define burdamente como vulgar, grotesco, soez, excesivo o inmoral. Pueden considerarse obscenos tanto los procesos genitales como las excreciones pero también todo aquello que pertenece al ámbito de lo privado y que por alguna razón ha sido trasplantado a la esfera pública. Son obscenos aquellos actos que pueden ser naturales pero que fuera de contexto parecen ofensivos, repugnantes o provocadores.

Tras cien años de cine y cuarenta de televisión, las cámaras se han convertido en algo mucho más poderoso que un medio para capturar la realidad, se han vuelto máquinas legitimadoras de la verdad. Como se pregunta la atractiva protagonista de la cinta *Todo por un sueño* de Gus Van Sant (1995): “¿De qué sirve hacer algo bueno si no hay una cámara cerca para registrarlo?” Así las cámaras, tanto profesionales como domésticas, se han convertido en el único registro válido de la historia. La pesadilla de la sociedad hipervigilada del 1984 de George Orwell se ha cumplido, con la diferencia de que quien maneja las cámaras espía no son (o no son solamente) burócratas ineptos y crueles sino miles de personas comunes que sueñan con captar en video algo verdaderamente espectacular y de esa manera añadir un videocasete con su nombre al archivo de la historia. Cada ventana se ha vuelto un ojo en potencia, cada vecino un policía que nos acosa con su cámara esperando que cometamos un crimen, que seamos asesinados violentamente, que hagamos algo muy ridículo o muy obsceno para poder filmarnos. En un tiempo en que, como dijo el personaje Howard Beale en la película *Poder que mata/Network* de Sidney Lumet (1976), “hay toda una generación completa que nunca se ha enterado de nada que no salga de la pantalla”, desaparecen las diferencias entre noticias y entretenimiento, alta cultura y telenovelas, arte y publicidad, la historia no se escribe en las academias sino en los programas de videos *amateur*.

Pero no todo lo que es espontáneo y real es suficientemente atractivo como para ser transmitido por la tele. Hace falta que lo grabado o filmado sea especial y no hay nada más especial para una cultura fascinada con la muerte, pero obsesionada con negarla, que mostrar gente muriendo frente a una cámara. Por eso no sorprende que una cinta de horror mediocre como *Snuff* (Michael y Roberta Findlay, filmada en 1971 con el nombre *Slaughter* y rebautizada en 1976) se haya vuelto un fenómeno de los medios al aprovechar los rumores y mitologías urbanas de la época, que aseguraban que había películas (manufacturadas en “Sudamérica donde la vida es barata”, como rezaba

la publicidad) en donde una mujer era realmente asesinada como momento climático a un acto sexual. El término *snuff* (que en inglés es un sinónimo de matar) fue empleado por primera vez para referirse a cintas de este tipo por Ed Sanders, ex miembro de la banda The Fugs y autor del libro *The Family: The Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion*, en él alude a las supuestas cintas pornográficas en que miembros de la “familia” de Manson asesinaban mujeres. *Snuff* explotó la paranoia y la morbosidad, y a pesar de que no mostraba ningún asesinato real, dejó grabado en el inconsciente colectivo la certeza de que había gente que filmaba asesinatos para que otras personas se divirtieran o quizás se masturbaran.

La muerte en directo

La cinta pionera del cine *snuff* es la famosa película de Abraham Zapruder, en donde John F. Kennedy es asesinado a tiros cerca de la plaza Dealey de Dallas el 22 de noviembre de 1963. A esta película siniestra de dieciocho segundos que ha sido transmitida desde marzo de 1975, sin cesar, en todos los rincones del mundo e incluida en decenas de filmes y documentales, siguió otro filme sorpresivo, en donde Jack Ruby mataba frente a las cámaras de televisión al presunto asesino de Kennedy, Lee Harvey Oswald. Estas cintas cambiaron para siempre el significado de la frase *en vivo*.

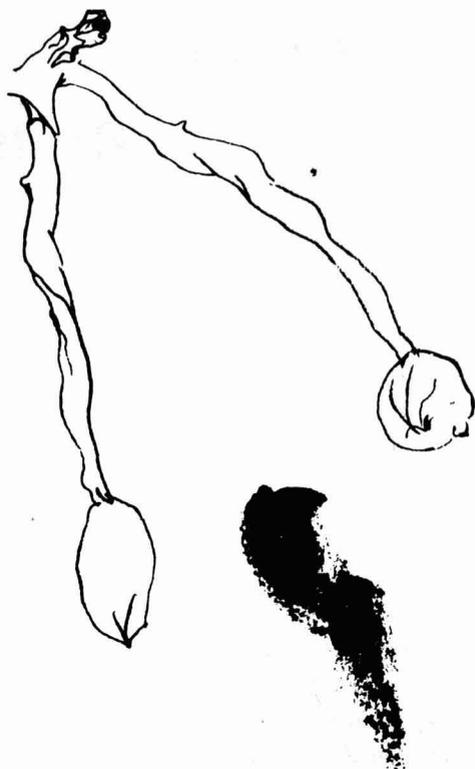
Cuando ya todo ha sido intentado frente a las cámaras, la idea de presentar imágenes de la vida real volvió a parecer atractiva. Pero lo fascinante es precisamente registrar la obscenidad: la brutalidad (asaltos a mano armada grabados por cámaras de circuito cerrado o abusos de la fuerza pública, como la golpiza que dio la policía al chofer de taxi Rodney King), lo bochornoso (el empleado que orina en la cafetera de la empresa pero es captado por una cámara de vigilancia), lo aterrador (choques, asesinatos o suicidios), momentos muy personales (gente haciendo el amor en elevadores o siendo humillada por sus superiores) e incluso el horror de la guerra convertido en entretenimiento (con su mejor ejemplo en el abundante e higiénico registro que hizo CNN de la Guerra del Golfo). Imágenes de este tipo se han vuelto comunes y una presencia constante en las transmisiones televisivas del planeta.

Ya lo dijo el cineasta y padre del horror sangriento (o *gore*), Hershell Gordon Lewis: “Si no podemos añadir más sexo, simplemente añadamos más sangre.” Es curioso que mientras los medios masivos son conservadores y pudorosos en tanto a mostrar cuerpos desnudos o escenas explícitamente sexuales, no lo son tanto para mostrar cuerpos destrozados sin vida. “Está bien mostrar a un hombre al que le patean los testículos, pero no está bien mostrarlo si se los acarician”, escribieron los integrantes del grupo de música electrónica Greater Than One. Los *media* han contribuido a aumentar nuestra tolerancia a las mutilaciones y los horrores de la carne. El legado de William R. Hearst, el inventor de la prensa amarillista, puede sentirse en los telenoticiarios. Aparte han proliferado

los *reality shows* (en los que crímenes reales son mostrados como entretenimiento), los grotescos tabloides televisivos, así como los telefilmes y las teleseries inspirados en escandalosas historias reales.

De Hutzilopochtli a Aguas Blancas

Cuando los conquistadores llegaron a Tenochtitlan se encontraron con una civilización profana, herética y perversa en extremo. Una cultura cuyos valores eran irreconciliables con la moral judeocristiana, por lo que para los españoles la única solución posible era la erradicación de las ideologías nativas. Pero a pesar de la campaña sistemática por borrar toda huella de las culturas y religiones de los pueblos de América, el espíritu pagano sobrevivió diluido en los nuevos cultos que fueron impuestos a la población. La Iglesia católica cautivó a su nuevo público gracias a sus riquezas, la extravagancia de los sacramentos, el poder de las armas y la opulencia de sus ministros. Pero también se volvió popular y exitosa gracias a la imagen del dios cristiano con su piadoso sufrimiento sado-masoquista y su poderosa carga erótica. Cristo recuperaba en su propia crucifixión el espíritu de sacrificio que dominaba la religión de los aztecas, el máximo poder político y militar que debieron derrotar los españoles en su conquista de América. Los rituales católicos se transformaron y adaptaron al recuperar la mística de las deidades que habían quedado sepultadas bajo las ruinas. Así nació una religión singular, tradicional en sus formas pero original y única en su práctica. Los mexicanos, como otros pueblos, hemos tenido siempre un intenso romance con las imágenes atroces y como escribió Carlos Monsiváis en su texto *Un video, una renuncia voluntaria y algunas declaraciones*:⁷ “En materia de reacciones indignadas, la opinión pública nacional parece sobredeterminada por las imágenes.” Recientemente el video *snuff* ha pasado a incorporarse a nuestra cultura como catalizador histórico. Por un lado el video del asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio en Lomas Taurinas y por el otro el de la matanza de Aguas Blancas. El primero, en el cual se ve claramente una mano armada que dispara a quemarropa a la cabeza de Colosio, debería ser el testimonio incontestable de la culpabilidad del asesino y en cambio es tan sólo la pieza más extraña en el enigma de este caso, ya que no sirve como evidencia de la culpabilidad del asesino confeso, Mario Aburto, sino que por el contrario despierta gran cantidad de sospechas y cuestionamientos. Y por otro lado el video de la matanza llevada a cabo por las fuerzas del orden del estado de Guerrero dirigidas por el entonces gobernador Rubén Figueroa, en contra de militantes perredistas, terminó siendo utilizado por el mismo partido en el poder y, una vez más, lejos de esclarecer el caso, dejó sin respuesta muchas nuevas preguntas. ¿Por qué parecen



tan tranquilos los asesinos a pesar de que saben que están siendo grabados? Estas obras ponen en evidencia que tanto el cine como el video, a pesar de su presunto realismo infalsificable y su crudeza, no sólo documentan sino que también crean y por lo tanto son susceptibles a una variedad de interpretaciones y a ser sometidos a diversos filtros culturales.

Estos dos videos son las joyas de la corona de una renovada cultura de las imágenes obscenas que gana terreno en los *media* mexicanos a través de vehículos televisivos sensacionalistas como *Ciudad desnuda* y programas producidos en Miami como *Ocurrió así* y *Primer impacto* (los cuales a su vez son copias burdas de programas estadounidenses como *Hard Copy*, *Inside Edition* y *Current Affair*). Finalmente en esta era de monitores sedientos de sangre y excesos corporales, en que “la televisión se ha vuelto la retina del ojo de la mente”, como dijo Brian O’Blivion en la cinta *Videodrome* de David Cronenberg (1982), podría parecer que nos hemos vuelto más indulgentes en nuestros placeres *voyeuristas*. Ya lo escribió Andy Soutter en su ensayo *The Greatest Porn Star Ever Sold*:⁸

No somos más sexuales y violentos de lo que hemos sido siempre, no estamos más expuestos a las múltiples formas del horror de lo que estaban nuestros antepasados a las ejecuciones públicas, revueltas sangrientas, crímenes sexuales, cabezas clavadas en estacas, inquisiciones, cacerías de brujas, violaciones, pillaje, guerras, sitios y revoluciones; y a todos los libros, imágenes, obras de teatro, canciones e historias al respecto que honestos trabajadores de cultura han publicado para ganarse el pan. ◆

⁷ *La Jornada*, miércoles 13 de marzo de 1996.

⁸ Includido en *Rapid Eye 3*, editado por Simon Dwyer, Creation Books, Londres, 1995.

Profetas literarios e ingenieros en información

RODOLFO MATA



NARCISO FRENTE A LA MÁQUINA

Uno de los pequeños capítulos de *La comprensión de los medios como extensiones del hombre* de Marshall McLuhan lleva el título de “El enamorado de los dispositivos”. En él, se cuenta el mito de Narciso, pero con un tono especial:

El joven Narciso tomó equivocadamente el reflejo de sí mismo en el agua cual si fuese otra persona distinta. Esta prolongación de sí mismo por espejismo embotó sus percepciones hasta convertirse en ser o mecanismo de su propia imagen prolongada o repetida. La ninfa Eco intentó conquistar el amor del joven con fragmentos de las palabras de aquél, pero todo fue en vano. Estaba embotado. Habíase adaptado a la prolongación de sí mismo y se había convertido en un sistema cerrado.¹

Esta singular versión del mito griego no en balde lleva el subtítulo de “Narcisos y narcosis”. McLuhan anota el origen común de ambas palabras y lo utiliza para señalar que al adoptar nuevas técnicas nos relacionamos con ellas en calidad de servomecanismos. Es decir, servimos a estas prolongaciones de nosotros mismos como si fueran dioses o religiones menores. McLuhan escribía esto en 1964. En cierta forma, las marcas de la época explican su estilo. Narcosis, como la que experimentó la generación de la psicodelia, con Timothy Leary a la cabeza. Sistema cerrado, figura conceptual que se movía entre la termodinámica y las recién nacidas teoría de la información y cibernética, disciplinas todas que se entrecruzaban intensamente en aquella época. El telón de fondo era la guerra fría, la carrera espacial, el desarrollo de las computadoras, etcétera.

Pero, ¿a qué obedece este largo preámbulo? ¿Por qué no he empezado a hablar del hipertexto y sus repercusiones en

la crítica literaria? En primer lugar, porque creo que puedo extender la lectura de la fábula vuelta a contar por McLuhan de tal manera que sirva de modelo de la situación del escritor ante lo que ha dado por llamarse en estos días “nuevas tecnologías”. El espejo en el que se ve nuestro nuevo Narciso es, entonces, la computadora. Eco, al fondo, repite *fragmentos* de sus palabras pero no logra ganar su atención. ¿Por qué? Aunque él tampoco nos respondería, me atrevo a pensar que se encuentra fascinado ante un espejo muy especial: aquel que simula de una mejor manera el funcionamiento del pensamiento. ¿Por qué? Porque la computadora es capaz de “accesar” (valga el neologismo) bancos de información de una manera no jerárquica sino asociativa. Es decir, en vez de tener una estructura piramidal, tiene una estructura en forma de red. Se trata de una especie de cuaderno, de extensión de la memoria, que es fluido y rápido y que no está sujeto a las leyes del olvido. Pero, ¿y la ninfa? Hemos visto a un nuevo Narciso que tal vez cree que la computadora es una prolongación de sí mismo, un espejo fiel de su memoria. Sin embargo, Eco sigue siendo la misma. Podemos imaginar que Eco es el pasado. El modelo de escritura y lectura anterior a la computadora en el cual Narciso sólo percibe fragmentos de sí mismo. Es una especie de espejo roto. Pero no sólo roto, sino deficiente, incapaz de alcanzar la complejidad que el artefacto que ahora atrapa su atención le proporciona.

La historia, como la cuenta McLuhan, termina con el embotamiento de Narciso, con su narcosis que lo condena a ser un “sistema cerrado”, con las implicaciones catastróficas de degradación que acarrea la localización de este tipo de sistemas, tanto en el ámbito de la psicología como en el de la biología. Sin embargo, mi lectura personal levanta dos objeciones. Primera: la narcosis puede ser un estado altamente creativo y no embotador. Cuando Haroldo de Campos nos dice “tomei a mesalina de mim mesmo / e passei esta noite em claro / traduzindo *Blanco* de Octavio Paz” nos da un ejemplo muy adecuado a nuestro tema, ya que proviene del ámbito

¹ Marshall McLuhan, *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*, Editorial Diana, México, 1969, p. 68.

de la lectura. La lectura atenta como una experiencia narcótica. Y segunda: podemos pensar que el sistema no está totalmente cerrado, pues si bien los ojos de Narciso están sobre su reflejo, algo de lo que dice Eco llega a sus oídos. En fin, dejemos las conclusiones sobre este episodio mitológico “revisitado” sobre el cual no quiero ser tan tajante como McLuhan y pasemos a discutir el *hipertexto*.

HIPERTEXTO: UN SOLO RÍO Y DOS MÁRGENES

Cuando en 1959 el novelista e investigador científico C. P. Snow definió el problema de “las dos culturas” como “un abismo de incompreensión mutua” que separaba a los intelectuales literarios de los científicos, quizá nunca imaginó que dicho abismo pudiera transformarse en un espacio compartido: quizá un río, el río de Heráclito que nunca es el mismo, pero a final de cuentas navegable. Ese nuevo espacio ha recibido el nombre de hipertexto.

El término y el concepto

El término ‘hipertexto’ fue acuñado por Theodor H. Nelson en los años sesentas. Posteriormente, en su libro *Literary Machines* de 1981, puntualizaría:

Con hipertexto quiero decir escritura no-secuencial —texto que se puede leer mejor en una pantalla interactiva, texto que se ramifica y que permite al lector elegir—. Tal como se le concibe popularmente es una serie de trozos de texto conectados por medio de vínculos [*links*] que ofrecen al lector diferentes caminos.

Nelson creía que en ese concepto se podrían sentar las bases de un nuevo tipo de medio publicitario que cambiaría la manera en que los libros y otros textos eran producidos y consumidos. En 1962 había esbozado el proyecto Xanadu² que incluía la creación de un programa administrador de información llamado Hypermedia Server Program, el cual permitiría a los usuarios explorar gigantescas bases de datos, que incluirían información en video, música, voz y texto. Este programa servidor también proporcionaría a los usuarios la facilidad de crear vínculos entre los elementos de Xanadu, conformando así una personal visión de los contenidos de las bases de datos. El segundo aspecto de su proyecto era crear un mercado publicitario completamente nuevo que se comercializaría.

² Xanadu funcionaba como un nombre mágico en el que se condensaban varios elementos. Originalmente es el nombre del “palacio del placer” que Coleridge describe en su poema “Kubla Khan”, cuyas imágenes provienen de una experiencia narcótica. Pero también es el nombre de la mansión de William Randolph Hearst, millonario de los medios masivos de comunicación, de cuya vida se ocupó Orson Wells en su película *Citizen Kane*.

Sin embargo, el proyecto Xanadu, que nunca se llevó a cabo, no surgió de la nada. Nelson había sido alumno de Vannevar Bush, brillante ingeniero que había participado durante la segunda Guerra Mundial en los proyectos destinados a acelerar los cálculos de trayectorias balísticas, proyectos que llevarían a la creación de las primeras computadoras de bulbos en los años cincuentas. Si bien el término hipertexto se lo debemos a Nelson, su conceptualización se remonta a un sueño del ingeniero Bush.

Asombrado ante la cantidad de investigaciones que estaban siendo desarrolladas en todos los campos del conocimiento, cantidad que rebasaba con mucho la capacidad para realmente usarlas, esbozó en el artículo “As We May Think” (1945) el funcionamiento de una máquina llamada Memex. Los puntos que tocaba en su artículo eran en resumen los siguientes:

1) Nuestra ineptitud para alcanzar un registro se debe a los sistemas de indización (numéricos, alfabéticos y jerárquicos) que sólo permiten llegar por un camino que atraviesa una jerarquía de clases y subclases. En esos sistemas, la información sólo puede estar en un solo lugar de la cadena.

2) Bush describe su Memex como un dispositivo en el que un individuo guarda sus libros, notas, etcétera, de tal manera que los puede consultar con flexibilidad y rapidez como si fuera una extensión de su memoria (*enlarged intimate suplement to his memory*). Sería un escritorio con pantallas translúcidas, palancas, motores y microfilmes.

3) El Memex permitiría agregar notas a la información consultada. Esto funcionaría como si la página física estuviera ante el usuario.

4) El Memex permitiría un tipo de vinculación asociativa que crearía rutas de acceso muy variadas, mucho más eficientes y ricas que las ofrecidas por el “camino único” de la indización jerárquica.

5) Cualquier elemento podría ser incluido en varias rutas. Bush agrega la observación de que los caminos recorridos por las búsquedas de información anteriores no se evaporarían como sucede con la memoria humana.

6) De esta manera las rutas unen diferentes fuentes formando un *nuevo libro*.

Como sabemos, el Memex ahora ya no es un sueño. Aunque no hay un solo sistema y aunque no se llama Xanadu, es posible llevar a cabo las operaciones vislumbradas por Vannevar Bush.

Los críticos y las utopías o profecías sobre el texto

Frente a Vannevar Bush y a Theodor Nelson, es decir, del otro lado del río, los críticos literarios elaboraban sus reflexiones en torno al texto. Maurice Blanchot, en *Le livre à venir* (1959) comentaba, basándose en la obra de Mallarmé, las posibilidades del libro “numeroso”, del libro que se multiplica a sí mismo por un movimiento que le es propio y que proviene de un

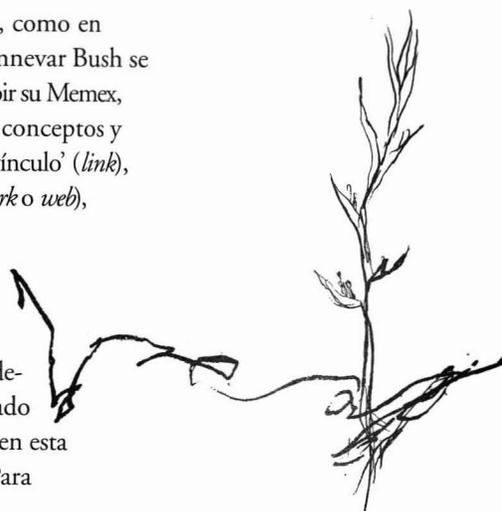
lenguaje tratado con tal precisión que abandona el mundo de las cosas reales para fundar un mundo de las “relaciones puras”, un mundo hecho de signos cambiantes, caleidoscópicos, un mundo similar al mundo abstracto que arrastra la música en su movimiento. Se trata de un libro que no puede tener autor o que es anterior al autor pues el “poeta desaparece bajo la presión de la obra por el mismo movimiento que hace desaparecer a la realidad natural”.

La idea de la *pluralidad del texto* se repite en muchas otras obras desarrolladas por diferentes críticos. Aunque hay variaciones en los enfoques, la idea de pluralidad se mantiene ya sea inclinándose hacia el funcionamiento de la estructura del texto en la operación de la lectura, o hacia el propio lector. En *Obra abierta* (1962), por ejemplo, Umberto Eco señala tres tipos de obra que tienen distintos “grados de libertad” en su estructura, los cuales permiten diferentes relaciones con el lector. Otro caso es el de Roland Barthes, quien en *S/Z* (1970) arma toda una estrategia de alteración de la novela *Sarrasine* de Balzac para lograr un “texto estrellado”, totalmente plural, que se aleje lo más posible de la rigidez de la novela original, enriqueciéndola, dándole varios puntos de entrada y de salida, convirtiéndola en una galaxia de significantes. El texto se convierte, entonces, en una *red* de fragmentos interconectados a través de diversos procedimientos (índices de variados tipos, notas de pie de página, recursos tipográficos como el uso de cursivas y negritas, etcétera), lo cual da como resultado series de trayectorias a través del texto. Trayectorias como las que podemos encontrar en una novela como *Rayuela* (1968) de Julio Cortázar o en otra como *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, en la que Bustrófedon sugiere crear un “itinerario de lectura aleatorio”. No-linealidad, concepto en el que tanto insistieron los escritores de vanguardia que siguieron la estela dejada por Mallarmé.

Lo mismo sucede con la *idea de “autor”*. Si Blanchot comenta su desaparición, como mencionábamos anteriormente, Foucault, en *¿Qué es un autor?* (1969), rompe su supuesta unidad —resabio romántico— y lo transforma en una función. La articulación de la pluralidad del texto con el cuestionamiento del concepto de autor entronca con *el papel asignado al lector*. En *Obra abierta*, Umberto Eco subraya la colaboración del lector con el autor, con diversas modalidades, a través del texto. En “La estructura apelativa de los textos” (1975), Iser habla de un lector participativo que llena los vacíos que ofrece el texto.

En fin, no es lugar aquí, ni hay el tiempo suficiente, para intentar hacer un recorrido más o menos detallado de todas las ideas que participan en esta confrontación entre el hipertexto y la crítica textual. Hasta aquí, he mencionado solamente tres: la pluralidad del texto, el cuestionamiento de la figura del autor y el papel del lector creativo. Sobre las tres se ha reflexionado con gran maestría en la crítica y también podemos ver que las tres tienen su materialización en el hipertexto. Para percibir esto más claramente, hay que subrayar que, tanto en la definición de hipertexto que nos pro-

porciona Nelson, como en las metas que Vannevar Bush se planteó al concebir su Memex, es posible rastrear conceptos y términos como ‘vínculo’ (*link*), ‘nodo’, ‘red’ (*network* o *web*), ‘ruta’ (*path*), ‘no-linealidad’, y ‘lector’ y ‘escritor’ participantes. Como decía, he mencionado apenas tres ideas en esta confrontación. Para completar el pa-



norama, me gustaría añadir algunas más, comentando cómo se da su aparición en la producción de hipertextos, tanto creativos como críticos, y cómo, en algunos casos, las consecuencias previstas por la crítica son rebasadas o enriquecidas. Veamos:

Intertextualidad. El hipertexto es, por definición, un sistema intertextual, pues establece conexiones entre diversas unidades textuales creando una red cuya complejidad supera, con mucho, la de cualquier individuo. Ya que una de las premisas del hipertexto es la posibilidad que otorga al lector de establecer nuevos vínculos, dicha red intertextual se encuentra en constante expansión con la ventaja de que no está limitada por la fiscalidad de los medios impresos.

Descentramiento. El hipertexto proporciona un sistema que es infinitamente recentrable. Su foco provisional depende del lector que se transforma en un lector verdaderamente activo. Los límites entre autor y lector se difuminan. El texto se pluraliza. El lector no queda encerrado en ningún tipo de jerarquía.

Polifonía. El hipertexto impide el surgimiento de una voz unívoca y tiránica. Es posible llevar a cabo la novela multivocal descrita por Bajtín con un mayor intrincamiento ya que el hipertexto potencializa la limitada no-linealidad a la que puede aspirar el usuario de los medios impresos convencionales. En el caso de textos académicos, las citas pueden no aparecer recortadas sino completas. Es decir, el hipertexto puede invitar a consultar no sólo lo citado por el autor sino el texto completo referenciado. Esto subvierte las relaciones: ¿cuál texto depende de cuál? ¿Realmente se trata de un texto o de una galaxia de textos?

Por último, regresemos con Narciso. Lo habíamos dejado sumido en la autocontemplación y condenado por Marshall McLuhan a la degradación y el agotamiento pues se había convertido en un sistema cerrado. Sin embargo, yo lo veo al borde de un río que creo que es el hipertexto. Escucho a Eco pero no sólo a lo lejos, sino que sé que de alguna manera ha entrado en el artefacto y ahora también llama a Narciso a través de su espejo. No hay tal sistema cerrado. Los enamorados de los dispositivos no pueden tener tan triste fin. ♦

Ultra

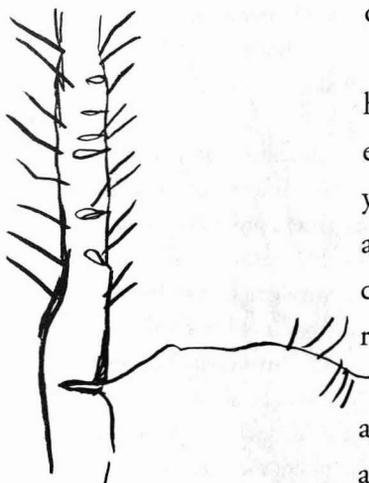


VÍCTOR HUGO PIÑA WILLIAMS

Para Isaac

Hoy de la tarde
y no en la tarde
desde un maquinón ultraísta
ultrasonaba a lo sano y a lo loco
en su locutorio y sinario y sin nada
el hijo de su padre

Desde el eco que juega a la oca
desde el hueco del acá que acoraza
el allá del alma
desde la nuez de lo nuevecito
desde la gracia en agraz
desde la concha del apuntador
en la ópera bufa de la espera esperántica
desde ahí
desde el ahí ahíto
de la vida beoda
desdeñaba y desoñaba
desde ultrasonaba y
hasta se callaba de bruces
el hijo de su padre
y nos apuraba puros abrazos
a quienes íbamos pasando por su vera
corre por tu vida se oyó
rumioso y horrísono
que yo le gritaba entonces
agrietado
aunque sin gripe



El lugar (o el vacío) de la ciencia en la cultura



RICARDO TAPIA

La ciencia es una actividad creativa cuyo fin es la obtención de conocimiento sobre la naturaleza y sus mecanismos, utilizando métodos de observación y experimentación que permiten un análisis objetivo de la realidad. Para lograr este objetivo —siempre elusivo, inalcanzable en su totalidad, y sin embargo suficientemente asequible para lograr progresos— se requiere de una gran dosis de creatividad, aplicada en el marco del método científico, que no es otra cosa sino una serie de conceptos y modos de pensar que permiten un análisis objetivo de la metodología y de los resultados del ejercicio de esa creatividad. Esto último —la posibilidad de visualizar y conceptualizar objetivamente la realidad— distingue a la ciencia del arte, con el que no obstante se hermana en lo primero: es un ejercicio de creatividad individual que va mucho más allá del frío razonamiento y de la pura y aséptica argumentación lógica. En efecto, contrariamente a lo que se cree, inclusive entre los estudiantes de ciencia y de arte y entre los científicos con poca experiencia, la actividad científica requiere de imaginación, intuición, abstracción, sensibilidad y curiosidad, de manera similar a la actividad artística.

Cuando un científico intuye un concepto o una explicación a un fenómeno, tiene una extraordinaria vivencia de *así es*, de *eureka*, que lo colma y lo transporta, parecida a la del músico cuando fragua una melodía, a la del pintor al imaginar un cuadro que le satisface, o a la del poeta al “ver” la metáfora perfecta en el ritmo preciso. Se atribuye al matemático Gauss la siguiente frase: “Tengo los resultados desde hace tiempo, pero aún no sé cómo demostrarlos.” Así fue, por ejemplo, como el químico Friedrich von Kekulé descubrió la estructura de anillo de los compuestos aromáticos de carbono, al imaginar súbitamente, mientras dormitaba frente a una chimenea, una cadena de seis átomos como una serpiente mordiendo la cola, concepto que revolucionó la química orgánica al permitir entender el comportamiento químico de estos compuestos. Esta misma sensación de descubrimiento intuitivo, luminoso y de enormes consecuencias queda registrada en el libro de James Watson

La doble hélice, donde se cuenta la forma en que él y Francis Crick dedujeron la estructura química del ácido desoxirribonucleico (DNA), es decir, la materia de los genes, a partir de los datos fisicoquímicos disponibles. El alcance de esta intuición fue extraordinario pues al describir correctamente la molécula de DNA explicaron simultáneamente, en virtud del preciso apareamiento químico de las dos cadenas de la hélice, cómo se copiaba la información contenida en el DNA en el momento de la división celular, lo cual a su vez explicaba el mecanismo de transmisión de los caracteres hereditarios de la célula madre a la hijas.

Este proceso de creatividad es descrito por Arthur Koestler de la siguiente manera en *The Art of Creation*:

El momento de la verdad, la súbita emergencia de una nueva concepción mental, es un acto de intuición. Tales intuiciones aparecen como relámpagos milagrosos, o cortos circuitos en el razonamiento. De hecho, se asemejan a una cadena sumergida de la que sólo el principio y el fin son visibles sobre la superficie de la conciencia. El buzo se pierde en un extremo de la cadena y surge en el otro extremo, guiado por eslabones invisibles. (Citado por M. A. Boden, en *The Creative Mind*, Basic Books, Londres, 1990.)

Aunque el proceso creativo es esencialmente idéntico en el arte y en la ciencia, ésta difiere del arte en que al producir nuevos conocimientos genera progreso, adelantos, avances, en al menos dos sentidos diferentes. En primer lugar, conforme se sabe más sobre la naturaleza se profundiza en los detalles y al mismo tiempo se amplía el horizonte de nuevos hallazgos. Es decir, el conocimiento científico no es una simple acumulación de datos sino que al entender un mecanismo o un proceso de la naturaleza se abren perspectivas imposibles de predecir antes de conocer ese mecanismo. En esto consiste el progreso en el conocimiento, lo cual no niega que cada nuevo adelanto se realice de la misma forma que el anterior:

el saber más no cambia la esencia del acto científico creativo pero sus resultados —los nuevos conocimientos— se ensanchan, se integran, se complementan, se refuerzan y por supuesto también se corrigen progresivamente, de modo que cada vez sabemos no sólo más, sino que conocemos mejor.

Nada de esto ocurre en el arte. No puede decirse que *Las señoritas de Avignon* es una pintura mejor que *La Virgen de las Rocas*, o que las esculturas de Henry Moore superan a las de Bernini o a las antiguas cariátides griegas, o que la *Consagración de la primavera* es una cumbre más alta que *El arte de la fuga*. Sí podemos, en cambio, afirmar que la descripción de la molécula del DNA y de las reacciones bioquímicas que regulan su duplicación, y por lo tanto la herencia, es mucho mejor que los homúnculos que se dibujaban en el siglo XV para explicar este fenómeno; o que el conocimiento de los circuitos neuronales y las moléculas neurotransmisoras que regulan el movimiento muscular, y de los mecanismos de sus alteraciones, representa un escalón bastante más alto que los conceptos de posesión demoníaca que hasta hace no muchos decenios eran la explicación más aceptada de las convulsiones epilépticas.

El segundo sentido de progreso en la ciencia se refiere no a la ciencia misma sino a las aplicaciones del conocimiento que la ciencia genera, es decir, a la tecnología. Es gracias a ese conocimiento que se han desarrollado innumerables y asom-

brosos avances tecnológicos. Sorprende que, quizá por ser tan familiares o porque no se percibe su origen de manera directa, las sociedades humanas no reconocen estos adelantos como resultados de la actividad científica sino que simplemente los *dan por hecho*, como si hubieran tenido que ocurrir de manera natural o espontánea. Esto sucede, entre muchísimos otros ejemplos, con la prevención y aun la erradicación de enfermedades como la viruela o la poliomielitis, gracias a las vacunas, o los trasplantes de órganos, o la cirugía a corazón abierto, o la electricidad y sus múltiples aplicaciones, o los medios de locomoción aérea, o la televisión, o los medios de comunicación instantánea a grandes distancias. Al igual que en el caso del progreso del conocimiento mismo, tampoco este tipo de progreso tecnológico es inherente a la actividad artística.

