

Discurso, ritual y arte

Representaciones simbólicas a través del tiempo

Martha Gabriela Mendoza Camacho

Fabiola Hernández Flores

Wendy Lucía Morales Prado

Alicia Valentina Tolentino Sanjuan

Tatiana Valdez Bubnova

coordinadoras

Discurso, ritual y arte. Representaciones simbólicas a través del tiempo / Martha Gabriela Mendoza Camacho, Fabiola Hernández Flores, Wendy Lucía Morales Prado, Alicia Valentina Tolentino Sanjuan, Tatiana Valdez Bubnova, coord. -- Primera edición. -- México: El Colegio de Morelos, 2024.

401 pp; 14 x 21 cm

ISBN: 978-607-59964-9-3

1. Análisis de la imagen 2. Semiótica 3. Arte contemporáneo

Discurso, ritual y arte. Representaciones simbólicas a través del tiempo

D.R. de la edición © El Colegio de Morelos

D.R. © Martha Gabriela Mendoza Camacho, Fabiola Hernández Flores, Wendy Lucía Morales Prado, Alicia Valentina Tolentino Sanjuan, Tatiana Valdez Bubnova, coord.

D.R. por artículo: “Deconstruyendo la mitología feminicida: Medusa y Coyolxauhqui” © de Larisa Itzel Escobedo Contreras. / “El tiempo sagrado en el campo expandido tlahuica” © de Héctor Cortés Hernández. / “El mapa de Coatlinchan: un estudio gramatológico” © de Tatiana Valdez Bubnova. / “Otro aspecto de la fiesta pública novohispana del siglo XVII: el doloroso aparato” © de Wendy Lucía Morales Prado. / “Montañas de arena y masas de cemento. Iconografía de la transformación industrial” © de Fabiola Hernández Flores. / “Imaginario antiimperialistas en la rebeldía juvenil de los años sesenta y setenta” © de Cuitlahuac Alfonso Galaviz Miranda. / “Cuerpo resignificado: Representación del cuerpo femenino en el arte” © de Martha Gabriela Mendoza Camacho. / “Oikos: Cuerpo, rito, tierra” © de Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez. / “De Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister a Y tu mamá también. Un breve recorrido por la desestabilización del género” © de Omar Alcántara Islas. / “Mito, rito y símbolo en *Toda la sangre*. Desacralización del relato apocalíptico y discriminación a los pueblos originarios en su adaptación televisiva” © de Luis Alberto Pérez Amezcua, Verónica Concepción Macías Espinosa, Nicasio de Jesús Martínez Alvarado. / “La percepción del tiempo en la virtualidad de las redes sociales” © de Alicia Valentina Tolentino Sanjuan

Av. Morelos sur 154, esq. Amates, col. Las Palmas,
C.P. 62050, Cuernavaca, Morelos, México.
+52 777 318 0126 | +52 777 318 0127
www.elcolegiodemorelos.edu.mx

Primera edición, octubre de 2024.

ISBN: 978-607-59964-9-3.

José Manual Meneses Ramírez

Edición

Montserrat Ruíz-Cabañas Chávez

Diseño de portada; diseño y producción editorial

Daniela Mac-Gregor Herrera

Yutzil Edrei Delgado Castañeda

Coordinación de dictamen y corrección de estilo

Betzabé González Pérez

Juan Pablo Tovar Lavín

Corrección de estilo



Creemos que el conocimiento es un bien público y común, por ello, los libros editados en El Colegio de Morelos están disponibles en **acceso abierto y gratuito** en: <http://editorial.elcolegiodemorelos.edu.mx>.

Esta obra fue sometida a dictamen académico bajo el sistema de pares ciegos por investigadores externos a El Colegio de Morelos. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, sin permiso previo del editor.

Impreso en México.

CONTENIDO

LARISA ESCOBEDO

Deconstruyendo la mitología feminicida:

Medusa y Coyolxauhqui 13

HÉCTOR CORTÉS HERNÁNDEZ

El tiempo sagrado en el campo expandido tlahuica

41

TATIANA VALDEZ BUBNOVA

El Mapa de Coatlinchan:

Un estudio gramatológico 75

WENDY LUCÍA MORALES PRADO

Otro aspecto de la fiesta pública novohispana del siglo xvii:

El doloroso aparato 121

FABIOLA HERNÁNDEZ FLORES

Montañas de arena y masas de cemento.

Iconografía de la transformación industrial 162

CUITLAHUAC ALFONSO GALAVIZ MIRANDA

Imaginarios antiimperialistas en la rebeldía juvenil de los años sesenta y setenta

194

MARTHA GABRIELA MENDOZA CAMACHO

Cuerpo resignificado.

Representación del cuerpo femenino en el arte 227

YUNUEN ESMERALDA DÍAZ VELÁZQUEZ

Oikos:

Cuerpo, rito, tierra 260

OMAR ALCÁNTARA ISLAS

**De Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister
a Y tu mamá también.**

Un breve recorrido por la desestabilización del género 296

LUIS ALBERTO PÉREZ AMEZCUA, VERÓNICA CONCEPCIÓN MACÍAS ESPINOSA
Y NICASIO DE JESÚS MARTÍNEZ ALVARADO

Mito, rito y símbolo en *Toda la sangre*.

Desacralización del relato apocalíptico y discriminación a los pueblos
originarios en su adaptación televisiva 334

ALICIA VALENTINA TOLENTINO SANJUAN

**La percepción del tiempo en la virtualidad
de las redes sociales**

374

El cuerpo académico Discurso, imagen y palabra, adscrito al Centro de Estudios sobre la Cultura “Rosario Castellanos” de El Colegio de Morelos, agrupa a investigadores e investigadoras de diversas ramas humanísticas que realizan un trabajo colaborativo en busca de confluencias conforme con sus líneas particulares de investigación y desarrollo del conocimiento. En esta ocasión, junto a colegas, alumnos de nuestra institución, y colaboradores externos, se emprendió un acercamiento académico multidisciplinario a los discursos, los rituales y el arte como representaciones simbólicas a través del tiempo. De esta manera, una amplia gama de fenómenos sociales que generan numerosas manifestaciones culturales y artísticas a lo largo de la historia se pusieron de relieve y encontraron su espacio como elementos constitutivos de este volumen. Se cubren desde aspectos míticos prehispánicos, recursos de la escritura indígena novohispana que transitan por rituales virreinales; la complejidad de la sociedad del siglo xx y sus múltiples factores como el arte, el cuerpo, las series de televisión y el cine; hasta llegar a la percepción del tiempo en la virtualidad de las redes sociales del mundo actual.

En el primer artículo, escrito por Larisa Escobedo Contreras y titulado “Deconstruyendo la mitología feminicida: Medusa y Coyolxauhqui”, se emprende una incursión al pasado y a los relatos míticos a partir de una lectura feminista. Este trabajo apunta que en la investigación feminista no se cuenta con pruebas que demuestren la existencia de sociedades matriarcales en donde las mujeres hayan tenido acceso al poder en todas sus formas, o bien, en las cuales hayan ejercido opresión hacia los varones. A partir de esta premisa, Larisa Escobedo muestra cómo las investigaciones históricas plantean una generalización del patriarcado; en ese sentido, cada cultura puede ser mayor o menormente opresiva con las mujeres, pero en cada una es constante el ejercicio del poder de los varones tanto en el ámbito privado como en el público. Siguiendo esta argumentación, la autora encuentra y compara algunos mitos y representaciones feminicidas en la época antigua, los cuales responden a momentos en los que los dioses masculinos comenzaron a desplazar completamente a las diosas femeninas en su papel de creadoras o regidoras de la vida, transpasando esa autoridad a los dioses masculinos y a dioses padre. Finalmente, la investigadora emprende un recorrido entre los mitos, considerando el de Medusa el eje narrativo de su artículo. Este cuenta la derrota y posterior obediencia de la primera mujer o grupo de féminas a la autoridad masculina.

En “El tiempo sagrado en el campo expandido tlahuica” de Héctor Cortés Hernández, el autor explora la relación entre la cosmogonía sagrada de la cultura nahua tlahuica y la elección de la ubicación de templos que conmemoran la creación del tiempo sagrado. De la misma manera, Cortés Hernández destaca que esta cultura presenta similitudes con otras del altiplano central, como los mexicas, y que representaba el tiempo a través de mitos relacionados con el movimiento del Sol, la Luna y el planeta Venus. Del mismo modo, el autor afirma que después de la llegada de los europeos en 1521, la cultura tlahuica desapareció y sus monumentos y esculturas fueron desacralizados. Estos restos, incorporados al paisaje moderno,

provocan en el espectador una experiencia estética compleja y descontextualizada. El texto también trata la noción de contemporaneidad en el arte y propone que algunos elementos del arte tlahuica establecen un vínculo entre lo sagrado mesoamericano y el arte contemporáneo. Finalmente, el autor plantea la necesidad de un aparato epistemológico sólido que ofrezca respuestas objetivas y verificables, superando la subjetividad en la experiencia estética.

En el artículo “El *Mapa de Coatlinchan*: un estudio gramatológico”, Tatiana Valdez Bubnova emprende un estudio de la escritura autóctona del *Mapa de Coatlinchan* (por otro nombre *Plano topográfico del Señorío de Coatlinchan*), con el objetivo de precisar la codificación de los jeroglíficos toponímicos del documento. Para este propósito, la investigadora identifica los recursos escriturarios presentes en el mapa y señala cómo se integran en un tejido de signos visuales de múltiples codificaciones, escriturarias, icónico figurativas y diagramales, entre otras, integradas en una pictografía de tradición indígena, característica del siglo XVI novohispano. De esta manera, se muestra cómo en el *Mapa de Coatlinchan*, la investigadora registró una jerarquía político territorial de asentamientos señalados con grafemas de dos sistemas de escritura, el castellano y el indígena náhuatl.

El trabajo titulado “Otro aspecto de la fiesta pública novohispana del siglo XVII: *el doloroso aparato*”, Wendy Lucía Morales Prado señala la importancia social y los elementos compositivos de los ritos colectivos novohispanos, en este caso reconocidos en tres solemnidades dolientes que se identifican y caracterizan. La autora reconoce que, a pesar de su signo triste o desdichado, estos fenómenos presentan los mismos elementos que las celebraciones jubilosas, y así, se entiende el complejo fenómeno de la fiesta novohispana, la cual pretendía acompañar a los individuos en los momentos clave de la vida humana: celebrar los positivos y lamentar los negativos bajo el paradigma religioso y regalista de la unión y la continuidad. En ese orden de ideas, en la primera parte se presenta un marco

necesario para ubicar y entender las manifestaciones culturales bajo sus propias coordenadas temporales e ideológicas. Propiamente, el texto que narra la fiesta, según señala la autora, puede ser una relación de sucesos u otro texto circunstancial. En el momento de la escritura y lectura, tales documentos suponen un emisor portavoz privilegiado dirigiéndose a una sociedad que, de acuerdo con su composición tradicional y cultural recibió ese mensaje, lo valoró y lo hizo parte de su vida cotidiana. Estos aspectos básicos permiten situar el suceso en el tiempo y el espacio, los cuales son ajenos al lector moderno y, en ese sentido, es imprescindible una adecuada contextualización.

El texto titulado “Montañas de arena y masas de cemento: iconografía de la transformación industrial”, de Fabiola Hernández Flores, emprende un análisis y una decodificación a partir de las montañas de arena como elemento principal y título de un fotomontaje de 1932 difundido en la publicidad de la empresa cemento Tolteca. Este paisaje se compone de la fotografía de una montaña monumental intervenida por el recorte de un niño con pala en mano y un par de costales rellenos de cemento Tolteca. La evidente preponderancia del cerro, entre otros detalles resaltados en el artículo, son aspectos que resaltan el trabajo de la investigadora. En este anuncio salta a la vista, a juicio de la autora, la necesidad de explicar al lector el proceso de manufactura del cemento; si el material ya se producía en México desde 1906, y confrontar el factor natural, artificial y humano a partir de recortes, paisajísticamente ordenados por medio del discurso visual y textual. Por consiguiente, la autora reconoce que, de acuerdo con la teoría de la cultura visual, la transformación del paisaje es un ejercicio de poder asociado con el imperialismo, el capitalismo y la globalización.