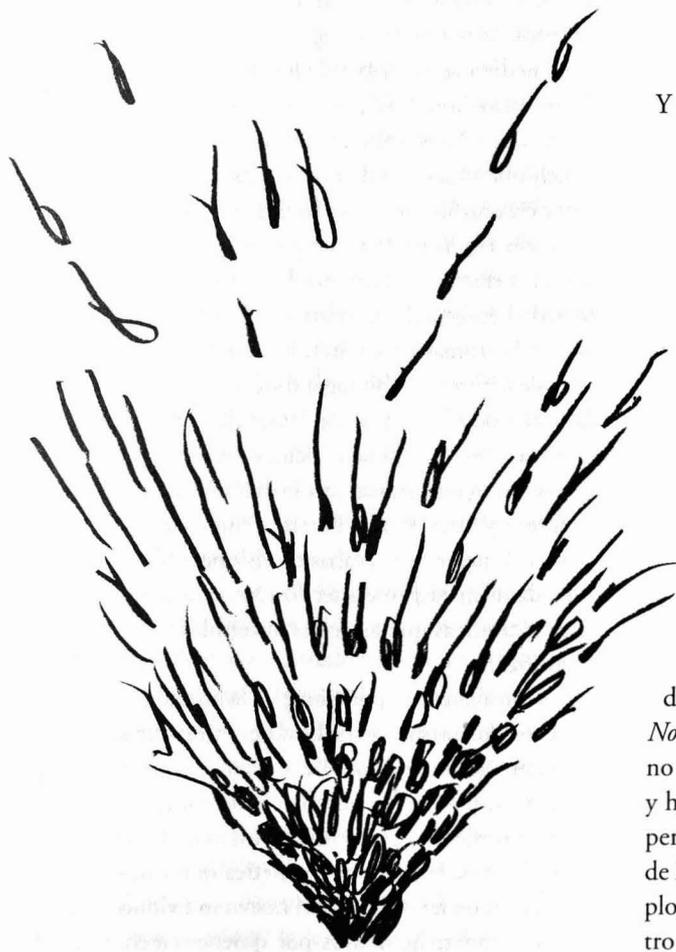
En este marco de lo que representa la ciencia y el progreso de los conocimientos que genera, las siguientes palabras de Jacques Monod (Premio Nobel en 1965 por sus estudios sobre la regulación de la expresión genética y de la actividad enzimática) en su indispensable libro *El azar y la necesidad*, adquieren un significado especialmente importante:

Si la ambición última de la ciencia es, como creo, dilucidar la relación del hombre con el universo, entonces es justo reconocerle a la biología un lugar central, puesto que es, entre todas las disciplinas, la que intenta ir más directamente al centro de los problemas que se deben haber resuelto antes de poder proponer el de "la naturaleza humana", en unos términos que no sean metafísicos.

Y más adelante,

La ciencia moderna ignora toda inmanencia. El destino se escribe a medida que se cumple, no antes. El nuestro no lo estaba antes que emergiera la especie humana, única en la biosfera en la utilización de un sentido lógico de comunicación simbólica [...] El universo no estaba preñado de vida, ni la biosfera del hombre. Nuestro número salió en el juego de Montecarlo. ¿Qué hay de extraño en que, igual que quien acaba de ganar mil millones, sintamos la rareza de nuestra condición?

Por todo lo anterior, uno esperaría que la ciencia, en tanto que actividad creativa en sí misma y además por sus evidentes repercusiones en la vida humana al final del siglo XX, fuera parte importante del bagaje cultural del hombre común, por lo menos al nivel de lo que significan culturalmente la Capilla Sixtina, la *Novena sinfonía* de Beethoven o el *Quijote*. Sin embargo, esto no sólo no ocurre sino que existe una cierta desconfianza de y hasta aversión por todo lo que suene a ciencia, aun entre personas con educación universitaria y entre intelectuales de las artes, la literatura y, por supuesto, la política. Por ejemplo, Emile Cioran, ese lúcido pero terrible pesimista de nuestro siglo, escribió:



Innovar es algo carente de sentido y no cabe duda de que el hombre debería haber interrumpido su desarrollo, su precipitación hacia lo nuevo [...] El primer paso que dio fuera de la animalidad le produjo una reacción tal de orgullo, una ebriedad de poder tal, que luego nada iba a poder volverlo circunspecto y calmarle. Avanzar a cualquier precio se convirtió en su lema, al cual fue fiel y sigue siéndolo aún, con la salvedad considerable de que hoy ya no cree en él, aunque sin tener la fuerza de confesárselo claramente, es decir de abdicar, de salvarse. Pero, ¿cuándo hubiera podido hacerlo? ¿En la Edad de Piedra? Era ya demasiado tarde pues la conquista ha encandilado y halagado siempre a este hipócrita extraviado [...] Tomó el camino contrario, sucumbió al encanto y a los atractivos del *Progreso*. El único elemento importante de nuestra época es el eclipse de ese mito. En adelante avanzaremos sin entusiasmo, por puro automatismo, por complicidad forzosa con un ideal que se ha convertido a todas luces, en un factor de desmoronamiento. ("Fascinación de la ceniza", *Vuelta*, núm. 131.)

En contraposición a esta idea, creo que, a la luz de los nuevos hallazgos en la biología, la biomedicina, la física y la astronomía, el entusiasmo por conocer más a la naturaleza es ahora mayor que nunca. Además, encuentro en estas palabras una especie de terror a lo que Cioran interpreta como la búsqueda del saber por orgullo, por engrimeamiento, por sentirse superior y, en el fondo, por saber más y así tener más poder. Independientemente de que, efectivamente, el saber da la posibilidad de utilizar el conocimiento para fines específicos —benéficos como los mencionados arriba, maléficos como las armas o el uso irracional de los recursos naturales—, se esconde aquí



una falacia que, me temo, está en el fondo de la incultura científica de nuestra sociedad y en general de las sociedades de todos los países, incluyendo a los del primer mundo. La falacia, reconocida o implícita, es pensar que la ciencia persigue el control de la naturaleza, lo cual le da el poder; y es una falacia porque el objetivo de la investigación científica es el entendimiento de la naturaleza, no el hacerse dueña de ella. *La ciencia persigue el saber, no el poder*. Pero de todas maneras, dirán algunos, el que tiene el conocimiento puede hacer mal uso de él, o bien, aun sin intenciones destructivas, es posible que ocurran errores catastróficos, como el accidente de Chernobil.

Cierto, esos riesgos existen, y justamente por eso propongo la tesis de que sólo la cultura científica de la sociedad podrá evitarlos. Más aún, propongo que la incultura científica es en gran medida responsable de los daños derivados del mal uso de los conocimientos, precisamente porque quienes podrían tomar decisiones políticas importantes para prevenirlos no tienen una idea clara de qué se sabe y de su posible utilidad, y por esta razón son presa fácil de los malintencionados o de los seudocientíficos. Por ejemplo, ¿cómo se pueden tomar decisiones correctas cuando aun los sectores más educados de la sociedad en general ignoran, en el doble sentido de no saber y/o de no tomar en cuenta, los conocimientos más elementales de la física y la biología modernas; cuando prefieren alejarse de todo lo que suene a ciencia y en cambio frecuentemente creen en las ciencias ocultas, la astrología, la brujería, las operaciones quirúrgicas sin instrumental, los poderes sobrenaturales y otras charlatanerías; cuando ciertas creencias, basadas en el mejor de los casos en visiones religiosas o esotéricas, o en datos meramente anecdóticos, se convierten en verdades más auténticas que aquellas obtenidas por la investigación científica?

Consideremos, por ejemplo, la astrología, tan en boga en muchos círculos sociales de las clases media y media alta. El conocimiento sobre la doble hélice del DNA y sus implicaciones genéticas, y el hecho de que en el momento de la fecundación se realice la complementariedad de las dos hélices, de la cual depende la estructura genética que a su vez determinará los caracteres fenotípicos del nuevo individuo, son total y sistemáticamente ignorados por quienes creen en el efecto de





los astros sobre el modo de ser de las personas. Peor todavía, están convencidos de que ese supuesto efecto se ejerce no en el momento de la fecundación, ¡sino en el momento del nacimiento, cuando el individuo ya lleva nueve meses de desarrollo!

Otro ejemplo interesante es el caso de la evolución de las especies. Cuando Darwin postuló hace ya más de un siglo su teoría, que puede ser calificada sin exageración como uno de los más grandes descubrimientos de la humanidad, era, en efecto, una teoría, aunque tan bien fundamentada que cabían pocas dudas. A raíz del conocimiento de la estructura del DNA, y con el extraordinario desarrollo de la biología molecular en los últimos años, la evolución de las especies no sólo se ha confirmado de modo definitivo, sino que, además, el conocimiento en torno a ella ha progresado en el terreno de las moléculas biológicas. En efecto, como el DNA determina la estructura de las proteínas en cada célula viviente, al evolucionar los genes cambian las proteínas. En la actualidad se puede conocer con gran exactitud la estructura química de las proteínas y de los genes, de modo que ha sido posible establecer los árboles evolutivos de numerosas proteínas que tienen la misma función en diversas especies pero que no son idénticas estructuralmente. Esto quiere decir que se conoce ya cuántos miles o millones de años atrás hubo una especie que tenía la molécula precursora de la cual derivaron todas las demás en el curso de la evolución, y qué tan cercanas o alejadas entre sí se encuentran las especies hoy vivientes, en términos de esa proteína: especies más cercanas evolutivamente tienen proteínas que estructuralmente se parecen más entre sí —tienen mayor homología, en términos bioquímicos— que aquellas más lejanas.

Lo anterior quiere decir que la evolución de las especies es un conocimiento biológico perfectamente establecido, probado más allá de toda duda razonable. Y sin embargo, la incultura científica de que hablamos tiene aquí otra de sus manifestaciones más increíbles, ya que no se limita a ignorar los hechos, sino que los combate. Por ejemplo, en los Estados Unidos existe un movimiento en defensa del creacionismo, que postula que los estudiantes que aprenden el concepto de la evolución biológica dudarán de la existencia de Dios, no tendrán ninguna religión y entonces serán malos y causarán el mal, por lo que no debe enseñarse la teoría de la evolución en las

escuelas. Esto ha originado disputas legales que han llegado incluso a la Suprema Corte. En noviembre de 1995 el Comité de Educación de Alabama, uno de los estados en donde el anti-evolucionismo alcanza dimensiones pavorosas, ordenó que todos los libros de texto usados en las escuelas públicas lleven la leyenda que dice, entre otras barbaridades, lo siguiente:

Este libro discute la evolución, una teoría controvertida que algunos científicos presentan como la explicación del origen de los seres vivos, como las plantas, los animales y el hombre [...] La evolución nunca ha sido observada y debe ser considerada una teoría [...] La evolución también se refiere a la creencia no probada de que las fuerzas del azar, no dirigidas, produjeron un mundo de cosas vivientes [...] (Cita tomada de *The Sciences*, Academia de Ciencias de Nueva York, enero-febrero de 1996.)

Esta negación de la realidad demostrada por la investigación científica es tan burda que no debería ser tomada en cuenta... si no fuera porque, al igual que en muchos otros aspectos del conocimiento, es la actitud que predomina, como he repetido a lo largo de este ensayo, en la mayoría de la población. Permítaseme reiterar, a modo de conclusión, que esta incultura científica es también muy frecuente en nuestro país entre los intelectuales no científicos (los científicos también somos intelectuales), quienes en buena medida influyen en la opinión pública; entre los periodistas y los responsables de los medios de comunicación masiva, y entre los administradores que toman decisiones políticas que involucran el conocimiento científico, como las que influyen sobre la salud, el aprovechamiento razonado de los recursos naturales o la contaminación ambiental.

La cultura es incompleta si no incluye a la ciencia. Debemos llenar ese gran vacío de la cultura y convencer a la sociedad de que no se puede ser culto cuando se es un ignorante de la ciencia o se desprecian sus logros, para así poder educar a las nuevas generaciones de manera más integral. De otro modo, la superstición y el fanatismo seguirán predominando sobre el saber, en un mundo que, paradójicamente, se encuentra inmerso en los beneficios que la ciencia ha aportado a la humanidad. ♦

Nación y Estado en la encrucijada actual*

CLAUDIO LOMNITZ

Es un hecho consabido que las relaciones entre el Estado, la nación, el territorio y la ciudadanía se han tensado en México desde la crisis de 1982. Sin embargo, la gravedad de la crisis actual puede fácilmente llevarnos a imaginar un tiempo mítico en el que estas relaciones eran perfectamente armoniosas. Este raciocinio resulta nocivo porque insinúa dos ideas teleológicas equivocadas, con todo lo malo que es tener como meta algo imposible. Una de estas ideas implica la visión que imagina un momento armonioso en la relación Estado-nación (momento que es imaginado a veces en el pasado precolombino y otras en las cumbres de la historia nacional, como pueden ser los años posteriores a la Intervención francesa o el sexenio de Lázaro Cárdenas), armonía que se ha ido desbaratando progresivamente hasta la actualidad y que hay que reconstruir a partir de la acción política. La segunda visión falsa es aquella que considera la crisis presente como un síntoma más del fin de la modernidad y del paso inevitable a una sociedad posnacional; esta visión niega la importancia de formular un nuevo nacionalismo en la coyuntura actual. A pesar de que la segunda visión es menos falsa que la primera, la persistencia de nuestra *necesidad de nación* (negada en la segunda visión con todo un aparataje de *pos-*: posmodernidad, posestructuralismo, posnacionalismo, posmarxismo, etcétera) hace que la primera visión sea tristemente fértil, situación que acaba generando una verdadera crisis de la imaginación política.

Este ensayo traza, a grandes rasgos, las relaciones entre Estado, nación, ciudadanía y territorio en México. Intento especificar tanto la naturaleza de las dificultades actuales de la fórmula nacional como los obstáculos para el acceso a un momento verdaderamente posnacional.

* El presente ensayo esboza algunos de los argumentos que he publicado en artículos detallados sobre la temática en cuestión, entre los cuales debo destacar "Fissures in Mexican Nationalism" (*Public Culture*, 1996) y "Ritual político y esfera pública en la formación de México" (*Revista Mexicana de Sociología*, 1996).

México nació sin nación

Al momento de la Independencia, los mexicanos heredaron un Estado que guardaba una relación muy fuerte con su territorio. Tal situación era parte medular del sistema colonial y se resumía en un solo hecho: todo título legal de tierras tenía su origen en una merced real. Así, aunque los contornos precisos del territorio mexicano estuvieron en cuestión durante y después de las guerras de Independencia, la relación jurídica entre Estado y territorio nunca lo estuvo. Por lo contrario, el orden constitucional que surgió de la Independencia estipuló que la propiedad del territorio mexicano recaía en la nación mexicana, con lo que se llevó a cabo una sustitución aparentemente simple del rey por la nación. La propiedad sería de la nación mexicana, y el Estado mexicano sería el guardián y representante de la nación.

Esto creó algunos problemas después de la Independencia, ya que los mexicanos que heredaron el Estado colonial no se identificaban de manera simple como una nación única e indivisible. En efecto, aunque el imperio español se subdividió en los reinos de Castilla, Aragón, Nueva España y el Perú, cada uno de los cuales sujeto al rey, no eran internamente homogéneos desde el punto de vista nacional. Más aún, la heterogeneidad nacional era especialmente importante en los reinos americanos, donde las diferencias culturales y raciales eran sancionadas jurídicamente y utilizadas para organizar una jerarquía social multinacional. Por ello, en los albores de la Independencia mexicana teníamos un Estado con una relación clara con el territorio, pero que representaba una nacionalidad muy poco definida, lo cual generó disputas tanto por la definición de la nación como por la del territorio mismo.

Detengámonos, por último, en la relación que existía entre el Estado y la formación de sujetos políticos (*ciudadanos*) en ese momento. En el tiempo colonial, buena parte de los mecanismos para la formación de sujetos políticos pertenecía a la



institución eclesiástica. Sin embargo, la Iglesia no se ocupaba de formar una ciudadanía uniforme. Por lo contrario, al menos hasta el periodo colonial tardío, el esquema dominante para la formación de sujetos se basaba en un intento concertado de separar a indios, europeos y africanos: de separar sus residencias y sus instituciones educativas, y a veces también sus instituciones civiles y religiosas. Esta forma de producción de subjetividades diferenciales correspondía, en teoría al menos, con los diversos derechos civiles y el lugar que ocupaban indios, españoles y negros en la economía del México colonial. Así, la multinacionalidad de la Nueva España era en parte resultado de la política oficial para la formación de sujetos políticos y sociales.

No obstante, es indispensable notar que la Iglesia se encargaba de crear un grado importante de *homogeneidad* entre los diversos sujetos políticos, especialmente a través de la aplicación universal de los sacramentos. La Iglesia era crucial, entonces, no sólo porque estaba encargada de la educación y de la tutela moral de la población (cabe recordar que en tiempos coloniales las ofensas contra la religión, como la blasfemia por ejemplo, se castigaban como ofensas civiles), sino también

porque proveía a la población con una narrativa que se basaba en los sacramentos. Esta narrativa organizaba la vida del individuo en una serie de estadios marcados por el bautizo, la comunión, el matrimonio y la muerte cristiana, y los ciclos anuales en periodos delimitados por las etapas de la vida de Jesús y de María.

Más aún, la Iglesia no sólo organizaba la vida de los sujetos, sino que también proveyó al Estado colonial con su propia acta de nacimiento: la evangelización y la deuda espiritual que contrajeron indios y africanos era la piedra angular de la legitimación del régimen colonial. Así, la Iglesia estaba a cargo por una parte de formar sujetos sociales que se identificaban como españoles, indios y negros dentro de un orden político en que la dominación española quedaba también sancionada. A la vez, la propia Iglesia creó una narrativa de vida y una estructura del tiempo común a todas las clases y castas de la época.

En resumen, los mexicanos heredaron del imperio español un Estado que era la fuente de toda la propiedad territorial, que no había creado una nacionalidad única ligada al territorio, sino una sociedad multinacional organizada jerárquicamente, en la que la Iglesia era la encargada de formar una ciudadanía segmentada por etnias, sometidas todas al rey católico, y en la que los individuos poseían una estructura narrativa común para aspectos cruciales de sus vidas.

La formación nacional

Buena parte de la historia del siglo XIX y del XX puede ser descrita como el proceso en el que se transformó aquel Estado multinacional en un Estado nacional moderno. Dicho proceso fue sin duda doloroso y difícil, pues, en primer término, aunque México mantuvo una relación legal con su territorio, los contornos de éste fueron muy disputados, al grado de que los Estados Unidos se apropiaron de la mitad del mismo y de que Centroamérica se independizó en 1822. Sin embargo, las dificultades no se redujeron al problema de definir los contornos del territorio nacional, sino también, y muy principalmente, al de fijar mecanismos para la formación de una ciudadanía y de una identidad nacional.

Después de la Independencia los próceres intentaron mantener el papel central de la Iglesia en la formación de la ciudadanía, pero al mismo tiempo buscaron terminar con la segmentación étnica de la sociedad civil. La esclavitud fue abolida y se fueron acabando las prerrogativas y los tributos de las corporaciones indígenas. Sin embargo, no resultó fácil el proceso de formación de una ciudadanía, y el país acabó por dividirse políticamente entre aquellos que deseaban mantener el papel hegemónico de la Iglesia en la formación de ciudadanos y aquellos que deseaban que el Estado laico cumpliera ese papel.

Es en estas luchas por definir tanto el territorio nacional como la relación entre los derechos civiles de los mexicanos y los derechos tradicionales de las diversas corporaciones cuando se va extendiendo la nacionalidad mexicana a las grandes mayorías

del país: en las movilizaciones contra españoles, estadounidenses y franceses; en las luchas contra la secesión texana, yucateca, chiapaneca y jalisciense; en las luchas por la tierra entre pueblos y particulares, y en las luchas a favor y en contra de la identidad entre el poder del Estado y el de la Iglesia. La gente que participó en estos conflictos se definió como mexicana y apeló al sentimiento nacional para defender sus posturas políticas, con lo que logró que el nacionalismo ocupara una posición clave en el orden hegemónico.

De este modo, a fines del siglo pasado México había conseguido una independencia efectiva, fronteras duraderas y un sentimiento nacional compartido por las grandes mayorías. Sin embargo, los mecanismos estatales para la formación de una ciudadanía no abarcaban aún a la población completa, ya que habían tanto fronteras internas, que las instituciones estatales recién comenzaban a superar, como colonias internas, donde los habitantes, usualmente indígenas, eran oprimidos abiertamente por las instituciones del Estado.

Más aún, el proceso que parecía tender hacia la formación de una relación armoniosa entre nacionalidad, ciudadanía y territorio dejó cicatrices profundas creadas en las guerras anti-imperialistas, en las batallas internas entre católicos y jacobinos, entre federalistas y centralistas, entre separatistas y nacionalistas, entre hacendados y campesinos, etcétera, de tal suerte que el momento culminante de la unificación nacional —simbolizada por el ferrocarril y por don Porfirio Díaz— produjo una estabilidad precaria y México fue cuna de la primera gran revolución del siglo xx.

No me quiero detener aquí en la historia de la consolidación del Estado nacional en la era posrevolucionaria, pues tengo como finalidad esbozar la transformación que ha habido en las relaciones entre el Estado, la nación, el territorio y la ciudadanía durante las últimas décadas. Me limitaré tan sólo a recordar que el Estado que se forjó en los años veintes y treintaes de este siglo tuvo como fórmula política la propuesta de que el desarrollo del mercado interno iría de la mano del desarrollo cultural del mexicano. El llamado nacionalismo revolucionario proponía al mestizo como protagonista de la historia de México y al Estado nacional como guardián del territorio, como rector de la economía y partero de la modernidad cultural. Fue sin duda el régimen más ambicioso que ha tenido el país, pero se halla hoy en una crisis profunda de viabilidad y de legitimidad.

Fisuras en la relación entre el Estado y la nación

Un punto de partida para comprender las tensiones recientes, en particular entre el Estado y la nación, podría ser el momento en que se declaró una franja de libre comercio en la frontera norte y en que se fomentó la construcción de maquiladoras. Esta política, que en su tiempo parecía tan sólo una táctica coyuntural para acrecentar los ingresos nacionales, en realidad atacó una de las formas dominantes de imaginar el vínculo Estado-nación, debido a que en esa franja la producción ya no se orientaría hacia

el mercado nacional, y no había ya la pretensión de que las ganancias fuesen para construir un empresariado nacional. El auge de las maquiladoras en los años setentas fue un presagio del fin de la economía propiamente nacional y de la imagen de la modernización como algo que podía conseguirse para el país en su conjunto, como si éste formase un todo cuasi orgánico que tenía un mercado interno sólido, una serie de clases sociales interdependientes y un interés nacional representado por un Estado.

Un segundo elemento de cambio en la realidad nacional, que ha contribuido a la disociación entre economía y nación, es la *dolarización* de la economía mexicana. Este fenómeno, resultado en parte de la política antiinflacionaria del periodo del presidente Salinas y también de la apertura comercial, significó una estandarización del consumo según el modelo estadounidense: tendencia a la desaparición de productos industriales característicamente mexicanos y su sustitución, sea por productos industriales internacionales, sea por productos de las nuevas transnacionales mexicanas. Esta estandarización crea, a su vez, una nueva construcción cultural, que es la del *estándar internacional* como icono de la calidad máxima. Esta situación presenta implicaciones culturales profundas, que no puedo explorar aquí, pero que, entre otros, tiene el efecto de ayudar a transformar la visión que en México se tiene de los emigrantes mexicanos a los Estados Unidos. En el periodo de auge del nacionalismo revolucionario, el que emigraba a los Estados Unidos, al igual que el *pocho* de la frontera, podía en cualquier momento ser considerado antimexicano o malinchista. Este giro ideológico se utilizó frecuentemente para construir un nacionalismo exacerbado. En cambio, en años recientes resulta más difícil trazar una línea tajante entre el mexicano y el mexicano-americano, entre otras cosas porque los patrones de consumo de ambos tienden a igualarse (cuando menos idealmente), lo cual refleja el deterioro de la visión de una economía propiamente nacional.

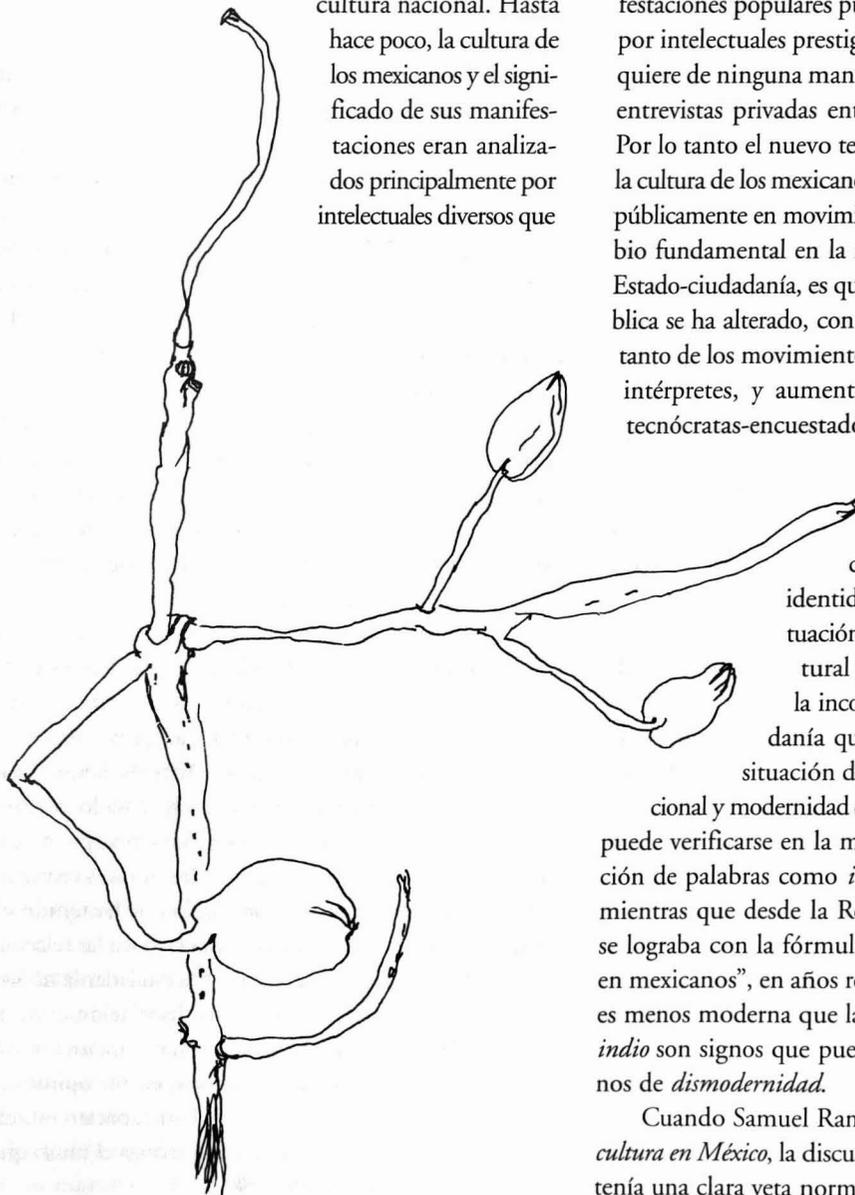
Un tercer elemento, que afecta el vínculo Estado-nación, proviene de la venta de empresas paraestatales y del debilitamiento del Estado como actor en la economía nacional. El retroceso de la participación estatal en la economía y el fin de la reforma agraria, junto con el cambio en las leyes de inversión extranjera, reflejan en su conjunto una lectura más laxa de la relación entre Estado y territorio de la que se había dado a partir del sexenio de Lázaro Cárdenas. Este cambio profundo de interpretación significa que los espacios públicos en general son susceptibles de ser desnacionalizados y privatizados, como ocurrió, por ejemplo, con el Auditorio Nacional. Existen numerosos proyectos de privatización de espacios públicos y monumentos nacionales a lo largo del país, con lo que se coloca a empresas particulares en lugares públicos estratégicos.

Un cuarto factor de cambio, que afecta sobre todo la relación Estado-ciudadanía, se relaciona con el final de la guerra fría y las implicaciones que ello ha tenido en las técnicas de gobierno. Se trata del auge de una serie de organizaciones e instancias que vigilan y califican el ejercicio del poder estatal frente a la ciudadanía. Un síntoma interesante de esto, que en

muchos periódicos mexicanos es saludado como la “emergencia de la sociedad civil”, es la puesta al día del tema de los derechos humanos. Hasta los años setentas, México era un país con un alto número de violaciones gubernamentales a los derechos civiles de la ciudadanía, pero prácticamente sin un movimiento de derechos humanos. Esto se debía en parte a que las principales agencias internacionales dedicadas a este tema no intervenían en el país pues dependían de la postura *no alineada* del gobierno de México en su lucha contra los abusos de las dictaduras militares de América Latina. El final de la guerra fría y la apertura económica de México significaron que cierto número de individuos y organizaciones mexicanas pudieran apelar a partir de entonces al apoyo de organizaciones no gubernamentales e instituciones internacionales en contra del poder del gobierno mexicano. De esta manera, en la relación entre Estado y ciudadanía media ahora una serie de organizaciones que no son propiamente nacionales.

Es en este contexto que podemos comprender mejor nuevas formas dominantes de interpretar la opinión pública y la cultura nacional. Hasta

hace poco, la cultura de los mexicanos y el significado de sus manifestaciones eran analizados principalmente por intelectuales diversos que



escribían columnas políticas y ensayos generales de interpretación histórico-cultural. Estos intelectuales lograban a veces convertirse en “la voz de México” tanto en el extranjero como frente a actores políticos nacionales. De este modo, las diversas voluntades populares se manifestaban a través de movimientos sociales, ritos y rebeliones públicas, cuyos significados eran interpretados holísimicamente por intelectuales.

Este mecanismo de construcción de la opinión pública se basaba, entonces, en una visión orgánica de la nación que se manifestaba en la acción pública de grupos populares y en interpretaciones comprensivas de la realidad construidas por intelectuales “orgánicos”. En años recientes (cuando menos desde 1988) los principales institutos políticos dentro y fuera del gobierno han comenzado a utilizar la encuesta de opinión como su principal forma de interpretar y participar en la construcción de la realidad social y cultural de los mexicanos. Esta forma de entender lo que José María Morelos llamó “los sentimientos de la nación” es radicalmente distinta de la anterior, puesto que el sistema “tradicional” requiere para ello de una serie de manifestaciones populares públicas que son, a su vez, interpretadas por intelectuales prestigiosos, en tanto que la encuesta no requiere de ninguna manifestación pública, sino que se basa en entrevistas privadas entre un encuestador y un encuestado. Por lo tanto el nuevo tecnócrata construye la opinión y analiza la cultura de los mexicanos sin que éstos tengan que manifestarse públicamente en movimiento social alguno. Así, el cuarto cambio fundamental en la realidad nacional, éste en la relación Estado-ciudadanía, es que la forma de construir la opinión pública se ha alterado, con lo que ha disminuido la importancia tanto de los movimientos sociales como de los intelectuales-intérpretes, y aumentando la importancia de grupos de tecnócratas-encuestadores que interpretan datos obtenidos en entrevistas privadas y no en manifestaciones públicas.

Todos estos cambios en su conjunto afectan la construcción de la identidad nacional. Se ha pasado de una situación donde el acceso a la modernidad cultural y a la modernización se lograba con la incorporación del individuo a una ciudadanía que estaba regida por el Estado, a una situación donde la relación entre identidad nacional y modernidad es a veces opuesta. Esta transformación puede verificarse en la manera en que ha cambiado la acepción de palabras como *indio* o *naco* en las últimas décadas:

mientras que desde la Revolución mexicana la modernidad se lograba con la fórmula cardenista de “transformar indios en mexicanos”, en años recientes la identidad indígena ya no es menos moderna que la mexicana, y tanto *mexicano* como *indio* son signos que pueden utilizarse fácilmente como signos de *dismodernidad*.

Cuando Samuel Ramos escribió *El perfil del hombre y la cultura en México*, la discusión en torno a la identidad nacional tenía una clara veta normativa: se trataba finalmente de lograr

una modernidad mexicana a través de una crítica de la cultura nacional. Aun cuando se reconociera, como lo hacía el propio Ramos, Octavio Paz o Jorge Portilla, que la cultura mexicana tenía aspectos antimodernos, se trataba de procurar una modernidad a partir de lo mexicano. Hoy día, por el contrario, la persistencia de la identidad mexicana es interpretada frecuentemente como una crítica a la modernidad cultural y a la modernización.

Conclusión

En el momento actual, la relación entre Estado y nación en México es más bien tensa, en tanto que la relación entre nación y desarrollo económico ha sido cuestionada tanto desde el punto de vista del modelo de desarrollo industrial como desde el punto de vista de los que se preocupan por la formación de sujetos políticos como por la cultura nacional. Esta tensión se refleja en el desbaratamiento del nacionalismo revolucionario como ideología dominante. El nacionalismo revolucionario mexicano proponía al mestizo como protagonista de la historia nacional y al Estado como guardián del territorio nacional, rector de la economía y partero de la modernidad. Hoy día el PRI se encuentra en la necesidad de inventar un nuevo nacionalismo en condiciones políticas difíciles: la promesa de una unificación económica norteamericana ha perdido credibilidad, al tiempo que la política de libre comercio y de libertad a la inversión extranjera ha permanecido constante. Mientras tanto, el nacionalismo revolucionario ha sido recuperado por la izquierda, pero sin un programa económico serio para respaldarlo.

Las relaciones entre Estado y territorio siguen siendo firmes en algunos aspectos, pero se han transformado en algunos otros: el fin de la reforma agraria, la privatización de la minería y de la petroquímica y los cambios en las leyes de inversión extranjera cuestionan la profundidad de la relación que guarda actualmente la nación con el territorio, ya que el papel del Estado como guardián de los intereses económicos específicamente mexicanos ha retrocedido dramáticamente.

Por otra parte, la emergencia de fuertes movimientos de derechos indígenas ha puesto la cuestión de la autonomía indígena en la mira pública. Aunque este asunto está aún lejos de encontrar una solución clara, se trata sin duda de una problemática que trae conflictos a la relación del Estado nacional con su territorio. Más aún, la relación entre Estado y territorio también se ha transformado con el encumbramiento de un nuevo federalismo, que muchos ven como una simple debilidad del presidente. Existe, en otras palabras, un nuevo regionalismo que refleja no sólo el auge de los estados y municipios, sino también el surgimiento de poderes que no se identifican públicamente con el marco jurídico del Estado nacional, y que favorecen desde la instauración de autonomías indígenas hasta el establecimiento de miniestados particulares.

Todo este proceso ha incluido cambios profundos en la relación Estado-ciudadanía. Por un lado, el debilitamiento



del Estado nacional y el fin del nacionalismo oficialista de los gobiernos posrevolucionarios ha permitido que una red de organizaciones internacionales y locales, tanto gubernamentales como no gubernamentales, medien en la relación antes mencionada. Una segunda dimensión de esta transformación se relaciona con las limitaciones del Estado para responder a las demandas ciudadanas. La oferta de servicios que parece básica para la ciudadanía no fluye con suficiente fuerza del Estado, situación que fortalece a las compañías privadas y, en menor medida, a organizaciones comunitarias como agentes clave en la formación de la ciudadanía. Incluso la constitución de la opinión pública tiende a privatizarse con el auge de la encuesta y de las empresas de opinión que buscan sustituir la manifestación pública y al intelectual "orgánico". Como resultado de todo lo anterior, las connotaciones de lo que significa ser mexicano ya no son las mismas.

Este cuadro en su conjunto no cuestiona necesariamente la existencia misma del Estado nacional en este momento histórico. Muchos de los cambios descritos provocan de hecho el aumento de las demandas al aparato estatal y de afirmaciones sobre la idea de nación. Además, hemos visto que la relación entre el Estado y la nación ha pasado por momentos muy difíciles en épocas anteriores. Sin embargo, no cabe duda de que los cambios acumulados en los últimos veinticinco años han llevado a la crisis más profunda que ha tenido el Estado mexicano desde la Revolución. Esta crisis en las relaciones entre el Estado, la nación, el territorio y la ciudadanía no lleva a una simple *desterritorialización*, a una disociación entre Estado y nación; las diversas demandas que hay para una mayor y más efectiva actividad estatal significan, en mi opinión, que los mexicanos seguirán requiriendo de un aparato estatal propio a mediano plazo, al menos hasta que caiga el muro que nos separa de los Estados Unidos. ♦

El dragón



ANÍBAL SANTIAGO

Aquella era una hermosa tarde: luz, árboles, viento fresco y alegría. La calle alborotada, todo un tianguis: frutas, verduras, jugos y alimentos suculentos transcurrían a lo largo. Yo, aún niño; mi madre, toda una mujer. Nunca tuve alma de policía y hasta hoy no lo deseo; pero ese día supe lo que era ser dragón. Pregúntenselo a ese verdugo del bienestar social y el pudor familiar.

Como decía, aquella tarde era a los ojos de todos un tiempo ideal para asistir al mercado sobre ruedas. Debo aceptar en primera instancia que esas salidas de ninguna manera me procuraban un placer profundo pero algo de ese espacio me pedía que distrajera de una vez por todas ese asunto infantil: los celos, mis inconmensurables celos diarios. Desde el primer día de mi vida fui un hombre carente de autocrítica y mis siete años no eran la excepción: nunca supuse que hacía mal en multiplicar mis ojos y cuidar cual escolta a mi santa madre. Ese tipo de celos, puedo afirmarlo, prácticamente no tienen alivio, y menos, mucho menos, cura alguna; cualquiera que sea el objeto del que emanan, resultan absolutamente insoportables y, lo peor de todo, incontrolablemente destructivos. Pueden llegar a matar madres, novias, novios, amigos, compadres. No discriminan, crecen en proporción geométrica y a cada minuto de la vida su acidez adquiere formas venenosas. Los míos, sin embargo, recibían el Oscar. Los míos no eran cualquier clase de celos. Mis celos eran, en definitiva, el peor de los villanos: más graves, solemnes y bélicos que la peor de las impúdicas miradas.

La llegada al tianguis había resultado absolutamente normal pero el aire fresco que se dejaba sentir en una ciudad aún muy distante de los IMECAS hacía las veces de aspirina. Sostengo de manera contundente que hubo un lapso, bendito sea, en el cual no vigilé los ojos de los parroquianos, ni de los vendedores, ni de los carniceros, ni de nadie. Aunque todos ellos se posaban, unos con excepcional suavidad, otros con verdadera lujuria, en el cuerpo hermoso de mi progenitora, por un momento me ocupé de vivir con intensidad el

clima festivo y la luz que se desbordaba soberbia entre la fruta. Así, mi madre y yo caminábamos con tranquilidad. Ese estado, debo decir, no duraría mucho.

La inquietud revoloteaba intermitentemente, mi ceño se fruncía y el alma se me agitaba, toda vez que los grupos de hombres nos abrían paso (a ella) con la socarrona sonrisa de quien ve de cerca a un objeto preciado, deseado desde la profundidad, y a su vez, de tan a la mano, se vuelve —fruto de la cobardía— lejanísimo. La fantasía de los hombres con las mujeres bellas, aunque dominada por la fortaleza física es, la mayoría de las veces, menos potente de lo que uno creería ante una no mirada, una palabra de desprecio, un gesto que ignora o en casos extremos, un insulto. Esto es, mi madre, incapaz desde mis ojos infantiles de mirar a cualquier hombre (hecho consumado si pensamos en su condición de mujer divorciada), despreciaba de por sí al género masculino; excepto, claro está, a su hijo adorado, a su fiel pichón.

Pero la furia de la libido masculina pudo más que mi atenta guardia, y que la aparente o no,



hosquedad asexual de la creadora de mis días. Una mano, una condenada mano, incluyendo cinco dedos, uñas, una palma y muñeca, se colocó justo ahí, exactamente ahí, no en otra parte. Ahí. ¡Ooooooooooh Dioooooooooos!, un alarido me hizo despertar del inconcebible sueño del que parecía ser testigo: la boca de mi madre produjo un sonido estridente, fuera de cualquier categoría fonética. Y la mano persistió, se mantuvo fija y vulgar unos instantes que parecieron horas, hasta que yo, reparando en la terquedad de ese hijo de su... de ese hijo de las tinieblas, decidí volverme dragón. Sí: fuego ardiente se produjo en mi garganta; mi pelo pasó de su condición hirsuta a la innombrable textura de la escama verde; mi lengua (antes dulce elemento utilizado para divulgar mis sueños y mis metas —astronauta y futbolista—) convirtióse en un aspa al rojo vivo, en un fragmento incandescente de odio. Mi voz (antes canto alado de mi lírica imaginación) fue tan sólo un desgarrar permanente: la orden de mando del bien contra las fuerzas del mal. Imposible pensar otra cosa. Haciendo uso de mis *ama-*

teurs pero suficientes habilidades de lateral derecho, impacté empeine y punta de mi bota ortopédica, justo ahí, exactamente ahí, no en otra parte. Ahí. ¡Ooooooooooh Dioooooooooos qué dolooooooooo tan graaaande!, exclamó la susodicha bestia mientras enconchaba el cuerpo y se acariciaba con sus heréticas garras.

Heme ahí entonces, abanderado triunfante de las justísimas demandas de los sectores infantiles de la humanidad, entrando en la escuela, envuelto en gloria, entre bombos, hurras, aplausos y cantos, entre niños y más niños que jamás permitirían la impunidad ante hechos vergonzosos como el que yo presencié, como el que yo resolví irreprochablemente. La paz llegó, y con ella, mi nombre en alto, mi voz poderosa y grave, la imagen de mi persona en un muro del 2° C. Lo había conseguido, había alcanzado al fin erigirme en el ansiado líder de todos los niños del mundo que, en favor del matrimonio con nuestras madres, actuamos con el más alto valor y dignidad. ♦



La crítica musical: ¿diálogo de sordos?



JUAN ARTURO BRENNAN



Desde que la crítica musical comenzó a ser ejercida de manera sistemática en la época de Beethoven, millones de palabras han sido dedicadas a este oficio en el que lo único seguro es la subjetividad, sazonada con generosas dosis de vaguedad e imprecisión. Y de modo paralelo, algunos cientos de miles de palabras se han dedicado a la crítica de la crítica, ejercicio ciertamente saludable sobre todo si tiende a poner a la crítica en una perspectiva más o menos real en cuanto a su utilidad social, artística y estética. De ahí que algunas cosas que se han dicho sobre la crítica musical a lo largo del tiempo se antojan más interesantes que la mayoría de las crónicas, reseñas y críticas que se han generado a lo largo de un poco más de doscientos años de historia musical; prueba de ello, las citas que sazonan este texto a manera de viñetas.

Un crítico es un manojo de prejuicios, atado por cierto sentido del gusto.

Whitney Balliett

Uno de los primeros y más contundentes cuestionamientos que debe hacerse a la crítica musical (y a la crítica de arte toda) proviene del planteamiento de una pregunta muy sencilla y muy categórica: ¿quién tiene el derecho de ejercer la crítica? La respuesta, a todas luces, es igualmente sencilla y categórica: nadie. Juzgar el trabajo ajeno en áreas de la actividad humana tan elusivas como la composición y la ejecución musical presenta una serie de obstáculos prácticamente insalvables que surgen sobre todo del hecho de que la materia a criticar es un fenómeno que tiene mucho de intangible, un fenómeno cuyas reglas y parámetros se modifican continuamente. De ello surge otra de las preguntas básicas respecto a la crítica: ¿es posible hacer una crítica musical plenamente objetiva? De nuevo, la respuesta es tajante: no. Es de suponer que, en el mejor de los casos, quien ejerce la crítica musical lo hace movido por la pasión, y es evidente que no puede

existir tal cosa como un melómano objetivo. Demos gracias por ello.

A lo largo de la historia se ha mencionado en repetidas ocasiones la figura de algún crítico del que se dice que ha hecho o deshecho la carrera de tal o cual compositor o intérprete. De nuevo, la pregunta retórica: ¿es esto posible, es esto deseable? Por una parte, parece dudoso que una pluma y un espacio en la prensa cultural sean suficientes para encumbrar o defenestrar a un músico. Por la otra, si tal cosa fuera en realidad posible, no sería sino una prueba de que las relaciones entre la crítica y la música han alcanzado niveles patológicos. Recuerdese el caso, por ejemplo, del poderoso e influyente crítico vienés Eduard Hanslick, cuyos escritos ayudaron a poner por las nubes a Johannes Brahms (con plena justicia) y por los suelos a Anton Bruckner (con plena injusticia). Quien quiera penetrar en lo profundo del laberinto de la crítica violenta y destructiva, puede asomarse con asombro al *Lexicon of Musical Invective* compilado con toda saña por Nicolás Slonimsky. Su lectura es indispensable para todo aquel crítico musical que quiera matizar sus afanes terroristas.

La única crítica musical verdadera es el hacer música.

James Huneker

Podría cuestionarse, pues, la existencia misma de la crítica, pero puesto que la crítica es ya parte consustancial del mundo del arte y la creación, resulta más saludable preguntar: ¿cuál debería ser, en términos ideales, la función de la crítica musical? En principio, realizar una labor de orientación e información, de difusión del fenómeno musical contemporáneo. El crítico de música, lejos de ser ese temido personaje cuyos cambios de humor y rencores personales pueden pesar como una losa en la carrera de un músico, debería ser una mezcla de cronista, escribano, maestro y guía para el público melómano. Asumir con claridad, sí, la cualidad básicamente subjetiva

del oficio, pero intentar al mismo tiempo ejercer la crítica a partir de un equilibrio entre la razón y la pasión. La palabra de un crítico nunca será la verdad absoluta, pero si esa palabra es emitida con la intención honesta de aportar elementos nuevos y válidos para una posible discusión del fenómeno musical, puede convertirse entonces en un buen punto de referencia en el ámbito de esa discusión y, en el mejor de los casos, puede convertirse también en un útil vínculo entre quienes componen e interpretan la música y quienes la escuchan y la disfrutan. Aquel crítico que pretenda ser algo más que esto, aquel crítico que realice su trabajo a partir de alucinaciones mesiánicas, aquel crítico que quiera erigirse en luz y norte del quehacer musical, habrá equivocado la vocación y estará haciendo un flaco favor al desarrollo de una discusión coherente y productiva de nuestro ámbito musical. Igualmente equivocado estará, por otro lado, aquel crítico musical que reduzca su trabajo al miope ámbito de dar su opinión sobre tal o cual ejecución de tal o cual obra. Es deber y privilegio del buen crítico el asumir plenamente que el fenómeno musical se da en un contexto social, estético, político, artístico y económico determinado y, en consecuencia, enfocar la labor crítica sin perder de vista nunca ese contexto. De lo contrario, la crítica se vuelve una simple e inútil enumeración de preferencias personales.

*Hay tres mundos musicales: el del compositor,
el del intérprete y el del crítico.*

Erich Leinsdorf

En el entendido de que la crítica musical se ejerce fundamentalmente en la prensa escrita, es evidente que se desarrolla en las condiciones y bajo los parámetros que rigen a todo el quehacer periodístico de nuestro país. Esto quiere decir, en términos muy simples, que la crítica musical en México comparte los vicios y las deformaciones que desde hace largo tiempo han caracterizado a las relaciones de la prensa con el público y con el poder. Así, con la intención de hallar algunos de esos parámetros críticos (o pseudocríticos en la mayoría de los casos) es posible hacer un inventario no muy solemne de los principales tipos de crítico musical cuyos trabajos pueden leerse en la prensa mexicana.

El cronista de sociales. Pertenecer orgulosamente a la escuela de Enrique Castillo Pesado, Pati Chapoy y Shanik Berman. En los recitales y conciertos se le ve más preocupado por hacerse ver con las personalidades asistentes que por escuchar la música, y tiene un gran instinto para saludar a algún alto personaje de la cultura o de la farándula en el momento en que hay un fotógrafo cerca. Sus críticas contienen abundantes referencias a asuntos de vestuario, perfumería, peluquería y títulos nobiliarios, y son particularmente proliferas cuando después de la música se da un coctel, porque entonces puede hablar de la magnífica hospitalidad de la anfitriona, la calidad de los canapés y las generosas cantidades de vino de tal casa productora, misma que sin duda le regala algunas cajas del preciado líquido a

cambio de la correspondiente publicidad disfrazada de comentario. A veces, si el espacio de su columna lo permite, utiliza un par de líneas para dar escueta noticia del programa ejecutado y de los intérpretes. Por lo general, esta especie es experta en el manejo de la cursilería y el lugar común.

*No hay que hacer caso de lo que dicen los críticos.
Jamás se ha erigido una estatua a un crítico.*

Jean Sibelius

El boletínista. (También conocido como *El copista.*) Es un experto en copiar textualmente los boletines de prensa que sobre tal o cual concierto llegan a su redacción. Tiene sus mejores momentos cuando le llegan dos o más boletines distintos sobre el mismo asunto, lo que le permite mezclar creativamente de aquí y de allá para que su plagio no sea tan evidente. Algunos miembros de esta especie poseen una iniciativa singular, y a veces sazonan el boletín en cuestión con algunas sesudas citas sobre la música, mismas que copian literalmente de los programas de mano. Muchos de ellos, por sus esfuerzos singulares en este ámbito de la crítica, llegan a tener altas posiciones en las oficinas de prensa de nuestras instituciones culturales. Una vez conquistada esta cima, se dedican a generar boletines que otros críticos proceden a copiar con todo rigor y disciplina. El círculo es cerrado y perfecto.

*Estimado señor crítico: estoy sentado en el cuarto más
pequeño de mi casa. Tengo su crítica frente a mí, y en
unos momentos más, la tendré detrás de mí.*

Max Reger

El turista. Sus principales herramientas de trabajo son: a) pasaporte vigente; b) gran facilidad para la obtención de visas; c) visión singular para saber con exactitud los planes de las orquestas para sus giras internacionales. Este crítico-turista, con gran habilidad y poder de convencimiento, se hace invitar frecuentemente a las giras, donde es tratado a cuerpo de rey. Viaja, se hospeda y se alimenta en primera clase, a cuenta del erario público, y a cambio de ello produce enormes panegíricos en los que glosa los éxitos incomparables de la orquesta en cuestión, en los mejores teatros del mundo, ante los públicos más exigentes. No importa que las noticias reales y las críticas locales lo desmientan categóricamente; él cumple con su labor de hacer patria y promover nuestros valores más allá de las fronteras. A veces, el *jet-lag* del viaje ofusca su entendimiento y lo hace percibir teatros llenos a reventar donde en realidad sólo hubo un puñado de asistentes para oír a nuestra filarmónica tal o cual, mismos que obtuvieron boletos regalados a última hora por las damiselas encargadas de las relaciones públicas de la orquesta. El crítico-turista suele ponerse más exigente en cada viaje al que lo invitan y, si la respuesta es favorable, los elogios aumentan proporcionalmente. Cosa curiosa: mientras

más lejano el país de la gira en cuestión, más desorbitados los panegíricos que produce el crítico-turista. (Exageran quienes afirman que esta especie de crítico se dedica también a introducir al país *fayuca* oculta en los estuches de los contrabajos.)

El año pasado ofrecí una serie de conferencias sobre el tema "Inteligencia y apreciación musical entre los animales". Hoy ofreceré a ustedes una charla titulada "Inteligencia y apreciación musical entre los críticos". El tema es muy similar.

Erik Satie

El festivalista. Una vez que ha hecho méritos suficientes como boletínista, este crítico asciende un peldaño en el escalafón y enfoca todas sus energías al noble oficio de hacerse invitar a cuanto festival musical aparezca en el panorama. Si hay conflictos de fechas, elige el festival en el que los viáticos sean más jugosos. Durante el festival mismo se le ve con frecuencia en los mejores comederos y bebederos de la región, aunque se extraña su presencia en la sala de prensa. Si bien no es muy asiduo a los conciertos y recitales del festival, produce algunas interesantes cuartillas basadas directamente en las transcripciones de las conferencias de prensa, sazónadas aquí y allá con comentarios propios. En ocasiones, el festivalista se hace ayudar por un boletínista para el mejor desempeño de sus funciones. En más de una ocasión se ha sabido que los esfuerzos constantes de un festivalista han sido premiados con la jefatura de prensa de algún festival. Esto se llama progreso profesional.



Una pieza musical es una obra de arte, y el tratar de juzgarla por instinto en cuatro segundos tiene tanta validez como el tratar de juzgar el carácter de una mujer por el tamaño de su busto.

Elmer Bernstein

El estilista. De esta especie se puede decir, al menos, que sí hace algún esfuerzo por practicar algo parecido a la crítica musical. Una vez escuchado el concierto, ópera o recital en cuestión, se sienta ante el procesador de palabras y aplica rigurosamente las dos o tres formulitas infalibles aprendidas en la H. Escuela de Periodismo, mismas que sazónan con construcciones gramaticales indescifrables y una curiosa tendencia a lo que podría llamarse la crítica minimalista: se inventa alguna frasecilla chistosa y recurrente y la utiliza como un *leitmotiv* a lo largo de su crítica, repitiéndola con especial énfasis al final de su texto. Sufre delirios cotidianos de poeta incomprendido, lo que lo hace muy propenso al abuso de la metáfora y, sintiéndose muy cercano en espíritu a los compositores del pasado, les inventa apodosos y se tutea con ellos. El estilista es el que suele llamar Wolfie a Mozart y Ricky a Wagner. (¿Se atreverá algún día a llamar Mayito a Lavista o Lucky a Berio?) En general, los trabajos del estilista pueden definirse como mucha forma y poco fondo, mucho estilo y poca sustancia.

Con qué poca frecuencia hallamos la cantidad adecuada de comprensión, conocimiento, honestidad y valor en un crítico. Es en verdad triste para el mundo de la música que la crítica sea tan frecuentemente la ocupación de personas que carecen por completo de esas cualidades.

Carl Philipp Emanuel Bach

El operópata. La incurable enfermedad de este crítico ha sido causada por una tía abuela que algún día cantó entre los esclavos de *Aída* en el coro de la ópera, antes de ser encerrada en el convento para apartarla de ese mundo de pérdida y escándalo. En recuerdo perenne de la tía abuela, el operópata se dedica exclusivamente a escribir críticas sobre ópera. No se pierde una función inaugural, en la que puede departir alegremente con sus conocidos, y siempre que puede presume de sus 27 grabaciones de *La Traviata* y 19 de *La bohemia*. Es claro que al operópata sólo le interesan Verdi y Puccini, aunque de cuando en cuando asiste a ver y oír a Bizet, Gounod, Rossini, Bellini y Donizetti. Jamás se le verá, sin embargo, en una ópera moderna o contemporánea, a las que se refiere generalmente con el término 'cacofonía'. En sus escritos, el operópata demuestra saber tanta trivía de ópera como yo sé trivía de fútbol, y enfoca

todas sus energías analíticas a desmenuzar el *do* de pecho, el *fa* sobreagudo o el *mi* bemol supergrave que tal o cual divo o diva alcanzó (o dejó de alcanzar, ¡qué horror!) en la función inaugural. El operópata tiene, además, la extraña costumbre de hacer siempre sus críticas en comparación con cantantes del pasado, precisamente los contemporáneos de la muy recordada tía abuela. A este tipo de crítico jamás se le verá en la ópera sin traje oscuro y corbata.

Ayer tuve otro sueño sobre los críticos de música. Eran como pequeños roedores, con los oídos cerrados por candados, como si se hubieran escapado de un cuadro de Goya.

Igor Stravinski

El clasicista. Este es uno de los tipos más sencillos de crítico. Es un melómano de mediano calibre, de medianas expectativas y medianas habilidades, cuyo ámbito musical se inicia en Bach y termina, con suerte, en Mahler. Nunca se le verá en un concierto de música medieval ni en un Foro de Música Nueva. No suele ser agresivo ni truculento, y en general todo le parece bien. De vez en cuando se le puede ver comiendo en compañía de una cantante que ya no canta o de un pianista venido a menos.

Lo que la crítica requiere no es el conocimiento del compositor, el hacedor, el practicante, sino la percepción, el juicio y el gusto del no-hacedor, del que es ajeno, del oyente. Es decir, el oyente profesional, el crítico.

B. H. Haggin

El domador. Se le llama así porque utiliza básicamente la misma herramienta que se usa para domesticar a un perro (o a un político): el periodicozo. Cuando se entabla alguna rivalidad, real o ficticia, entre dos directores de orquesta de la misma generación, por ejemplo, toma partido por aquel que le da más chamba, y procede a emplear una buena parte de su tiempo en atacar a periodicozos al otro, en un tono que rebasa la crónica, la crítica y el análisis, y se convierte en un odio jarocho a todas luces infundado. El domador es, por lo general, el crítico con mayor vocabulario y lenguaje más florido, y a veces tiene a su favor un conocimiento serio de la música, lo que hace más difícil la defensa de la pobre víctima en turno. Una vocación secundaria del domador es la de utilizar sus habilidades para promover a sus epígonos e imitadores; cuando logra colocarlos en otras planas culturales, ellos lo imitan con singular habilidad, y la cadena puede perpetuarse *ad infinitum*.

Cuando quiero aniquilar, entonces aniquilo.

Eduard Hanslick

Existen algunas otras especies de crítico musical, sin duda, pero éstas son las básicas, al menos en lo que se desprende de la lectura de las páginas culturales de nuestros diarios y revistas. El lector avisado ya se habrá dado cuenta de que si bien algunos de nuestros críticos pertenecen claramente a una de estas clasificaciones, la mayoría son híbridos que presentan, en mayor o menor grado, características propias de diversos tipos de crítico. En medio de este desolador panorama, sin embargo, existen algunas honrosas excepciones, y aunque son minoría, sí hay críticos serios, honestos y estudiosos cuyo trabajo debería ser ejemplo para los demás. ¿Cómo identificar a estos críticos de verdad? Muy sencillo: basta con analizar su trayectoria y sus textos y confirmar que no pertenecen a ninguna de las categorías arriba descritas.

¿Qué hacer, entonces, para que la crítica musical en México se convierta efectivamente en una herramienta útil para el intercambio de ideas, en una guía eficaz para el melómano conecedor, en un estímulo inquietante para el melómano que se inicia, en un parámetro de nuestro desarrollo musical, cultural y artístico? De entrada, comprender cabalmente que el mejorar el ámbito de nuestra crítica musical es, debe ser, una labor colectiva. Los medios de comunicación deben ser mucho más rigurosos y selectivos en la designación de sus críticos; no estaría de más, por ejemplo, exigirles conocimientos mínimos de música y redacción. Los artistas y las instituciones culturales deben mantener relaciones saludables y transparentes con los medios y con los críticos, evitando hacer cosas buenas que parezcan malas y viceversa. El público debe acostumbrarse a ser tan exigente con la crítica como con la música criticada, y ejercer a plenitud la crítica de la crítica.

Pero más que nada, la responsabilidad de lograr que la cultura de la crítica musical se supere realmente está en manos de quienes la ejercemos como parte de nuestra actividad diaria en el ámbito cultural. Nos corresponde la obligación de descender de nuestra torre de marfil y comunicar en vez de pontificar. Nos corresponde el deber de hacer a un lado la enorme carga de vanidad, petulancia y autosuficiencia que en un principio nos hizo atrevernos a emprender labores críticas, para aproximarnos a cada momento musical con humildad y renovada capacidad de asombro. Nos corresponde la tarea cotidiana del estudio y el aprendizaje continuo, de una preparación interminable para abordar nuestra materia con un mínimo de herramientas y conocimientos. Y nos corresponde, sobre todo, ejercer la crítica musical con una auténtica vocación de información y comunicación, y no con la reprochable finalidad de desahogar rencores y frustraciones o delimitar mezquinos cotos de poder. Para todo ello hace falta, más que nada, la disposición para escuchar con la mente y los oídos bien abiertos. Si no lo hacemos, cada instancia de crítica musical no pasará de ser un diálogo de sordos.

La inmoral profesión de crítico musical debe ser abolida.

Richard Wagner ♦



Magali Lara. Asociaciones impredecibles



TERESA DEL CONDE

Y es el tiempo,
1996,
óleo/tela,
80 x 100 cm

I Reflexionar, imaginar, describir por medio de la escritura algo que se relacione con Magali Lara es un objetivo que no quiero proponerme como una tarea, sino como un placer si se quiere en partes introspectivo, íntimo, por lo tanto bastante subjetivo. Igualmente deseo referirme a otras mujeres artistas del pasado, sabiendo de antemano que eso será del agrado de la pintora a quien dedico este texto por ella ilustrado.

El tema, se presta para ser abordado desde multitud de ángulos. Mencionaré uno sólo, a través de dos ejemplos que no son subjetivos. Es cosa bien sencilla: se podrían examinar con detalle (y se han examinado de hecho) las causas de la mayor incidencia femenina en el campo de las artes plásticas a partir aproximadamente de los dos últimos tercios de este siglo. Antes las cosas eran bien distintas. Los ejemplos que propongo a continuación dan cuenta de ello. En 1976 Los Angeles County Museum presentó una exposición formidable tras largos años de investigación. Me refiero a *Women Artists: 1550-1950*. Abarcó desde Levina Teerline (1520-1576) y Sofonisba

Fotos:
Gerardo Suter

Anguisola (1532-1625) hasta la surrealista Dorothea Tanning, nacida en 1910. Por supuesto estaban presentes Angelica Kaufmann, Elizabeth Vigée-Lebrun, Lissy Siddal (la prerrafaelita que murió por sobredosis de opio, y a quien conocemos mejor a través del retrato póstumo que le pintó Dante Gabriel Rosseti que a través de su propia obra), Berthe Morisot, Mary Cassat desde luego, Eva González (que fue retratada por Manet), la expresionista Paula Motherson-Beker, la vanguardista Goncharova, Isabel Bishop, único miembro femenino de la llamada Ashcan School (los llamados *ocho inmortales*), etcétera. Frida Kahlo también estuvo representada lado a lado con Lee Krasner, quien fuera mujer de Jackson Pollock. Casi podría decirse que —entre las figuras femeninas consignadas por la historia del arte— la única ausencia significativa fue la de la escultora boloñesa Properzia de Rossi, biografiada por Vasari. Como era contemporánea de las dos Anguisola (Sofonisba y Caterina) pudo haberse incluido. ¿Pero dónde está su obra? Parece que los relieves de uno de los portones de San Petronio en Bologna son de su autoría. “Per il suo lavoro le fu pagato un vilissimo prezzo”, dice Vasari, además de que *il maligno* (el demonio) propició que viviera rodeada de la envidia de sus colegas varones y también de la de mujeres influyentes, pero ajenas a la producción artística. Vasari quizá era feminista *avant la lettre* y por eso me complace mencionar el caso de Properzia, que, entre otras cosas, le sirvió para citar a Ludovico Ariosto, *el divino*, con esta estrofa:

Le Donne son venute in eccellenza
Di ciascun arte ov'hanno posto cura¹

Realmente, con todo y esta omisión, la *raccolta* de Los Ángeles implicó un *survey* muy representativo, indicador de una cosa: aunque no tuvo carácter exhaustivo, ni pretendió tenerlo, el proyecto llegó a feliz término porque hasta este siglo fueron poquísimas las mujeres que lograron destacar en el campo artístico, lo fueron en muchísima menor cantidad que en las letras. De todas las representadas, ochenta y cinco artistas, se logró reunir obra, datos biográficos y bibliografía. El catálogo preparado por Ann Sutherland y Linda Nochlin, con el concurso de calificados especialistas más, menciona a muchas otras artistas mujeres. En todas formas un hecho contundente salta a la vista: por razones histórico-sociológicas que tienen que ver con roles ancestrales atribuidos por el hombre a la mujer y aceptados por ella misma, el desarrollo de la creatividad femenina en cuanto a las artes plásticas se refiere fue

¹ Para profundizar en el caso de Properzia de Rossi, única mujer artista a quien recoge Vasari en sus *Vite*, ver el tomo 6 de la edición preparada por Guglielmo della Valle, Pazzini Carli e compagno, Siena, 1792. La biografía de Properzia va acompañada de su retrato imaginario realizado por grabador anónimo a encargo del editor. Properzia aparece con tocado monacal, flanqueada por los símbolos de su quehacer: la paleta del pintor y los instrumentos del escultor. Para introducir la biografía de Properzia, Vasari menciona los nombres de cuanta mujer ilustre tenía noticia, incluyendo a Penthesilea, Casandra y Semíramis. Alude de pasada a Caterina Anguisola, única pintora contemporánea de su biografiada, de quien parece haber tenido noticia. Dice que estas mujeres “no se avergonzaron de meter sus blancas manos en las cosas mecánicas”. Se trata de un pensamiento propositivamente regresivo; de tiempo atrás, la pintura había dejado de considerarse oficio manual. Era “cosa mentale” (Leonardo) desde antes. Vasari hablaba de *disegno interno* (muy al modo neoplatónico). Esto contradice su alusión a los quehaceres mecánicos. De otra parte, recordemos que el héroe por antonomasia del pintor e historiador de Arezzo, como es archisabido, es Miguel Ángel. (Para Properzia, ver p. 193 y s. de la edición mencionada. Los resúmenes de las *Vite* de Vasari no la incluyen.)



La llamará,
1995,
óleo/madera,
170 x 150 cm



Sobre el amor,
1995,
óleo/madera,
170 x 150 cm

cas (Judith, Esther ante Asuero, Susana eternamente espiada por los libidinosos viejos, etcétera). Orazio, a través de su propio prestigio y justificadamente temeroso de las "lecciones particulares", propició el ingreso de su talentosa hija a la academia.

Un número considerable de mujeres, antes y después, pudieron recibir formación artística al lado de sus padres o allegados. Algunas, como la hija de Palma, *il vecchio*, amada por Tiziano, no pasaron de ser las modelos predilectas de famosos pintores debido a su belleza y a su admiración por el quehacer pictórico. Pero no desarrollaron sus propios talentos, ni siquiera cuestionaron el papel que les tocó desempeñar.

Claro que sería interesante hablar aquí de otros casos de excepción: como el que protagonizó Judith Leyster (1609-1660), que llegó a ser muchísimo más famosa que su marido el pintor Jan Molenaer. Ambos se entrenaron con un gran maestro holandés: Franz Hals.

2. Para contrastar lo hasta aquí dicho voy a referirme a otra importante exposición colectiva de pintoras mujeres, la realizada el año pasado en el Museo de Arte de Milwaukee. Los límites cronológicos en cuanto a producción se fijaron entre 1915 y 1995, periodo, como se ve, radicalmente más circunscrito que el abordado por Los Angeles County Museum. Pero no sólo se trata aquí de una concisión cronológica infinitamente mayor. Geraldine P. Biller, curadora de la muestra en cuestión, propuso límites geográficos bien precisos. Todas las artistas representadas, vivas o no, son latinoamericanas. Aunque la selección nunca pretendió ser exhaustiva, desde mi punto de vista careció del acucioso equipo de investigación que permitió armar un panorama decoroso en la exposición de Los Ángeles. Puede ser que me equivoque, pero tengo para mí que la intervención de algunas especialistas (promotoras artísticas) de los países representados, en primer término "acarreo agua para sus respectivos molinos" y que

² Dora Vallier (coord.), *Actes d'un proces pour viol en 1612*, Michel Salzedo, París, 1982. Con textos de Roland Barthes, Anne-Marie Sauzeau-Boetti y Eva Menzio. Traducción del latín al francés por Laetizia Martinetti. Contiene cartas escritas originalmente en italiano por la propia Artemisa Gentileschi, traducción de Marie Anne Toledano. Agostino Tassi, nacido hacia 1580, era íntimo amigo de Orazio Gentileschi, con quien trabajó en la decoración del palacio pontifical de Monte Cavallo (hoy el Quirinal). Orazio lo acusó concretamente de haber desflorado a su hija y de haberla "conocido carnalmente". Fue condenado a un año de detención. Artemisa tenía tres hermanos varones. La única que destacó fue ella, la predilecta del padre.

por centurias reducidísimo, además de que rara vez encontró apoyo y quizá eso influyó no sólo en el inconsciente colectivo del ser humano femenino, sino incluso en sus genes. Para muestra basta un botón: en 1616 Artemisa Gentileschi fue admitida en la Academia de San Lucas. Se trató de una situación totalmente inusitada y transcurrió largo tiempo antes de que alguna otra de sus congéneres lograra similar "privilegio". Pero Artemisa era hija de Orazio Gentileschi (1563-1639), uno de los grandes pintores de su época (por cierto, amigo del Caravaggio, de quien tanto Orazio como su hija fueron notables seguidores). En 1612 Orazio desató un proceso por violación en contra de su colega Agostino Tassi, más conocido como *il Smargiasso* (el fanfarrón). Tassi estaba encargado de la educación artística de Artemisa. Si realmente la forzó sexualmente o la sedujo es cosa que no sabemos en realidad. El proceso por violación se desencadenó y está documentado.² Cuando Tassi, de treinta años, impartía lecciones de perspectiva e ilusionismo óptico a Artemisa, quien a la vez era ya discípula brillante de su propio padre (a quien ayudaba), ella tenía dieciocho años y por lo visto era muy bella, cosa que sabemos porque dotó de sus facciones a varias de sus figuras femeninas, principalmente bíblicas

por ello el conjunto pudo parecer aleatorio. No me estoy refiriendo a los naturales límites que la exposición planteó, sino a ciertas presencias, desde mi punto de vista, todavía prematuras, que determinaron por razones de espacio ausencias lamentables. Un trabajo de Magali Lara aparece reproducido en el catálogo³ y a ella se le menciona entre las pintoras abstractas, pero no fue incorporada a la muestra. Sin embargo, esto último no es cosa que debe sorprender demasiado, a no ser por lo siguiente: Magali ha expuesto en las principales exposiciones colectivas —mixtas o femeninas— de arte contemporáneo mexicano que se han presentado en varios países del mundo a partir de 1978. Privilegia una iconografía relacionada con la feminidad, con la agresión que el género femenino sufre y específicamente con la fertilidad. Eso no quiere decir que un pintor varón no pueda hacer lo mismo: la iconografía pictórica por supuesto que es del dominio de todos y la pintura o el dibujo, en sí, no tienen sexo. Sin embargo, yo diría que la inclusión de esta pintora en la muestra que menciono hubiese resultado no sólo pertinente, sino dilucidadora de una vertiente icónica que bajo modos de hacer diversos y aun contrastantes, ha sido cultivada conscientemente por mujeres de varias latitudes. Eso por una parte. Por otra, más evidente, está el hecho de que la referencia bibliográfica que la trae a colación la incluye, como digo, en el apartado de las pintoras abstractas, junto con Cordelia Urueta (que sí estuvo representada), Lilia Carrillo e Irma Palacios. Estas dos últimas se encuentran mencionadas, al igual que Magali, pero sin participar. Eso indica dos cosas: de una parte, el título de la exposición debió constreñirse aún más. Al enunciado *Latin American Women Artists 1915-1995*, quizá debió haberse añadido: *A selection*. De otra parte, mi desacuerdo principal no es ése, sino, como anoto, la mención de esta artista en el apartado de pintoras abstractas. Estamos hablando de una autora que primero es acentuadamente conceptualista y luego neofigurativa (con ciertas vinculaciones transvanguardistas) sin abandonar su inclinación hacia lo conceptual. Si bien muestra una preocupación intensa por lo formal, siempre ha traspuesto ideas a través de imágenes discernibles, lo mismo en pintura que en dibujo. Lo que digo no implica en modo alguno que yo prefiera la neofiguración a la abstracción, incluso tengo la impresión de haber dedicado mayor número de escritos a esta última modalidad. Sólo insisto en que la "etiqueta" adjudicada a Magali no fue la acertada.