El artículo de Cuitlahuac Alfonso Galaviz Miranda, “Imaginario antiimperialistas en la rebeldía juvenil de los años sesenta y setenta”, afirma que el imperialismo es un concepto mediante el cual se hace referencia, entre otras cosas, a la dominación de unas

regiones del mundo sobre otras. Como afirma el investigador, durante los años sesenta y setenta las movilizaciones sucedieron en todos los continentes y no solo fueron contemporáneas entre sí, sino que también compartieron algunas interpretaciones sobre lo social que daban sentido a prácticas que realizaban. Una de estas ideas compartidas fue la oposición a la dependencia de países y regiones empobrecidas respecto a las zonas más ricas del planeta, lo que en este artículo se nombra como “imaginarios antiimperialistas”. De tal forma que los discursos como oposición al imperialismo y la dependencia del “tercer mundo” frente al “primero” eran comunes entre las y los jóvenes rebeldes del periodo. En el artículo, el autor expone cómo el antiimperialismo fue uno de los imaginarios que dio sentido a la rebeldía social de los años sesenta y setenta. Para ello, el texto se compone de las siguientes secciones: en primer lugar, se emprende una exposición teórica sobre el concepto de imaginarios sociales. Posteriormente, el autor revisa dos de los grandes hitos de las protestas y movilizaciones de la época (la Guerra de Vietnam y la Revolución cubana), así como su relación con nociones antiimperialistas. También, analiza las influencias de los imaginarios antiimperialistas en la labor académica. Por último, expone (mediante un caso en particular) cómo ciertos grupos interpretaban la contracultura y el movimiento hippie como una “influencia del imperialismo yanqui”, lo que generó el rechazo de algunas y algunos de los jóvenes que se inclinaron por esta parte de la rebeldía juvenil de la época.

El trabajo intitulado “Cuerpo resignificado, representación del cuerpo femenino en el arte”, de Martha Gabriela Mendoza Camacho, afirma que si bien se ha reflexionado acerca del conocimiento humano desde disciplinas como la psicología, la neurociencia, la cognitividad y la biología, la tendencia racionalista y cerebrocentrista contemporánea ha ubicado a la mente y la razón como la principal forma de comprender y entender el mundo. Este propone al lenguaje como el medio de comunicación más eficiente y deja

de lado otras formas de entendimiento y manifestaciones que tienen como medio de conocimiento al cuerpo. No obstante, nos encontramos en un mundo fenoménico, en el cual cada objeto, forma de vida y ambiente se manifiestan de diversas maneras, y tienen la experiencia como proceso de reconocimiento. Desde este punto de vista, se considera al ritual como una práctica generada a través de la experiencia que tiene lugar en aspectos de la vida social, tanto cotidiana e individual, como en fechas especiales y con una integración masiva. Desde los estudios sobre *performance*, Richard Schechner ha establecido una relación entre las artes del cuerpo como parte de las representaciones simbólicas desarrolladas por la sociedad, que resignifican y reinterpretan la función del cuerpo reactualizando o descartando formas de comportamiento en la sociedad. En este trabajo de investigación la autora presenta un análisis de la representación simbólica y ritualística del cuerpo femenino en el arte en distintos momentos históricos.

El trabajo que presenta Yunuen Díaz Velázquez, “*Oikos: cuerpo, rito, tierra. La ecoestética de María Teresa Hincapié*”, abunda en la obra de una de las artistas más destacadas del arte contemporáneo colombiano de finales del siglo xx y la primera década del siglo xxi. La autora apunta que las poéticas de la artista mencionada, basadas en la ritualidad, se incorporaron en un ambiente artístico donde aún se cuestionaban los lenguajes contemporáneos. Afirmar la autora que el interés de la artista por el *performance* se centró en recuperar la sacralidad del cuerpo y su relación con la naturaleza. El ritual le permitió adentrarse en realidades más profundas. Siguiendo las ideas del filósofo surcoreano Byung-Chul Han, Yunuen Díaz afirma que la atención profunda como técnica cultural se educa justamente mediante prácticas rituales y religiosas. De esta manera, la investigadora estudia cómo ocurrió el acercamiento de María Teresa Hincapié a diversas religiones. Además, aborda la experimentación de técnicas corporales, por ejemplo, el teatro antropológico de Eugenio Barba le permitió construir una epistemología de los sentidos, que

se desarrolló en su práctica, para unirla a un pensamiento ecológico. Díaz comprende a la ecología no solo como una aproximación o estudio de la naturaleza y el medio ambiente, sino como una poética del habitar. El análisis se organiza en torno a tres momentos relacionados con la carrera de Maria Teresa Hincapié: en un primer momento se habla de una progresión de intereses que pasan por el cuerpo y la ritualidad, después de una incorporación de las peregrinaciones a sitios sagrados, los cuales finalmente se transforman en el proyecto más ambicioso de la artista: una aldea-escuela-residencia ecológica en una finca de Quebrada Valencia, región Caribe de Colombia, adquirida por la artista.

En la escritura del artículo “De *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* a *Y tu mamá también*: Un breve recorrido por la desestabilización del género”, Omar Alcántara Islas ofrece, en un primer momento, un breve análisis comparativo entre el *Bildungsroman* y la *road movie*, desde el presupuesto de que la película de carretera sería la continuidad, a través de otros medios expresivos y artísticos, de la novela de formación. A partir de dicha consideración, el autor examina, tanto en la novela de Goethe como en la película de Cuarón, la expresión de género (*gender*) de los personajes principales, pues considera que cuanto más lejos se hallan del punto de partida, tienen una actitud más flexible hacia el mismo. El trabajo se presenta como un primer acercamiento a estos dos géneros (*genre*), tanto el fílmico como el literario, desde su intersección con el género (*gender*).

En el escrito “Mito, rito y símbolo en *Toda la sangre*. Desacralización del relato apocalíptico y discriminación a los pueblos originarios en su adaptación televisiva” de Luis Alberto Pérez Amezcua, Verónica Concepción Macías Espinosa y Nicasio de Jesús Martínez Alvarado se demuestra, por un lado, que el discurso mitológico es subvertido en favor de uno político en la adaptación televisiva de la novela *Toda la sangre* y, por otro, que existe una réplica e incluso una ampliación acrítica de un discurso que perpetúa

la discriminación a los pueblos originarios mexicanos. Esta hipótesis se demuestra a través del análisis comparativo de los rituales representados, de los símbolos utilizados y de la caracterización de los personajes; en ambas obras se comprueba que la estructura, tanto de la novela del escritor mexicano Bernardo Esquinca, como de la serie basada en ella y creada por Zasha Robles, es predominantemente mítica, aunque en el audiovisual se produce un desleimiento del sentido trascendental del relato mítico en favor de uno más terrenal, de corte más social que sagrado. En las conclusiones los autores muestran cómo este tipo de discursos afectan de manera negativa la percepción de las personas pertenecientes a pueblos originarios por parte de las mayorías mestizas o los consumidores extranjeros.

Finalmente, en el capítulo “La percepción del tiempo en la virtualidad de las redes sociales”, Alicia Valentina Tolentino Sanjuan presenta una problematización de la relación entre la vivencia del tiempo y la percepción a partir del uso de la tecnología. Para ello, realiza un breve recorrido de conceptos desde la tradición hasta su posible transformación, dada la inmersión del ser humano en la técnica y luego, en la tecnología. De este modo, la investigadora propone que el principal cambio en la concepción del tiempo tiene lugar en la subjetividad humana y en la estrecha correlación con las tecnologías de la información que generan una realidad virtual. En este sentido, la apuesta teórica se presenta desde la concepción bergsoniana. Desde esta perspectiva la imagen es también una forma de la materia.

Deseamos que el lector encuentre en el amplio margen discursivo, temático y temporal de estas páginas, elementos para su interés y reflexión, que lo lleven a valorar el abundante campo de las representaciones simbólicas a partir de esta multiplicidad de enfoques.

Martha Gabriela Mendoza Camacho,

Wendy Lucía Morales Prado

Cuernavaca, Morelos a 30 de enero 2024

DECONSTRUYENDO LA MITOLOGÍA FEMINICIDA:

Medusa y Coyolxauhqui

Larisa Escobedo

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

La investigación feminista ha insistido en que no hay pruebas científicas que demuestren la existencia de sociedades matriarcales o culturas en donde las mujeres hayan sido quienes detentaban el poder en todas sus formas, o bien, sociedades en las que ellas ejercieran opresión sistemática a los varones. De esta manera, las investigaciones históricas plantean hasta ahora una generalización del patriarcado en todas las sociedades humanas; en ese sentido, cada cultura puede ser mayor o menormente opresiva con las féminas, manteniendo como constante histórica el ejercicio del poder de los varones tanto en el ámbito privado como en el público. Gerda Lerner rastrea los documentos más antiguos de la humanidad para detectar la dinámica patriarcal en las primeras civilizaciones; en el Código Hammurabi de Mesopotamia, por ejemplo, encuentra en la escritura algunas de las primeras legislaciones de la compraventa de las mujeres en el contrato matrimonial, las prohibiciones del aborto y la legislación de la prostitución y el concubinato, entre otras dinámicas, en las cuales se puede ver que, en el origen mismo del derecho, se presenta la ausencia de los derechos de las mujeres.

Las ideas patriarcales han sufrido de transformaciones a lo largo de la historia. La lectura del Código de Hammurabi muestra una linealidad constante con las prohibiciones de la Torá, que más tarde se convertiría en el Antiguo Testamento y que llegaría a todo el planeta a través de la colonización. Por su parte, las mitologías grecorromanas tienen su propia carga patriarcal y esto mismo se puede encontrar en mitologías antiguas en todo el planeta. El propio hecho de la pérdida de poder de las diosas en favor de los dioses masculinos y más tarde la monopolización del poder divino en los monoteísmos con la figura del dios padre dan cuenta del afianzamiento del poder patriarcal en la historia de la humanidad, pues es el hombre quien ocupa la principal fuente de poder simbólico.