3. Como dije líneas atrás, Magali ha estado presente en otras exposiciones colectivas que han reunido producción femenina, por ejemplo, en la muestra de artistas mexicanas que se inauguró en la National Academy for Design en Nueva York (1990) y que se exhibió después en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, A. C. y el Museo de Monterrey. Magali también participó en la exposición de dibujos realizados por mujeres mexicanas que el pintor Tomás Parra y yo coordinamos en el Museo de Arte Moderno en 1990. Ha estado presente en otras muestras colectivas de importancia que han reunido a artistas de uno y otro sexo y cuenta con buen número de muestras individuales tanto en México como en el extranjero. Con esto deseo asentar que es artista reconocida, con buena



Y ¿está viniendo?,
1996,
óleo/tela,
100 x 80 cm

³ Varios autores, Geraldine P. Biller (coord.), *Latin American Women Artists 1915-1995*, Milwaukee Art Museum, 1995. En esta muestra se encontraron representadas treinta y cinco artistas.

fortuna crítica, tanto como lo son otras y otros de su propia generación, independientemente de su sexo. Lo que conviene resaltar ahora es que su iconografía —no tanto el modo de trasponerla, pues con frecuencia su pulso es vigoroso, audaz, contrario a lo que se supone debiera ser un pulso típico de mujer— alude a cuestiones femeninas, igual que sucedía con su colega norteamericana Georgia O'Keefe, sólo que a ésta mucho le ayudó su matrimonio con Alfred Stieglitz, además de que, desde mi punto de vista, los abordajes de Magali me parecen más variados e inteligentes. Yo prefiero los trabajos juveniles de O'Keefe a los maduros, pero eso es cuestión de gustos.

En 1978 Lorenzo Rafael Ávila, editor de la revista *Arte, sociedad e ideología* (desaparecida tiempo ha), que dirigía el doctor Adolfo Sánchez Vázquez, me pidió que publicara un trabajo sobre arte erótico antes presentado en un simposio auspiciado por la Universidad Iberoamericana. Se titulaba "Una aproximación al arte erótico en México".

Se trata de un tema que hoy día me resultaría obsoleto abordar porque la censura ante las expresiones eróticas felizmente se ha aflojado (aunque existe). El ensayo venía ilustrado e incluí un trabajo de Magali —todavía lo recuerdo bien, porque me pareció muy articulado—: *Muchacha masturbándose*. Estaba armado de poquísimos elementos. Lo que resultaba llamativamente erótico y proyectivo era su intención y la manera como la noción fue llevada a la plástica. La joven artista (una muchacha bonita, inquieta y culta) se valió de recursos escuetos, como el efecto *costura en canevá* para transmitir su idea. Creo que ya entonces la combinación de palabras, concebidas como elementos plásticos, establecían mancuerna ineludible con la composición formal. En este caso particular no había la intención de ayudarse de elementos poéticos para armar un trabajo, como ha sucedido después.

Magali Lara posee amplísima cultura literaria y ha estado muy cerca (por parentesco incluso) de escritores y poetas. La literatura es para ella compañera de todos los días. Hace poco me manifestaba que conoce el trabajo de Camille Paglia, a quien admira como crítica literaria, si bien

le objeta algunas de sus posturas y actuaciones (criterio que por cierto sustentan otras personas). También me "habló" (por fax, pues al igual que a mí le gusta comunicarse por escrito más que por teléfono) de su predilección por Jane Austen y las hermanas Bronte. No es común, lo digo sinceramente y con conocimiento de causa, que una pintora de las generaciones recientes, en pleno vigor productivo, acuda a creaciones literarias que —salvo por el hecho de que algunas han sido llevadas al cine— nos quedan lejos. Ciertas mujeres, entre las cuales me incluyo, perpetuamente intrigadas y a veces perplejas ante aquello que llamamos *lo femenino*, intentamos sondearlo a través de cuanto medio tenemos al alcance. Así sucede con Magali.

No voy a inmiscuirme en consideraciones acerca de lo femenino, salvo para decir que es un punto de referencia, al igual que lo masculino. Como dijo Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, libro que leímos mujeres y hombres con igual fruición y algo de desesperación, la feminidad es descrita la mayoría de las veces en términos vagos y reverberantes. Aun hoy día se usan términos que parecen tomados de vocabularios propios de los videntes o de los místicos y no de escritoras como Sor Juana, Yourcenar, Isabel Vericat, las recién mencionadas, etcétera.



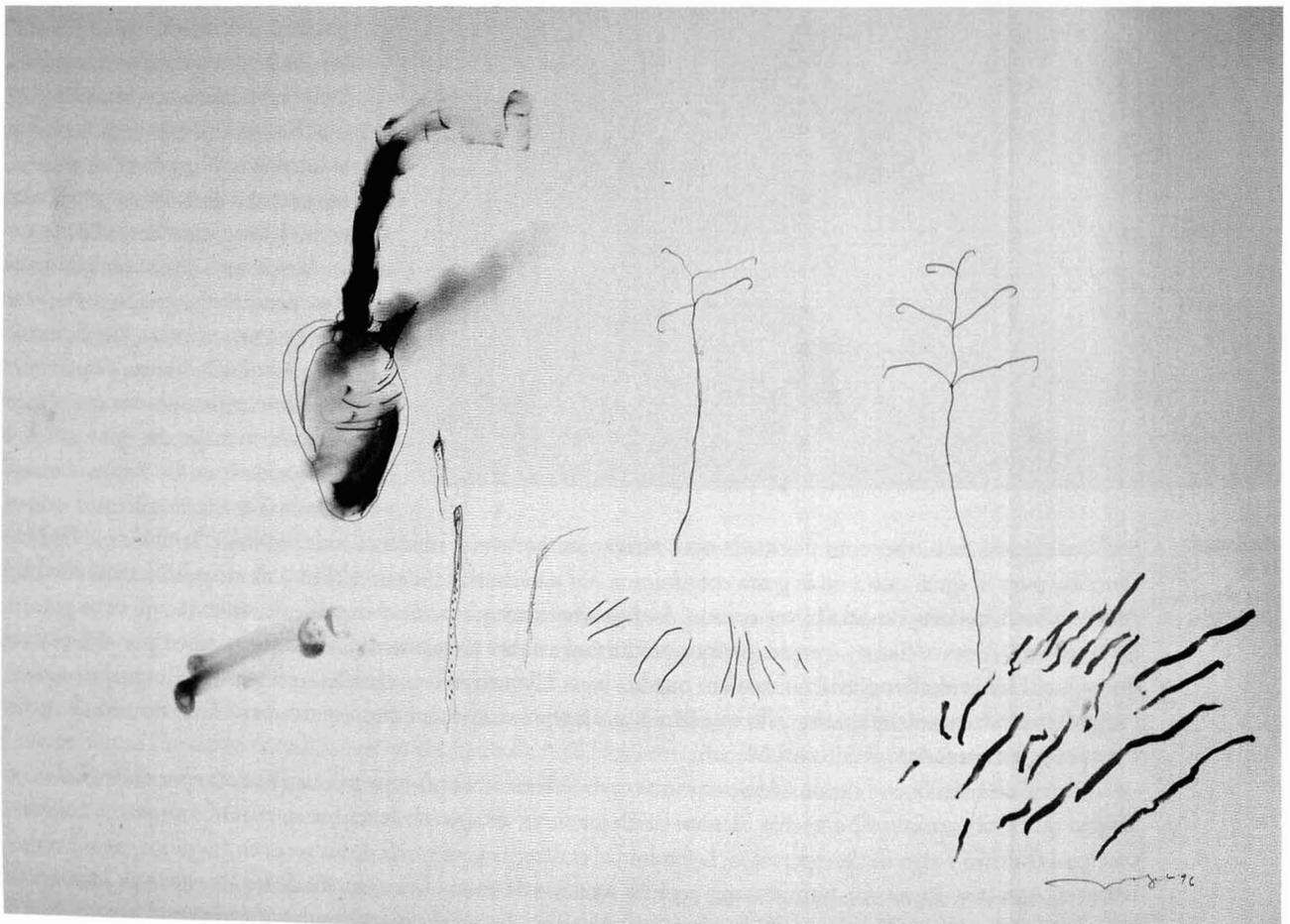
¿Te obedece?,
1996,
óleo/tela,
100 x 80 cm

Las que fuimos madres jóvenes y muy especialmente las que tenemos una hija que a su vez es madre reciente, sentimos que de todas las hembras mamíferas la mujer es la que se encuentra más profunda y obsesivamente inmersa en lo que es la procreación y la atención al vástago indefenso. La mujer puede llegar hasta la enajenación; sin embargo, mientras más pensante sea, con frecuencia rechaza dicha enajenación, para lo cual trata de construirse ejes. Los animales hembra no sufren tanto (creemos) la crisis de la pubertad o el periodo menstrual y aunque sí sienten dolores no son conscientes de la maldición bíblica: "parirás a tus hijos con dolor". Es un dolor que rebasa lo físico, pues por más que una no lo quiera, la maternidad (aun la maternidad no biológica, sino *transferencial*) es condición que suele acompañar a la fémina la vida entera. Estoy en contra de la noción esencialista que sostiene la existencia de una identidad común referida a las facultades creativas de la mujer, pero no puedo dejar de ver que la gran mayoría de las mujeres somos *maternas* (eso es distinto de ser *maternales*), situación que involucra tanto a las que tenemos hijos biológicos como a quienes no los tiene, inclu-

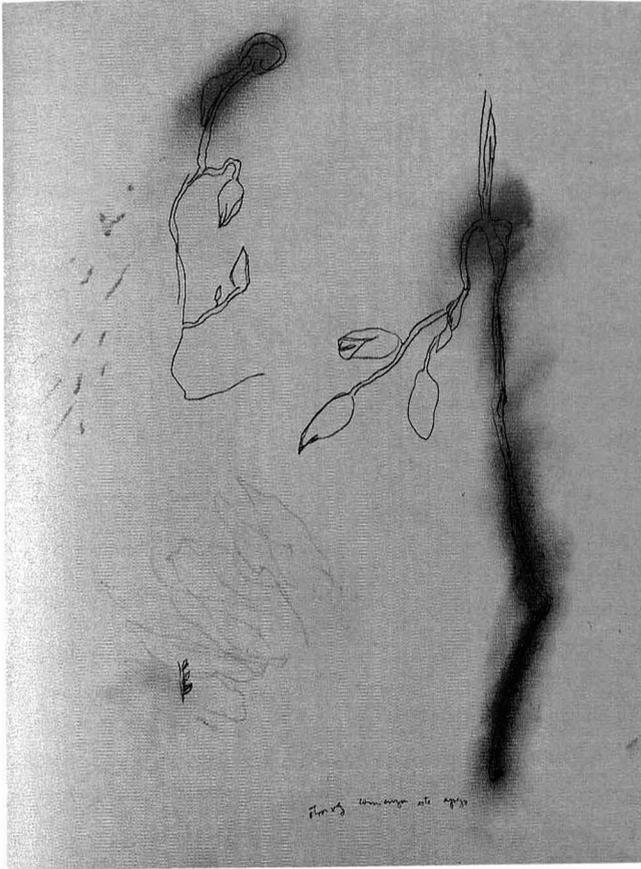


No,
1996,
pastel/papel,
31.5 x 24 cm

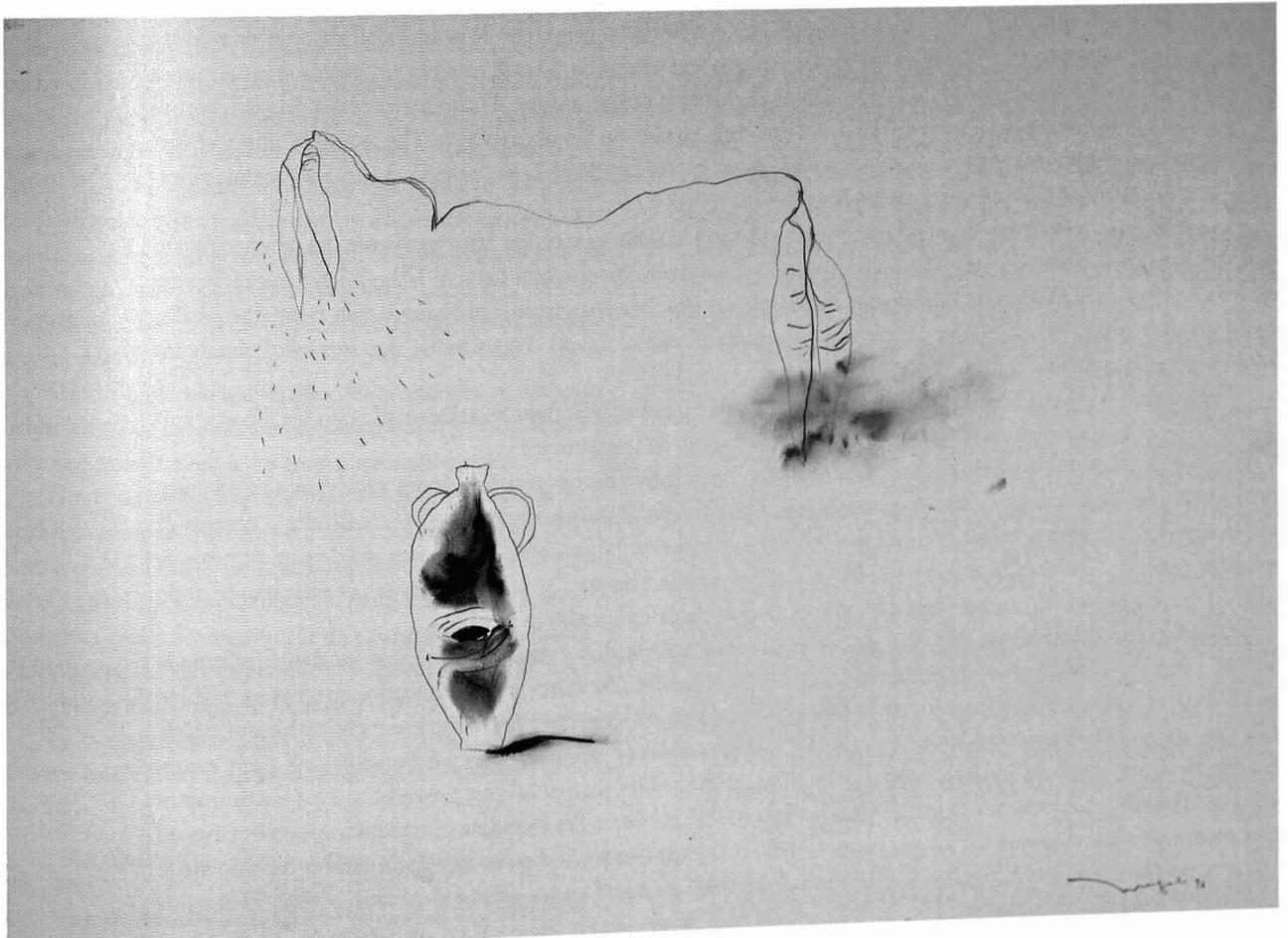
Ojo de agua,
1996,
pastel al
óleo/papel,
41.8 x 59.5 cm



Otra vez,
1996,
pastel/papel,
31.5 x 24 cm



Ojo de tierra,
1996,
pastel al
óleo/papel,
41.8 x 59.5 cm



yendo a las llamadas *mujeres fálicas*. Dar a luz... una criatura, una melodía, una pintura, un libro. Siempre se trata de partos y los varones creadores están más que conscientes de ello.

La maternidad, en todos los órdenes, tiene que ver con la naturaleza. Pero viéndolo bien, la naturaleza en sí no tiene conciencia, es arbitraria, puede ser caótica: *cthónica*, dice la ya mencionada Camille Paglia en un ambicioso estudio repleto de erudición y de audaces consideraciones.⁴

4. Lo femenino y lo masculino, desde el punto de vista psíquico, son los extremos de un abanico movable. Son paradigmas que no deben confundirse con el hecho contundente de que la especie humana está integrada por mujeres y hombres, ya que los casos de hermafroditismo son excepcionales, salvo en los mitos o en la escultura helenística. Sin embargo, el *ánima clara* y el *ánima oscura* coexisten tanto en hombres como en mujeres.

Desde que conocí a Magali Lara en persona y en obra —cosa que ocurrió casi simultánea-

⁴ Camille Paglia, *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Vintage Books, a division of Random House Inc., Nueva York, 1990.

mente— me dio la impresión de que ella se ha dicho siempre a sí misma “soy una mujer. Veamos qué es serlo”. Pareciera que en determinado momento de su adolescencia hubiese decidido sumergirse en el descifre de esas cuestiones, lo que la ha llevado con frecuencia a colaborar con escritoras, dramaturgas, ideólogas (sean o no feministas). Yo me encuentro escribiendo este ensayo por la misma razón. Una mujer escribe algo que va ilustrado gráfica y pictóricamente por otra. Es un reto que ambas aceptamos con gusto. Conozco pinturas, dibujos, herbolarios, narraciones ilustradas, escenografías suyas. Pero desconozco las imágenes que el lector va a ver en esta revista. Lo más que puedo hacer es recordar algunas que he visto. Éste es un trabajo de cómplices, no un comentario crítico sobre el arte de Magali Lara.

Tengo un libro suyo armado con base en el poema *Máscara*, de Dylan Thomas, que tradujo Elizabeth Azcona. La máscara de este poema no es la *persona* griega, sino una encubridora orgánica, vegetal, una oración indefensa. Los dibujos son a línea, finísimos —no por ello dejan de ser amenazantes y hasta agresivos—. Son briosos, con ritmo propio, van acompañados sólo de manchas color sangre fresca. Se trata de uno de esos libros de tira-

je reducido y numerado que forman ya ahora en México, al igual que en otros países, una espléndida colección. Son realizados por artistas de uno y otro sexo; además, son muy apreciados, pero no están destinados a un gran número de lectores-veedores. Se trata de expresiones creativas que reúnen el amor al papel con el que está hecho el libro, con la posibilidad de combinar frases escritas a mano e imágenes. Generalmente la encuadernación va cosida, lo que provoca un efecto sensual y creo que ésa es una de las razones por la que tales libros encuentran coleccionistas. Dicho sea de paso, Magali, autora de unos cinco libros de artista, fue invitada a participar en la exposición llevada a cabo en The Atlanta College of Art: *A Multiple World: an International Survey of Artist's Books*. Hasta donde sé, la investigación que implica tal muestra es la más comprensiva que se ha realizado sobre ese rubro.

La escritura es un invento humano posterior al dibujo. La palabra escrita en las artes visuales ha prevalecido a lo largo de la historia desde que la escritura se inventó y ha tomado incontables formas. Magali Lara es practicante asidua de este género. Abro improvisadamente su bloc de *sketches*, veo una rarísima planta que sólo tiene dos pétalos en forma de antifaz. Se acompaña del siguiente enunciado, escrito a lápiz con caligrafía algo infantil: “¿donde los adultos no eran asesinos?”

Vuelvo las hojas hasta llegar a la primera. Ha construido una historia, pero no relacionada con los dibujos animados, sino a base de aforismos. La primera frase es “esta tierra de la esperanza”.

Magali es asimismo pintora-pintora. Un número considerable de sus composiciones pictóricas son eso: pinturas en las que estallan organismos en germinación, metáforas de su propio cuerpo, formas naturales u objetos de uso doméstico, agredidos, rajados por agentes violentos, arbitrarios. La madera de un tronco puede parecer carne, la mesita que sostiene los objetos danza a su antojo, los frascos se derraman, las plantas bulbosas emiten semen, todo agitado por un movimiento incontrolable, como incontrolable es la naturaleza.

Últimamente ha realizado una serie de pinturas sobre madera. Las vetas son elementos fundamentales en la composición. Los colores son los primarios y las tierras naturales, los trazos están recalcados con negro. Hablan de los órganos del cuerpo, del semen, de las lágrimas, de cómo un clavel puede doblegarse y emitir humor negro. Ella dice de uno de estos trabajos que se trata de “ramificaciones en modo alguno aprehensibles”. Y tiene razón, las ramificaciones son perceptibles, pero no siempre aprehensibles ni menos aún previsibles. Nos encontramos en el terreno de representaciones metafóricas en las que la presencia del humano se trasmuta en cosas diversas que mantienen las funciones de aquél, sus acciones, sus sentimientos, sus pasiones. Todo ello es desempeñado por organismos animados e inanimados: el alma de las cosas ha pasado a ser *ánima*: el principio vital. El alma de la rosa o el alma de la espina. ♦

Del libro
Máscara (1995),
de Magali Lara



hazme una lengua de bayoneta

La "calidad" del español hablado en México

JUAN M. LOPE BLANCH

Ha sido un generalizado lugar común, durante mucho tiempo, el de afirmar que el español hablado en América —en el cual queda incluido, naturalmente, el de México— es una modalidad vulgar, rústica, de la lengua española. La causa de ese vulgarismo lingüístico de Hispanoamérica sería la baja extracción social y cultural de los conquistadores de América y de los primeros colonizadores españoles llegados al Nuevo Mundo. Así lo sostuvo hace ya varias décadas un ilustre hispanista suizo, Max Leopold Wagner, cuyas palabras son claras: "Alla propagazione della lingua popolare e provinciale contribuì anche il fatto che la massa di avventurieri e guerrieri che, nei primi decenni dopo la conquista, si riversarono in America, consisteva per lo più di gente rozza e poco colta."¹ Consideración que reitera Zamora Vicente, al explicar que "la fuerte inclinación hacia el léxico y los fenómenos fonéticos del aire popular o vulgar" se debe al "origen de los primeros pobladores y conquistadores, de clases sociales poco refinadas", cosa que explicaría también que "la vida de la colonia se redujera de contenido frente a la metrópoli".²

Siendo gente rústica, inculta, poco refinada, su manera de hablar habría de ser, consecuentemente, vulgar y defectuosa. Pero creo que tal afirmación no resiste un análisis serio.

Dos cosas cabe considerar —y es lo que me propongo hacer aquí brevemente— en torno a esta cuestión. De un lado, lo acertado —o falso— de la suposición de que los conquistadores y colonizadores españoles de América fueran gente *rozza*, poco colta y sin refinamiento. De otra parte, lo cierto —o falso— de la aseveración de que el español hablado en México sea una variante popular, vulgar, de la lengua española.

En lo que respecta a las causas sociales, históricas, del vulgarismo lingüístico de América, poco podría añadirse a lo dicho

por el ilustre filólogo argentino-venezolano Ángel Rosenblat en diversas ocasiones.³ Frente a esa creencia de que el español americano sea una modalidad vulgar de la lengua castellana debido al bajo origen social y cultural de sus transmisores, demuestra Rosenblat que esa emigración española fue, al menos en su origen, de relativamente alto nivel cultural, superior en promedio al de las sociedades europeas de la época. A la América española, en efecto, no llegaron malhechores ni delincuentes. A partir de 1505, las leyes de la corona castellana lo prohibían muy explícitamente. Y antes de esa temprana fecha no debieron de ser muchos los delincuentes enviados a América. En la gran flota con que Nicolás de Ovando llegó al Nuevo Mundo —y en la cual viajaban más de dos mil quinientos colonos, lo que hacía de ella la primera flota verdaderamente pobladora—, venía sólo un desterrado, que además no era ningún rufián analfabeto, sino un hidalgo gallego, criado de la reina Isabel la Católica, al que se castigaba alejándolo de la corte "por cierta cuestión" con un vecino de Jerez.

Tampoco fueron campesinos, rústicos e ignorantes, la base de la población de Hispanoamérica. Algunos llegaron, sin duda, pero en cantidad muy pequeña, insuficiente para las necesidades de la nueva sociedad. Los campesinos suelen ser gente apegada a su propia tierra, como las plantas que cultivan, y su resistencia a abandonar el terruño encontraría, además, el respaldo de sus propios señores, reacios a perder tan necesaria mano de obra. Recuerda Rosenblat algunos testimonios fehacientes: en 1518, el padre Las Casas pidió autorización para llevar a América tres mil labradores, "y no halló veinte" que quisieran pasar al Nuevo Mundo. En el *Catálogo de pasajeros a Indias* consta que, entre 1539 y 1559 (es decir, en época ya de paz, con la conquista de los territorios americanos en gran parte consumada, situación favorable para la emigración de campesinos, poco afectos a las armas), de un total de 4 540 asientos,

¹ Max Leopold Wagner, *Lingua e dialetti dell'America spagnola*, Firenze, 1949, p. 11.

² Alonso Zamora Vicente, *Dialectología española*, Madrid, 2ª edición, 1967, pp. 378 y 428.

³ Finalmente en su libro sobre *Los conquistadores y su lengua*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1977.

sólo aparecen 25 labradores y un hortelano; en cambio, figuran 827 “hombres de letras” (clérigos, bachilleres, licenciados, etcétera), lo cual —en relación con los dos mil emigrantes cuya profesión consta— representa 41% frente a sólo 1.3% de labriegos. Tan elevada llegó a ser la proporción de abogados residentes en el Nuevo Mundo, que ya en 1513 Núñez de Balboa pidió al Consejo de Indias que no se permitiera viajar a América a más licenciados, a causa de las complicaciones y problemas que originaban con sus pleitos y litigios, en tanto que rogaba que se remediase la falta de labradores y artesanos (carpinteros, sastres, herreros, etcétera).

La excelencia social —y cultural— de la corriente migratoria hacia el Nuevo Mundo no fue hecho fortuito, sino propiciado conscientemente por la corona, “porque —según explica Gonzalo Fernández de Oviedo— los Católicos Reyes, siempre desearon que estas tierras se poblaran de buenos, pues de todo lo que tiene buen principio se espera el fin de la misma manera”.

La sociedad española de aquel entonces respondía favorablemente al propósito de los Reyes Católicos. En 1514, Pedrarias Dávila había reclutado ya un buen contingente de hidalgos cuando, al llegar a Sevilla para embarcar rumbo a América, “halló dos mil mancebos nobles, lucidos y bien aderezados, y le pesó mucho de no poder llevar a todos”. Pedro de Alvarado llegó al Perú con quinientos hombres, “los más dellos, caballeros muy nobles, de la flor de España”, en palabras de Francisco López de Gómara.

Y aun los emigrantes incultos participaban del deseo de “ennoblecir las Indias”, tantas veces atestiguado en los documentos de la época. A los muchos que reúne y menciona Rosenblat cabría añadir el breve —pero preciso y sintomático— testimonio que proporciona Baltasar Dorantes de Carranza, refiriéndose ya a la Nueva España, cuando sostiene “Que los conquistadores son hidalgos... Que la gente que después fue viniendo ennoblecó el Reino y lo ilustró”.⁴ Gracias a ese afán ennobecedor, de superación, Santo Domingo contó con universidad ya en 1538, y Lima y México desde 1551; la imprenta funcionó en la Nueva España desde 1535; la Ciudad de México tuvo catedral antes que Madrid, y en Santiago Tlatelolco, a mediados del siglo XVI, se enseñaba a los jóvenes indígenas griego y latín... Los franciscanos pensaban, inclusive, que la lengua del Lacio podía ser un vehículo para la evangelización más adecuado que la lengua castellana; y en la Nueva España se formaron pronto excelentes latinistas aborígenes.

En las cortes virreinales de México y de Lima se alcanzaron niveles culturales muy altos. A este respecto, escribe Menéndez Pidal:

La ciudad de Méjico fue, naturalmente, guía soberana en la formación del lenguaje colonial más distinguido. Prodigio de asimilación cultural, único en la historia de las naciones colonizadas,

ostentó muy pronto un nivel de vida espiritual y material comparable al de las mayores ciudades de la metrópoli.⁵

Ese afán de superación, de ennoblecimiento individual y colectivo, llamó la atención del Inca Garcilaso, quien lo atestigua —con justa admiración— en los *Comentarios reales*: “Los que entran en aquella tierra, por humildes que sean, luego que se ven dentro sienten nueva generosidad y nuevas grandezas de ánimo... lo cual no deja [de] ser bizarría y braveza española.” (Libro II, cap. XVI de la Segunda parte.)

Y ese afán de superación, de *hidalguización*, se reflejaba, naturalmente —dentro del plano lingüístico—, en el empleo cuidadoso y aun refinado de la lengua. De los testimonios que de ellos conocemos, dos son ya famosos por precisos e inequívocos: el del doctor Juan de Cárdenas, inquieto médico andaluz, y el del también cachupín Bernardo de Balbuena. El primero de los cuales se admiraba, ya en 1591, del primor, de la delicadeza, del “estilo retórico, no enseñado ni artificial, sino natural” de que hacían gala los hablantes americanos, superando ampliamente en el uso de la lengua a los peninsulares,⁶ en tanto que el segundo, más concisa —pero no menos explícitamente— caracterizaba a la Ciudad de México, pocos años después (1604), diciendo que “es ciudad de notable policía / y donde se habla el español lenguaje / más puro y de mayor cortesanía, / vestido de un bellísimo ropaje / que le da propiedad, gracia, agudeza / en casto, limpio, liso y grave traje”.⁷

Parecería, pues, prudente pensar que, de ser verdaderamente rústico o vulgar el español hablado en América, ello no sería consecuencia de la escasa o nula cultura de sus conquistadores y primeros colonizadores españoles.

Por otro lado —y esto es aún más importante de precisar— cabe también poner en duda que el español hablado en México —y en otras regiones americanas— sea real y verdaderamente vulgar y deficiente. A analizar este punto dedicaré las siguientes líneas; a detectar cuáles son las deficiencias, las impropiedades, los errores que cometemos los mexicanos al hablar nuestra lengua, la lengua originada en Castilla pero hablada hoy por veinte naciones como propiedad idiomática común.

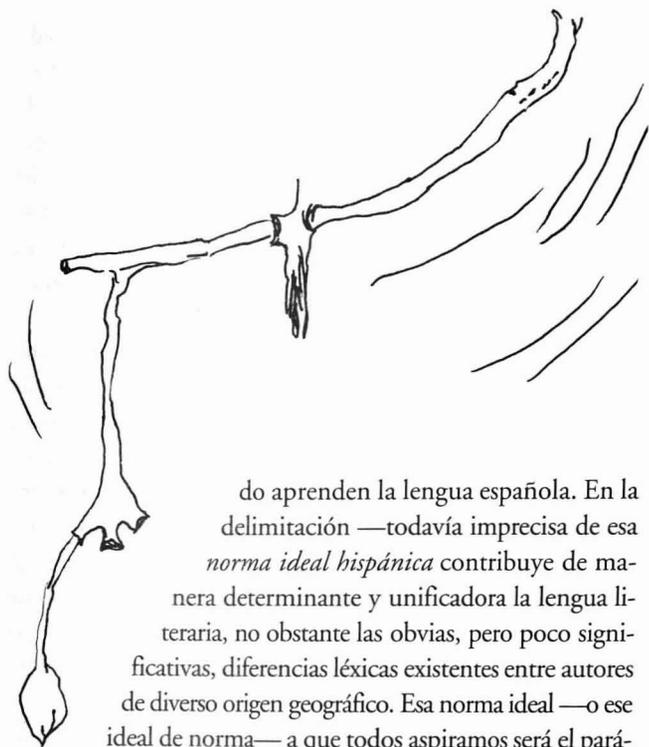
Estoy plenamente convencido de que, entre los hablantes de la lengua española, de uno y otro lado del Atlántico, existe un *ideal de norma lingüística hispánica*, al que los hablantes cultos de los diversos países que integran el mundo hispánico procuran aproximarse cuando de “hablar bien” se trata. O que procuran alcanzar los hablantes de otros idiomas cuando

⁵ Ramón Menéndez Pidal, “Sevilla frente a Madrid: algunas precisiones sobre el español de América”, en *Miscelánea Homenaje a André Martinet*, Universidad de La Laguna, vol. III, 1962, p. 158.

⁶ Véase su libro sobre los *Problemas y secretos maravillosos de las Indias*, México, 1591, fols. 176v-177v. (Hay edición facsimilar hecha en Madrid, 1945.)

⁷ Así en su *Grandeza mexicana*, edición de Francisco Monterde, UNAM, México, 1954, p. 129.

⁴ Véase su *Sumaria relación de las cosas de la Nueva España*, edición de José María Agreda, México, 1902, p. 12.



do aprenden la lengua española. En la delimitación —todavía imprecisa de esa *norma ideal hispánica* contribuye de manera determinante y unificadora la lengua literaria, no obstante las obvias, pero poco significativas, diferencias léxicas existentes entre autores de diverso origen geográfico. Esa norma ideal —o ese ideal de norma— a que todos aspiramos será el parámetro a que habré de referir las “desviaciones” que hallo en la norma lingüística mexicana.

Está por demás decir que no tomaré en consideración las peculiaridades (dialectalismos válidos, que la norma hispánica hace posibles) ni las expresiones o locuciones que puedan singularizar de alguna manera al habla mexicana culta; me ocuparé sólo de las verdaderas desviaciones propias de la norma mexicana respecto de la norma hispánica, es decir, de los casos de ruptura de la norma general por parte de la mexicana. Esto es, de los casos en que el habla mexicana *normal*—y *normativa* dentro de su área geográfica— discrepa de la hispánica general y cae dentro de lo que podría ser reprobable para todos los demás o buena parte de los demás hablantes de español. Y haré tal cosa atendiendo exclusivamente a los dominios fonético y morfosintáctico de la lengua, dejando de lado el terreno lexicológico, más superficial y difícilmente reducible a norma general.

Pues bien, en el dominio fonético no hallo más que una desviación mexicana respecto de la norma hispánica ideal: la diptongación de los hiatos, fenómeno prácticamente general en México. Así *pior*, *lión*, *cuete*, *pueta* o *almuada*, por ejemplo, son pronunciaciões normales en el habla mexicana, en lugar de *peor*, *león*, *cohete* o *almohada*, que también son formas propias de los hablantes mexicanos. Por usar aquellas formas diptongadas nadie en México sería rechazado ni excluido del círculo prestigiado de los hablantes cultos.

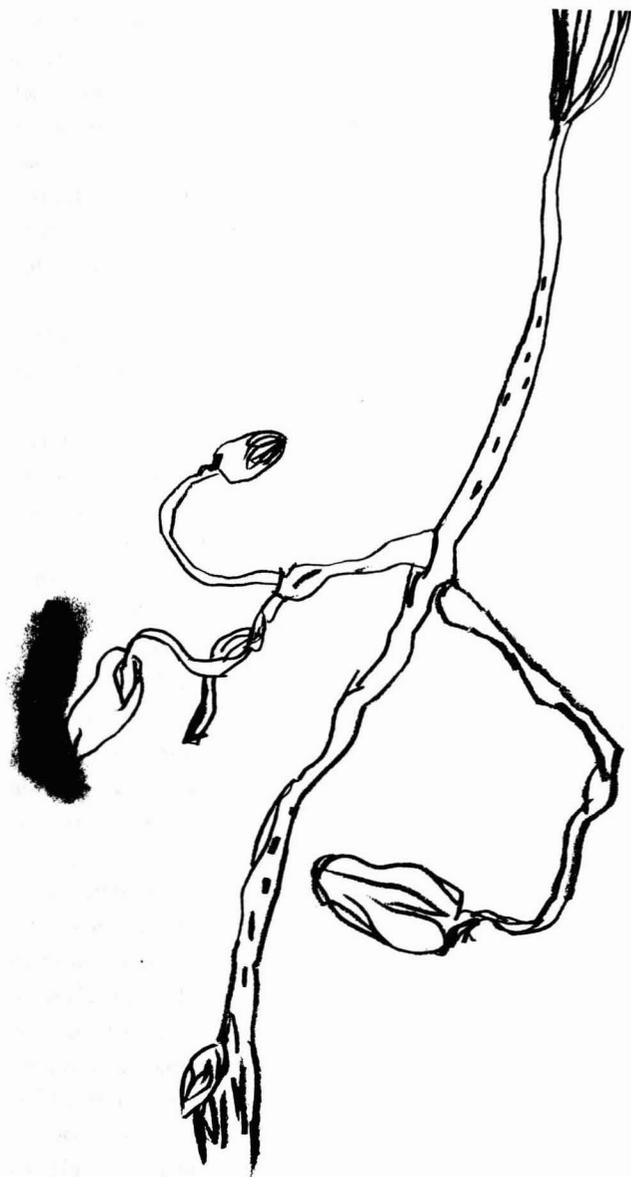
Todos los demás fenómenos fonéticos anómalos que pueden encontrarse en el habla mexicana o son desviaciones de la propia norma local, o son realizaciones minoritarias, o coinciden con la norma hispanoamericana en casos en que ésta discrepa de la europea. Así, la debilitación y aun la pérdida de vocales inacentuadas, en casos como *pesos*, *manos* o *ant's*; así, la pronunciación de la *-r* final de palabra como asibilada, es decir,

con un sonido parecido al de la *-s*, en casos como *dolors*, *morirs*; así, también, el fenómeno del seseo —o sea, la pronunciación como *s* de la *z* y la *c*, en casos como *cazar*, pronunciada igual que *casar*, o de *cera* pronunciada como *sera*—, fenómeno común a todas las hablas hispanoamericanas y buena parte de las españolas, como la andaluza y la canaria. No podría, pues, decirse, en conclusión, que la norma fonética mexicana se aleja sensiblemente de la hispánica ideal. Salvo en el aislado caso de los hiatos, coincide plenamente con ella.

Algo mayor es el número de desviaciones en el dominio de la morfosintaxis. La más notoria de las cuales acaso sea la que consiste en la errónea concordancia del pronombre átono de tercera persona *lo*, *la* con antecedente singular, pero construido en plural, haciéndose portador de la pluralidad correspondiente al pronombre invariable *se* precedente. Es decir, cuando en el sintagma *se lo*, *se la*, el antecedente de *se* es plural, el morfema de pluralidad que correspondería a la forma pseudoreflexiva invariable *se* traspasa a *lo* o *la*: “di el recado a mis padres” = “se los di”; “entregué la lista a los profesores” = “se las entregué”, en vez de “se lo di” o “se la entregué”. Error en que incurren sistemáticamente los mejores hablantes mexicanos, académicos de la lengua inclusive, y que cubre gran parte del territorio lingüístico hispanoamericano, sin dejar por ello de contravenir la norma hispánica ideal, ya que se trata de un evidente error sintáctico (de concordancia).

Fenómeno también muy general en el español mexicano de cualquier nivel —en el que coincide con otras normas cultas hispanoamericanas— es el de “personalizar” al verbo *haber* en su uso impersonal, convirtiendo en su sujeto lo que es el objeto de la forma impersonal: “hubieron fiestas” o “habemos muchos que pensamos así” —en lugar de “hubo fiestas” o “hay muchos que pensamos así”— son desviaciones de la norma ideal que pueden recogerse en labios de hablantes mexicanos cultos. El fenómeno se extiende a los verbos que funcionan como auxiliares de *haber*: “debían haber muchas personas allí”, “van a haber muchos problemas”, etcétera, en vez de *debía* y *va*.

Igualmente generalizado está el uso de las preposiciones *desde* y *hasta* para indicar no el límite inicial y final respectivamente de una acción durativa o imperfectiva, sino para referirse —enfáticamente— al momento en que se realiza una acción cualquiera, perfectiva y aun momentánea: “desde el lunes llegó Fulano” (esto es, *ya* el lunes, hace varios días) o “hasta mañana pagan” (es decir, no hoy, sino *apenas* mañana). “Viene hasta las once” no significa en la norma mexicana que a las once se vaya (o sea, que venga = *esté aquí* hasta las once), sino que *apenas* llega a las once, el muy perezoso. Es éste el único caso en que la diferencia de la expresión dialectal engendra confusión (cambio de mensaje) entre practicantes de la norma hispánica y hablantes mexicanos. El distinto empleo de *desde* (“desde ayer se lo dije”) puede llamar la atención a hispanohablantes de otras procedencias, pero no origina confusión (mala interpretación del mensaje), como sucede en el caso de *hasta*.



Aunque no tan absolutamente generalizada en la norma culta, la adjetivación del adverbio *medio* se produce muy frecuentemente, inclusive entre hablantes instruidos: “son *medios* tontos”, “están *medias* locas”. Se establece también indebida concordancia entre el indefinido *poco* y su término: “dame *una poca* de agua” o “lo que necesita es *una poquita* de vergüenza”, en vez de “un *poco* de...”.

A los cinco fenómenos citados hasta ahora cabría añadir otros tantos menos violentos por cuanto que pertenecen también a la norma lingüística culta de otros países americanos —y aun de ciertas regiones españolas— o por cuanto que son continuadores de una norma hispánica antigua. Así, la prácticamente consumada desaparición de las formas pronominales de la segunda persona plural, *vosotros* y *vuestro*, y el empleo de las formas *ustedes* y *suyo* (o de *ustedes*) correspondientes, es práctica general en toda Hispanoamérica y en algunas regiones de España. A tal grado, que en no pocos manuales de gramática hispanoamericanos se ha eliminado la forma verbal de

las segundas personas, de manera que el paradigma de cada tiempo se ha reducido a cinco formas —“canto, cantas, canta, cantamos, cantan”, eliminando la forma *cantáis*— con la consiguiente bárbara mutilación de la realidad lingüística general e histórica. Ahora bien, en este caso —como en el del seseo— puede pensarse que se trata de una pluralidad de normas, más que de una desviación de la norma única, castellana, por parte de las hablas hispanoamericanas y europeas meridionales y canarias.

Muy generalizado está, por último, entre los hablantes mexicanos de cualquier nivel cultural el empleo del presente de indicativo regido por *todavía no* en lugar del pretérito perfecto, o antepresente, en casos como “todavía no *llega* el cartero”, “pues él todavía no me *paga* lo que me debe”. Paralelamente, cuando la acción se traslada al pasado, el imperfecto —o copretérito— de indicativo sustituye, en iguales condiciones, al pluscuamperfecto: “en aquella época todavía no se *descubrían* los antibióticos”, por “no se *habían descubierto*”. Es fenómeno que se conoce también en algunos otros países hispanoamericanos, aunque ignoro qué grado de vitalidad y de difusión posee en ellos. En México, creo que puede considerarse integrante de la norma lingüística general.

Otras cuantas anomalías sintácticas del habla culta mexicana se producen también en los demás dialectos hispánicos, como el llamado (*de*)*queísmo*, es decir, la indebida eliminación de la preposición *de* al comienzo de los complementos adnominales (“estoy seguro que vendrá”, en vez de “estoy seguro *de* que vendrá”) y, en cambio, su presencia en construcciones en que es absolutamente innecesaria (“me aseguré *de* que lo haría”, “resulta *de* que no lo hizo”). Siendo anomalía generalizada en casi todo el mundo hispanohablante, no se puede considerar mexicanismo reprochable, sino innovación hispánica, llegue o no a consolidarse y a *normalizarse* en nuestra lengua.

Me parece, en conclusión, que sólo pueden considerarse verdaderos casos de desviación gramatical por parte de la norma mexicana la errónea pluralización del pronombre objetivo en el sintagma *se lo*, la personalización del verbo *haber* en su función impersonal, el uso de *hasta* y de *desde* sin referencia a límite final o inicial, respectivamente, de acción durativa, las falsas concordancias de *medio* y de *un poco*, y el empleo del presente y del imperfecto de indicativo con *todavía no* en lugar de los tiempos compuestos correspondientes. El balance no parece ser alarmante ni encerrar graves peligros para el mantenimiento de la unidad estructural de nuestra lengua: un solo fenómeno fonético —la diptongación de hiatos en casos como *pior* o *pueta*— y media docena de desviaciones morfosintácticas no son un caudal que permita imaginar catástrofes insuperables en el curso vital de la lengua española. La proximidad de la norma lingüística culta de México a la norma hispánica ideal parece firme y vigorosa. O, dicho de manera más clara para el hablante común de la lengua castellana, en México se habla un español bastante bueno, esencialmente correcto y aun castizo; como había comenzado a hablarse en el siglo XVI. ♦

Pensar en la cultura (en tiempos de vacas *muy* flacas)

JORGE A. GONZÁLEZ

*A los profesionales de la esperanza
émulos sudorientales de William Wallace*

el contrario la *cultura/saber* está irremediabilmente constreñida por su dimensión material.

Si comenzamos por el socorrido lado de las definiciones que en el curso del tiempo se le han dado al término 'cultura', podríamos pasar varios días y gastaríamos no pocas hojas intentando hacer una reflexión al respecto. Este término se ha usado de formas y estilos múltiples, pero de cualquier modo que se le mire, aparece siempre ligado al *saber*, al *poder*, al *querer* y al *ser*, así como a otras tantas dimensiones vinculadas a una actividad humana y social completamente elemental: *la creación del sentido de la vida y del mundo*, es decir, el variado, multicolor y conflictivo universo de las *interpretaciones*.

Cultura/saber

La cultura está ligada al conocimiento, al *saber*, al conocer, y por ello tiene un vínculo íntimo con la información, esa configuración energética que reduce nuestro grado de incertidumbre respecto a algún evento cuando ordena (informar) una transmisión de señales. La información es algo que se puede *dar* y, sin embargo, no se pierde. En esta dirección la cultura aparece ante nosotros como un *cúmulo* sedimentado de interpretaciones y al mismo tiempo como una *capacidad* de los seres humanos para generarlas y regenerarlas; la cultura se comparte, se acumula, se transmite, se almacena, se difunde, se interpreta y se reinterpreta sin parar. Pero la información no puede generarse y transmitirse sin un soporte material, sin un vehículo que la canalice y la haga accesible a otros. La cultura tiene una dimensión *signica* que le da su especificidad, pero simultánea y necesariamente posee otra condición que no se cierra en la pura *signicidad*, por



Cultura/poder

*Todos somos iguales,
pero algunos son más iguales que otros*

Y si en ese primer caso acusamos su virtualidad para expandirse ilimitadamente *urbi et orbi*, esta última dimensión ("no sólo de pan vive el hombre", ciertamente, pero *sin pan no se vive*) la liga y somete siempre a un entramado de relaciones históricas y sociales que pautan la generación, distribución y acceso de los recursos que hacen posible su existencia concreta en un lugar y en un tiempo. Por ello, la cultura tiene otro vínculo indisoluble con el *poder*. Desde luego, la relación entre cultura y poder no implica solamente la simple posesión o el acceso a los soportes y a los productos materiales que atrás mencionamos, sino también a una estructura de repartición precisamente del *saber* y de las habilidades para aprovechar los soportes, los medios y los productos que nos sirven para que se pueda generar *más saber*. Se dice que "el que nace para maceta, no pasa del corredor", pero ello no es una condición *natural*, sino más bien *posicional*: "optar" por *ser* maceta como forma de vida, depende menos de la voluntad que de la existencia objetiva de zonas "eminente" maceteras (para abusar de la metáfora con una perla del argot que deleita a los hombres del poder). El ejercicio del poder genera disimetrías que han sido construidas en el curso de todas las historias con minúsculas y a lo largo de toda la Historia con mayúsculas. Y la cultura, ese universo convexo de las interpretaciones, no se puede entender separada de los lugares que rigurosamente delimita y consagra aquel ejercicio.

Cultural/querer: deseo y movimiento

*¡Yo no quiero que me den,
nomás pónganme donde hay!*

A pesar de los pesares y de toda la energía inmensa que se pone en forma para cristalizarla, para preservar el estado de las cosas “tal y como siempre han sido”, la sociedad se mueve, vibra, resuena, cruje. Ese movimiento de sus hombres y mujeres está ligado a *querencias* varias, múltiples, contradictorias, a veces incompatibles entre sí y en ocasiones incompatibles con otros. La *cultural/querer* está en el centro generador de las interpretaciones complejas de aquello que se desea para muchos (“para todos, todo, para nosotros, nada”) o para algunos (“hágase la voluntad de Dios en los bueyes de mi compadre”), de los anhelos, de los valores y los objetos que se cree que es posible y dable, justo y necesario alcanzar. Es el terreno donde se perfilan, se difunden y se reinterpretan los *valores*, sin cuya referencia se detiene el movimiento, la vida pierde (¿o gana?) su sentido *pesimista* (“No vale nada la vida, la vida no vale nada; empieza siempre llorando, y así llorando se acaba...”); su dimensión *heroica* (“La vida no vale nada si no es para perecer porque otros puedan tener lo que uno disfruta y ama...”); su abrevadero *optimista* (“Gracias a la vida, que me ha dado tanto...”), *consumista* (“Ven a compartir la *chispa* de la vida...”), y otros múltiples sentidos. Esta otra dimensión interpretativa de lo deseable, lo importante, lo urgente, moviliza (y a veces paraliza) desde lugares distintos a la sociedad misma y por supuesto, a la mismísima cultura.

La cultura como sentido de la inclusión

*Los mexicanos'tamos hechos
de una fibra muy especial
...¡somos la mezcla del tequila y el mezcal!
¡Somos la raza más chida!*

Alex Lora y El Tri

Ser y aprender a ser, ser o no ser, la cultura también está en el centro de la constitución de las identidades, es decir, de las plurales definiciones incluyentes del *nosotros* y excluyentes para nombrar a los *otros*.

En todos los casos, la cultura también opera como nuestro particular sentido de la inclusión, de pertenencia, afiliación o tradición respecto a ciertas construcciones de significación, todos éstos sistemas de signos que se generan y aprenden en la vida social. Dichas construcciones se elaboran en varias dimensiones.

La cultura es elaboración de nuestro *presente*, pues con base en ese universo de sentido, nos adaptamos a la realidad; la cultura es nuestro *sentido práctico* que in-forma, organiza la experiencia cotidiana para adaptarnos a una vida en común, para volvernos un *nosotros*. Además de permitirnos la domesticación del presente (¿o nuestra presente domesticación?), la cultura

tiene también una dimensión lúdica y onírica que nos permite escabullirnos (al menos por momentos) de los límites de la pesada realidad *tal-cual-es*. La cultura está preñada de esperanzas y mañanas por soñar, por conquistar. Proyecto y proyección, exceso y reventón, sueño y fantasía, evasión y eversión de las “crudas” constricciones que nos impone la *realidad-real*; la cultura nos permite, al soñar, al jugar, al reír, al escapar, abrir rendijas de utopías para *nosotros* en otros tiempos y mundos *posibles*. La cultura es, sin lugar a dudas, el principio de todas nuestras *esperanzas*.

Vinculada al *mundo-real* (claramente definido y preinterpretado) y a los *mundos-posibles*, la cultura es raíz y ligadura con todo lo que hemos venido siendo, haciendo, penando y gozando. Es por ello *recuerdo* selectivo de los pasos caminados, de nuestros orígenes, de nuestros muertos, de nuestros fracasos, de los espacios, los tiempos y los momentos que hicimos —a fuerza de sentido— memoriosamente *nuestros*. *Memoria* de lo que hemos sido y de lo que alguna vez pudimos ser, la cultura le da espesor al presente y amanecer al porvenir.

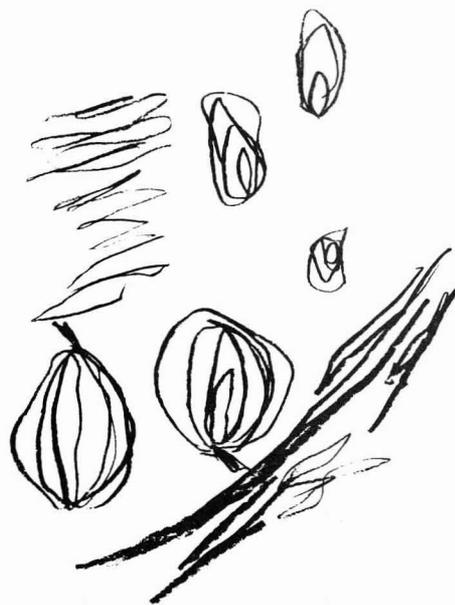
Muchos *mundos-reales*, infinitas *memorias* copresentes, variados *mundos posibles*, todos trenzados, la cultura jamás tiene un solo eje u origen, es siempre multifocal, mosaico compuesto de muchos *nosotros* sincopadamente *múltiples*, realidades plurales de sociedades igualmente numerosas y complejas.

La cultura es un *verbo* que se conjuga —necesariamente— en *plural*.

La cultura como sentido de la exclusión

Demuestre mi cultura, ¡no escupa!

La otra cara de la inclusión es precisamente la construcción social de los *otros*. En una dialéctica constante, *hacer* un sentido de pertenencia siempre va acompañado de la elaboración del sentido de lo que *no* somos. En un tiempo, toda la cosmovisión



de la humanidad fue *geocéntrica*: el cosmos —con toda evidencia— giraba al rededor de nuestro planeta. Todavía hoy, en nuestro lenguaje (que, preocupantemente, en unos cuantos años será no sólo del *siglo* pasado, ¡sino de otro *milenio!*) cargamos con reliquias de aquellos polvos (el sol y sus estrellitas *salen* en la bóveda celeste). La tierra como el *único* centro del universo. Toda otra posibilidad quedaba excluida por mandato divino. Pero también por efectos de la distribución desnivelada de relaciones de poder, la cultura ha tenido, en varias ocasiones, una definición *etnocéntrica* que privilegia sólo lo europeo, lo occidental, lo “blanco” como LA CULTURA (así, con mayúsculas). Todos los *otros* resultan (y resaltan) bárbaros, paganos, salvajes, *colored*, primitivos, hasta que no se asemejen a “nosotros”. Desde (y hacia) la posición anterior, quizás como deslizamiento *sociocéntrico*, la cultura de una clase o grupo social dominante se ha erigido en la única, real y verdadera *Cultura*, situación que —lo sabemos— implica una valoración despreciativa de las otras clases y grupos dominados dentro de la misma sociedad y de las *otras* formas (inferiores, menores, atrasadas) de organización social, externas a ella: la *puritita* justificación de las aventuras colonialistas. Otra variante de la exclusión, digamos, *tradicional*, está ligada a la gestión de las interpretaciones del *género*: durante siglos y milenios la “verdad” del sentido de la vida presenta tintes claramente *falocéntricos*. La cultura —el primer *sentido* de la vida pública— huele sospechosamente a *varón* y con ello se nos condena (a todos y a todas) a una racionalidad pública anclada —para decirlo de manera apresurada— solamente en *un* hemisferio del cerebro. La *razón* (y la interpretación “natural”, “correcta”, “normal”, “justa”, “sensata y verdadera”) descansa de modo apacible —¡qué es una raya más para el tigre!— en una exclusión más.

Globalización, ciberespacio y cultura de exclusión

Afuera,
afuera nada existe,
sólo adentro...

Caifanes

En tiempos recientes —éstos de las vacas muy pero muy flacas— las políticas neoliberales comienzan a diseñar el escenario del futuro globalizado y de la economía mundializada: *el mundo del mañana* (que hace rato empezó para millones de excluidos) será sólo de los que pueden, de los *insiders*, de los que sepan flotar y enriquecerse dentro de las marejadas y las corrientes de las libres fuerzas del mercado. Los demás, simplemente están *afuera*. El desdibujamiento de los estados nacionales por el florecimiento de nuevas ciudades-Estado, acorazadas y amuralladas —con muros de piedra y *passwords members-only*— (para la mayor seguridad de sus mundializados ciudadanos), interconectadas en una red virtual de comunicaciones telemáticas, autosuficientes, “inteligentes” y en suma,

globalizadas. Lo que antes valía, ahora ya no vale. Y el que no pueda sobrevivir, ¡que desaparezca!, ¡que se separe!, ¡que se extinga!, ¡que se joda! (con ayuda, por supuesto). De esta manera, al panorama de por sí variopinto de las modalidades del ejercicio de la exclusión atrás mencionadas, adjuntamos esta novedosa realidad: sin ningún asomo de concertación las universidades rechazan a cientos de miles de jóvenes, las empresas despiden a millones de empleados, los fraccionamientos de *gente bonita* levantan barricadas arquitectónicas con policía privada, los bancos se le van a la yugular a los deudores. En la perspectiva de la bella provincia mexicana la cuestión —también sin previo acuerdo— no es muy diferente: de repente el el camión de pasajeros de Comala, así nomás, dejó de *entrar* a la ciudad de Colima; los números telefónicos cambiaron —porque se colocó la fibra óptica para *optimizarnos*— y la gente tuvo que llamar por larga distancia a la misma ciudad a la que está absolutamente incorporada en lo económico, comercial, social, educativo, etcétera. De un día para otro, los comaltecos (¿cuántos pueblerinos más?) se comenzaron a volver “extranjeros” en su propia *matria*, *outsiders* de segunda. Simplemente, quedaron *afuera*.

Son los costos y saldos del *ajuste*, los residuos de la gran acumulación. Todo ello proviene de una forma de organización radial, a partir de un polo nuclear de decisiones verticales —*sociedad de información*— (nos previene Galindo) que gasta una enorme cantidad de energía y recursos para poder mantenerse en su esquema de exclusión. Éste, implica un *nosotros* muy pero muy estrecho (para muestra un botoncito de 24 neomillonarios), frente a un *los otros* (40 millones de pobres “extremos”) vasto, periférico e incomunicado entre sí.

La Cultura desde arriba: “¿i les va el sol?”

Here comes the sun [tu-ru-ruru]
here comes the sun
(and I say, “It’s alright”)

George Harrison

Así las cosas, la cultura definida por exclusión y valorada por autoaclamación de los mismos que son sus jueces y sus partes, sólo puede ser “irradiada” desde el centro hasta las periferias. Los procesos y las estructuras de concentración de los recursos y los materiales para la creación y recreación de nuevos sentidos e interpretaciones (estéticas, numinosas, formativas, salutíferas, divertidas, alimentarias, mediáticas, científicas y así diciendo) del mundo y de la vida han llegado a un estado de megac concentración inimaginable: tan sólo el sur de la Ciudad de México tiene *más* infraestructura y equipamiento cultural que ¡todo el país en su conjunto! Así se cierra un círculo vicioso, pues los científicos, los artistas, los creadores que pueden ser apoyados para generar un trabajo de calidad, son aquellos que tienen un trabajo de calidad, pero para poder tenerlo se requieren equipamientos de calidad, que no se tienen porque no hay

gente de calidad. ¡Claro, fuera del *De Efe*—y todos los *defecitos de petatiux* en que se quieren convertir las ciudades capitales del país— todo es Cuautitlán!

El esquema de alta —altísima— concentración y ejercicio radial y vertical de organización del sistema en su conjunto se reproduce de manera *fractal, holográfica* en todos los cuautitlanes y sus respectivos y polvorientos cuautitlancitos.

“Cuando *se le lleva* la cultura a la gente no responde, se duermen, no asisten.” Enorme reto y tarea de los promotores culturales y las instancias de difusión cultural, que al reproducir el esquema radial y heliocéntrico frustran todo intento y minan la más férrea y buena voluntad.

El sol sale (casi) para todos, pero no todos tienen bronceador (o *casi*).

Tensión y tiempo: el sentido de los sentidos en doble movimiento

*Tres veces te engañé
la primera por coraje
la segunda por capricho
y la tercera por placer...
(¡me estás oyendo, inútil!)*

Paquita la del Barrio

Todo el panorama anterior nos muestra a la cultura como un espacio simbólico en permanente edificación: en ella se negocia el sentido de la tolerancia, de las diferencias, de las desigualdades. *Tolerar* (o no) al *otro*, hacer (o no) de la *diferencia* condición de *desigualdad* de raza, de clase, de género, o bien, espacio de *encuentro* y reforzamiento mutuo en la diferencia. La diversidad, si se aprovecha, *nutre*; la uniformidad, si nos alcanza, *empobrece*.

La cultura como arena conflictiva en la que desde diferentes posiciones se definen y redefinen de manera constante y tensa los sentidos y las interpretaciones. Si bien siempre está en proceso de edificación, la cultura también es el terreno de la *confrontación* de los proyectos, de los esbozos, de los borradores y ensayos de la orientación y la forma que ese intento de construcción requiere, adquiere, busca, tiende y atiende. Toda definición del sentido de las cosas es simultáneamente una redefinición que afecta diversos intereses y posiciones; por ello la cultura tiene esta otra dimensión crítica, decisiva: es el espacio donde se *lucha* por definir el *nosotros*, los *otros* y lo que a *todos* nos une (o podría hacerlo) para poder *ser*, para poder *seguir siendo*. El terreno donde se cuecen los valores, las necesidades (y las necedades), las identidades que *todos* (“debemos”, “tenemos”) queremos perseguir. La factoría del sentido del *deber* y del *tener*. El hervidero de las versiones encontradas de la *memoria* (y lo memorable), de la *realidad presente* y del sueño *futuro*. Y bulle porque no hay nada más de *una sopa*, nada más de *una receta*, nada más de *un molde*.

Aunque es verdad que algunos moldes se fabrican (siempre de manera conflictiva y con costos pagados de manera diferencial) con la etiqueta de que ellos son los únicos y verdaderos moldes, para toda la vida, para todo el mundo.

Entonces la cultura se nos aparece como un *doble frente*.

Por un lado, es zona *fronteriza*, a veces bastante porosa, entre culturas plurales (*nosotros, los otros*), es decir, con definiciones e interpretaciones diversas, contrapuestas (a veces coincidentes), de realidades (al menos en apariencia o en construcción) semejantes.

Por otro lado, es una arena de *lucha*, un campo de *batalla*, un territorio de múltiples *escaramuzas* y *enfrentamientos* entre contingentes que deben su desigualdad, en fuerzas y posiciones, a su colocación objetiva en los lugares y los recursos de un espacio social.

Toda construcción de un *nosotros* se pacta en una tensión móvil entre las versiones y tomas de posición contrastantes o convergentes de los *incluidos*. Y por supuesto, el delineamiento (sea reforzador o denigrante) de los *otros*, se efectúa en múltiples combates, escenarios y *frentes*—a todo título— *culturales*. Cada uno de estos procesos tiene, además de su propia historicidad, una trayectoria particular que sólo por la acción práctica de los hombres y las mujeres organizados puede ser dirigida, torcida, ondulada o reorientada. Una temporalidad en el *interior* y otra más encabalgada e interpenetrada con ella, pero que viene del *exterior*.

La cultura, tensión y movimiento, conflictos y negociaciones que resuellan y se acompañan a dos ritmos sincopados en la reconstrucción y la creación del sentido.

Tiempos de crisis ¿La cultura?: lo único que queda, cuando ya no queda nada

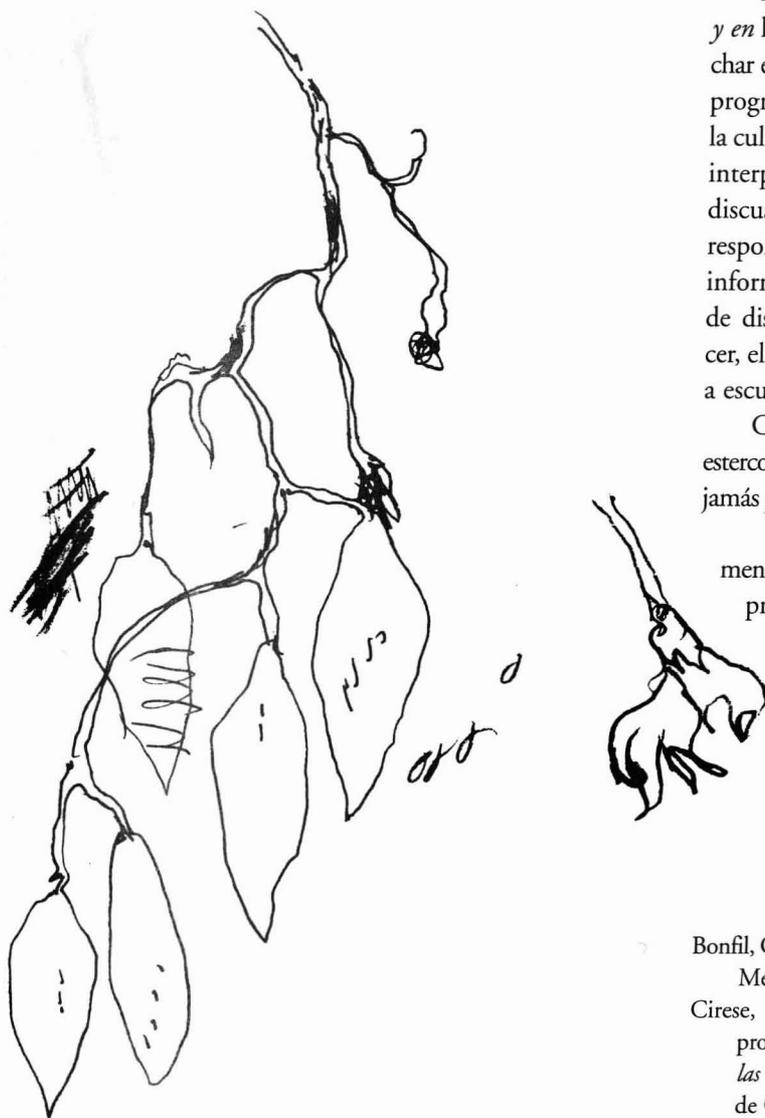
*Los potreros están sin ganado,
todito se acabó... ¡ay!
ya no hay palomas,
ni hierbas de aromas
todo terminó*

Elizondo y García: *Cuatro Milpas*

Una crisis compleja como la que vivimos en el México de estos tiempos que atropellados corren, tiene muchas facetas.

Desde luego, la *económica* es muy evidente (inflación, depauperación, recesión, desempleo, suicidios, quiebras, huelgas), y la gente responde sobreexplotándose, *taloneándole, dobleteando*, o dedicándose al jugoso negocio del atraco.

El desarreglo (¿caos?) del espacio de la *política* (crisis de los partidos, privatización del Estado, violencia, narcotráfico, corrupción) no está para menos y también ha acarreado, diferentes respuestas: abstencionismo, guerrilla, multiplicación de las *o-ene-gés* y de organizaciones vecinales y ciudadanas. Pérdida de legitimidad que orilla a una nueva e inminente reforma.



El país se nos desmorona en las manos y lo que queda está pegadito con alfileres.

En el ámbito de la *cultura*, si bien los sentidos no se consumen, sí de alguna manera se luyen, se les adelgaza la impronta y se les abolla la aureola. Todo se hace *light*. La situación es muy compleja y por decir lo menos, peligrosa. Entramos de repente a competir en las ligas mayores, sin bat, sin manoplas, sin uniforme, sin porra, sin conocer las reglas ni la cancha y ya vamos perdiendo —'ora sí que de calle— en las primeras entradas. Pero lo más grave no es esta situación objetiva de desventaja frente al otro equipo (que inventó las reglas y el juego mismo). Lo peor es que llegamos hasta allá, con un síndrome de amnesia perniciosa, con una completa desmemoria de nosotros mismos. Rápido, velozmente, nos hemos dedicado a expropiarnos y a borrar nuestra propia memoria, y vivimos la ilusión de un eterno (y terrorífico para muchos) presente, que Bonfil ligaba con el *México imaginario*, borrándole el contorno y blanqueándole los rasgos al *México profundo*. Un país estrecho, cada vez más excluyente, cada día con menos futuro para los más: los sin nombre, los comunes, los sin rostro televisivo.

Es ahora, precisamente en el vórtice del huracán, que *desde y en* la cultura necesitamos volver a definir lo *posible*, ensanchar el espacio del *presente*, reconstruimos la esperanza, recuperar progresivamente la *memoria*. Sí —ya lo vimos—, no hay en la cultura nada que escape al conflicto y a la negociación de las interpretaciones, pero por todo eso necesitamos favorecer la discusión, estimular la creación y la imaginación, hacernos responsables del cuidado y la generación de nuestra propia información y nuestro saber. Tenemos que darnos a la tarea de diseñar para nosotros nuevas formas de ejercitar el placer, el sueño, el juego y la discusión. Aprender a tolerarnos y a escucharnos. No nos queda de otra.

Con la nariz, la cabeza y el corazón metidos en el fondo del estercolero que hemos ayudado (a veces con vehemencia) a formar, jamás podremos hacer de la mierda putrefacta abono fertilizador.

Nos viene haciendo falta —*nos urge*— un acto profundamente amoroso de refundación del sentido de México, del proyecto de pacto social que nos permita crecer y crear.

Un aplauso al corazón.

Ver lo que *no se puede ver*, exigir estrictamente lo imposible, imaginar *tan sólo* lo in-imaginable. Y sin la cultura, con todo y las escuálidas vacas, nomás no se va a poder. ♦

Bibliografía

- Bonfil, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, Grijalbo, México, 1990.
- Cirese, Alberto, "Notas provisionales sobre fabrilidad, signicidad, procreación y primado de las infraestructuras", en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Programa Cultura-Universidad de Colima, vol. 1, núm. 1, 1986, pp. 79-148.
- Fossaert, Robert, *El mundo en el siglo XXI. Una teoría de los sistemas mundiales*, Siglo XXI, México, 1994.
- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Einaudi, Torino, 1978.
- Galindo, Jesús, *Cultura mexicana en los ochenta. Apuntes de metodología y análisis*, Universidad de Colima, Colima, 1994.
- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, México, 1987.
- Giménez, Gilberto, "La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos", en González, Jorge y Jesús Galindo (coords.), *Metodología y cultura*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- González, Jorge A., *Sociología de las culturas subalternas*, UABC, Mexicali, 1990.
- *Más(+) cultura(s). Ensayos sobre realidades plurales*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1994.
- "Coordenadas del imaginario. Protocolo para el uso de las cartografías culturales", en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Programa Cultura-Universidad de Colima, época 2, vol. 1, núm. 2, 1995.
- y Lupita Chávez (colaboradora), *La cultura en México: cifras clave*, Universidad de Colima y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1996.
- Wallerstein, Immanuel, *El moderno sistema mundial II. El mercantilismo y la consolidación de la economía-mundo europea, 1600-1750*, Siglo XXI, México, 1984.