Las mitologías precristianas o de civilizaciones precolonizadas, así como su representación artística, pueden servir como guías para identificar que la historia del feminicidio es a su vez tan larga como la historia del patriarcado. En la antigüedad, el feminicidio existió como una forma de violencia extrema. Se puede afirmar que no era una práctica frecuente en la mayoría de las sociedades, pues el valor económico de las mujeres como moneda de intercambio y su poder reproductivo implicaban que su vida era más valiosa que su exterminio; además de que las diosas de la fertilidad continuaron como figuras sumamente importantes para la producción alimentaria, lo cual otorgaba a las mujeres amplios márgenes de protección. Debido a lo anterior, se encuentran pocos mitos y pocas representaciones feminicidas mitológicas en la época antigua, y los que se hallan responden a momentos en los que los dioses masculinos comienzan a tener una importancia mayor o bien a desplazar completamente a las diosas femeninas, en particular a su papel de creadoras o regidoras de la vida, cediendo la autoridad a los dioses varones. El mito de Medusa es quizá el más popular, pero también existen otros ejemplos como Tiamat; la cual era una divinidad babilónica dragona de la vida que tras su origen caótico unió las aguas dulces con las saladas para crear a deidades más jóvenes. En el mito, ella

es asesinada por el señor de la tormenta, Marduk, quien le lanzó una flecha en el estómago, la dividió en dos, y como resultado se crearon los cielos y las tierras, y de sus lágrimas se formaron los ríos Tigris y Éufrates. De tal suerte, la diosa primordial fue destronada para dar paso a los dioses masculinos:

En los mitos de origen de una gran cantidad de pueblos, sino todos, incluyendo el propio Génesis judeocristiano, incluyen un episodio localizado en el tiempo de fundación en que se narra la derrota y disciplinamiento de la primera mujer o del primer grupo de mujeres.¹

Esta transformación de las fuerzas divinas ataca fundamentalmente el poder de crear vida de las mujeres, pues es el poder más importante de la naturaleza, y se le otorga mayor jerarquía a las figuras masculinas a través de la simbólica de los dioses padre, todo poderosos, quienes básicamente se convierten en los creadores y regidores de la vida en la tierra. Para ejemplo de ello, se encuentra sintomático el diálogo entre Orestes y las Furias narrado por Esquilo en la *Orestíada*, cuando estas reclaman justicia frente al matricidio que Orestes cometió contra Clitemnestra:

Cuando las Furias lo acusan de matricidio, Orestes rehúye su responsabilidad, alegando que se limitó a cumplir las órdenes del Oráculo de Apolo. Estas se niegan a admitir que ‘un dios de la profecía’ haya podido prescribir semejante crimen, y someten al príncipe a juicio, convencidas de que la justicia le condenará. Pero las Furias no conocen la justicia patriarcal. Cuando Orestes les pregunta por qué no han acosado a Clitemnestra por su crimen, contestan, con plena fe en el derecho materno ‘El hombre al que asesinó no era de su misma sangre’. ‘¿Soy yo acaso de la misma sangre que mi madre?’, replica Orestes con desprecio. Las Furias arguyen desconcertadas:

1. Rita Laura Segato, *La guerra contra mujeres* (Madrid: Traficantes de sueños, 2016), 93.

‘Miserable, te llevó en su propio seno. ¿Pretendes renegar de la sangre de tu madre? [...] ¿Pretendes impugnar que naciste de una mujer?’ Si bien semejante hecho parece difícil de rebatir, el patriarcado griego ya había llegado a una interpretación política de la biología, que Apolo expone a continuación:

No es la madre la engendradora
del que es llamado hijo suyo. Solo es la nodriza
de la semilla plantada en ella por el varón.
Si el Destino no lo malogra, ella guarda el embrión.
Como podría cuidar un brote recién plantado...
un padre puede procrear sin unirse a una mujer.²

Esta última afirmación extrae consecuencias inverosímiles del descubrimiento de la paternidad, pues concede una desorbitada importancia a la “semilla”. Al tomar conciencia de su participación en la creación de la vida humana, el varón —que, sin duda, creyó en algún tiempo que podía haber maternidad sin padre— quiere resarcir con creces la ignorancia a que se ha visto relegado durante siglos. Ahora bien, resulta sorprendente una expropiación tan radical de la fertilidad, en la que es tan conspicua la función desempeñada por la madre (de cuyo cuerpo sale el hijo) y tan encubierta la desempeñada por el padre.³

Se revisarán en este texto los casos paradigmáticos de Grecia y Tenochtitlán, con las figuras de Medusa y Coyolxauhqui.

Medusa

Una mitología que no puede olvidarse, por su importancia en la cultura occidental y su trascendencia en la historia del arte, es el mito

2. Esquilo, “Las Euménides”, en *Tragedias Completas* (Madrid: Cátedra, 1993).

3. Kate Millet, *Política sexual* (Madrid: Cátedra; Universidad de Valencia; Instituto de la Mujer, 1996), 213.

de Medusa. Su historia, relatada en *Las Metamorfosis* de Ovidio, comienza como una de las hermanas Gorgonas junto con Esteno y Euriale. Era una hermosa doncella mortal dedicada al culto de Atenea. Al encontrarse en el templo de la diosa evocada, el dios Poseidón arribó y la violó, lo cual desató la furia de Atenea, no contra el criminal, sino contra la víctima, a quien castigó convirtiéndola en un monstruo de cabellos de serpiente y otorgándole una mirada petrificante, para nunca más poder ser vista por un hombre; es decir, se le castiga con ser intocable, indeseable, invisible: una mujer violada es doblemente victimizada al perder su dignidad como sujeto de deseo.

Junto con sus hermanas, se ocultó en una cueva, a la cual entraron varios guerreros para darle muerte. Sin embargo, todos fueron convertidos en piedra, hasta que fue el turno de Perseo. Ayudado por Hermes y Atenea y enviado por el rey Polidectes, fue provisto con las sandalias aladas, el casco de invisibilidad y el escudo de espejo, con el que pudo cumplir su cometido al protegerse de la mirada de Medusa, quien se encontraba embarazada y de su sangre surgieron Pegaso y Crisaor. La cabeza inerte de Medusa fue entonces convertida en arma para Perseo, quien con ella convirtió en piedra a sus enemigos:

Gorgo (Medusa) tenía la muerte en sus ojos. Quien pudiera poner en su bolsa la cabeza de mirada mortal sería consagrado “amo del espanto” (*mestôr phoboio*) ¿Qué rostro mostraba Medusa? Tenía dos ojos desorbitados y fijos, un ancho y redondo semblante de león, una melena salvaje o bien cabellos erizados en forma de mil serpientes, dos orejas de buey, unas fauces abiertas en un perpetuo rictus que hendía todo lo ancho de su rostro y que descubría unos colmillos de jabalí. Su lengua salía violentamente, por encima de un mentón barbudo que con sus pelos rodeaba su gran boca abierta y dentada.

Conociendo cómo era la apariencia de Medusa, Perseo tomó su lanza, ató su escudo en el brazo y partió hacia la muerte [...] Perseo llega a la guarida de Medusa. Para evitar toparse con su mirada, toma tres precauciones. En primer lugar, Perseo decide penetrar de noche en la gruta monstruosa cuando las Gorgonas hayan cerrado sus párpados al dormir. Luego, al penetrar en la gruta oscura, Perseo desvía los ojos en la dirección opuesta a la mirada eventual de Medusa. Por último, Perseo pule su escudo de bronce.

Fue así que Perseo no miró a Medusa a la cara en el momento en que la enfrentó: se sirvió de su escudo como si se tratara de un espejo. Al devolverle el escudo a su imagen, Medusa se petrificó a sí misma presa de espanto.⁴

Es impresionante que, en la mayor parte de los estudios visuales sobre Medusa, existe el precepto de que Perseo se está enfrentando heroicamente al horror a través de la mirada oblicua y que sus representaciones son de valentía frente a lo que paraliza. Pero no se habla de que lo paralizante no es el rostro de Medusa, sino su castigo por haber sido victimizada; que lo irrepresentable no es su fealdad, su monstruosidad, sino el acto masculino de la violación, pues esta es constantemente negada y colocada fuera de la escena: representa la obscenidad. Hay además un contenido misógino el cual implica que quien mira siempre es varón y quien es mirado es mujer, y el mirarla o mirar su sexo es paralizante, es petrificador y aterrador. El terror es el sexo de las mujeres, no la violencia ni la violación, ni el feminicidio: “un niño descubre el sexo femenino rodeado de pelos de donde ha salido. La exhibición de la vulva sume al que ve en la petrificación de la erección. Tal es el mito de Gorgo, de Medusa, de Baubo. Lo Medusante le responde a lo Fascinante”.⁵

4. Pascal Quignard, *El sexo y el espanto* (Buenos Aires: Ediciones Literales, 2005), 60.

5. Quignard, *El sexo*, 63.

En la historia del arte, encontramos una amplísima cantidad de representaciones del mito de Medusa, pero en ninguna la vemos como una víctima tanto de su violador Poseidón como de Atenea quien la juzgó y castigó por ser abusada, ni tampoco se le personaliza con empatía frente a su muerte, sino que hay una constante en presentarla de forma terrorífica y peligrosa a pesar de estar muerta.



Fig. 1.1: Cultura griega, *Moneda Dracma de Medusa*, 450-400 a.C.

La evolución de las representaciones de Medusa puede dar cuenta de la manera en que el poder femenino va siendo cada vez menos reverenciado hasta transformarse en terrible, oscuro y peligroso. Las primeras representaciones de este mito datan de la época arcaica de la antigua Grecia, entre los siglos VIII y VI muestran la cara de Medusa de frente como algo terrorífico, pero también como un amuleto para protegerse de los malos espíritus, por lo que se colocaba en entradas a templos o se acuñaba en monedas dracmas (fig. 1.1):

En la antigüedad griega se la concibió como una fuerza poderosa dotada de la capacidad de matar y redimir. Los escultores y pintores utilizaron la cabeza de Medusa como un símbolo apotropaico para protegerse de los espíritus malvados [...] Su cabeza se erigía también en la entrada de templos y edificios como un talismán protector.⁶

Estas primeras versiones de Medusa corresponden a una visión de la ser mitológica como una diosa, con poderes matrilineales

6. Esther Tauroni, *La cultura de la violación en la historia del arte* (España: S. Ed., 2022), 151.

que serán desplazadas a partir de su muerte. El feminicidio de Medusa destruye el poder y toda fuerza divina de las mujeres para dar paso al heroísmo masculino. En el clásico texto feminista “Medusa and the female gaze” de Susan Bowers se explica la forma en que la Gorgona constituyó un poder femenino mucho antes de la mitología griega:

Lo que sabemos ahora es que Medusa era una Diosa poderosa en una época en la cual, la autoridad femenina era dominante y en donde el poder al cual se debía tener miedo era femenino. Como Diosa-Serpiente de las amazonas libias, por ejemplo, Medusa representaba la sabiduría de las mujeres. Su rostro femenino rodeado de cabellos de serpiente implicaba un simbolismo antiguo, ampliamente reconocido, de la sabiduría de las mujeres. Algunas feministas han sugerido que las Gorgonas eran parte de una tribu Amazona negra. Como Neith en Egipto y Atenea en el norte de África, Medusa representaba el componente destructor de la Trinidad Divina Femenina. La inscripción en Sais la nombraba “madre de todos los dioses, a quienes dio a luz antes de que el parto existiera”. Ella era “todo lo que ha sido, lo que es y lo que será”. Las serpientes en su cabeza son símbolos mitológicos fuertes asociados con la sabiduría, el poder, la sanación, la inmortalidad y el renacimiento. Obviamente Medusa era más que una diosa madre, originalmente quizás fue concebida como dadora de la vida y de la muerte, del renacimiento y de la inmortalidad. ¿Por qué aparece la prohibición de mirarla directamente? Una explicación sugiere que su sangre era mágica porque representaba la sangre menstrual: algunos pueblos primitivos creían que la mirada de una mujer menstruando podía petrificar a un hombre. Pero otros nos recuerdan simplemente que los mortales nunca deben mirar a una deidad de frente.⁷

7. Susan R. Bowers, “Medusa and the Female Gaze”, *NWSA Journal. The Johns Hopkins University Press* 2, núm. 2 (1990): 220.



Fig. 1.2: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *La Cabeza de Medusa*, 1597.

La cultura helénica en sus planes imperiales realizó la sustitución de las divinidades femeninas poderosas por historias mitológicas que colocaron a los dioses padre como creadores todopoderosos y a los varones como figuras heroicas que sustituyeron los poderes de las mujeres. La violencia reemplazó a la sabiduría y dio origen a una nueva perspectiva que implicó la prohibición de mirar a Medusa y al feminicidio del que fue sujeta para consolidar el poder de Perseo.