Misterio



ROBERTO VARANASI

Lo dices

tú el creador de la teoría

de la relatividad:

el misterio

es la más bella de las experiencias,

maravillarse

y quedarse absorto

en transmigraciones internas

Lo que suscita una comedia de 1941 porque en el cine con el padre lo veía gozar las actuaciones de Robert Montgomery y Claude Rains *El hombre invisible*, actor genial que encarna a Dios que es el Mister Jordan de *El difunto protesta* advirtiéndole siempre a Robert Montgomery que “todo ocurre para bien” y no sólo en el caso de este joven boxeador que se muere antes de tiempo por lo que le conceden el derecho de volver a la tierra a fin de probarse el cuerpo de quien va a morir resultando que se le brinda la oportunidad de remediar los males cometidos por el que ya no fallecerá en caso de que se interese en él el joven boxeador que nunca se despega de un saxofón que toca horrible Qué interesante el Señor o sea Mr. Jordan reparando errores de ángeles subalternos y las transmigraciones en que nos envuelven para bien o para mal sin enterarnos de tantos pormenores hasta beber algo de hontanares secretos con la sensación de que las bondades inconclusas laten en el instante perfecto en que los nietecillos que son los bisnietos desconocidos por el padre se reconciliaran con éste en quién sabe qué memoria de computadora que abarcaría completas las transmigraciones



La globalización como fenómeno cultural



FLORENCE TOUSSAINT

La globalización como fenómeno cultural ocurre, al igual que en la economía, a partir de la expansión del capitalismo en el mundo. Todas las civilizaciones y países están entrando en una categoría única y los grandes medios de comunicación se han constituido en el vehículo para establecer la hegemonía en el ámbito cultural.

Lo global en el terreno de la cultura es resultado y forma parte de un movimiento mucho más profundo, de civilización, que se inicia cuando en Occidente los valores de la Edad Media ceden su lugar a los valores de la burguesía. Son el Renacimiento y especialmente la Revolución francesa los hechos que dejan establecida la nueva concepción de la cultura y del hombre que se identifica de manera genérica con las palabras *moderno* o *modernidad*.

Acerca de la modernidad hay muchas definiciones. Para Marshall Berman “hay una forma de experiencia vital —la experiencia del tiempo y el espacio, de uno mismo y de los demás, de las posibilidades y los peligros de la vida— que comparten hoy los hombres y mujeres de todo el mundo.”

Para el autor mencionado lo moderno consiste en una corriente de pensamiento y sensibilidad cuya característica fundamental es exponer y aprehender la ambigüedad implícita en los resultados del crecimiento humano prohijados por el sistema capitalista. Por un lado, las fuerzas productivas se han desarrollado en una escala nunca antes vista por la humanidad, liberando con ello a los hombres de su arraigo a la tierra, a valores, costumbres, trabajo, herramientas del pasado. En este sentido las posibilidades de libertad y creatividad se han multiplicado de manera geométrica. Asimismo, todas las jerarquías se han derrumbado en la conciencia de los habitantes del mundo capitalista. Hoy, el respeto y la obediencia no provienen más de la creencia en el origen divino de los gobernantes, sino de lo que se ha dado en llamar la legitimidad y también de la fuerza que se impone a la mayoría.

Al mismo tiempo, la vertiginosa carrera hacia adelante arrastra todo a su paso, lo bueno y lo malo. Los hombres se ven en-

vueltos en un torbellino del que no saben cuándo saldrán o si quieren hacerlo. En muchas circunstancias no están conscientes hacia dónde van, pero se ven compelidos a seguir adelante. El desarrollo y la modernización son movimientos de fondo que arrastran hasta a quien se les opone. En una sociedad así es inevitable que “todo lo sólido se desvanezca en el aire”.¹

Para Berman el proceso de la modernidad es ambiguo por cuanto que, a la vez que libera fuerzas y hace de los hombres individuos que deben buscar por sí mismos su lugar en la sociedad, destruye a su paso todo lo que encuentra. Para crecer y expandirse el capitalismo tiene que lograr la desaparición de lo existente. Una vez que construye algo inicia inmediatamente el proceso inverso. Su labor destructiva es tan necesaria que sin ella no podría seguir su curso. Pareciera como si la historia social fuese a mucha mayor velocidad que la historia individual. Entonces los hombres se ven atropellados por un tren que corre a una velocidad superior a la que ellos poseen para comprender y adaptarse.

El supuesto teórico sobre el cual se apoya Marshall Berman es que la modernidad es un proceso dialéctico que consiste en que todo “está preñado de su contrario”. La modernidad es un estado que trasciende a los países, las clases y los géneros. La modernidad “siempre ha prosperado en el conflicto, en una atmósfera de incertidumbre y agitación permanentes”.² Todo el mundo está viviendo los vaivenes propios de la modernidad.

Sin embargo, la modernidad, dentro de su unicidad, también tiene historia. Ha pasado por tres fases distintas según Berman. La primera se remonta a comienzos del siglo XVI y se extiende hasta fines del XVIII; la segunda comienza con “la gran ola revolucionaria de la década de 1790”, y la última comprende el siglo XX. Aunque en su fase reciente la modernidad ha sido criticada, el autor se niega a reconocer su fin, por lo cual se opone

¹ Cita tomada de Marx por Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Siglo XXI, México, 1991.

² *Ibid.*, p. 237.

a quienes hablan de posmodernidad. Y señala: “¿Cuándo terminará el modernismo y qué viene después? Si la argumentación general de este libro es correcta, los que esperan el final de la Edad Moderna pueden tener la seguridad de tener un trabajo fijo.”³

El juicio que sustenta todo el ensayo se resume en valorar la modernidad como un movimiento ambiguo y contradictorio con grandes dosis de destructividad pero —y esto es lo que cuenta para Berman— dotado de una vitalidad tal que no sólo es inútil oponérsele sino que es dañino. La modernidad ha traído, según él, mayores beneficios a la humanidad que perjuicios y por lo tanto es defendible. No hay una crítica a fondo del proyecto de la modernidad a pesar de que éste muestra signos de agotamiento en todo el mundo. Hay un cierto encantamiento con la modernidad el cual lleva al autor a convertir el fenómeno en algo más que una trayectoria histórica, en un mito fundante, el mito del presente siempre renovado.



En su perspectiva de historiador, Samuel P. Huntington, en su texto “¿Choque de civilizaciones?”, afirma:

Mi hipótesis es que la fuente fundamental de conflictos en este nuevo mundo no será ideológica ni económica; será cultural. Los estados nacionales seguirán siendo los actores más poderosos en asuntos mundiales. El choque de las civilizaciones dominará la política global. La línea que marca la fractura entre las civilizaciones serán las líneas de batalla del futuro.⁴

Desde la perspectiva de Huntington, no hay tal globalización, al menos en lo cultural. Incluso los choques entre bloques serán cada vez más duros. Esto implica que los actores constituyen bloques cuyo punto de unión es “la civilización”. En su planteamiento se encuentra implícita la certeza de que existe y será más fuerte en el futuro una resistencia a aceptar los valores de Occidente. Ya que, pese a los cambios que se están dando, las civilizaciones se reafirman en su identidad, se cierran en sí mismas y se niegan a ser tragadas por un capitalismo voraz.

En el terreno sociológico, Anthony Giddens ha escrito extensamente sobre globalización y modernidad; se ha ocupado de este asunto desde la óptica de la ciencia social pero mirando sobre todo el lado cultural del fenómeno. “Giddens considera la globalización como un resultado del intenso proceso de comunicación entre diferentes regiones por el cual éstas se vinculan a través de redes de intercambio en todo el globo.”⁵

Incorpora la perspectiva del sistema mundial para el análisis del Estado nación y señala que la presente etapa es de “modernidad radicalizada”. Localiza el inicio de la modernidad —a diferencia de Berman— a partir del siglo XVII en Europa y explica la globalización con base en un marco conceptual de distanciamiento espacio-temporal.

La separación entre el tiempo y el espacio es la condición que permite ser simultáneamente locales y globales. La globalización tiene que ver entonces con la interacción entre presencia y ausencia, con el entrecruzamiento de eventos y relaciones sociales que se producen a distancia de los contextos locales [...] El desarrollo de relaciones sociales y la comunicación a nivel mundial puede ser una de las causas del debilitamiento de sentimientos e identificaciones nacionalistas vinculados con estados nación [...] Así entendida, la globalización es un fenómeno dialéctico, en el cual los sucesos que se producen en un extremo, no determinan de forma unívoca los acontecimientos que se producen en el otro, sino que muchas veces dan lugar a fenómenos o movimientos que pueden ser distintos y hasta opuestos al del lugar donde inicialmente se produjeron.⁶

Lo anterior permite explicar el porqué del aparente surgimiento de nacionalismos radicales en supuesta oposición a la tendencia globalizadora, así como a la subsistencia de culturas locales que conviven con la cultura de lo global, caracterizada fundamentalmente por el impacto mundial de los medios de comunicación masiva.

³ *Ibid.*, p. 367.

⁴ Samuel P. Huntington, “¿Choque de civilizaciones?”, en *Zona abierta de El Financiero*, 30 de julio de 1993.

⁵ Citado por Gina Zabudowsky, *Sociología y política, el debate clásico y contemporáneo*, Porrúa-UNAM, México, 1995, p. 73.

⁶ Anthony Giddens, citado por Zabudowsky, *op. cit.*, pp. 75-76.

Desde una óptica menos filosófica, autores como Richard J. Barnett y John Cavanagh describen algunos de los rasgos que la cultura de la modernidad del siglo XX ha adquirido en el núcleo del imperio capitalista por excelencia, los Estados Unidos; además, cómo este tipo de modernidad impregna ahora los sistemas de entretenimiento, el uso del tiempo libre y los contenidos de los medios de comunicación de masas, llevando así a muchos rincones del planeta una manera de vivir la vida, de imaginarse el futuro, de pensar el disfrute y el bienestar y hasta de soñar. Según su percepción hay varios “sueños globales” que definen los variados aspectos de la cultura de la modernidad.

Los “sueños globales” se han podido concebir así y difundir por todo el mundo gracias al desarrollo de la tecnología comunicativa, especialmente la televisión. También por el trabajo de las industrias culturales sobre los elementos de la cultura.

En la edad de la globalización, estos autores señalan a la cultura como un gran Bazar planetario.

El bazar cultural global es el más reciente de las redes globales, y el más cercano a lo universal en su alcance. Películas, televisión, radio, música, revistas, camisetas, juegos, juguetes y los parques de diversión son los medios para diseminar imágenes globales y expandir los sueños globales. Las estrellas de rock y los clubes de video de Hollywood son ciertamente productos planetarios. Por todo el planeta la gente está usando los mismos aparatos electrónicos para ver y oír los mismos productos comerciales. Gracias al satélite, el cable y las grabadoras, inclusive los gobiernos autocráticos están perdiendo el control que tuvieron alguna vez sobre el flujo de información y la sujeción sobre la fantasía de sus gobernados.⁷

Los llamados medios masivos, con su irrupción acelerada en el mundo moderno, han transformado sin duda las nociones tanto de cultura como de comunicación. El universo simbólico no es el mismo desde que la atmósfera se pobló de ondas hertzianas, las azoteas de antenas, las calles de salas cinematográficas, cables, anuncios espectaculares y las casas de receptores de radio, televisión, video, teléfono, fax.

La comunicación nunca antes había tenido tantos instrumentos para desplegarse en todos sentidos, entre tanta gente, con tanta intensidad y en lugares tan apartados entre sí. Las voces se han amplificado, grabado, reproducido por miles y millones. Las imágenes que llegan a nuestro cerebro en una semana de programación televisiva no tienen relación alguna con aquellas que un habitante del siglo XIX pudo haber visto en toda su vida.

La opinión pública perdió su sentido como una forma de expresión de grupos de ciudadanos que, a través de la pren-

sa, del debate en foros, de la discusión colegiada, llegaban a ciertos acuerdos y los presentaban ante los demás y sobre todo ante el poder. La opinión pública, nacida al calor de la revolución burguesa —como afirma Habermas— ha perdido hoy toda su forma original para transformarse nada más en un concepto viciado que obstruye el reconocimiento de que son los grandes propietarios de los medios de masas quienes dictan la opinión a la mayoría, al menos en forma de agenda pues, si bien las audiencias no piensan exactamente lo que les dictan —pues no tienen tal poder los medios— al menos señalan o diseñan el temario alrededor del cual se piensa la vida social, económica y política. Este dictado no se realiza solamente a través del género noticioso sino, y sobre todo, por medio de la ficción, lo cual lo hace más efectivo al insertarlo en el reino del placer y del deseo.

La cultura popular ha sido absorbida por los medios audiovisuales que con métodos de producción industrial han resemantizado historias, tradiciones, fiestas y personajes e inventado muchos otros a partir de elementos originalmente nacidos entre los grupos sociales. Tal hecho produce identificación de la gente con los productos masivos y permite arraigar esta producción como parte del imaginario colectivo. Así, poco a poco, la cultura tiene en los medios audiovisuales una fuente importante de creación y de transformaciones. Y en la medida en que los medios se vuelven cada vez más omnipresentes en la vida cotidiana de los habitantes del planeta, es esa cultura la que permea y se va volviendo dominante conforme pasa el tiempo y aumenta y se consolida la exposición a los productos de esa cultura: la cultura de masas, cultura industrial de la modernidad.

Para Barnett y Cavanagh se trata de “una feria mundial que nunca termina, un parque de diversiones, una boutique gigantesca [...] que se compone de fragmentos de cultura exótica, combinada con sanas y seguras experiencias”.⁸

Como señalan los mismos autores, mientras la gran mayoría de los habitantes del planeta participan de estos sueños globales que les han fabricado los grandes industriales de la cultura, sólo un grupo de elite diseña y elabora políticas que tienen que ver con los circuitos de producción, distribución y consumo de tales elementos. Asimismo, esas mayorías tienen mucho menos que ver con el establecimiento y manejo de otras áreas de lo globalizado: el mercado, el trabajo transnacionalizado, las finanzas mundiales, el comercio.

La globalización en el terreno de la cultura como en el de la economía es, sin duda, una tendencia presente que crece. Sólo habría que establecer qué tan profunda e irreversible es. Los medios de comunicación son inherentes a ese crecimiento; constituyen su vehículo e instrumento más importante. Si puede hablarse de globalización cultural ésta se encuentra representada por los productos del entretenimiento, el espectáculo, la información de masas. Pero el movimiento inverso también está

⁷ Richard J. Barnett y John Cavanagh, *Global Dreams, Imperial Corporations and the New World Order*, Simon & Schuster, Nueva York, 1994.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

en el horizonte. La manifestación de nacionalismos exacerbados, la defensa de las soberanías políticas, de los orígenes étnicos, de la lengua, la tradición, la historia de los pueblos, está hablando de un movimiento alejado de los parámetros que quiere imponer la globalización. La resistencia existe y se manifiesta aunque no con la intensidad y extensión de lo tecnológicamente masivo.

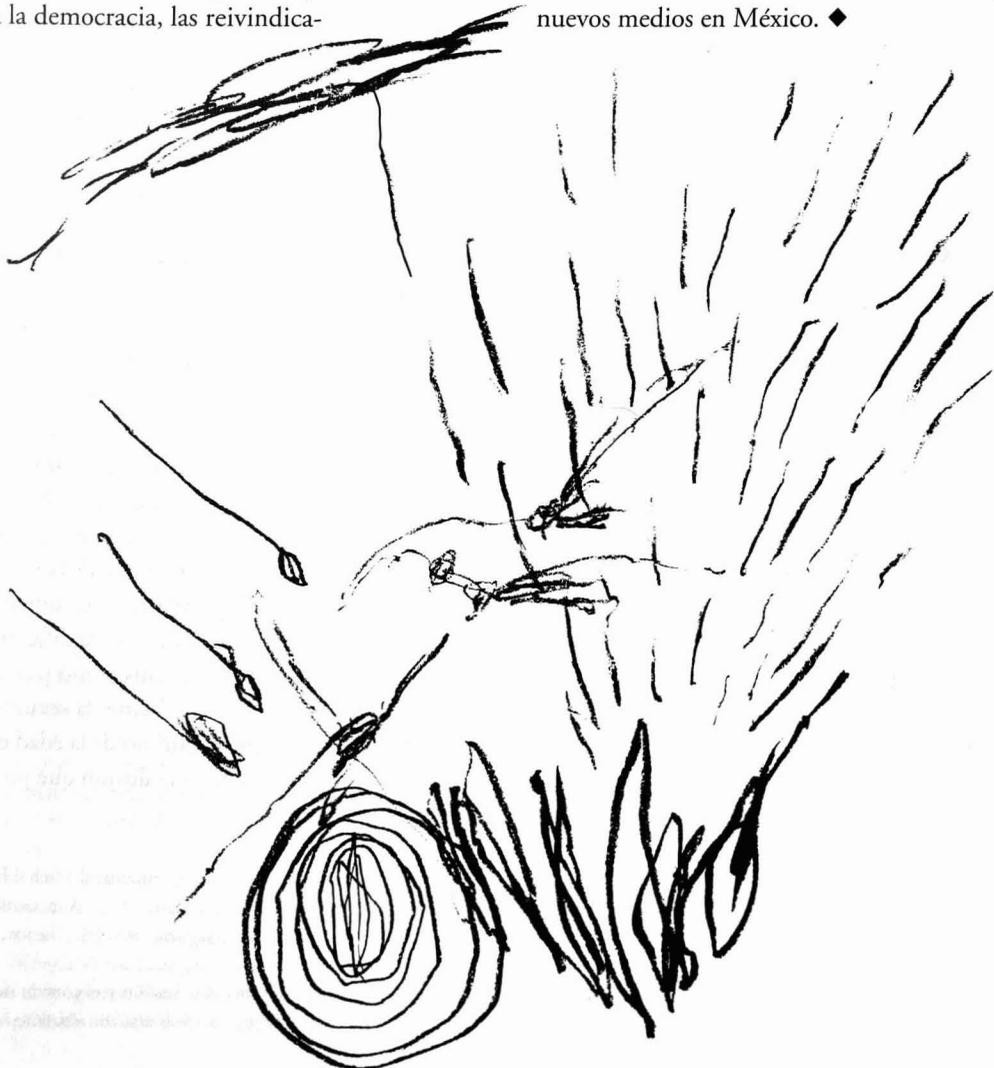
Es muy posible que en los próximos años veamos crecer la brecha entre dos mundos: el de la globalización y el de la regionalización. Ambos combatiendo entre sí por dominar, por hacerse de la hegemonía tanto en el orden económico como en el cultural. Ciertamente es muy poderosa la fuerza del capitalismo mundial, misma que se apoya tanto en el consenso que se procura a través de mensajes culturales homogéneos como en la fuerza de las corporaciones mundiales. Pero la resistencia existe aún, sobre todo en el terreno de las formas de vida cotidianas y de su representación simbólica.

Las evidencias del crecimiento económico, por ejemplo de Japón y de la Comunidad Europea, la aparente declinación de la economía estadounidense que hace grandes esfuerzos por no perder su calidad de líder mundial, permiten conjeturar soterradas luchas por los mercados y las ganancias dentro del mismo mundo capitalista; quizá también por un reparto del resto de los territorios y estados comprendidos en ellos.

La lucha cada vez mayor de los pueblos por abrir espacios a la democracia, las reivindicaciones

de las etnias y las poblaciones marginadas, la existencia de enormes conglomerados humanos como China, la India y los países de religión musulmana, hacen suponer que la vía para que se imponga el Occidente liberal y capitalista no es tan expedita como la ven Cavanagh y Barnet, entre otros autores.

En México, la globalización se da por la influencia inevitable de los Estados Unidos. Tanto en lo económico como en lo social y cultural. Nuestros aparatos productivos y de entretenimiento se encuentran ligados de manera ineludible con los modelos y las empresas transnacionales. Es así que los medios de comunicación masiva del país nacieron y se han desarrollado bajo la égida estadounidense. Y si bien hubo un cierto periodo de crecimiento autónomo y la aparición de programas propios, en el momento en que la globalización nos alcanza, el carácter desnacionalizado y transnacional de la industria cultural mexicana se deja sentir con más fuerza. La base financiera, comercial e industrial comienza a absorber mayor volumen de elementos foráneos. El capital extranjero directo, antes vetado por la ley, inicia su conquista de las empresas con lo cual el vínculo con la globalidad aparece cada vez más claro. Y, paralelamente, esos "sueños globales" de los que hablan Barnet y Cavanagh invaden persuasivamente las conciencias de los millones de televidentes y usuarios de los nuevos medios en México. ♦



Mujeres y sexualidad en los años dorados del cine mexicano

Una mínima descripción

JULIA TUÑÓN



Lo evidente es que el cine mexicano de la edad de oro (1935-1955) parece empeñado en sublimar la figura de la madre y exaltar la importancia de la familia. Son años en que se quiere retomar el orden perdido con la Revolución para entrar en los nuevos tiempos; en la industria fílmica nacional, la forma de llevarlo a cabo es manteniendo la línea ya tradicional de un cine "moral" y de temas familiares. En la sociedad de esos años es delicado mencionar el tema del erotismo femenino. Se trata de aspectos velados que por lo tanto no deben verse ni escucharse. Confluyen entonces, en ese contexto, añejas ideas de corte religioso con necesidades de modernización económica y social.

Para la doctrina católica, el ejercicio de la sexualidad es el pecado por excelencia y la mujer es su agente fundamental, más allá de la sublimación mariana y del invento del amor cortés. En esta tradición, el cuerpo y el espíritu se sienten instancias separadas y separables. Queda lejos la concepción del cuerpo como vehículo para articular el sentimiento amoroso, la del placer como su expresión y medio y, más lejos aún, la del placer como un fin en sí mismo. Cuerpo y alma parecen actuar cada uno por su lado. Es notable que la idea de la sexualidad como una experiencia en la que se puede separar el cuerpo del afecto es, en la sociedad occidental, más comúnmente ejercida por los varones que por las mujeres.¹

En este esquema binario, Eva y María simbolizan dos tipos de amor: el de Eros y el de Ágape. El afecto amoroso se divide en secciones y las mujeres se dividen entre los paradigmas de Eva y los de María. En nuestro país este concepto del discurso europeo se incorpora a las comunidades prehispánicas desde la conquista,² y se asume en mayor o menor grado según sea el intercambio con la cultura receptora y de

acuerdo con el proceso que se sigue en Europa, en el que, *grosso modo*, se acentúa la división cuerpo-alma.³ El "buen amor", que promueve la estabilidad y la familia, es desencarnado: se le ha separado del deseo físico. El amor se descorporiza y el cuerpo se considera depositario de todos los pecados. Este pensamiento forma parte de las ideas dominantes que, no obstante, deben mediar con la práctica social. Los usos amorosos se organizan de acuerdo con ellas y también con los procesos particulares de cada contexto, tiempo y lugar. En este campo de tensión que se produce, la mayoría de los argumentos que se esgrimen en torno al tema han tomado la cara de la moralidad, es decir, de las ideas dominantes, pero también han sabido adecuarse a las necesidades específicas de su entorno. En la paradoja quedan más o menos atrapados los sujetos históricos que aceptan y transgreden los modelos de acuerdo con sus muy particulares límites y recursos, de acuerdo, también, con su propio grupo social.

Es claro que en el México de la primera mitad del siglo XX el erotismo no forma parte de lo que puede decirse y/o mostrarse, pero: ¿puede soslayarse un tema fundamental de la vida y la cultura como lo es éste? Entonces, lo evidente es que el tema no se muestra en forma explícita en pantalla, pero en forma implícita y oblicua los contenidos que aluden a la sexualidad se filtran en múltiples formas. La dificultad para el estudio del cine es reconocerlas. Ante la dificultad evidente para hacerlo hemos de preguntarnos cómo puede representarse, en ese marco de ideas y en el cine, la sexualidad.

En el caso del cine mexicano de la edad de oro es particularmente difícil porque, en la ilusión que propicia el séptimo

¹ Ver, por ejemplo, Francesco Alberoni, *El erotismo*, Gedisa, México, 1986.

² Noemí Quezada, "Amor, erotismo y deseo entre los mexicas y el México colonial", en *Antropológicas*, Revista de Difusión del Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, nueva época, núm. 10, abril de 1994, pp. 14-22.

³ Lo ha estudiado de manera magistral Michel Foucault, *Historia de la sexualidad*, Siglo XXI, México, 1977. Ver también Donald Lowe, *Historia de la percepción burguesa*, FCE (Breviarios, núm. 430), México, 1986.

El proceso de la individualización y el control de cuerpo lo ha trabajado Norbert Elías, *El proceso de la civilización*, FCE, México, 1989.

arte, el deseo sexual y amoroso es una de sus piezas clave. Así, aunque sea de una manera inconsciente, es claro que se impone para este tipo de cine la necesidad de conciliar la moral propugnada con la posible, y que habrá de hacerlo esperando que los espectadores reconozcan en las imágenes aquello que suscita su deseo. No será sencillo, porque las películas mexicanas deben pasar, en el ámbito oficial, por los rigores de la doble censura;⁴ además, es claro que los propios cineastas se controlan a sí mismos en términos de la moral debida. En el cine nacional influye, sin seguirlo a la letra, el Código Hays, que rige en forma precisa las imágenes de Hollywood.⁵ Por si fuera poco, la exhibición es vigilada de cerca por la Iglesia, que califica cada película, así como por la Liga de la Decencia, que tiene una influencia muy fuerte entre los años veintes y cincuentas. Se considera una cinta “moral” la que no muestra escenas obvias de sexualidad.⁶

En el cine mexicano que nos ocupa encontramos los recursos para conciliar esas dos necesidades: la del deseo y las del deber. En las películas se elude explícitamente el tema de la sexualidad, pero, al mismo tiempo, se lo incluye constantemente entre sus supuestos básicos. La forma oblicua en que se expresa es, en sí, una representación de lo que sucede en la realidad, pues también en ella sólo se habla en secretos de ese tema. En una primera lectura parece que, en el celuloide, la sexualidad femenina no existe y las mujeres sólo la ejercen en aras de la maternidad, pero entre imágenes se hace evidente que detrás del silencio se esconde un gran temor y que este tema es el resorte de muchas tramas, la pieza oculta que da sentido al discurso. Si en la historia el tema de la sexualidad no se menciona, en el relato estará muy presente.

Para lograr atraer sin ser “indecente”, la sexualidad se muestra de forma discreta, de forma implícita. Se muestra y se esconde, porque se desea y se teme. El punto se soslaya, pero el espectador lee erotismo en esas escenas sutiles y vagas que abundan en las cintas. En *La diosa de Tahiti* (1952), de Juan Orol, una mujer gordita se desnuda para bañarse en un río: se le ve quitándose la ropa que cae al piso. La cámara enfoca el vestido tirado y sube lentamente por los muslos hasta que se detiene y... súbitamente cambia la escena. Si no entra al territorio genital no puede ser acusada de inde-

⁴ La Secretaría de Gobernación debía dictaminar primero sobre el libreto y después sobre la cinta terminada.

⁵ Por ejemplo, respecto a este tema se decía: “La virtud de la mujer debe ser premiada siempre y al mismo tiempo no se debe hacer alarde o justificar la falta de moralidad en el hombre, ni ridiculizar la resistencia del hombre a las insinuaciones de la mujer perversa.” Citado por Alberto Godoy, “La ética en el cine”, en Jack Starr Hunt (ed.), *Diccionario cinematográfico internacional de México. 1938-1939*, s. l., s. f.

⁶ De 1937 es una cinta extraordinaria de Adolfo Best Maugard, *La mancha de sangre*, que presenta un *streap-tease* y desnudos parciales. La película fue censurada, y en 1943 se exhibió aunque poco y mal (dato de Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, ERA, México, cfr. vol. 1, p. 268). Pasó al imaginario filmico como un escándalo y sólo en 1994 fue restaurada y exhibida por la Filmoteca de la UNAM.

cente, pero es precisamente en la evasión donde se destaca aquello que se quiere negar. El recurso de la bailarina que se cambia de ropa detrás de un biombo, tan usual en el cine de cabaret, es por demás sugerente.

Las cintas más explícitamente sexuales son las de rumberas, que causaron conmoción en los años dorados del cine mexicano. Al respecto, uno de los directores más conocidos del género, Juan Orol, recuerda: “Lo que yo incorporaba en mis películas no era sexo. Eran bailes de rumberas meneadoras, pero no sexo. Para aquella época, sin embargo, la rumba era sexo, pues ver a una mujer moviendo el cuerpo y la cintura ya lo consideraba.”⁷ El pintor José Luis Cuevas declara una admiración especial hacia María Antonieta Pons porque fue mirándola en luces y sombras como dio inicio —asegura— su despertar sexual.⁸

No es para menos. Lo que se muestra en muchas cintas a través de la inocencia del baile es una representación del coito. En *Aventurera* (Gout, 1949), por ejemplo, Ninón Sevilla tiene, entre otras, dos coreografías deslumbrantes: *En el jardín de Alá* y *Chiquita banana*. En el primero, envuelta en velos, danza y gira en la amplitud enorme de un local que supuestamente cabe en un pequeño cabaret. Al menos en dos ocasiones se masturba mientras baila, si no de manera clara para los niños que asisten a la sala, sí, evidentemente, para las fantasías eróticas de muchos de los adultos. En *Revancha* (Gout, 1948) las coreografías son similares y la misma actriz juega simbólicamente con los flecos entre las piernas, recurso común, muy difundido por Tongolele.

La censura habría impedido cualquier desnudo en estas películas, pero las sugerencias resultan, con mucho, más provocadoras, por cuanto convocan a la ambigüedad sexual, despiertan fantasías ocultas y muestran miedos arcaicos. Las historias (diégesis) por lo general respetan el código debido, refuerzan el tono moral y familiar de la ideología dominante, pero en el relato se traslapan situaciones que vale la pena atender, porque muestran contenidos ambiguos. Así las cosas, no podemos decir que este cine no tenga escenas sexuales, pero es claro que responden a un código que los cinéfilos del fin del siglo XX no reconocemos: estamos acostumbrados a la obviedad y se nos escapan otras manifestaciones sugeridas a media voz.

Las películas del cine nacional son ambiguas; en ellas campean muchos contenidos que las separan del discurso simple que se observa en una primera mirada. Se impone profundizar en el tema. Aquí únicamente se quiso plantear una mínima descripción. ◆



⁷ Entrevista con Juan Orol, *Testimonios para la historia del cine mexicano*, Secretaría de Gobernación (Cuadernos de la Cineteca Nacional), México, 1976, vol II, p. 32.

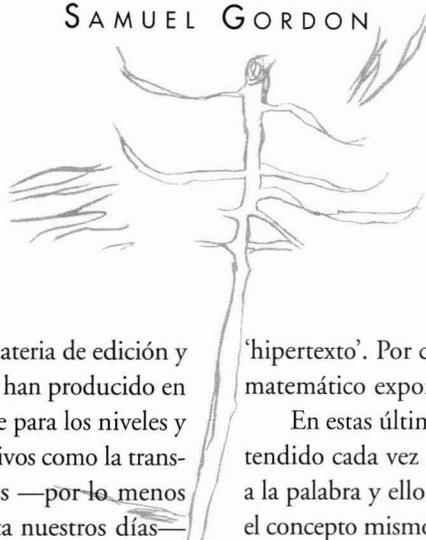
⁸ Fernando Muñoz Castillo, *Las reinas del trópico*, Grupo Azabache, México, 1993, p. 19.

Multipolaridad y lectura interactiva

Edición electrónica, hipertexto e hipermedia



SAMUEL GORDON



Entre los cambios más notables que en materia de edición y presentación de materiales literarios se han producido en nuestra era, ninguno es tan importante para los niveles y umbrales de sensibilidad y actividad intelectivos como la transformación del texto y el libro tradicionales —por lo menos los que conocíamos desde Gutenberg hasta nuestros días— en la nueva conformación de la teoría y praxis del hipertexto e hipermedia. Algunos estadios intermedios anunciaron cambios tecnológicos significativos durante la segunda mitad de nuestro siglo, entre ellos, la irrupción de la óptica mediante la fotocomposición pero, sobre todo, la aparición de la edición electrónica mediante el uso de computadoras. Cinco siglos después de Gutenberg, los editores deben replantearse muchos aspectos del proceso editorial,¹ puesto que hoy en día la cultura visual, *en conjunción con la literal*, nos permite operaciones simultáneas que eran impensables ante la inevitable linealidad del lenguaje escrito omnipresente hasta hace poco tiempo. En consecuencia, es necesario que el tratamiento de los textos literarios y de las ediciones críticas, así como la investigación que permite la contextualización de una obra dada, vuelvan a plantearse de una manera radical.

Habida cuenta de las nuevas opciones introducidas por la edición electrónica, ¿cuál es la mejor manera de presentar un texto literario a los más diversos tipos de lectores? Depende, por supuesto, de la naturaleza intrínseca del texto, de las distintas preferencias de los editores y de otros factores no menos aleatorios, amén de lo que indiquen o sugieran las disciplinas que se especializan en la materia. Sin duda, algo así se preguntó en 1965 Ted Nelson, el más remoto precursor de estas nuevas concepciones, mientras efectuaba búsquedas de tipo filosófico y literario, puesto que él fue el primero que apuntó algunas de las nuevas posibilidades que se ofrecían desde el área de las ciencias computacionales, e inventó el término

'hipertexto'. Por cierto, *hiper* está tomado aquí en su sentido matemático exponencial, como un valor a la *n*.

En estas últimas décadas de nuestra cultura, la imagen ha tendido cada vez más, y de manera abrumadora, a desplazar a la palabra y ello, a su vez, ha generado grandes cambios en el concepto mismo de idea. En otras palabras, podríamos decir que los nuevos medios electrónicos contribuyen a despejar la contraposición que hasta ahora se había gestado entre imagen y palabra, reuniéndolas nuevamente en una propuesta que fusiona diversos medios de expresión, incluidos los entornos virtuales y multisensoriales.

La nueva cultura que propone el hipertexto implica un enfrentamiento significativo, un choque con la antigua y arraigada idea del libro —hecho de papel, armado mediante cuaderillos sucesivos—, que fija y establece un discurso principal y, cuando lo juzga necesario, lo entrecruza con ideas secundarias y disquisiciones periféricas. Éstas se correlacionan en el libro mediante aparatos críticos más o menos exhaustivos o bien otro tipo de comentarios cuyos límites no sólo residen en la erudición e imaginación de los editores y los técnicos, sino que están limitados por algo mucho más trivial e ineluctable: las dimensiones y el número de las páginas que pueden integrarse en un libro. En cambio, el hipertexto ofrece la posibilidad de apertura de ventanas, según las requiera el lector, hasta la infinitud.