Ya en el Renacimiento, la imagen de Medusa se transformó cada vez más en una celebración del feminicidio, se olvidaron las propiedades mágicas del amuleto, y solo quedaron para su representación la violencia del suceso, así como el poder y la juventud de Perseo como una figura heroica. Una de las imágenes más icónicas desde luego es la *Cabeza de Medusa* (fig. 1.2) de Caravaggio, aunque

también podemos mencionar la pintura anterior de Leonardo Da Vinci *Cabeza de Medusa* o la *Medusa* de Bernini. La obra de Caravaggio es un hito en la historia de la representación del feminicidio por su crueldad gráfica de hiperviolencia.

La imagen es brutal, presenta una composición central, con un fondo plano y verdusco que hace pensar en pantanos o paisajes moribundos; presenta un rostro desenchajado, muy acorde con la forma de pintar de Caravaggio; de no mostrar la hipocresía de la belleza, se observa la cara de una mujer cuyas facciones se vuelven terriblemente reales, en un momento en que el horror es fusionado con una angustia amenazante, petrificante.

Desde la mirada patriarcal, Medusa encarna la maldad femenina, las serpientes representan falos que emergen de la cabeza: es una mujer fálica, es decir, una mujer independiente, viril o inteligente que es peligrosa, pues en lugar de obedecer los mandatos patriarcales, se hace indomable a través de la mirada. Su atracción seductora es la responsable de la violación y de la petrificación de todos aquellos que tratan de asesinarla.

La escultura de Benvenuto Cellini *Perseo con la cabeza de Medusa* (fig. 1.3) es una oposición que implica las diferencias entre lo femenino monstruoso y lo masculino viril y perfecto. Es la inteligencia de Perseo la que logra vencer a la Gorgona utilizando sus propias armas al dar al espejo el poder de controlar a las mujeres: siempre aterrorizadas por verlo, por encontrar en la mirada de su cuerpo su propia condena; como La Reina de Blancanieves que debe manipular al espejo para no enfrentar su propio envejecimiento, que es la reafirmación de que su feminidad ha quedado obsoleta. Perseo es así, la inteligencia, la virilidad, la ligereza y la actividad se oponen a la pesadez, a la vejez, a la monstruosidad, a la animalidad y a la pasividad que representan las mujeres. Perseo representa a las divinidades celestiales y masculinas con sus pies alados, mientras que las serpientes de Medusa nos llevan a la potencia terrestre; él es todo aquello que es libre y volátil, mientras ella es todo lo que es terreno y pesado, así lo ha explicado Italo Calvino en su

ensayo sobre la levedad. En este nuevamente se celebra la acción asesina de Perseo, lo que coloca a Medusa como signo de la pesadez del mundo y a Perseo como ente alado cuya ligereza libera al mundo (lo libera de las mujeres pesadas que no quieren ser violadas), heroizándolo y poetizándolo: “siento la tentación de encontrar en este mito una alegoría de la relación del poeta con el mundo.”⁸

La escultura es una celebración del supuesto acto heroico de un hombre que va a matar a una mujer que está oculta en una cueva, es decir, que se encuentra en su propia casa. Ella no está en el espacio público, su monstruosidad no representa un peligro social, sino que debe ser buscada en el espacio privado para ser nuevamente castigada por su resistencia a morir. Pero Medusa también es una amenaza porque representa a mujeres que pueden vivir sin hombres, que no necesitan la belleza, ni la sumisión, ni la reproducción. Es necesario aniquilarlas porque representan no solo el poder matrilineal primigenio, sino también la heterotopía



Fig. 1.3: Benvenuto Cellini, *Perseo con la cabeza de Medusa*, 1545-1554.

8. Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio* (Madrid: Siruela, 2000), 20.

de la resistencia separatista que implica la autonomía de sus vidas y la voluntad de no servir a los hombres.

Medusa y otras mujeres como ella —que no son propiedad del patriarcado— son las víctimas ideales. Destruirlas no problematiza los derechos de propiedad de los hombres y no daña a las mujeres que sirven a la sociedad patriarcal. El sacrificio de las mujeres-Medusa permite la expresión social de ira y violencia masculina, provocada por el eros y el poder femenino. Mientras que la matanza de Medusa es simbólica y no hay derramamiento de sangre real, el impacto de su asesinato simbólico es profundo tanto para mujeres y hombres, dado que demuestra la destrucción del poder femenino real.⁹

En la obra de Cellini, Perseo levanta la cabeza de Medusa como si se tratara de un trofeo de cacería, pisa el cuerpo decapitado y le lanza una mirada de desprecio y odio. Mientras que la desnudez de Perseo es dignificante y celebra sus atributos de fuerza y juventud, el cuerpo de Medusa se presenta desparramado, indigno, y de su cuello brotan borbollones de sangre abyecta que recuerdan a las serpientes del cabello, haciendo un énfasis en la animalidad del exterior, pero también del interior de la Gorgona.

Desde el Renacimiento, el tema de la Medusa se popularizó y generó cientos de pinturas, esculturas, grabados, ilustraciones, películas y hasta canciones, como la del grupo alternativo de reggae UB40 con su canción *Madam Medusa* que describe a Medusa como Margaret Thatcher y, a su vez, como la encarnación del mal femenino. Todas estas representaciones de Medusa repiten la imagen de la cabeza como un triunfo, como el resultado de la cacería de un monstruo y no como el asesinato de una mujer violentada. Sin embargo, en 2020 el artista Luciano Garbati, produjo la escultura *MWTH (Medusa With The Head)* (fig. 1.4), donde se percibe un giro en el

9. Bowers, “Medusa and the female gaze”, 225.



Fig. 1.4: Luciano Garbati, *MWTH: Medusa with the Head*, 2008.

relato del mito: ahora es Medusa quien sostiene la cabeza de Perseo. La pieza fue instalada en la plaza *Collect Pond Park* en 2020 frente a la Corte Suprema de Nueva York donde el productor de cine Harvey Weinstein estaba siendo procesado por múltiples delitos de acoso.¹⁰ El emplazamiento es una declaración retadora frente al poder patriarcal de la justicia, que históricamente ha estado siempre en contra de las mujeres.

La escultura es una respuesta a Cellini, esta invierte los papeles del mito y presenta cambios compositivos importantes. Mientras en la escultura de Cellini Perseo mira el cuerpo decapitado de Medusa, en el Garbati Medusa mira directamente a la institución patriarcal, cuestionando a los jueces y enfrentándolos a la mirada de una mujer que no será victimizada una vez más. No se trata de una

10. Nuria Varela en su libro *La cuarta ola* ha mapeado al movimiento en redes sociales *#MeToo* como una de las primeras manifestaciones globales que desembocaron en un nuevo interés social en el feminismo. El movimiento tiene su génesis cuando en octubre de 2017 la actriz Alyssa Milano recuperó la frase *MeToo* de la activista Tarana Burke para invitar a mujeres del medio cinematográfico y televisivo de Estados Unidos a relatar y denunciar situaciones de acoso y hostigamiento sexual por parte del productor de cine Harvey Weinstein. El movimiento se viralizó y globalizó alcanzando otros espacios laborales como la música, el arte, la ciencia, el entorno empresarial y el deporte.

asesina, sino de una mujer que ha utilizado la legítima defensa frente a quien vino a matarla, una mujer que presenta la posibilidad de la defensa, de la fuerza femenina y del combate contra las armas patriarcales que pretenden destruir su existencia.

En la pieza renacentista, Perseo pisa el vientre de Medusa, humillándola una vez muerta, como lo hacen muchos feminicidas que mutilan o violan los cadáveres de sus víctimas. En la pieza contemporánea, Medusa no pisa a nadie, no está por encima de nadie y no pretende humillar, solo mostrar que no va a revictimizarse una vez más. Trae la cabeza del violentador a la corte, pero no con la intención de obtener un trofeo, sino en búsqueda de justicia. Su cuerpo es bello, pero no está erotizado como la gran mayoría de los desnudos femeninos en la historia del arte; el desnudo de Medusa se parece a la corporalidad de Perseo en Cellini, es un cuerpo fuerte, aguerrido, bello y joven, pero no sexualizado, se reconoce que el cuerpo femenino es siempre algo más que solo un objeto de deseo para la mirada masculina. MWTB se convirtió en un emblema del movimiento #MeToo y de la Cuarta Ola Feminista, que además de denunciar la violencia contra las mujeres, también quiere resignificar los arquetipos patriarcales y contar las historias femeninas desde puntos de vista de las mujeres, tal como lo expresó la teórica feminista Hélène Cixous: “Para ver a la medusa de frente, basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe”.¹¹

Coyolxauhqui

Las representaciones del mito de Coyolxauhqui (fig. 5) y Coatlicue (fig. 1.6) en el panteón azteca son claramente sanguinarias y crean un eco particular en las crisis feminicidas de los últimos años en México.

11. Hélène Cixous, *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*, Cultura y diferencia. Teoría feminista y cultura contemporánea, vol. 88 (Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1995), 21.

Ambas diosas constituyen dos de las grandes obras maestras de la escultura monumental azteca, están talladas en piedra volcánica, y se muestran después de ser asesinadas. Coatlicue, la diosa madre de la tierra, es representada erguida y decapitada con dos chorros de sangre surgiendo de su cuello que se transforman en dos serpientes. Por su parte, Coyolxauhqui yace completamente desmembrada de extremidades y cabeza, después de ser arrojada desde la cima de un cerro. Las deidades participaron en una épica mitológica en la que madre e hija, tierra y luna fueron decapitadas y con ello cedieron el poder matrilineal al dios masculino de la guerra, Huitzilopochtli:

Cuenta la relación que Coatlicue (diosa de la Tierra) habitaba en el cerro de Coatepec, “montaña de la serpiente”, por el rumbo de Tula; era madre de “los cuatrocientos surianos” y de su hermana Coyolxauhqui. Sucedió que, al estar barriendo Coatlicue, que lo hacía por penitencia, cayó sobre ella una como pequeña bola de pluma fina, la que recogió y guardó en su seno; al buscarla, más tarde, había desaparecido, pero Coatlicue quedó encinta. Los hijos y la hija cayeron en cuenta de la preñez de su madre y montaron en cólera; Coyolxauhqui animó a sus hermanos a dar muerte a Coatlicue, pues los había deshonrado. Esta tuvo gran miedo, pero el hijo que llevaba en el vientre, Huitzilopochtli, le hablaba y decía que no temiera pues que él sabía lo que tenía que hacer. “Los cuatrocientos surianos” incitados por su hermana Coyolxauhqui decidieron dar muerte a su madre, así, se ataviaron para la guerra, “se ataron campanillas en sus pantorrillas”, llamadas *oyohualli*, y se pusieron en marcha, guiados por la hermana. Pero uno de ellos, Cuahuilítac, dio aviso a Huitzilopochtli y cuando se acercaron los guerreros nació el dios guerrero por excelencia e identificado con el Sol. Entre sus atavíos llevaba su escudo de plumas de águila y sobre su cabeza colocó plumas finas. Luego con la serpiente de fuego llamada *xiuhcóatl* hirió a Coyolxauhqui y le cortó la cabeza, la cual vino a quedar abandonada en el cerro de Coatepec y el cuerpo se hizo pedazos.



Fig. 1.5: Cultura Azteca, *Monolito de Coyolxauhqui*.

Entonces Huitzilopochtli persiguió a los “cuatrocientos surianos”, que en vano se revolvían contra él al son de los cascabeles, hasta que los aniquiló y se apropió de sus atavíos, “los incorporó a su destino, hizo de ellos sus propias insignias”. Los que pudieron escapar a su furia huyeron hacia el sur.¹²

Este relato muestra dos dinámicas de feminicidio, primero la de Coatlicue quien es asesinada por un crimen de honor, pues sus propios hijos e hija le dan muerte al quedar embarazada sin noticias del progenitor. En segundo lugar, Coyolxauhqui representa las fuerzas sexuales femeninas —a través de los ciclos lunares— asesinadas y mutiladas por el dios solar de la guerra. Esto ha sido señalado particularmente por Cecelia Klein, quien ha hecho hincapié en la desnudez de la diosa de la luna, pues en la iconografía azteca,

12. Justino Fernández, “Una aproximación a Coyolxauhqui”, *Estudios de Cultura Nahuatl* 4 (1963): 39-40.



Fig. 1.6: Cultura Azteca, *Monolito de Coatlicue*.

usualmente, las divinidades femeninas son representadas con faldas o *quechquemel*, pero Coyolxauhqui está ataviada con joyería y penacho, aunque con el pecho y el sexo desnudos, lo cual solo es usual en las representaciones del parto o del coito, no de la guerra. Lo último incrementa su visualidad como sujeto derrotado, pero también hace un señalamiento a la sexualidad, la cual puede referirse a la promiscuidad o a las habilidades abortivas, estas han sido leídas también por la autora como otra posible interpretación del mito. Coatlicue no iba a enfrentar la muerte por parte de su hija, sino que la iba a enfrentar el propio Huitzilopochtli cuando se le obligara a abortar al dios de la guerra. Es interesante que en la descripción del mito se habla de una deshonra por parte de Coatlicue al quedar embarazada, pero no se habla jamás del padre de Coyolxauhqui ni de los cuatrocientos hermanos Centzon Huiznahuac.

El intento de la Diosa Lunar por dar muerte a su madre puede ser entendido como un acto que pretende evitar el parto del dios de la guerra, y así evitar el futuro de conflagración, o bien, como

una lucha de sucesión de poder, donde el dios solar, Huitzilopochtli, quitará a la Coyolxauhqui sus derechos de sucesión:

Pero la afrenta no es la de un embarazo de padre desconocido, sino la de una violación de un principio de sucesión: es ahora el turno de la hija de procrear. Esto explica la reacción desmesurada de Coyolxauhqui, quien ha visto violados sus derechos. También permite entender que la irrupción abrupta del dios solar se opone al embarazo de la hija, no solo porque lo interrumpe con la muerte, sino por la sincronización de su propio nacimiento.¹³

Esta interpretación pone de manifiesto el posible embarazo de Coyolxauhqui, quien se convertiría en madre y con ello su jerarquía divina sería mucho mayor, en tanto guerrera:

El programa inicial de castigo asumido por Coyolxauhqui y sus innumerables hermanos supone un enfrentamiento con su madre. Ambas están preñadas y su igualdad de condiciones las enfrenta y las torna enemigas irreconciliables. El conflicto se interpreta no como el castigo a una incontinencia sexual, sino a la violación de la prerrogativa de la hija. Todas estas correlaciones contribuyen a afirmar la presencia de la isotopía gestacional, que debe incluir la dimensión polémica no solo del parto como una captura, sino el conflicto que oponía a las dos figuras maternas y que, como ha sugerido González Torres, quizá traduce un conflicto histórico ancestral entre dos facciones del mismo grupo étnico.¹⁴

Eduardo Matos Moctezuma ha relatado que el mito del nacimiento de Huitzilopochtli tiene un origen histórico vinculado a un conflicto de escisión interna en los grupos nómadas aztecas, quienes

13. Roberto Flores y Martín Domínguez, "Del mito y la piedra. Descripción semiótica del monolito de Coyolxauhqui", *Actes Sémiotiques*, núm. 126 (2022): 23.

14. Flores y Domínguez, "Del mito", 24.

eran dirigidos por un personaje histórico real llamado Huitzilopochtli, que más tarde será deificado. En dicho conflicto una parte del grupo desea dar por terminada la peregrinación para asentarse en un área anterior a la designada por Huitzilopochtli; una mujer llamada Coyolxauhqui es la líder de esta rebelión: “al llegar a Coatepec veremos cómo los de este ‘barrio’, encabezados por Coyolxauhqui, van a tratar de desobedecer a los de Huitzilopochtli. La derrota que sufre es terrible”.¹⁵ De este modo, se observa cómo existe en el mito una clara disputa política entre el poder femenino y el masculino y la manera en que el acontecimiento debe mitificarse como castigo ejemplar.

Las muertes de Coatlicue y Coyolxauhqui, al implicar el nacimiento del nuevo dios solar y de la guerra, han sido interpretadas como la instauración del sistema patriarcal guerrero que va a traer gloria al pueblo mexicana, en particular hacia su formación y consolidación como imperio; pero que también lo va a condenar a una historia constante de sangre y muerte, de invocación a la guerra no como un medio, sino como un fin en sí mismo.

Las protagonistas de estas narrativas son mujeres¹⁶ que tenían influencia y quizá poder político en la tribu y, en cierto momento histórico, fueron derrotadas por el partido de Huitzilopochtli, el viril dios de la guerra. Es obvio que el mito indica cambios en la estructura social que se realizaron al enfrentarse los mexicas, pescadores-cazadores-recolectores, con las altas culturas agrícolas del Valle de Tula y sus alrededores. Del análisis de la estructura del mito, se desprende que fueron combatidos restos y residuos del poder matrilineal.¹⁷

15. Eduardo Matos Moctezuma, *Estudios de la cultura popular* (Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista, 1981), 16.

16. Se refiere al conflicto de la Coyolxauhqui histórica a quien los seguidores de Huitzilopochtli matan en Coatepec, pero también al conflicto previo de Malinalxochitl a quien abandonan en Pátzcuaro y que después fundaría la ciudad de Malinalco.

17. Eva Uchmany, “Huitzilopochtli, dios de la historia de los azteca-mexitin”, *Estudios de Cultura Náhuatl* 13 (1978): 229.

Si bien, podemos pensar en la escultura de Coyolxauhqui como una pedagogía de la opresión en la que el poder hegemónico señala a la mujer líder, desobediente o rebelde como una mujer castigada, desmembrada, asesinada y presentada ante el mundo en su eterno dolor, asimismo, Coatlicue se presenta como una madre degollada cuyo “honor” sexual es perdido por un embarazo sin padre; no obstante, ambas son esculturas de un enorme poder visual, que a pesar de estar vinculadas a la muerte, se presentan con una vitalidad y con una fuerza inusitadas que no aparecen en la representación de Tonatiuh en la *Piedra del Sol*. La expresividad y complejidad de los monolitos de las diosas Coatlicue y Coyolxauhqui, como hitos de las obras maestras de la escultura monumental azteca, deben y pueden ser leídas como un señalamiento hacia la reformulación de ideas androcéntricas del arte, las cuales han sido importadas por la tradición occidental.

Este mito, de enorme poder para la formación de la cosmovisión azteca, ha generado en las creadoras feministas nuevas formas de apropiación y relecturas del mismo, en específico por escritoras y artistas chicanas. Gloria Anzaldúa, quien reconoce en el mito una posible interpretación de las mujeres fragmentadas por las fronteras, a través de lo que ella ha llamado el *Imperativo Coyolxauhqui*, describe a la divinidad como un señalamiento sobre la fragmentación histórica de las mujeres y como un llamado a la reconstrucción identitaria. Esto al plantear que dicha divinidad puede ser leída como una manera de construir / deconstruir, desmembrar / recordar (de miembro y de memoria), fragmentar / completar:

El *Imperativo Coyolxauhqui* es para sanar y alcanzar la integración. Cuando la fragmentación ocurre, te desmoronas y te sientes expulsada del paraíso. Coyolxauhqui es mi símbolo del proceso de desmembramiento y fragmentación necesarias, de verte a ti misma y a las situaciones que te envuelven en la diferencia. Es también mi símbolo de reconstrucción y reencuadre, que me permite rearmar

las piezas de nuevas maneras. El *Imperativo Coyolxauhqui* es un proceso continuo de hacer y deshacer. Comprendiendo que nunca hay una resolución, solamente el proceso de sanación.¹⁸

Por su parte, las escritoras Martha Galeana y Jennine Luna hablan de los ciclos del sexo, embarazo, parto, lactancia como paralelismos a los ciclos lunares y a las extremidades de la escultura. Otras mujeres han resignificado el mito, como la fotógrafa Lucero Gonzáles (fig. 1.7) que realizó una serie fotográfica de la relación entre Coatlicue y Coyolxauhqui. En esta serie se presentan dos mujeres en una alianza, no en una guerra, como si el mito pudiera ser resignificado para pensar las relaciones entre madres e hijas como una continuidad amorosa y de sobrevivencia más que de competitividad, como se ha dicho por los varones durante miles de años. Imágenes de lo que Adrienne Rich ha llamado *continuum* lesbiano, que implica no solo a los vínculos sexoafectivos entre mujeres, sino a muchos más tipos de alianzas solidarias entre mujeres, que, en el caso de la madre y la hija míticas, son rotas por el nacimiento del dios Huitzilopochtli y cuya consecuencia es la muerte de ambas:

Propongo el uso de continuo lesbiano para incluir una gama —a lo largo de la vida de cada mujer y a lo largo de la historia— de experiencias identificadas con mujeres; no solamente el hecho de que una mujer haya tenido o deseado tener conscientemente experiencias sexuales genitales con otra mujer. Si lo ampliamos para que comprenda muchas más formas de intensidad primaria entre mujeres, inclusive el compartir una vida interior rica, el unirse contra la tiranía masculina, el dar y recibir apoyo práctico y político; si también podemos verlo en asociaciones como resistencia al matrimonio y en la conducta “montaraz” [...] empezaremos a aprehender

18. Gloria Anzaldúa, *Light in the Dark / Luz en lo oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality* (Estados Unidos: Duke University Press, 2015), 19-20.



Fig. 1.7: Lucero González, *Coatlicue y Coyolxauhqui*, 1997.

dimensiones de la historia de las mujeres y de la psicología femenina inaccesibles hasta hoy a consecuencia de las definiciones limitadas, mayormente clínicas, de lesbianismo.¹⁹

Recientemente en mi producción como artista decidí dibujar en pared una versión de *Coyolxauhqui Remembrada* (fig. 1.8) sin haber sido asesinada por su hermano, sin estar desmembrada, sin heridas, sin estar desangrándose. La hija de la Tierra completa, luna poderosa, señora de las aguas de las mujeres, remembrada, rememorada.

Como artista, me parece tremendamente dramático pensar que uno de los hitos culturales de México represente un primer

19. Adrienne Rich, "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", *DUODA Revista d'Estudis Feministes* 10 (1996): 23.



Fig. 1.8: Larisa Escobedo, *Coyolxauhqui Remembrada*, 2022.

femicidio. ¿Será que podemos repensar nuestros mitos para abrirnos a nuevas formas de divinidad donde el cuerpo de las mujeres tome dimensiones de poder y vitalidad? ¿Será que podemos tomar la mitología azteca, repensarla y resignificarla para darle sentidos y valores iconográficos que sean relevantes para la construcción de la sociedad que necesitamos y deseamos?

Rememorar es recordar y también reacomodar los miembros, las partes. Mi obra está centrada en la recuperación iconográfica de Coyolxauhqui, pero completa, remembrada y de pie: sin asesinato, sin violencia, sin desmembramiento, sin decapitación, sin abandono. Se trata de recuperarla como una diosa fundacional para las mujeres, como una asociación entre la luna y sus influencias en la feminidad y las mareas y no como una diosa derrotada, asesinada y abandonada a la putrefacción, sino como una diosa guerrera: ¡Nos hace tanta falta asociar nuestro cuerpo a la fuerza y a la potencia!