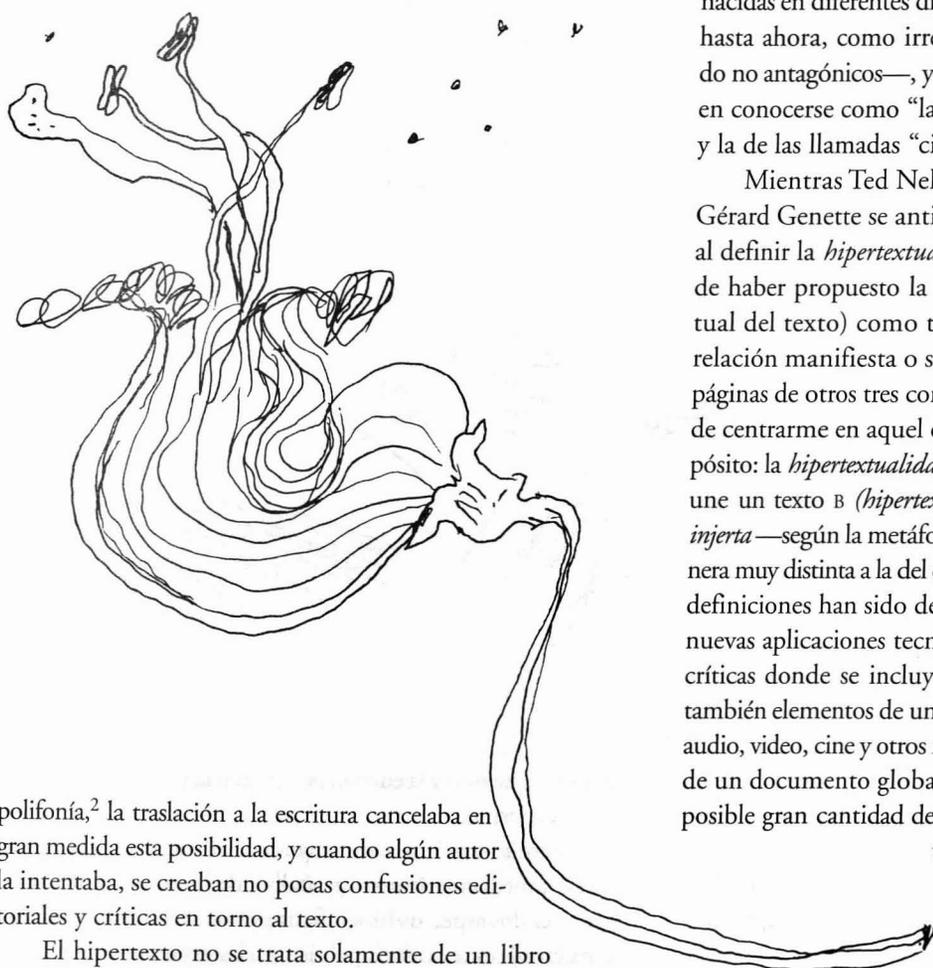
Los componentes del hipertexto no se hallan vinculados entre sí mediante la concatenación lineal o sucesiva que constituye el texto tradicional —si bien este tipo de textos también se encuentran allí integrados— sino que se aproxima bastante a un cuaderno de bitácora, puesto que se trata de una escritura no secuencial, realizada a través de un medio electrónico, que puede leerse de muy diversas maneras, tratando de satisfacer la curiosidad e intereses de distintos lectores que investiguen el núcleo, la periferia o los diversos cruces culturales que generalmente existen en un texto o un tema, al ofrecer diferentes posibilidades de *navegación* y acceso.

¹ Louis Hay, "L'écrit et l'imprimé", en Louis Hay (comp.), *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Editions du CNRS, París, 1989, p. 7.

La *navegación* es aquí una metáfora analógica a partir del funcionamiento asociativo de la memoria biológica, escogida para designar los itinerarios posibles con base en la similitud de operaciones por medio de las que se transita de una pantalla a otra, en libre actividad de exploración.

Esta escritura electrónica —llamémosle así— acaba con algunos resabios de técnicas provenientes de la oralidad y su tradición (aunque en cierta manera contribuye a reforzar otros aspectos de la misma al integrar el sonido en algunas propuestas), y nos ayuda a escapar del hasta ahora ineludible modo de expresión lineal-secuencial. El paso de la palabra hablada a la escrita subordinó a ésta a la sucesión.

Mientras que la etapa oral posibilitaba la



polifonía,² la traslación a la escritura cancelaba en gran medida esta posibilidad, y cuando algún autor la intentaba, se creaban no pocas confusiones editoriales y críticas en torno al texto.

El hipertexto no se trata solamente de un libro en pantalla que contiene la obra de un autor: se trata de eso y de algo más; es otra obra, diferente en su concepción y factura. Es un conjunto de documentos heterogéneos, de distintos tipos, reunidos para que proporcionen un nuevo sentido a la búsqueda realizada por el lector. La red de interrelaciones metatextuales del hipertexto constituye un en-

samblaje complejo de documentos diversos. Mientras el texto tradicional propone al lector una ruta o recorrido fijos, el hipertexto le permite —en respuesta a sus preguntas o a su simple curiosidad— reunir en la pantalla (mediante la activación de cursores e iconos) un conjunto, aunque fugaz (y sólo relativamente, porque se puede imprimir en cualquier momento), de elementos textuales significativos acordes con su interés del momento. Estos iconos, claves y teclas de la propuesta interactiva tuvieron sus no tan remotos antecesores semióticos y literarios en *Obra abierta* de Umberto Eco y en el “tablero de dirección” que Cortázar proporcionó a los lectores de *Rayuela*. Por cierto, ambas obras aparecieron en el mismo año, 1962.

Para que ello resultara posible hacía falta el encuentro significativo de dos líneas de indagación y experimentación nacidas en diferentes disciplinas y campos que han solido verse, hasta ahora, como irremediamente distanciados —cuando no antagonicos—, y han llegado a conformar lo que ha dado en conocerse como “las dos culturas”: la de las humanidades y la de las llamadas “ciencias duras”.

Mientras Ted Nelson avanzaba en sus investigaciones, Gérard Genette se anticipaba a otros teóricos de la literatura al definir la *hipertextualidad* desde la teoría literaria, después de haber propuesto la *transtextualidad* (o trascendencia textual del texto) como todo aquello que pone a un texto en relación manifiesta o secreta con otros. No hablaré en estas páginas de otros tres conceptos afines,³ para tener más tiempo de centrarme en aquel que es fundamental para nuestro propósito: la *hipertextualidad*, que se produce en toda relación que une un texto B (*hipertexto*) a un texto A (*hipotexto*), el cual se *injerta* —según la metáfora de Genette— en la obra de una manera muy distinta a la del comentario propiamente dicho.⁴ Ambas definiciones han sido de utilidad para el rápido desarrollo de nuevas aplicaciones tecnológicas en las ediciones científicas y críticas donde se incluyen no sólo materiales textuales, sino también elementos de un espectro cultural mucho más amplio: audio, video, cine y otros medios; el resultado es la configuración de un documento global, en constante desarrollo, que hace posible gran cantidad de acercamientos simultáneos para el estudio de autores, literatura y cultura en general; mucho más de lo que hasta ahora permitían las ediciones *variorum*.

Nos hallamos entonces ante nuevos sistemas inteligibles que reordenan, reorganizan y reformulan la información mediante jerarquías muy diferentes de las de los textos tradicionales. Todo ello por

² Véase los conceptos de Paul Ricoeur en “Regards sur l’écriture”, *La naissance du texte*, Louis Hay (comp.), José Corti, París, 1989, p. 213.

³ Dejo fuera el concepto de *intertextualidad* —abordado también por Julia Kristeva y Paul Zumthor— y los de *metatextualidad* y *architextualidad*.

⁴ La *Eneida* y el *Ulises* son, desde esta perspectiva, dos hipertextos de un mismo hipotexto: la *Odisea*. Naturalmente que estas concepciones, filtradas y modificadas por la escuela de crítica genética francesa y por la evolución propia de la disciplina, han llegado a convertirse en conceptos y significados muy diferentes hoy en día en una rama en plena evolución, pero el crédito de su concepción y acuñación primigenias para uso de la crítica literaria se debe, sin duda, a Genette.

medio de un CD-ROM, que integra un enorme acervo cultural en el que se reúnen manuscritos, diferentes ediciones, audio, video, cine, material historiográfico, bibliohemerográfico y archivístico de todo tipo y de las más variadas fuentes, todas de un valor excepcional.

El lector-espectador-oyente se siente llamado a proponer “acciones de navegación” a lo largo de esta nueva modalidad hipertextual, que funciona como un *work in progress* interactivo. La lectura se convierte así en una actividad dinámica que lo obliga a participar en el proceso de producción del objeto. Como nunca antes, leer significa ahora, de suyo, además de coescribir, investigar, asociar, establecer conexiones significativas e *imaginar* en el más amplio sentido, ya que se trata también de integrar imágenes.

Expondré aquí este viaje mediante algunos de los posibles sistemas de navegación que proponemos para nuestros hipertextos e hipermedia a partir de dos textos relativamente breves escogidos para el proyecto piloto⁵ de la UNAM: el cuento “Diles que no me maten” de Juan Rulfo y las “dos intenciones” del poema “Esquemas para una oda tropical” de Carlos Pellicer, en coedición con la Colección Archivos de la UNESCO.

Cada pantalla permite pedir ampliación al máximo para ver con detalle aspectos pormenorizados de los manuscritos, mecanoscritos o compuscritos, así como las gráficas introducidas.

Además, pueden conocerse todas las ediciones efectuadas en vida del autor —y aquellas en las cuales intervino de una u otra manera—, con las variantes de hipertexto marcadas en otro color. Al abrirlas, se despliega la anotación crítica que establece el tipo de variante, la o las fuentes, el origen, mientras cambia el color de la señal hipertextual para indicar cuál es la ventana abierta. Cada edición es precedida, a modo de pantalla introductoria del botón interactivo, por la portada original del libro.

En cuanto a los *paratextos* (entrevistas, testimonios, correspondencia de los autores, artículos críticos y trabajos hermenéuticos en general), existe una opción en el menú —e iconos distintivos para referencias cruzadas— con el fin expreso de acceder al material paratextual.

En materia de *hipermedia* también pueden incorporarse las voces de los autores, registradas en diversas grabaciones efectuadas en vida de los mismos —que se accionan mediante icono aparte—, y pueden escucharse simultáneamente con sus



A través del texto y del hipertexto es posible entrar en contacto con los *pretextos* (bosquejos, planes, “escenarios”, apuntes de trabajo, borradores y todos los materiales previos a la versión definitiva), así como con aquello que conforma el laboratorio verbal del escritor y los materiales de los que suele ocuparse la crítica genética.

⁵ El pasado 14 de febrero se suscribieron en la UNAM los convenios multilaterales, nacionales e internacionales de coedición entre la Universidad Nacional, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Fondo de Cultura Económica, la Universidad de Colima y la Asociación Archivos de Literatura Latinoamericana del Caribe y Africana del siglo XX, afiliada a la UNESCO. En dicha ocasión se exhibieron los multimedia a los que aquí nos referimos. Los equipos de trabajo por parte de la Dirección General de Servicios de Cómputo Académico y de la Dirección de Literatura de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM estuvieron integrados por Alejandra Flores, Leticia García Cortés, Daniel González, Laura González Durán, Sylviane Levi, Laura Rojas y Teresa Vázquez, con la colaboración especial de Sergio López Mena.

textos manuscritos y la edición príncipe en la pantalla, que corren al mismo tiempo.

El contexto y la sección biográfica del autor facilitan el despliegue, mediante diversas pantallas, de la situación histórica (tanto en los aspectos biográficos personales como en lo que se refiere al contexto sociopolítico y a las expresiones culturales y artísticas de la época), y además presentan fotografías en las que se rescata lo mejor de los álbumes fotográficos y de la iconografía pictórica de cada autor. Asimismo, incluyen la iconografía referente al marco geográfico-histórico-contextual. Además de las imágenes fijas, este medio permite también la proyección de material cinematográfico o de video posttextual y documental de la época en los pasajes que así lo requieran.⁶

⁶ Se siguen así las propuestas de la teoría de la respuesta estética, que considera al fenómeno literario como un proceso de interacción entre texto y normas históricas, por una parte, y entre texto y disposición potencial del lector, por la otra.

En ambos prototipos se ha incorporado música de la época, así como obras de compositores mexicanos escritas a partir de la poesía de Pellicer y, en algunos casos, acompañadas de las palabras mismas del poeta.

Los *transtextos* pueden convocarse desde la barra de iconos —según la lengua deseada⁷— y permiten el examen del texto y sus traducciones desplegando en paralelo varias pantallas verso a verso —o fragmento a fragmento si se trata de prosa— para poder cotejarlos y estudiarlos detenidamente. En el caso de que se incluyan cinco o más traducciones, se toma una nueva versión del texto base, para poder anotar así las traducciones en aparato crítico aparte que, en este caso, se convierten en una nueva secuencia de ventanas interactivas, para no realizar múltiples anotaciones concurrentes que interfieran con los criterios de navegación.

Recuérdese que la traducción conlleva una constante actividad hermenéutica, y por ello, también desde este menú se puede llegar mediante referencias cruzadas a todo el material pertinente en la sección de paratextos.

Otro tanto sucede con el material destinado al estudio de la recepción. Por una parte, aparece sistematizado, cronológica y alfabéticamente en la sección adecuada y, por otra, facilita

los sistemas de referencias bibliohemerográficos, iconográficos y discográficos que los entrecruzan.

Así, la obra literaria se presenta, en la interacción entre texto y lector, como un conjunto de instrucciones para producir significados, cancelando prácticamente toda pretensión unívoca ya que conjunta diferentes tipos de concreción de la obra y sus repercusiones en cada pantalla y cada combinación desplegadas.

La obra, así, es una biblioteca, más que un libro; mejor aún, es una mediateca y no un almacén de libros. El viejo concepto griego de *enkiklios paideia* —circuito de la sabiduría o del conocimiento—, base de todas nuestras enciclopedias —alfabéticas o temáticas—, se reformula para adquirir aquí dimensiones nuevas y diferentes. Más que las enciclopedias, y a diferencia de éstas, las posibilidades de navegación hipertextuales son casi infinitas. El único límite a su infinitud es el conocimiento y localización de los materiales existentes y los criterios de pertinencia y congruencia aplicables.

El discurso crítico del hipertexto permite ampliar muchísimo las posibilidades de lectura, posibilidades que el libro tradicional, a pesar de su riqueza, no posee. Las obras literarias, por medio del hipertexto, adquieren otras dimensiones gracias a los



los cruces de información con los paratextos y los textos restantes contenidos en el depósito hermenéutico. Se trata de establecer aquí los vínculos de cada texto con el conjunto de la obra del autor, las relaciones de proximidad, aceptación o rechazo en el seno de la cultura nacional o internacional de la que constituye una de sus expresiones, y la acogida que el autor y sus obras han tenido en diferentes momentos y países.

Los *postextos* incluyen las adaptaciones teatrales o cinematográficas, así como los guiones y libretos técnicos en su caso, que también pueden desplegarse en pantalla mientras se proyectan las secuencias de cine o video que tengan una correspondencia textual muy cercana al original, amén de los contextos y

nuevos lenguajes y procedimientos multimedia que, en lugar de constreñir o simplificar el texto, revelan y realzan su complejidad y multiplicidad, así como la del espacio y tiempo en que fue creado, y también iluminan su destino, recepción y situación.

Este tipo de trabajo, la creación de discos CD-ROM con obras de escritores, reúne a especialistas de países, lenguas y disciplinas diferentes y en él confluyen, a través de la inter y la transdisciplina, las ciencias “duras”, las ciencias sociales y las ciencias humanas.

En 1987 se celebró el Primer Congreso sobre Hipertexto en la Universidad de Carolina del Norte y en 1990 tuvo lugar el Primer Congreso Europeo sobre este tema en Versalles. Tanto el hipertexto como su derivación natural hacia el hipermedia se hallan en una fase de consolidación y rápida expansión, a medida que afianzan su propia gramática y la nueva sintaxis que para ello se requiere. Sin embargo, todavía son mucho más numerosos los proyectos que las realizaciones. ♦

⁷ En el caso de Rulfo se proporcionan las versiones en francés, inglés y purépecha. En el de Pellicer, en francés e inglés. En el de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes —primer texto no mexicano que produce la UNAM— se despliegan las versiones en alemán, francés, inglés y portugués.

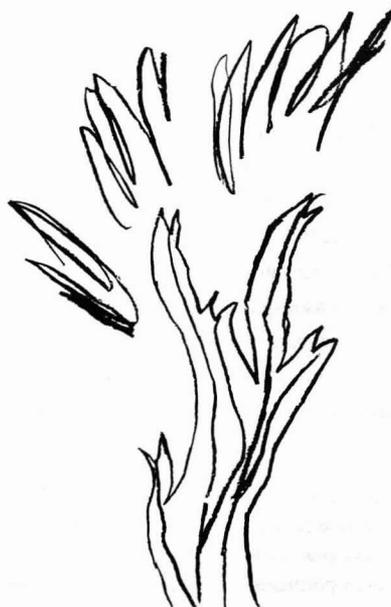
M I S C E L Á N E A

A propósito... una carta tal vez de más

FRANCISCO JAVIER PÉREZ TORRES

A veces, al pensar en lo ido, en los días sepultados por torbellinos de segundos —cúmulo vertiginoso de humores y polvo que a bien tiene llevarse aquello que para muchos, para casi todos, representan inutilidades que carecen de alcances para habitar el universo de la historia—, viene a nuestra conciencia una interrogante: si entre tantos olvidos no pudimos entretejer alguno que no mereciera tal destino y, por el contrario, tuviera los méritos absolutos para establecerse como punto de definiciones en nuestro transitar... A veces, al repasar los momentos del pasado, sus figuras y anécdotas, se siente sobre el espíritu una inquietud que tiene que ver con la justicia y un pensamiento que entre sus búsquedas y anhelos se cobija de nostalgias... Qué tan justos hemos sido al quedarnos, entre las páginas de divulgación oficiales, con unos nombres, con algunos hechos a los que se prodiga veneración, en detrimento de un número mayor de olvidados sepulcros... y qué profunda nostalgia puede irse nutriendo en el trabajo académico, cuyo interés estriba en repasar cada día los calendarios agotados, para tras su búsqueda y como un cierre al esfuerzo investigador agregar un nombre y algunos hechos al saber contemporáneo. Es este anhelo el que nutre el trabajo del investigador y el que da razón de ser a algunas de nuestras instituciones culturales. Es este ejercicio de rescate y pulimento de una obra y de un autor, mantenidos al margen, el que puede hoy ejemplificarse con una edición que ya hacía falta —realizada por el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM—: *Bosquejos*, recopilación de algunas de las obras prosísticas, hasta ahora olvidadas, del escritor Efrén Hernández. Edición que, además de tener el mérito enorme de dar unidad y vigencia a una serie de “papeles” dispersos, entreverados en las páginas de revistas y publicaciones periódicas, logra, también, presentar una impresión sobria y justa. Buen papel, clara escritura, márgenes gustosos, amplias y oportunas acotaciones e índices, derroche de rutas para el tránsito de nuevas investigaciones.

Bosquejos se compone de sesenta textos publicados por Efrén Hernández de 1934 a 1956, textos que se nutren del ensayo, la reseña y el quehacer periodístico. Escritos, algunos de ellos, muy difíciles de catalogar entre los reducidos espacios de los cánones establecidos y que corresponden más a una expresión particular del autor, desquiciamiento de las formas para sujetarlas únicamente a un deseo de plasmar las ideas en concordancia con una estructura no diseñada por lo externo, sino dibujadas desde la entraña por los deseos y los caprichos de un espíritu que vagabundea por lo literario. Textos que se nutren de la literatura en todas sus formas y características para ir más allá, ofreciendo alternativas precursoras que sólo el futuro, ahora nuestro tiempo, comienza a discernir. Por estas páginas transitan el retrato de circunstancias, la polémica sobre las situaciones sociales; en ellas el autor toma partido y sienta con profundidad las bases de su determinación. También aquí se presenta la anécdota de todos los días y, por si fuera poco, el autor se viste de autoridad magisterial para situarse en el acontecer pedagógico, concreción de cátedra, donde expone y argumenta una peculiar



manera de vivir y de ver la vida. Así su “Carta tal vez de más” en la que expone con una profundidad de corriente subterránea y una humildad de riachuelo su tesis sobre los temas del interrogatorio: “y le ruego me haga el favor de explicarme el verdadero significado de la palabra cultura”. Luego añade una pregunta más de su interlocutora, interrogante que en algunas cabezas ha andado de aquí para allá sin encontrar todavía su respuesta:

Y otra cosa que también me tiene llena de perplejidad es el enigma de por dónde y cómo iremos a caminar ahora que hemos perdido el astro de orientación que era para la humanidad la creencia de Dios. (p. 234.)

Para las respuestas se remonta a los orígenes léxicos; con generosas manos, gran amor y amplio respeto va conduciendo su contestación, palabras sencillas que nunca se perciben violentadas, paciencia de auténtico maestro que va usando la mayeutica hasta el alumbramiento... Nos atrevemos a imaginarlo tras sus gruesos anteojos con su amplio y semicano bigote, enterrando la mirada en el rostro del receptor, modulando la voz con exigencia y seguridad, siendo una réplica, con más años, de aquel otro personaje, el de su cuento “Tachas”, y desde allí contesta: “Cultivo es el conjunto de actividades que se ejecutan con el fin de que una cosa, la que se cultiva, se acreciente, se multiplique y mejore” (p. 235). Luego, ya para acabar su exposición se vuelve padre amoroso, añoño árbol para cobijar en su amplia sombra...

Dentro de algunos días lo sabrás. Por de pronto, conténtate con esto. Me siento fatigado. Empiezan a juntarse en torno mío los árboles y las malezas de la empañada selva del sueño y del cansancio. Cultivo, cultivadura, cultura. He aquí el itinerario. Cuando le hayamos dado cima entraremos al otro, al que te consolará de la inquietud que sientes al pensar a cuál rumbo se irá a volver la humanidad ahora “que ha perdido el astro de orientación que era para para la humanidad la fe en Dios”. (p. 240.)

Sus textos beben líquidos con savias antiguas y reverdecen en la experiencia inmediata, forma profunda de ver el mundo y el transcurrir de cada día. Nervadura filosófica que proviene del pensamiento clásico para colmar su realidad en la experiencia cotidiana de una vida que se regocija a sí misma al vivir cada mañana...

Entre los escritos que conforman este volumen, para aquellos que les satisface la cadencia armoniosa de la expresión, no es raro encontrar párrafos de una deliciosa exqui-

rez literaria, textos que demuestran la madurez en la forja de la palabra:

El cielo se veía azul en toda su extensión; mas no de un azul de cielo; sino de cielo de tormenta, de un apretado azul, como sólo puede serlo el de las nubes muy cargadas, o el de los montes muy oscuros a distancia. (p. 190.)

Cabe decir, al hablar del trabajo artesanal de Efrén Hernández que su expresión no se complace tan sólo en amasar los vocablos, buscar las eufonías y dar con ellas continente a su pensamiento. Tachas, seudónimo ganado para él por el más conocido de sus cuentos —publicado en 1928, con epílogo de Salvador Novo— (Till Ealling será otro de los nombres falsos que él usará al publicar en la revista *América*), va hasta la pulimentación de un estilo personal, raíces en Quevedo, árbol extenso de un barroquismo lúcido y rotundo. Formas donde se juega con la inteligencia al elaborar malabarismos, donde se violenta la sintaxis para acercarla más al pensamiento, a la necesidad de expresar así, de esa manera, erupción que rebasa los límites ya conocidos para amasar las palabras amorosamente, lúdicamente: “Facilísimo es el obtener que en sus ojos se encienda la llama de lo vivo vivamente...” (p. 33). o el siguiente texto, tomado del prólogo a “El corazón transfigurado” con el que Efrén Hernández presenta a Dolores Castro:

Aunque a criatura humana es harta escasamente concedida la gracia de la felicidad, quizá ella es del todo dichosa ahora en su juventud reciente y lo fue asimismo durante su niñez aún no lejana; aquí yo debo limitarme a hablar del sabor que se prueba en las hojas que el viento arranca del árbol, pues, con ignorar la línea de su vida, es comprensible que también ignore el decurso y la conformación de sus raíces [...] (p. 251.)

Si *Bosquejos* representa desde el punto de vista estilístico y desde las temáticas tratadas una novedad en las letras mexicanas, otro de sus logros es el entregar al lector textos de presentación para autores iniciales, generosas palabras de bienvenida y vaticinio para aquellos jóvenes que se aventuraban en el mar de la escritura. En este aspecto, además de los propios escritos, hay que agradecer en Hernández su habilidad para reconocer en la semilla al árbol venturoso. Fue Tachas quien descubrió a Rulfo...

Nadie supiera nada acerca de sus inéditos empeños, si yo no, un día, pienso por ventura, adivinara en su traza externa algo que lo delataba; y no lo instara hasta con terquedad, primero, a que me confesase su vocación,

enseguida, a que me mostrara sus trabajos y, a la postre, a no seguir destruyendo [...] Sin mí, lo apunto con satisfacción, “La cuesta de las comadres”, habría ido a parar al cesto. (p. 41.)

Y no sólo fue el descubrir, presentar y darle espacio en la revista *América* al autor de *Pedro Páramo* sino que, generosamente, Efrén Hernández coadyuvó, en una armonía de toma y da, a la valoración de Luisa Josefina Hernández, Elías Nandino, Rodolfo Usigli, Pita Amor, Margarita Michelena, Dolores Castro, Marco Antonio Millán y José Gorostiza, entre muchos otros. Su pluma y su vocación desinteresada, hermanada con el “Hombre de la Mancha”, se dispuso a servir al conocido, fue mano abierta para el amigo, enredadera para subir y fresca sombra para visualizar los horizontes. Si todos estos personajes han sido invitados a transitar con lucimiento por las páginas de *Bosquejos*, es importante señalar también que, además de estos connotados nombres en las parcelas de la literatura, hay otras personalidades, menos audibles para nosotros, más o menos citadas por aquellos años, que también pasan revista por estas páginas. Sus nombres, para muchos de los lectores actuales, pueden ser casi desconocidos, nominaciones ya olvidadas. Pero, es este otro de los méritos de la recopilación realizada por el Instituto de Investigaciones Filológicas, ya que estas notas se convierten en pistas para desandar estudiando lo que ha sido la trayectoria de las letras patrias. Son atisbos para seguir los pasos de hombres de letras, hombres del arte, hombres de la cultura nacional: Jorge Ferretis, Rubén Salazar Mallén, José López Bermúdez, Carlos Merino Fernández, Eglantina Ochoa Sandoval, César Garizurieta, Alberto Quiroz y otros.

Falta nos hace agregar dos comentarios a lo aquí anotado. Primero, que nuestro autor —nacido en León, Guanajuato— no sólo de literatura supo, sino que atrevió su pluma por senderos de otras manifestaciones artísticas, ya la escultura, ya el teatro, ya el cine. Así comenta: “El Arte del Teatro debe ser al espíritu del pueblo, cosa no muy diversa de lo que al cuerpo son el pan, la leche, el agua y las albúminas” (p. 181). Cuando se refiere a la escultura sienta bases estéticas profundas para este manifestar del arte “...un escultor de temperamento realmente legítimo, sabe construir, a partir de lo que ve, lo que no ve” (p. 65). Hablando del cine y sus componentes expresa:

[...] como nos lo enseñan las ejemplares películas de Chaplin, obras en que ni la fotografía ni la escenografía, ni el argumento ni ninguno de sus elementos parecen existir, precisamente porque en ellas no se ha atendido sino al Cine, y porque todo se ha sacrificado, a fin de lograr esa cosa *sui generis*, tan

distinta de sus partes, tan por encima de lo que sería la suma de sus partes, que es el verdadero Cine. (p. 179.)

El otro, que es una obligación escribir, es el referente a su postura política y social. Efrén Hernández es un autor verdaderamente comprometido, conocedor de nuestra estirpe y de nuestras limitaciones. En “Piedra de toque” sustenta más allá de lo que pueden ser expresiones populistas y fáciles herramientas de convencimiento que

[...] no somos un pueblo poderoso, numeroso ni grande. Que lo único con que contamos para hacernos valer es nuestra parcialidad espiritual, que si no cuidamos de guardar esta riqueza, nos quedaremos sin nada. SIN NADA [...] (p. 187.)

Valdría la pena en este 1996 reflexionar en este pensamiento y de ser posible aventurarlo a las dos décadas anteriores y al porvenir.

Hemos dejado al último el hablar de la editora, María de Lourdes Franco Bagnouls y de los logros que con esta publicación se alcanzan. Es indudable que todo trabajo comprometido es resultante de una pasión. Este trabajo requirió de un enamoramiento que se inicia en un escritorio discreto, a veces callado, para después de encontrarse la veta, llevar a la conciencia el resonar de aquellos pasos por las callejuelas de esta capital; para “revivir” —primera mente en la investigadora, luego en el lector conmovido— las fechas de aquellas tres décadas que encierran la escritura de estos textos que van abriéndose hora por hora. Así, con manos ágiles, con miradas curiosas, el investigador va pasando de una a otra de las hojas, que van de revista en revista, de una a otra nota periodística —*América*, los *Cuadernos del Valle de México*, *Fábula*, *Futuro*, *Hoy*, *Letras de México*, *Novedades*, *El Popular*— hasta conformar un todo. Trabajo, de verdad, filológico.

El trabajo de rescate de estos documentos, la investigación realizada para recrear un tiempo ya ido, los pies de página y las notas que ofrecen afluentes de cristalinas aguas para que otros se refresquen, el prólogo que en sencillo lenguaje, nos introduce en esa época, en ese hombre —creador y recreador de los vuelos del espíritu— y en una obra que lo mismo abre las entrañas de lo humano, que sirve de fiel reflejo de un acontecer social de nuestra historia, son algunos de los grandes alcances de esta publicación. ♦

Efrén Hernández: *Bosquejos*, edición, prólogo, notas e introducción de María de Lourdes Franco Bagnouls, IIF-UNAM (Nueva Biblioteca Mexicana, 126), México, 1995. 269 pp.

La filosofía de la ciencia

GABRIEL ALVARADO

El conocimiento científico goza en la sociedad contemporánea de un prestigio que no se concede a ningún otro saber. Desde el siglo XVII la ciencia se ha desarrollado y fortalecido a un ritmo acelerado, hasta llegar a constituir parte de nuestra vida cotidiana y a conformar las nociones fundamentales —y más arraigadas— por cuyo medio pensamos la realidad. Decir que un enunciado o una teoría son científicos significa, en la actualidad, dotarlos de un carácter casi incontrovertible. En efecto, para la opinión general la ciencia se ha convertido en la Isla de la Verdad: ese país seguro y firmemente sustentado con el que sueña Kant. Más allá de sus límites se extiende el océano, región incierta, siempre cambiante, “genuina morada de la ilusión”.¹

Ahora bien, cabe preguntar de dónde proviene este voto de confianza que comúnmente se le otorga a la ciencia. Lejos de ser resultado del examen y la reflexión, depende, en la mayoría de los casos, de argumentos de autoridad o bien del reconocimiento, inmediato e insoslayable, de que sólo a través de la ciencia hemos logrado hacernos dueños del mundo y consolidar el *regnum hominis*. Pero, ¿cuál es realmente el alcance del conocimiento científico?, ¿qué lo distingue de otros saberes?, ¿posee en verdad un mayor rango cognoscitivo? Estos interrogantes pueden responderse solamente mediante la investigación y el análisis de los elementos básicos (supuestos, principios, métodos) que condicionan y regulan el quehacer científico. Y esa es, precisamente, la tarea de la filosofía de la ciencia. *La ciencia: estructura y desarrollo*, volumen 4 de la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, en una colección de artículos escritos por especialistas destacados de habla hispana, aborda temas centrales y discute cuestiones recientes sobre la

materia; por ello, tanto ofrece al lector no iniciado una buena exposición introductoria, como estimula, con nuevas propuestas, la reflexión del ya iniciado.

Acaso sea lícito reducir a dos los problemas fundamentales que el libro enfrenta y desarrolla en sus diversos artículos:

a) *El problema de la base empírica*. Existe la convicción generalizada de que la ciencia constituye un conocimiento empíricamente fundado; esto es, que las teorías científicas se derivan, de manera cierta y rigurosa, de los hechos adquiridos mediante la observación sistemática y la experimentación. La ciencia es un conocimiento verdadero y no meramente especulativo: se basa en aquello que podemos ver, tocar, oír, etcétera. En estas ideas se justifica el prestigio de la ciencia.

Tal convicción refleja una noción bastante ingenua y simplista de la actividad científica: por un lado, admite acriticamente que la experiencia es capaz de garantizar la validez de los conceptos y proposiciones generales que integran el cuerpo más significativo de las teorías; por otro, no cuestiona el supuesto implícito de que realmente hay un ámbito de lo puramente observacional o empíricamente inmediato, el cual resulta neutral y patente para cualquier sujeto y sirve para cimentar todo el edificio del conocimiento.

Desde su comienzo, el pensamiento empirista tuvo que enfrentar una dificultad (o aporía) surgida de sus propios principios: la mera observación, por más amplia y minuciosa que sea, no puede suministrar una inteligencia de los fenómenos que corresponda con el ideal clásico del saber, es decir, con el de un conocimiento universal y necesario.² En efecto, por la acumulación y comparación inductivas de los hechos no podremos nunca ir más allá del examen de un número

finito de casos dados; *ipso facto*, la fuerza de nuestras conclusiones tendrá que ser siempre parcial y asertórica. Ha habido varios intentos por salvar esta aporía (la cual ha pasado a la historia de las ideas con el nombre de “problema de la inducción” o, también, “de la justificación”) a través de una reforma en la concepción de la metodología científica.

A este respecto, el hipotético-deductivismo representa una propuesta notable, en particular la versión refutacionista de Popper. Éste rechaza que las teorías pueden ser verificadas por su contrastación empírica, e incluso niega la posibilidad de una evaluación probabilística de las mismas. La contrastación sólo puede cumplir una función negativa dentro de la lógica científica: la de refutar. *La ciencia: estructura y desarrollo* recoge los puntos clave del refutacionismo y señala sus límites a la luz de nuevas ideas. Pero el libro aborda otras consideraciones vinculadas al problema de la inducción. Se analiza el intento por formular un concepto viable de probabilidad empírica que funcione como criterio útil para medir el grado de validez de las teorías. Hay un artículo dedicado al concepto de ley científica donde su autor, entre otras cosas, defiende la necesidad de comprender la actividad de las ciencias dentro de la amplia y compleja estructura sociopolítica que la hace posible. C. Ulises Moulines, quien también está a cargo de la introducción, se ocupa de la problemática relativa a los llamados términos teóricos, esto es, aquellas entidades lingüísticas —indispensables para la construcción de las teorías— que, aun cuando su significado no puede agotarse en una serie de predicados observacionales, pretenden tener una referencia en la realidad empírica.

Por otra parte, podemos encontrar en más de un artículo críticas agudas contra el supuesto empirista de que los *hechos observables* constituyen una base firme para la ciencia y el conocimiento en general. Los investigadores parecen concordar en que no existe un nivel de lo puramente empírico. La mera percepción, lejos de ser neutral, implica ya un grado determinado de carga teórica y es, por tanto, “falible”. El esquema que escinde en dos planos la teoría y la observación se ve, así, seriamente cuestionado.

b) *El problema del cambio teórico*. Si bien ha cobrado importancia central dentro del horizonte filosófico, en tiempos relativamente recientes, este problema constituye uno de los retos más apremiantes para

¹ I. Kant, *Crítica de la razón pura*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1986, t. II, p. 9.