Mitologías y arquetipos para una sociedad nueva

Estos mitos, y muchos otros, generan una historia antropocentrista que justifica la opresión de las mujeres en el plano de lo simbólico. Destruir a las diosas madre, y en general a las diosas y mujeres mitológicas, constituye un paso fundamental en el desarrollo del patriarcado para justificar y dar un peso teológico a la erradicación de los poderes femeninos del plan de gobernanza social humana real. Si el poder más importante del devenir humano —el poder de crear vida— no está colocado en el cuerpo de las mujeres, es posible considerar sus cuerpos como simples máquinas reproductoras, como si fuesen incubadoras del poder masculino. Así, esclavizarlas, torturarlas, violarlas o asesinarlas se convierten en actos banales que no implican pena o castigo, sino que se acotan al pleno espacio de lo doméstico y solo se definen como el daño que uno puede ejercer sobre su propia propiedad —valga la redundancia—, pues el hombre que mata a su mujer simplemente está destruyendo sus propios bienes materiales y deberá autoproverse de unos nuevos.

Sobre amplias bases arquetípicas, a lo largo de la historia se han ido desarrollando teorías explicativas de las consecuencias de las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, cuya principal función no ha sido otra que la justificación de las discriminaciones existentes.

Los primitivos arquetipos han sido continua e históricamente recreados a través de los múltiples mitos transmitidos en los antiguos relatos, en la literatura y hasta en los cuentos infantiles, haciéndonos a todos conocedores y copartícipes de sus modelos y valores. En todas las culturas occidentales aparece una “cenicienta” o una “bella durmiente”, esperando al “príncipe” que llegará a redimirla de todos sus pesares. Son precisamente estos conocimientos arquetípicos los que sustentan la base de los actuales estereotipos de género con que nos manejamos en la actualidad.

Los arquetipos y los mitos han cumplido, en definitiva, la misión de hacernos llegar a todos, hombres y mujeres, modelos androcéntricos y patriarcales sobre las características de uno y otro sexo, sobre lo que deben hacer y lo proscrito para cada uno de ellos. Mientras las mujeres estuvieron a la sombra, fuera de la historia que escribían los varones, nadie puso en duda que estos modelos eran solo construcciones sociales con una determinada intencionalidad: mantener el control. A los varones lógicamente nunca les molestaron estos estereotipos, puesto que ellos eran el primer sexo.²⁰

Reflexiones finales

Actualmente, las artistas feministas están preocupadas por transformar las visiones de estos mitos, de ejercer la hermenéutica de los relatos desde perspectivas en las que las diosas recuperan sus poderes, se apropian de ellos o generan nuevos discursos que implican sororidad, autodefensa o venganza. Medusa y Coyolxauhqui se están convirtiendo en iconografías centrales de las luchas feministas contra el feminicidio: mujeres fuertes y poderosas que no serán asesinadas, sino que pervivirán en los imaginarios colectivos de las mujeres. Medusa como una mujer cuya cabeza está llena de instintos terrestres del poder ancestral de la serpiente, el cual le permite no solo tener más de una cabeza, sino una multiplicidad de las mismas. Esto le brinda conocimiento animal y sexual. Coyolxauhqui como una diosa lunar proaborto, guerrera, valiente y audaz; hija de la tierra y hermana del sol y de las estrellas; solitaria, sensual, y poderosa.

El feminismo en el arte está pensando estas imágenes como el descubrimiento de una mirada femenina que recupera el cuerpo de las mujeres como la fuerza más vital y poderosa del devenir

20. Ana Guil Bozal, "El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer", *Comunicar* 11 (1998): 99.

humano: la fuerza de que la humanidad continúe existiendo. En vez de focalizar la historia de la humanidad en la guerra, la conquista y el extractivismo; hacerlo en la capacidad de sobrevivir, de amar, de cuidar a los otros, de sanar y de fertilizar la tierra. Las sabidurías de las mujeres se encuentran en figuras mitológicas como Medusa y Coyolxauhqui, por ello, deconstruir sus mitos y reconfigurarlos, reescribirlos, repensarlos y rehacer sus imaginarios permitirá, a hombres y mujeres, percibirnos como fuerzas creativas del devenir humano, y acercarnos a sociedades más igualitarias, más amorosas, que respetan la tierra y que repudian toda forma de opresión basada en raza, etnia o identidad; sociedades que están encaminadas a superar las diferencias económicas de clase y que dan la espalda a toda forma de violencia, exclusión o maltrato a las mujeres; y en las que el feminicidio sea condenado como un delito contra la humanidad.

Fuentes de investigación

- Anzaldúa, Gloria. *Light in the Dark / Luz en lo oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Estados Unidos: Universidad de Duke, 2015. <https://doi.org/10.1080/14616742.2016.1271680>.
- Bowers, Susan R. "Medusa and the Female Gaze", *nwsa Journal*. The Johns Hopkins University Press 2, núm. 2 (1990): 217-235. <https://www.jstor.org/stable/4316018>.
- Bozal, Ana Guil. "El papel de los arquetipos en los actuales estereotipos sobre la mujer", *Comunicar* 11 (1998): 95-100.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 2000.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Cultura y diferencia. Teoría feminista y cultura contemporánea, vol. 88. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1995.
- Esquilo. "Las Euménides". En *Tragedias Completas*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Fernández, Justino. "Una Aproximación a Coyolxauhqui", *Estudios de Cultura Náhuatl* 4 (1963): 37-53.
- Flores, Roberto y Martín Domínguez. "Del mito y la piedra –descripción semiótica del monolito de Coyolxauhqui", *Actes Sémiotiques*, núm. 126 (2022). <https://doi.org/10.25965/as.7379>.
- Matos Moctezuma, Eduardo. *Estudios de la cultura popular*. Ciudad de México: Instituto Nacional Indigenista, 1981.
- Millet, Kate. *Política sexual*. Madrid: Cátedra / Universtat de València / Instituto de la Mujer, 1996.
- Quignard, Pascal. *El sexo y el espanto*. Buenos Aires: Ediciones Literales, 2005.
- Rich, Adrienne. "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana", *DUODA Revista d'Estudis Feministes* 10 (1996): 15-42.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- Tauroni, Esther. *La cultura de la violación en la historia del arte*. España: S.Ed., 2022.
- Uchmany, Eva. "Hiutzilopochtli, dios de la historia de los azteca-mexitin", *Estudios de Cultura Náhuatl* 13 (1978): 211-237.

**EL TIEMPO SAGRADO EN EL CAMPO
EXPANDIDO TLAHUICA**

Héctor Cortés Hernández

Según el mito mesoamericano de la creación, los dioses se reunieron en un lugar específico y dieron origen al Sol. Esto marcó el inicio del tiempo mediante un acto de autosacrificio. En el contexto de la cosmogonía de la cultura nahua tlahuica se aborda la pregunta acerca de qué surgió primero: el tiempo o el espacio. Este enigma fue revelado a un individuo que conmemoró la creación del tiempo al erigir un microcosmos con un altar como eje central, entrelazando así el tiempo y el espacio. La construcción de templos sagrados implica marcar un espacio en el paisaje natural.

Aunque el arte mesoamericano explora la relación entre mitología y arquitectura sagrada, rara vez los análisis profundizan en la ubicación de los santuarios y los ejes cardinales ortogonales. Este trabajo busca arrojar luz sobre este aspecto. Plantea la pregunta de cómo se eligió la ubicación de los templos que conmemoran la creación del tiempo sagrado, argumentando que esta elección no fue aleatoria y que existen relaciones entre múltiples elementos del entorno que han sido pasadas por alto o descartadas. Se propone la creación de un modelo epistémico transdisciplinario que relacione arquitectura, paisaje y ejes señalizados, esto al tomar como ejemplo

la Pirámide de Teopanzolco, perteneciente a la cultura tlahuica en el valle de Cuernavaca. La idea es adaptar un enfoque inspirado en el arte contemporáneo, específicamente en la noción de “escultura en el campo expandido” propuesta por Rosalind Krauss.¹ Se argumenta que existen notables similitudes entre el arte contemporáneo y el arte mesoamericano cuando se analizan fuera de su contexto, y este estudio se centrará en demostrar esas similitudes.

El texto explora la relación entre la cosmogonía sagrada de la cultura nahua tlahuica y la elección de la ubicación de templos que conmemoran la creación del tiempo sagrado. Se destaca que esta cultura compartía similitudes con otras del altiplano central, como los mexicas, y que simbolizaba el tiempo mediante mitos relacionados con el movimiento del Sol, la Luna y el planeta Venus. Después de la llegada de los europeos en 1521, la cultura tlahuica desapareció y muchos de sus monumentos y esculturas fueron despojados de su sacralidad. Estos restos se han vuelto parte del paisaje moderno, lo que ha llevado a una experiencia estética compleja y descontextualizada. Los objetos en cuestión muestran similitudes sorprendentes con el arte contemporáneo, particularmente con las obras de escultores innovadores de la década de 1970. El texto también aborda la noción de contemporaneidad en el arte y propone que algunos elementos del arte tlahuica establecen un puente entre lo sagrado mesoamericano y el arte contemporáneo. Además, se plantea la necesidad de un aparato epistemológico que ofrezca respuestas objetivas y verificables, para superar la subjetividad en la experiencia estética.

En resumen, la presente investigación explora la relación entre el tiempo sagrado, la escultura y el paisaje en la cultura tlahuica, y cómo lo anterior se relaciona con el arte contemporáneo y la necesidad de un enfoque epistemológico sólido.

1. Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, *October* 8 (1979): 62.

Arte contemporáneo y cosmovisión tlahuica

La civilización nahua tlahuica alcanzó su esplendor en el posclásico mesoamericano, del siglo XI al XVI y fue la cultura ancestral más importante de la antigua región de Cuauhnáhuac ubicada en lo que hoy es el valle de Cuernavaca en el estado mexicano de Morelos. Sus principales asentamientos fueron Tepoztlán, Teopanzolco, Oaxtepec y Yautepec. Los hallazgos arqueológicos proporcionan evidencia de la importancia de Teopanzolco en la cosmovisión y la cultura de los tlahuicas, sin embargo, no hay una fuente específica que afirme que Teopanzolco era la principal ciudad de los tlahuicas. Para el presente trabajo se considera a los restos materiales conocidos como la Pirámide de Teopanzolco como el objeto de estudio del espacio sagrado tlahuica. Esta civilización probablemente compartió un panteón y una cosmovisión con otras del altiplano central, como la mexica, con quienes su nobleza inclusive emparentó, pues el emperador Moctezuma I fue hijo de la princesa tlahuica Miahuauihitl.² La civilización tlahuica simbolizó al tiempo por medio de un mito identificado con el movimiento del Sol, la Luna y el planeta Venus, este último está relacionado con el viaje mítico del dios Quetzalcóatl desde las regiones celestes hasta el inframundo. En esta epopeya participan otras deidades importantes como Tezcatlipoca, Huitzilopochtli y Coatlicue,³ cuyo viaje representa la renovación cíclica de la vida, que en todo momento se encuentra en el límite de la catástrofe con la raza humana en riesgo de perecer.

La cultura tlahuica desapareció poco después del arribo de los europeos a México, para el año 1531 se construía el edificio del Palacio de Cortés sobre los restos de la pequeña capilla del padre

2. Nigel Davies, *The Aztecs: A History* (Oklahoma: Universidad de Oklahoma, 1974): 51.

3. Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (México: Porrúa, 1997).

Melgarejo⁴ instalada a su vez sobre arquitectura tlahuica. A partir de ese momento, el espacio sagrado tlahuica sufrió la destrucción física de la escultura y la arquitectura de los antiguos habitantes del valle, lo cual produjo fenómenos visuales complejos e inquietantes: quinientos años después los restos descontextualizados de su civilización se hallan dispersos o sepultados por la arquitectura moderna que transforma al paisaje del valle de Cuernavaca. Los objetos monumentales que construyeron los habitantes nahuas del valle hoy se encuentran despojados de sacralidad y mutan a objetos que proporcionan una experiencia estética confusa y desconcertante. Debido a esto es que es posible mostrar cierta similitud con los trabajos de artistas del siglo xx, en particular con los escultores que innovaron en la década de los setenta. Una escultura que representó lo sagrado en el mundo mesoamericano hoy ya no es venerada ni se le realiza ninguna ofrenda y ni siquiera está en la categoría de reliquia.