² Cfr. Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, libro IV, capítulo 6.

la filosofía de la ciencia. De su solución dependen nuestra idea global acerca del funcionamiento y desarrollo de la ciencia y, particularmente, el concepto de racionalidad científica.

En efecto, el problema del cambio teórico (o de las relaciones interteóricas) consiste, básicamente, en lo complejo que resulta establecer un criterio cierto para discernir la mayor idoneidad de una teoría con respecto a sus rivales; dicho en otros términos, para decidir que cierta teoría funciona o no mejor que otras en la explicación de una misma clase de fenómeno. Concluir, como lo hace Feyerabend, que semejante criterio es imposible por existir una inconmensurabilidad radical entre marcos teóricos diferentes, significa impugnar la visión tradicional sobre el aspecto diacrónico de la ciencia. Así, el proceso histórico del conocimiento científico no podría ser comprendido como el desarrollo continuo y progresivo del saber, orientado por una racionalidad permanente y universal; se trataría, más bien, de la competencia y sucesión de marcos conceptuales dotados de distintas categorías para interpretar la experiencia y, a su vez, carentes de cualquier ele-



mento en común que pudiera hacerlos comparables. La elección entre teorías generales dependería de la propaganda y, en última instancia, de las preferencias subjetivas por parte de los científicos: sería una cuestión de gusto. Son varios los especialistas que han procura-

do destacar esta versión relativista del cambio científico,³ proponiendo modelos alternativos que no adolezcan de los errores intrínsecos de la concepción ingenua del progreso científico. *La ciencia: estructura y desarrollo* dedica dos capítulos a la consideración de los puntos y protagonistas más relevantes de esta polémica.

Para concluir, tres artículos destinados al análisis de algunos de los componentes básicos del conocimiento científico (conceptos, axiomatización y medición) vienen a completar este libro que, en su conjunto, ofrece una magnífica oportunidad para formarnos una idea más adecuada de la ciencia y un estímulo para adentrarnos en una materia que, si bien resulta problemática, no deja de ser apasionada. Y la Isla de la Verdad (lo descubrirá el lector perspicaz) continúa siendo un territorio tan quimérico e inexplorable como las Islas Bienaventuradas. ♦

Ulises Moulines (editor): *La ciencia: estructura y desarrollo*, vol. 4, *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Editorial Trotta, Madrid, 1993. 234 pp.

³ Lakatos, Laudan, Shapere y el mismo Kuhn, entre otros.

La Gaceta

DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

NUEVA ÉPOCA

NÚMERO 306

JUNIO DE 1996

Jorge Luis Borges a diez años de su muerte

JAIME GARCÍA TERRÉS ♦ AUGUSTO MONTERROSO ♦ ÁLVARO URIBE
LEONOR ACEVEDO DE BORGES ♦ VÍCTOR HERRERA ♦ FRANCISCO HINOJOSA
JOSÉ BIANCO ♦ OLGA OROZCO ♦ GUSTAVO FIERROS ♦ ADOLFO BIOY CASARES

ADOLFO CASTAÑÓN: **Augusto Monterroso** ♦ PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: **Con el camello**
ROBERTO RANSOM: **Las visitas de sapo**

Poemas de

HUGO GOLA, HUGO VIDAL, HORACIO COSTA, ELIZABETH BISHOP



Nueva España: el mapa de las contradicciones

GABRIELA VALLEJO CERVANTES

Una labor recomendable para descubrir los orígenes de las ideas y de la representación que llamamos realidad es leer —y mejor aún releer— a los clásicos. Es un ejercicio que requiere volver a textos de referencia, de formación, a reflexiones sobre lo que sucedió o sucederá. Aquellos que en todos los géneros y disciplinas han pasado con éxito los escollos de la crítica del tiempo. Mientras que las ediciones de algunos esperan a su solícito lector en supermercados y puestos de periódico gracias a las nuevas ediciones de gran tiraje, algunos otros, menos conspicuos, sufren el destino adverso de no estar presentes siquiera en bibliotecas. Tal es el caso de las obras de algunos historiadores mexicanos, en específico de José Miranda, cuyas rutas minuciosas hacia la historia de México se habían perdido en los terrenos ficticios de las ediciones agotadas. Por la suerte que como buen augurio

acompaña a los aniversarios, el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México ha editado recientemente algunas de las obras clave de este historiador mexicano. De esta manera es posible recorrer de nuevo los ensayos que conforman sus *Estudios novohispanos*, publicados por vez primera y por separado hace ya más de cuarenta años.

En la presentación de la colección, Gisela von Wobeser, directora del instituto, comenta que ha existido a lo largo del tiempo un interés persistente del pueblo mexicano, y sobre todo de sus políticos e intelectuales, por su historia. Esta inclinación hacia el pasado nos ha beneficiado mucho en el presente gracias al resguardo sustancial de archivos y el continuo acopio de documentos dispersos, aun a pesar de la destrucción y del embate de problemas presupuestales. Esto, sin embargo, no sería suficiente: el mayor beneficio

está tal vez en la mirada aguda de los estudiosos, que como Miranda, han penetrado los documentos y han facilitado guías de acceso a través de interpretaciones acuciosas de los hechos.

La historia de la Nueva España ocupa uno de los lugares centrales en la obra de Miranda. La Colonia, a más de ciento cincuenta años de distancia, es aún pasado reciente, el antecedente más inmediato y quizá no concluido de la historia contemporánea de nuestro país. Es clara la persistencia desde el siglo XIX hasta el XX de vestigios funcionales de instituciones arraigadas a nuestra vida política y social. José Miranda en su obra *España y Nueva España en la época de Felipe II*, contenida en este volumen, apunta ya la fuerza del mito de creación del Nuevo Mundo que ha conformado la estructura y ha sentado las bases del posterior desarrollo del país. En un retorno *ab initio*, el descubrimiento y conquista del Nuevo Mundo crearon un imaginario en la mente europea hacia dos distintas posiciones, ilustradas magistralmente en la *Historia general* de Antonio de Herrera y la *América* de Theodore de Bry; mientras que Herrera, bajo la tutela de la corona española fue el Cronista mayor de Indias para exaltar la gloriosa labor de sus majestades en el Nuevo Mundo, de Bry, originario de Lieja, Bélgica, mostró en sus magníficas ilustraciones el efecto funesto del dominio español en las

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Números anteriores:

Marzo 1996 ♦ 542

Adolfo Castañón, Fernando Curiel, Beatriz Espejo, Myriam Moscona, José Emilio Pacheco y Saúl Yurkievich, entre otros ♦ El arte de Carla Rippey

Abril 1996 ♦ 543

Cosmovisión prehispánica

Mayo 1996 ♦ 544

Empresas y empresarios en México

Junio 1996 ♦ 545

Más sobre empresas y empresarios en México

Américas, siempre dentro del carácter heroico y exótico de los pueblos indígenas. La revelación de ese otro mundo, muy pronto invadido por europeos que buscaban la inagotable veta de El Dorado, alteró profundamente la historia de Europa hacia un mosaico complejo en una doble vertiente paradójica; no sólo era un nuevo continente, sino que era una extensión de sí misma: los territorios conquistados dejaron atrás su historia antigua y se volvieron "europeos" de un plumazo. Entre estas aparentes contradicciones en el panorama general cabría mencionar otras apuntadas por Miranda que no podrían entenderse sin conocer los polos de atracción que regían el entramado del viejo continente: por qué Francia aparecía invariablemente aliada a los turcos; por qué los papas andaban casi siempre "de la greña" con los reyes "más católicos del mundo"; por qué Felipe II apoyaba a la cismática Isabel de Inglaterra; por qué los "catolicísimos" monarcas españoles nutrían sus huestes con numerosos mercenarios protestantes y moriscos que saqueaban Roma y las iglesias de Italia y Alemania...

José Miranda, desde el inicio de la obra, refiere dos factores fundamentales para entender las asombrosas vicisitudes del siglo de las conquistas de ultramar: primero, "la herencia agobiadora" española (el gran imperio fundado por Carlos V desgajándose en la decadencia del reinado de Felipe II) y segundo, la definición del XVI como un siglo eminentemente político, en donde se forjaron los primeros grandes estados de la Europa moderna y donde se fraguaba una lucha por preservar el equilibrio europeo. Ambos factores condicionaron el origen de una relación estrecha y disímbola con los nuevos territorios. De un imperio formado por agregaciones artificiales de territorios con muy distintas tradiciones y lenguas, España giraba en torno a la figura de un rey que mantuviera la cohesión. Felipe II trató de conservar el enorme aparato estatal en el terreno de las deudas crecientes y de una economía que había privilegiado la tenencia de la tierra sobre las actividades mercantiles e industriales. El vasto y complejo mecanismo burocrático dispuesto a organizar la tambaleante administración pública y a contener el universo de servidores y siervos, propició el colapso imperial a corto y a largo plazo. La otra causa, quizá, de la ruina española fue, paradójicamente, la inyección de caudales de las Américas que terminó por desquiciar la incipiente industria y generar una alza desmedida de precios, agravando la situación de las clases menesterosas. Tanto

el empobrecimiento social como el excesivo valor que se le dio a los títulos de nobleza precipitaron la emigración hacia el Nuevo Mundo, a la búsqueda de un mejor porvenir.

Lo que nos muestra José Miranda con excepcional claridad es que, por las semillas del desgajamiento del imperio y la crisis económica, el descubrimiento, exploración y conquista del Nuevo Mundo produjeron una nueva historiografía:

una historiografía verdaderamente revolucionaria porque derroca a los reyes y príncipes como personajes principales de la historia, poniendo en su lugar a hombres comunes y a sus grupos y sociedades.

Sin embargo, el cúmulo de aspirantes al trabajo de las nuevas tierras y al rápido en-



riquecimiento apoyó el trasplante del absolutismo en Nueva España, con todas sus instituciones, o como los consejos, el sistema gremial y ordenancista y la Santa Inquisición, que velaban por la limpieza de la sangre, la religiosidad y el apego a la reglamentación precisa de todos los campos de la vida colonial. Resulta interesante observar que muchas de estas estructuras de origen medieval fueron las que mejor se conservaron en el Nuevo Mundo, reacio aún hasta nuestros días a abandonar las figuras de autoridad y sus instituciones burocráticas que le dieron origen, a favor de una "modernidad", soslayando la posibilidad aún más remota de la "posmodernidad".

En la recopilación de obras de los *Estudios novohispanos*, cabe mencionar otros

dos libros incluidos: *La función económica del encomendero en los orígenes del régimen colonial (1525-1531)* y *El erasmista mexicano fray Alonso Cabello*. Dentro del trabajo cuidadoso de Miranda está comprendido el análisis de las figuras paradigmáticas que surgieron desde el inicio del periodo colonial: el encomendero y el religioso. Aunque quizá en polos opuestos en la escala de valores, tanto al encomendero como al religioso los unía la relación con el indígena, vasallo dispuesto por la corona para el trabajo en haciendas y granjerías y para ser instruido en la fe. Ambas posiciones llegaron fácilmente a los excesos: la del encomendero hacia la esclavitud y el abuso, y la del religioso atormentado por los pasos en falso a través del pantano de los pecados capitales, así fuera por la soberbia intelectual en las lecturas erasmistas. Tal es el caso de fray Alonso Cabello, afanoso lector de Erasmo, hereje reconciliado por el Santo Oficio de la Inquisición, reincidente y especialista en fugas y evasiones de cárceles y conventos. A medio camino entre el intelectual rebelde y el pícaro de palabra fácil y escurridiza, fray Alonso representa la apertura hacia otros espacios, hacia los pensadores de una Europa no tan lejana de España, aun a pesar de los cuidados que el aparato de la intolerancia tuvo para cerrar las filas.

Queda visto pues que la historia, nutrida por la anécdota, por el hecho fortuito y el azar, es un terreno de extrañas y complejas asociaciones: no sólo de Francia con los turcos, o de España oponiéndose a la autoridad papal, de reinos y sistemas que crean reglas para romperlas, sino de individuos curiosos, células del gran tejido social, que no dejan de ver hacia atrás y hacia los lados (y a veces hacia adelante), aun a riesgo de convertirse en estatuas de sal.

¿Por qué pensamos entonces que los trabajos de Miranda pueden ser clásicos en universos de hechos casi irrefutables? Quizá porque desmenuza hechos de aparente contradicción, con ese examen atento que encuentra hilos y desata laberintos, y con esa facilidad de encantarnos con los personajes proteicos de la historia. Ya sea con sus *Estudios novohispanos*, o su *Humboldt y México*, o sus investigaciones con Pablo González Casanova sobre los jugosos textos satíricos consignados por la Santa Inquisición, José Miranda es un maestro que sigue creando discípulos entusiasmados por los tesoros de la memoria nacional. ♦

José Miranda: *Estudios novohispanos*, IIH-UNAM, México, 1995. 262 pp.

La vuelta del hereje

LUIS MANUEL ZAVALA

La *reivindicación del conde don Julián*. Título abrumador que denuncia un propósito: desaguar a uno de los personajes más vituperados de la historia de España. Casi al momento de escribir, reparo en la existencia de algunos sustantivos que parecen reclamar la compañía de un adjetivo, sin el cual parecen quedar cojos. Cómo no decir: el *fiel* menestral, la *abigarrada* multitud, o bien, los jóvenes *soñadores*. Ya sean las costumbres lingüísticas o cierta propensión a situarme en la heterodoxia, me veo tentado a invocar la

presencia del adjetivo. De esta manera, debo mencionar que el *sano* propósito de Juan Goytisolo es revalorar la figura de alguien a quien la historia “oficial” de España se ha empeñado en calificar como *traidor*.

Después del asombro gozoso deparado por la lectura de *Señas de identidad*, el encuentro con *La reivindicación* se presenta ante todo como el cumplimiento de una cita ineludible; para fortuna de los seguidores, casi siempre cómplices, de Juan Goytisolo, aparece —no sé si milagrosamen-

te— una edición de Cátedra con un amplio estudio introductorio y numerosas notas a pie de página. Segunda pieza de la ya famosa trilogía que intenta destruir la “España sagrada” (*Señas de identidad* y *Juan sin tierra* la inauguran y la complementan), *La reivindicación del conde don Julián* es un texto que arde. Decir que es un libro provocador es decir poco; fatalmente, los adjetivos se desgastan y terminan por resultar inocuos: el uso adecuado los imbuje de vida; el abuso los domestica. Si en tiempos relativamente recientes hablar del espíritu de provocación presente en una obra literaria casi constituía su sello de garantía, un paso más o menos seguro hacia su canonización— aunque en ocasiones la escritura de la misma dejara mucho que desear—, ahora me enfrento a la imposibilidad de referirme a *La reivindicación del conde don Julián* como una novela *provocadora*. Le haría un flaco favor, el adjetivo ha perdido su magia.

Después de la toma de conciencia que representó para Goytisolo *Señas de identidad*, *La reivindicación* aparece impregnada de una decidida postura ética: Álvaro Mendiola ha decidido no trazar con todo aquello que le recuerde esa entrañable presencia dolorida llamada España. Ya radicado en Tánger, moro que siempre mira hacia la costa, el propio autor confiesa cómo fue fraguando su proyecto:

Es difícil vivir en una ciudad como Tánger, enfrentando a la presencia cercana de la costa española, sin evocar la figura legendaria de don Julián y soñar en una “traición” grandiosa. (*Disidencias*, p. 292.)

Tentación irresistible que debería conducir hacia la catarsis, sólo que aquí no se alcanza la purificación porque el ejercicio de las pasiones pareciera encontrarlas. *Edipo en la frontera*, como el título de un reciente trabajo sobre su obra,¹ es el mismo Goytisolo quien se prohíbe el cuerpo materno, intenta alejarse de él, pero, recluso en sus orillas, no logra abandonarlo.

En palabras de Francisco Umbral:

Ellos se van de España para seguir hablando de España [...] Situación original del escritor como “alma en pena” que libro a libro nos

¹ Ramón Moreno Rodríguez, *Edipo en la frontera. Análisis de la trilogía Álvaro Mendiola de Juan Goytisolo*, tesis de doctorado, UNAM, México, 1995.



cuenta nuestra pena pero no encuentra reposo para su alma. (*Diccionario de escritores*, pp. 118-119.)

Presencia incesante a la manera del Zahrí borgesiano, España se encuentra adherida a todos los actos de Juan Goytisolo; pero éste no puede, como Borges, intentar librarse de su influjo desgastando el Zahrí a fuerza de pensarlo, cuando menos no puede hacerlo sin desgastarse intensamente a sí mismo, o sin potenciar el objeto *maldito*. Dolorido verdugo, apenas si acierta a dejar que la pasión se instaure en sus dominios, que recorra la llaga antes de hacerse letra, para terminar estallando en el texto:

tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti: con los ojos todavía cerrados, en la ubicuidad neblinosa del sueño, invisible por tanto y, no obstante sutilmente insinuada: en escorzo, lejana, pero identificable en los menores detalles, dibujados ante ti, lo admites con escrupulosidad casi maniaca: un día y otro día y otro aún: siempre igual. (*La reivindicación*, p. 83.)

De entrada, el tono vehemente propio de una amonestación bíblica; de ahí en adelante, cercado por el fuego de las palabras, ni siquiera el lector tendrá punto de reposo: *La reivindicación* es uno de esos libros que no pueden leerse desde fuera. El fragmento es revelador; el objeto de la diatriba parece ser España, y es España, pero se trata de una España transfigurada en la conciencia del narrador, una suerte de símbolo perverso; no importa que en gran medida pueda coincidir con el país real, es, finalmente, la España que Juan Goytisolo se ha llevado consigo, esa que lleva inscrita permanentemente en su interior.

Esta segunda pieza de la trilogía ilustra admirablemente uno de los postulados de Bajtín, el cual sugiere que el lenguaje literario —todavía en proceso de consolidar una identidad— surge como respuesta a la palabra *sagrada* que es, por esencia, autoritaria y declamatoria;² palabra nutrida de religión, filosofía y ética, que el narrador intenta desautorizar, mediante la acentuación de lo grotesco. Y si aún existen rapsodas bien dispuestos, que van desde Álvaro Peranzulles a fray Luis de León, las graves y hermosas palabras cas-

² Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1995, p. 354.

Villa Palladio



Ristorante

La cocina clásica
italiana
es nuestra
especialidad

Calvario 128, Tlalpan, México, D.F.

Tel. 573 82 43

Servicio de valet parking

tellanas aparecen degradadas por una gestualidad que llega a rozar el esperpento. Otro recurso es la intensificación de ciertos registros del habla —el caló mexicano es uno de ellos— que son mostrados como una especie de grieta en la lengua española y, sobre todo, como un gesto irreverente y burlón.

Destruir la palabra *sagrada* es un intento de destruir la “España sagrada”, acaso el camino más eficaz: para derrumbar un símbolo hay que aniquilar su discurso. El autor lo hace a través de la revisión crítica de los discursos que han legitimado la España *abominable*; al mostrarnos sus contradicciones los desar-

ma, postura conocida como *deconstrucción* —especie de sustantivo adjetivado— en el lenguaje de la posmodernidad. Ángel exterminador que no se atreve a pisar el sitio maldito, Juan Goytisolo pretende incendiarlo desde una distancia física, no espiritual, mediante el fuego que irradian sus palabras. Una en esencia, múltiple en sus manifestaciones, la *españolidad* es puesta en picota, ya se llame Séneca, Manolito o Miguel de Unamuno. Otra vez la ironía. Goytisolo desea exorcizar una España estoica y ridícula, ridícula a fuerza de estoica, pero no puede hacerlo sin asumir él mismo una actitud francamente estoica, sin que el estoicismo reciba una insospechada inyección de vigor.

Desde luego, no se puede cuestionar el valor ético y literario de *La reivindicación del conde don Julián*; sin embargo el lector añora la polifonía discursiva de *Señas de identidad*, esas voces, igualmente dignas, que se agitaban en la conciencia del autor y le conferían un *pathos* de tragedia. Aquí muchas de aquellas voces ya han sido desterradas, cuando menos afectivamente, por eso aparecen irrisorias o distorsionadas. Ya no hay diálogo, la palabra se ha hecho conflictiva y excluyente. *La reivindicación del conde don Julián*, segundo movimiento de una especie de sinfonía en la que ante todo se deja oír el virtuosismo de un solista. ♦

Juan Goytisolo: *La reivindicación del conde don Julián*, Cátedra, Madrid, 1995. 352 pp.

COLABORADORES

Gabriel Alvarado (Ciudad de México, 1973). Estudiante de la licenciatura en filosofía de la UNAM. En 1995 obtuvo el reconocimiento Estudiantes Sobresalientes de Licenciatura con Promedio Diez.

Homero Aridjis. Colaboró en el número 536-537. Su novela más reciente es *¿En quién piensas cuando haces el amor?* (Alfaguara).

Juan Arturo Brennan (Ciudad de México, 1955). Estudió realización y fotografía de cine en el Centro de Capacitación Cinematográfica. En 1980 obtuvo el Ariel y la Diosa de Plata por el guión de la película

El año de la peste, que escribió junto con Gabriel García Márquez. Es guionista, realizador, productor y conductor de programas culturales de radio y televisión. Colabora como crítico de música en diversas revistas nacionales y en el diario *La Jornada*.

Teresa del Conde. Véase el número 515. Es miembro del Comité Internacional de Historia del Arte (Francia) y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (Francia). Sus libros más recientes son *Cartas absurdas* (Grupo Azabache), en coautoría con Jorge Alberto Manrique, e *Historia mínima del arte*

mexicano en el siglo XX, en coautoría con Enrique Franco Calvo.

Alberto Dallal. Director de la revista *Universidad de México*. Su colaboración más reciente apareció en el número 544.

Rafael Doniz. Colaboró en el número 534-535.

Jorge A. González (Ciudad de México, 1954). Licenciado en comunicación, maestro en sociología y doctor en ciencias sociales por la Universidad Iberoamericana. Ha sido profesor en las universidades Autónoma Metropolitana, Iberoamericana y de Colima, así como profesor invitado en varias universidades de México y el extranjero. En la Universidad de Colima se desempeña como investigador, coordinador del Programa Cultura y director de la revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*. En 1990 fue ganador del Primer Concurso Mundial de Jóvenes Sociólogos que organiza la International Sociological Association. Está adscrito al Sistema Nacional de Investigadores. Es autor de *Domina-ción cultural*, *Cultura(s)* y *Sociología de las culturas subalternas*, entre otros libros.

Samuel Gordon. Una colaboración suya aparece en el número 530. Actualmente dirige el programa UNAM-UNESCO de ediciones críticas latinoamericanas y caribeñas en CD-ROM para la Colección Archivos.

Magali Lara. Colaboró en el número 539. En este año ha presentado dos exposiciones individuales: *Ramificaciones*, en la Galería de Arte Mexicano, y *Visión de fe*, en la Galería Ruta Correa en Freiburg, Alemania.

Claudio Lomnitz (Santiago de Chile, 1957). Licenciado en antropología social por la Universidad Autónoma Metropolitana y doctor en antropología cultural por la Universidad de Stanford. Fue profesor de la UAM-Iztapalapa y del Centro de Estudios Sociológicos de El Colegio de México, y profesor invitado en el Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM. En 1988 fue nombrado Associate Professor del Departamento de Antropología de la Universidad de Nueva York, y en 1993 Fellow de la American Anthropological Association. Actualmente es catedrático del Departamento de Historia de la Universidad de Chicago. Es autor de *Las salidas del laberinto* (Joaquín Mortiz) y *Evolución de una sociedad rural* (Sepochentas).



Juan M. Lope Blanch. Véanse los números 522 y 530. En 1995 recibió el Premio Nacional de Ciencias y Artes en Literatura y Lingüística y fue nombrado Investigador Emérito del Sistema Nacional de Investigadores. Sus libros más recientes son *Nebrija cinco siglos después* (UNAM) y *La clasificación de las oraciones. Historia de un lento proceso* (UNAM-El Colegio de México).

Rodolfo Mata. Colaboró en el número 542. Una primera versión del texto que publicamos fue presentada en las Jornadas Filológicas, celebradas en el Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, en noviembre de 1995.

Francisco Javier Pérez Torres (Ocotlán, Jalisco, 1953). Profesor normalista y maestro en lengua y literatura españolas por la Escuela Normal Superior de México, de la cual fue director. Es autor de *Caleidoscopio* y *De lo que hemos visto*, entre otros libros.

Víctor Hugo Piña Williams (Ciudad de México, 1958). Estudió la licenciatura en lengua y literatura hispánicas de la UNAM. En 1979 recibió la beca Salvador Novo, en 1984 la del Instituto Nacional de Bellas Artes y en 1989 la de Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Autor de los poemarios *Argumento de los corazones obstinados* (Ediciones Oasis), *El cáliz de la mucha errancia* (UNAM), *De tal palabra* (UNAM) y *Transverbación* (Editorial Aldus), con el que obtuvo el Premio de Poesía Carlos Pellicer 1995.

Federico Reyes Heróles (Ciudad de México, 1955). Escritor y comentarista político. Licenciado en ciencia política por la UNAM. En nuestra casa de estudios se desempeñó como director de la revista *Universidad de México*, coordinador de Humanidades, profesor en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales e investigador en el Instituto de Investigaciones Jurídicas. Actualmente es director de la revista *Este País* y titular de la cátedra Simón Bolívar de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha colaborado en revistas y diarios nacionales y extranjeros. Es autor de *Anclajes* (Océano), *Transfiguraciones políticas del Estado mexicano*, *La democracia difícil* y *Sondear a México*, entre otros libros.

Aníbal Santiago (La Plata, Argentina, 1974). Estudia la licenciatura en ciencias de la comunicación en la UNAM.



Ricardo Tapia. Véanse los números 508, 518-519 y 531. En 1976 obtuvo el Premio de la Academia de la Investigación Científica, en 1985 el Universidad Nacional de Investigación en Ciencias Naturales y en 1992 el Syntex y la Cátedra de Excelencia nivel I del CONACYT. Está adscrito al Sistema Nacional de Investigadores.

Florence Toussaint. Colaboró en el número 527. Es coordinadora del libro *Democracia y medios de comunicación: un binomio inexplorado*, de reciente aparición.

Julia Tuñón (Monterrey, Nuevo León, 1948). Licenciada en historia, maestra en historia de México y doctora en historia por la UNAM. Fue investigadora en la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia y, de 1989 a 1994, miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Actualmente es investigadora en el Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México. Es autora de *En su propio espejo. Entrevista con Emilio "Indio" Fernández* (UAM-Iztapalapa), *Mujeres en México. Una historia olvidada* (Planeta) e *Historia de un sueño: el Hollywood tapatio* (UNAM).

Gabriela Vallejo Cervantes. Colaboraciones suyas aparecen en los números 531, 533 y 541.

Roberto Varanasi (Ciudad de México, 1968). Estudió letras clásicas y modernas en Méxi-

co y el extranjero. Actualmente vive en Madrid, donde se dedica a la enseñanza de idiomas. Es la primera vez que publica en México. Su primer poemario es *Libre arbitrio*.

Naief Yehya (Ciudad de México, 1963). Ingeniero mecánico electricista por la UNAM. Colabora en los suplementos culturales de los diarios *Unomásuno*, *La Jornada* y *El Nacional*, entre otras publicaciones periódicas. Sus libros son *La verdad de la vida en Marte* (novela, Planeta), *Bajo la luz del cinescopio* (cuento, Editorial Doble A) y *Los sueños mecánicos de las ovejas electrónicas. El ciberpunk en el cine* (ensayo, Editorial Nitrate de Plata), entre otros.

Luis Manuel Zavala. Colaboró en los números 531 y 538.

ACLARACIÓN

En el número 544, mayo de 1996, el quinto verso del poema 4 (p. 52), de Antonio Rasche, apareció así: "de daré calor y energía ¿te". Debí haberse publicado así: "te daré calor y mi energía ¿te".

En el número 545, junio de 1996, la quinta línea del octavo párrafo de la reseña "El análisis filosófico de la religión" (p. 59), de Edgar Morales, apareció así: "una interpretación literal ligada al ateísmo". Debe ser: "una interpretación literal ligada al teísmo".



LIBRO UNAM

PSICOLOGÍA
OBRAS GENERALES
FILOSOFÍA
CIENCIAS SOCIALES
LENGUAJE
CIENCIAS PURAS
CIENCIAS APLICADAS
ARTES
LITERATURA
HISTORIA

Informes y ventas
 Dirección General de Fomento Editorial
 Av. del IMAN núm. 5, Ciudad Universitaria
 CP. 04510, México DF.
 Tel. 622•6581 Tel. y Fax 622•6582
 Fax 665•2778

Tienda UNAM

aprovecha los

Descuentos en todos los Departamentos

Solo tienes que presentar tus VALES UNAM o tu CREDENCIAL de TRABAJADOR UNIVERSITARIO al pagar en la caja, para que te apliquen los descuentos en el total de tu compra.




INCLUYE OFERTAS

BIENVENIDOS A

RADIO EDUCACION MEXICO, D.F.



VEL. MAX. 1060 km/h

100,000 watts

Nueva potencia duplicada

Nuestra frecuencia de Amplitud Modulada, cada vez alcanza más destinos.

SIGA NUESTRA SEÑAL

- Edo. de México
- Querétaro
- Guanajuato
- S.L.P.
- Aguascalientes
- Zacatecas
- Tlaxcala
- Puebla
- Veracruz
- Michoacán
- Jalisco
- Hidalgo
- Tamaulipas
- Morelos
- Guerrero
- Oaxaca



Cultura con imaginación

Premio Nacional de Periodismo 1996 por Divulgación Cultural

Descubra el espectáculo de la imaginación



SU IMAGEN PUEDE CAMBIAR

Canal 22

La cultura también se ve

Consulte nuestra programación marque Notifel sin costo 224 18 08

El momento de la exactitud

Alberto Dallal

Fotografías de Rafael Doniz

no era o no podía ser o era lo no exacto, también se halla en la fotografía. En el lenguaje literario ocurre lo mismo: una frase perfectamente construida lo dice todo, hasta lo que no era o no debía ser: al leer una obra maestra nos percatamos también de lo que no podía haber sido dicho. Esta sensación (de que la gran obra de arte, por pequeña que sea, hace entrar *todo*) debe vivirla el actor muy intensamente: la gran actuación debe ser una que niegue a todas las demás actuaciones posibles, a todo *lo demás* escénico. Pero la participación del actor se hace demasiado significativa e importante porque se trata del alma de un hombre, de una mujer, del *personaje*. ¿Niega éste, el actor, en una sola actuación a todos los demás personajes imperfectamente posibilitados de ofrecerse en ese mismo personaje?

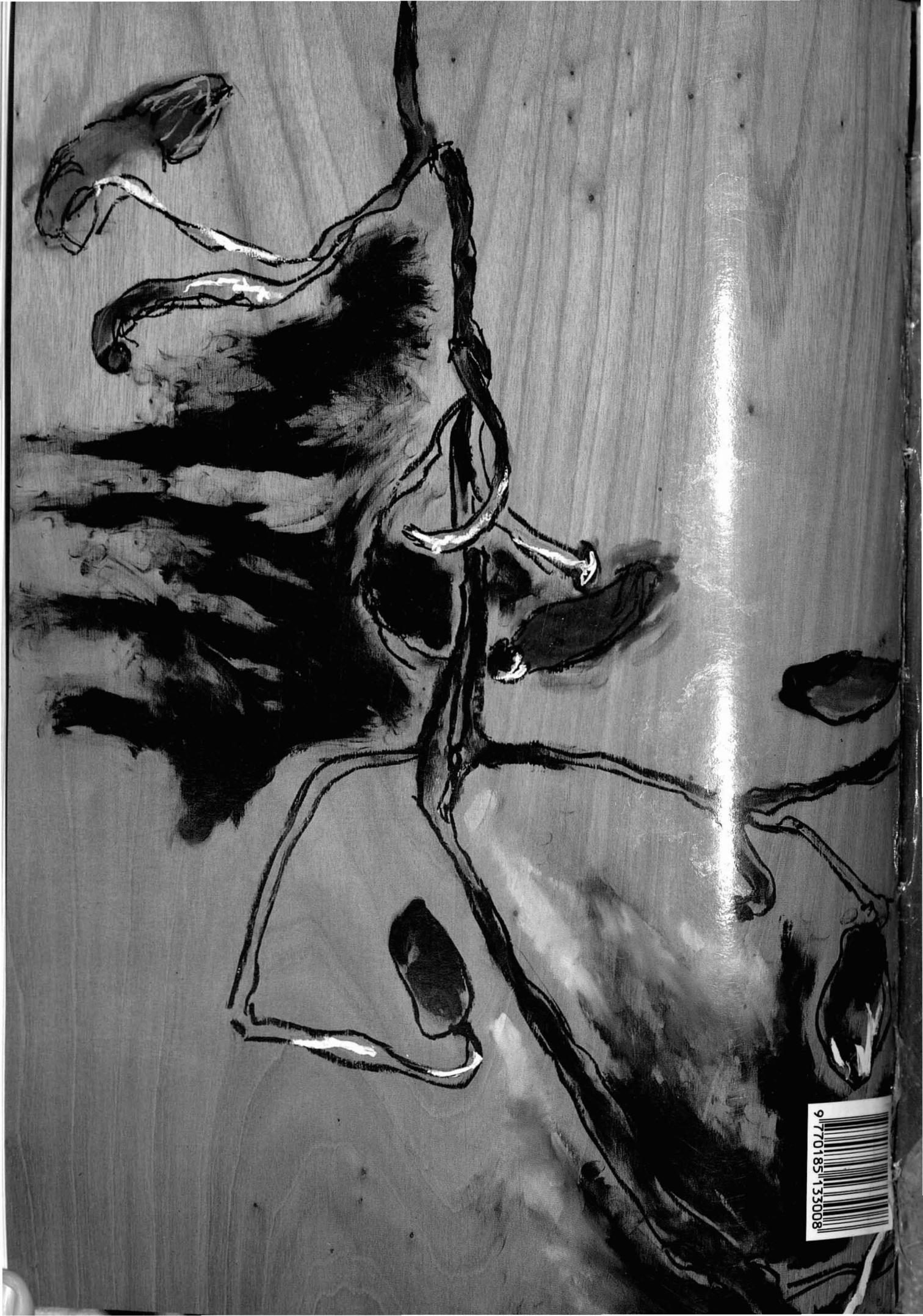


Claudio Obregón en *Los emigrados*, de Sławomir Mrozek, 1978

Aspecto maravilloso y atractivo de la fotografía es que una bella pieza eficiente ofrece la posibilidad de que el observador, sin haber estado en tal lugar, en tal fecha, en tal momento, en tal situación, capte que ése fue el preciso momento, de la precisa fecha, etcétera, para esa precisa situación única e irrepetible. Pero a la vez nos permite adivinar (o deducir vertiginosamente) todo lo que *no era*. Lo que



Alejandro Camacho en *Las criadas*, de Jean Genet, 1977



9 770185 133008