La genealogía simbólica de la arquitectura que conmemora la cosmogonía —la creación del tiempo sagrado es el altar como lugar de ofrenda y conmemoración de la gesta sagrada— es la génesis de lo que luego será la gran pirámide mesoamericana. El sagrario va a transformarse en templo y se asociarán a él otros elementos como el monumento que a su vez puede integrarse de pedestal y escultura.⁵ Paisaje y arquitectura han sido categorías opuestas, pero el mundo natural carente de manipulación humana a veces puede relacionarse con la arquitectura gracias a la escultura. La escultura es el nexo entre el altar y el paisaje. En el arte contemporáneo las relaciones entre escultura, arquitectura y paisaje se vuelven cada vez más complejas, y sus definiciones más volátiles hacen que el término escultura se refiera a un fenómeno en el campo visual que ya no es fijo, sino dinámico, con un tamaño que va desde centímetros hasta regiones que ocupan kilómetros; puede ser el objeto que se desincorpora del

4. Red de Centros Culturales de Morelos, "Museo Regional Cuauhnahuac Palacio de Cortés", Secretaría de Cultura; Visión Morelos.

5. Krauss, "Sculpture in the Expanded", 63.

paisaje, o que se desentierra, o un conjunto de edificaciones o los componentes adosados a estas. ¿Qué problemas acarrea? En primer lugar, la ineficacia de la idea tradicional de que basamento y escultura conforman un monumento, ya que hoy estos elementos pueden aparecer desarticulados y dispersos. La dificultad estriba en definir a qué categoría conceptual pertenece lo que actualmente se considera paisaje, arquitectura y sus opuestos, no-arquitectura y no-paisaje. Al ser despojada de basamento, la escultura desarticula al monumento, el cual se erigió para conmemorar la génesis del tiempo sagrado. La desacralización y la desarticulación están ligadas. Actualmente, se ven esculturas mesoamericanas colocadas en espacios negativos, es decir, la relación entre su altura y la del basamento están invertidas porque el basamento pudo ser el cuerpo mismo de la pirámide. Son esculturas nómadas, ya que muchas se encuentran en espacios cerrados, como las salas de museo, pero fueron concebidas para estar a la intemperie, integradas al paisaje y con una orientación cardinal específica.

La pregunta en cuestión es a qué se refiere lo contemporáneo en el arte. El criterio de contemporaneidad propuesto por Richard Meyer en 2013 dice que es posible enlazar en el tiempo y en el espacio obras que comparten una solución formal al problema del sistema signico contingente del arte: color, textura, ritmo, composición, forma,⁶ sin menoscabo del nivel de complejidad que involucra la connotación simbólica que proporciona la iconología del arte. La pregunta por la contemporaneidad del arte es que, si todo arte ha sido contemporáneo, ¿a qué es contemporáneo?⁷ En contexto, la escultura tlahuica fue realizada en el siglo xv, y es paralela a los trabajos de los setenta del siglo xx. En primer lugar, porque en esa década (y no antes en la historia del arte) se manipularon elementos tomados en directo del paisaje, por ejemplo, *Spiral Jetty* (1970) de

6. Laura Cárdenas, *El lenguaje pictórico* (México: Fontamara, 1991), 24.

7. Richard Meyer, *What was contemporary art?* (Cambridge: The MIT Press, 2013), 16.

Robert Smithson. En segundo lugar, porque en esa década inició la desarticulación base-escultura-monumento como se observa en *Broken Obelisk* (1963-1969) de Barnett Newman. Por último, en los setenta se inicia el uso de marcadores o señalización pura en el paisaje como en *Broken Circle and Spiral Hill* (1971) de Richard Long. Además, se comparte un determinismo al asignar una categoría de las existentes al fenómeno visual, al que todavía no se ha logrado definir con claridad. Ya se trate del arte contemporáneo o la escultura tlahuica, eso hace deseable contar con un aparato epistemológico que brinde respuestas objetivas, verificables y reproducibles superando la subjetividad intrínseca de la experiencia estética. Pero antes de avanzar es necesario entender el concepto del tiempo para los tlahuicas y marcar las diferencias con el concepto moderno, además de señalar las grandes discrepancias entre tiempo sagrado y tiempo profano. La importancia de ello radica en que la escultura mesoamericana lleva intrínseca la conmemoración del tiempo sagrado.

Representación simbólica del tiempo sagrado y profano

El tiempo sagrado es distinto del tiempo profano y, al igual que el espacio, difiere entre una categoría y otra. Los eventos sagrados expresan la voluntad divina de echar a andar el tiempo y crear el cosmos, un inicio que se representa simbólicamente mediante el mito, narración dramática de las irrupciones de la divinidad en el mundo tangible. Lo eterno se hace presente y se manifiesta como recuperable bajo determinados procesos rituales. Lo natural obedece a ciclos marcados por el nacimiento y la muerte con una repetición incesante.

En Mesoamérica, el ser humano dependía del cálculo preciso del tiempo para conocer cuándo realizar la siembra y la cosecha, que en todo momento se hallaron en riesgo al verse afectadas la floración y germinación por plagas, sequías o lluvias en exceso. Por ello

se utilizaron varios calendarios precisos como el de dieciocho meses de veinte días más cinco, nombrado en náhuatl *Xiuhpohualli*, que combinaba aspectos terrenales y religiosos. Dicho calendario representa el tiempo biológico, humano, cronométrico, y fraccionable con tiempo sagrado, eterno y conmemorativo.

Un ejemplo de esta fusión es la *Piedra del Sol*, escultura creada para integrarse a la arquitectura del espacio sagrado mexicana. En contraste, el concepto moderno del tiempo está cimentado en el cronómetro. La ciencia experimental, la tecnología y la informática dependen de él, y aunque la modernidad lo haya soslayado, su origen está ligado al tiempo sagrado, ya que Benito de Nurcia, padre del monasticismo occidental, instituyó la regla de San Benito para marcar con precisión el horario de la oración litúrgica, el estudio y trabajo, pero la repetición regular y su veraz registro eran obstaculizados por el clima, pues los relojes de sol dejaban de verse durante los días nublados. Los relojes que funcionaban por medio de agua se congelaban en el invierno y el de arena era tan confiable como el monje que lo manipulaba, por eso se inventó el reloj mecánico, al principio con primitivo engranaje de madera en la Edad Media.

El tiempo sagrado, a diferencia del cronométrico, puede ser reconstituible indefinidamente siempre y cuando haya quien pueda “entender” la gesta divina y la conmemore, pero “entender” no es sinónimo de razonar; tanto razón, como lenguaje son elementos del intelecto para el conocimiento trascendental de lo absoluto, lo perfecto y lo infinito.⁸ El intelecto se prolonga en la voluntad y en el sentimiento, la voluntad se transforma en libertad y el sentimiento en piedad; solo el que entiende es capaz de utilizar la libertad para sacrificarse en contra de su instinto, mientras que la piedad le obliga a abandonar el egoísmo, a proteger, a auxiliar y a amar.

8. Frithjof Schuon, *De la unidad trascendente de las religiones* (Unión Europea: Heliodoro, 1980), 123.

El tiempo profano es continuo, fraccionable, determinado, histórico, lógico e irrecuperable⁹ y, aunque es tiempo biológico, puede transformarse en sagrado mediante el ritual y sus componentes específicos; los rituales que reconstruyen el mito de la manipulación original del caos y la nada *in illo tempore*.¹⁰ La conmemoración es la génesis del arte y por extensión, de la escultura: a imagen de la divinidad el ser humano manipula lo material y crea objetos para el rito; los objetos se incorporan a las ceremonias para intentar construir una eternidad como residencia de lo divino. La continuidad vital se da por el pacto entre el ser humano y lo divino, y debe conmemorarse en una ceremonia mediante un ritual para afirmar la promesa sagrada, esto se tiene que realizar periódicamente *ad infinitum*.¹¹

La religión tlahuica creía en el principio de la dualidad. Mientras que el tiempo sagrado habla de inmortalidad, el tiempo biológico se refiere al nacimiento, reproducción y muerte. Entonces, ¿cómo se relacionan? Un tiempo se enlaza en el otro a través de los ciclos de fertilidad enmarcados por las estaciones del año: luz solar significa floración y fruto, pero sin lluvia es sinónimo de muerte igual que lluvia en exceso. La concreción del ciclo sagrado significa la garantía de continuidad para la vida que es amenazada constantemente por los cambios súbitos e inesperados de su entorno. Los tlahuicas tenían calendarios duales, el *Xiuhpohualli* y el *Tonalpohualli*, y la teología tenía como base a Ometeotl, “la dualidad sagrada”, las festividades de esta divinidad conmemoraban cronológicamente al sol (principio masculino) y la luna (lo femenino). Lo divino funda el espacio y el tiempo con un autosacrificio o una lucha, ambos actos sangrientos. La reconstrucción ejemplar del mito, la *imitatio dei*, se ve en los sacrificios y autocastigos corporales humanos.¹² Para lo sagrado, lo imperdonable no es la muerte en tanto que es parte de

9. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Barcelona: Paidós, 2022), 31.

10. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 38.

11. Eliade, 48.

12. Eliade, 44.

un cambio de estado y proceso regenerador, lo imperdonable es el olvido, dejar de evocar, omitir conmemorar, la ausencia de ofrendas, excluir el adorar. ¿Cómo conmemoraron el acto divino de la reconstitución del tiempo los pueblos de la región central del México antiguo? La ceremonia del Fuego Nuevo era muy importante, con ella los mexicas y tlahuicas renovaban el tiempo y el universo cada cincuenta y dos años, se apagaban y encendían todos los fuegos; se sacrificaban aves sagradas como águilas y codornices, y en ocasiones seres humanos, y se ofrendaban a Huitzilopochtli, Xiuhtecuhtli, Tláloc y Quetzalcóatl.

Epistemología y representación artística de lo sagrado

El ritual de la ofrenda y la oración es la repetición metódica inspirada en el proceder y en la obra divina. La verdad para la religión se encuentra en la respuesta que se obtiene mediante la revelación o la intelección. La inteligencia es universal y va ligada al entendimiento de lo que se percibe y se manifiesta; lo sagrado es estéticamente bello por su infalibilidad. Para el creyente, la fuente del conocimiento de lo verdadero, en tanto que es irrefutable, se obtiene por la revelación¹³ y proviene directamente de la divinidad, o bien de la intelección que opera por caminos distintos a la razón, como ya se aclaró. Es una facultad divina manifiesta en el ser humano: el conocimiento de lo absoluto, perfecto e infinito se obtiene por el rastro de lo absoluto, perfecto, infinito que se preserva en el hombre, para la cosmovisión mesoamericana este rastro se encuentra en todo lo creado inclusive.

Por otra parte, la epistemología a través de la revelación tiene tres enfoques en occidente: fidelista, gnóstica y tomista, la diferencia entre ellas radica en el origen sobrenatural o natural del

13. Schuon, *De la unidad trascendente*, 123.

conocimiento. En el enfoque fidelista, la revelación es sobrenatural y la intelección se reduce a la lógica que es una herramienta de la razón, por lo tanto, el conocimiento es de origen natural; el creyente se esfuerza por demarcar la inspiración cuyo origen es el espíritu divino y la cual proviene del espíritu humano, aunque en el fondo tiene la esperanza de adquirir las competencias requeridas para entender los motivos de lo divino en el cosmos. En contraste, para el gnóstico tanto la epistemología por la revelación como por la intelección son ambas sobrenaturales y sus orígenes están en la divinidad.¹⁴

Por otra parte, la epistemología de Tomás de Aquino distingue dos tipos de conocimiento: el obtenido por la gracia y el que es producto de la razón natural, pero la certeza metafísica es un don concedido, es “una gracia naturalmente sobrenatural”; la razón se diferencia del intelecto en que es una inmanencia divina, un receptáculo natural diseñado por lo sobrenatural para entender lo absoluto, lo perfecto y lo infinito. Desde la epistemología, sería un sensualismo casi racionalista y empirista donde no cabe contradicción entre el conocimiento humano y la verdad revelada por lo divino. El problema epistemológico de lo divino se centra en la relación entre objeto sagrado y sujeto elegido. El cómo se relaciona la epistemología con la estética de lo sagrado, se comprende a través de un tejido de relaciones entre lo divino y su creación tan grande como esta misma. La divinidad es creadora de todo, posibilidad pura y absoluta, Dios es tanto sujeto como objeto de conocimiento, lo cual lo coloca en una categoría axiomática y universal.

Cada miembro de la especie humana es sujeto con posibilidad de conocer a lo absoluto, perfecto e infinito bajo dos acotaciones: primero que la subjetividad permite tanto el conocimiento como la experiencia estética *αἴσθησις* de lo divino, sus diversas vías son epistemológicamente válidas pero no equivalentes, y segundo, que el ser humano puede conocer la estructura de las infinitas relaciones de lo

14. Schuon, *De la unidad trascendente*, 126.

divino con toda su creación, pero categóricamente, aun conociendo todo, no puede convertirse en la divinidad misma.¹⁵

La estética del mundo y el conocimiento revelado se contraponen solo en apariencia, a pesar de los cambios técnicos y socio-culturales de la historia moderna: en uno de los momentos más importantes de la ciencia, la primera explosión atómica, Julius Robert Oppenheimer expresó: “ahora me he convertido en la muerte, el destructor de mundos”; posteriormente y parafraseando las palabras sagradas de Krishna en el Bhagavad Gita dijo que: el tiempo destruye mundos con el resplandor de mil soles; por tanto es sin duda una visión que recuerda a la definición kantiana de lo sublime y del horror. El ser humano religioso contempla su momento histórico con una sensación de orfandad, con nostalgia por el paraíso mítico, perdido para siempre, con añoranza de un mundo fresco e incorrupto en contraste, por ejemplo, con un presente industrial, urbano miserable. Este motivo e inspiración recurrente en el arte, impulsa al hombre a la manipulación de la mundanidad, como la llamó Charles Baudelaire, a crear un cosmos material análogo al divino. En el caso de los tlahuicas el Tlalocan es ese sitio mítico de abundancia y felicidad. Para el hombre religioso la creación artística implica una responsabilidad ajena a la del hombre profano, la responsabilidad artística sagrada es ejemplar porque reside en reconstruir una imagen esencial de lo creado, su responsabilidad está acotada solo a la inspiración que siempre tiene un origen en la hierofanía.¹⁶ Aunque no están directamente relacionados, la *Toltecayotl* y la hierofanía comparten la manifestación de lo sagrado en los trabajos materiales de los artistas y artesanos.

15. Schuon, *De la unidad trascendente*, 27.

16. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 7.

Genealogía simbólica de la escultura sagrada

La conmemoración del tiempo sagrado implica un cómo y un cuándo. A continuación, se analizará el dónde. La diferencia entre objeto artístico y objeto sagrado es que este último no puede ser representación fiel ni copia directa, sino evocación alegórica de formas estructurales relacionadas con el espacio y el tiempo divino. La hierofanía marca una ruptura de niveles, el cielo y los cuerpos celestes se abren, así como las regiones del inframundo, la ruptura es comunicación en eje vertical, de ahí la referencia iconográfica de la columna, la escalera y el *axis mundi*, la pirámide, el árbol, el poste y el obelisco.

Como ya se mencionó, todo comienza con el altar, el cual establece el lugar preciso en el que se unen los planos del cielo y del inframundo con el de los seres humanos. Antes de ofrendar tiene que definirse el lugar donde se erigirá el altar para proceder a su construcción. En esto interviene muchas veces la revelación, por ejemplo, la Virgen de Guadalupe reveló en dónde se ubicaría su templo en el cerro del Tepeyac. Asimismo, Huitzilopochtli definió la cede de su templo en Tenochtitlán con la ayuda de la aparición de un águila parada sobre un tunar. La palabra altar viene del latín *altare*. El altar se construye interviniendo al paisaje y de la manera más simple se fabrica elevando un plano sobre el nivel del suelo para colocar un objeto sobre él. Es tan simple como unas rocas apiladas o un haz de leña. Por ejemplo, en obras como *El sacrificio de Isaac* de Tiepolo (1723) o la versión de Tiziano (1550), el altar es simple, pero puede ser tan sofisticado como el *Altar de Zeus en Pérgamo* (197 a.C.) con sus casi diez metros de altura y setenta metros de ancho.¹⁷

En la pirámide tlahuica de Teopanzolco y en el Templo Mayor de Tenochtitlán se aprecian las capas sucesivas de construcción, sus estratos arqueológicos más profundos revelan que en sus inicios la construcción fue mucho más pequeña, por lo cual no sería raro

17. Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos* (Barcelona: Océano Robinbook, 1995), 23.

que la primera etapa fuera una plataforma de tierra con una construcción sencilla de materiales precederos. El altar se relaciona con la pirámide en tanto que es un monumento que señala un acontecimiento mítico en el mundo. El porqué los templos mesoamericanos desde el periodo Formativo se encuentran desplazados ciertos grados del eje cardinal norte sur se resuelve al observar que la Pirámide del Sol de Teotihuacán y toda la Calzada de los Muertos está desplazada aproximadamente dieciséis grados. El Templo Mayor de Tenochtitlán casi ocho grados y la pirámide mayor de Teopanzolco cerca de seis. Si el altar conmemora lo sagrado, su ubicación en el espacio está relacionada con la cosmovisión y las creencias particulares de la civilización que lo construyó.

En el caso tlahuica, el altar se relaciona con la conmemoración del sacrificio de los dioses para crear el tiempo al inaugurar el movimiento de los cuerpos celestes el viaje de estos al inframundo. También el altar honra a la dualidad, en la cual todo es partícipe, recuerda el sitio originario como Aztlán o Chicomoztoc y busca los favores divinos, como el del dios proveedor del agua y el dios patrono. En el sitio elegido para el altar deberían coincidir las referencias a todos los elementos mencionados. Una vez definido el espacio, el sitio se protege, santifica y se construye como un microcosmos a imagen de lo divino, y con referencia a los cuatro rumbos del universo, como en el caso tlahuica. La desviación en grados, en relación con el eje norte-sur, puede deberse a que el cruce de líneas rectas ortogonales en puntos en el paisaje considerados importantes en la cosmovisión: los cerros dentro de la orografía circundante son sitios sagrados y tienen una relación visual simbólica compleja con los cuerpos celestes; los cuerpos de agua se identifican con la morada de Tláloc y los tloque; la Vía Láctea con la dualidad y el viaje al inframundo; las cuevas con Chicomoztoc o con la entrada a las regiones subterráneas del Mictlán.

El altar conmemora y genera al monumento y este crea al templo cuando se transforma en un emplazamiento resguardado y

selectivo. El templo es un objeto sagrado y de una complejidad cultural creciente porque sus relaciones con elementos arquitectónicos van aumentando en el tiempo, al igual que los procesos rituales que en él se practican, los cuales involucran a todos los sentidos: danza, pintura mural, escultura y relieve, música, oratoria, cantos y alabanzas; humos aromáticos como copal e incienso; degustación de sustancias para alterar la conciencia, tabaco, hongos, pulque, nenúfar, cáñamo y vino. A pesar de que el templo utiliza el lenguaje plástico de manera contingente (sus elementos se reorganizan bajo influencia o en respuesta a información externa) y coherente (porque composición, color, ritmo, línea y textura se unen de manera estética), es intrínsecamente críptico y selectivo, debido a que se requiere conocer los códigos correctos para acceder y utilizar la información que en él se encuentra, ya que simultáneamente posee claves estéticas y religiosas.

Para explicar por qué es difícil acceder a los significados en el arte sagrado mesoamericano del posclásico, es importante señalar que desde la modernidad se cuenta con fuentes para el estudio de la cultura tlahuica, las primarias pueden ser etnográficas, arqueológicas, iconográficas y epigráficas, mientras que las secundarias son los reportes e interpretaciones realizadas por terceros. Asimismo, en la escritura tlahuica probablemente se representaban palabras completas mediante imágenes o glifos, los cuales se combinaban con otros signos cuyos referentes eran sonidos específicos del habla. Esto hace que dicha escritura sea un sistema complejo combinado de tipo ideográfico-logográfico-silábico. Sin embargo, el problema radica en que las fuentes primarias, directas de la mano tlahuica, son muy limitadas y las secundarias deben tomarse con cautela, ya que muchas provienen de personas de la colonia temprana con influencias particulares.¹⁸ A pesar de lo que se ha desentraña-

18. Eduardo Matos Moctezuma y Felipe Solís Olgulín, *Aztecs* (Londres: Real Academia de Artes, 2002), 64.

do de la cultura tlahuica gracias al estudio de su cosmovisión, culto a la muerte, idioma, iconología, mitología, genética, decoración corporal, prácticas funerarias, uso de animales y plantas, y sobre todo de su arte, existe una ausencia persistente y piezas faltantes por descubrir que imposibilitan ver un panorama completo.

Al tratar de explicar la escultura que conmemora al tiempo sagrado, se corre el riesgo de caer en un reduccionismo cuando se intenta explicar qué es lo que representa al echar mano de lo poco que se sabe. La primera reacción ante lo desconocido es hurgar en los registros en busca de paternidad, y esto, a la vez desencadena otro dilema, el del relativismo que construyen los “discursos sobre discursos”, pues a partir de un relato original se van distorsionando las versiones y traducciones. Ahora se examinará si es posible establecer un enlace entre el arte sagrado tlahuica y el arte contemporáneo a través de una construcción intelectual transdisciplinaria sin propiciar el deterioro de la categoría que se analiza ni forzarla para abarcar eventos heterogéneos.

Establecer una conexión entre la arquitectura y la escultura mesoamericana con las obras contemporáneas no es algo que se puede lograr de manera directa. Por ejemplo, el espacio del juego de pelota mesoamericano y la arquitectura emocional son dos temas artísticos que interesaron mucho a Mathias Goeritz, pero resultan inciertas las similitudes entre el museo *El Eco* (1954) con el “Juego de Pelota de Tula Grande” (900-1150 d.C.) del periodo posclásico, a pesar de que la producción del artista alemán se inspiró mucho en la arquitectura y escultura sagrada tanto prehispánica como cristiana y en la Bauhaus, cuya huella se ve en los vitrales que elaboró para la catedral de Cuernavaca. Con el paso de los años, definir un fenómeno visual en el arte contemporáneo ha resultado cada vez más complicado y ha motivado el análisis minucioso de los especialistas del arte, llámense críticos, historiadores, teóricos o estetas. La categoría de escultura se ha diluido, aparecieron obras fabricadas con láminas de metal en medio del desierto como *East-West / West-East*

(2014) de Richard Serra, pilas de troncos aserrados en un paraje del bosque como *Piled Forest* de Cornelia Konrads (2006), o montículos de ropa de personas fallecidas en medio de una galería como *Monumenta* de Christian Boltanski (2010). La escultura abandonó el museo y se colocó en medio del paisaje natural o del tumulto urbano.

Todo comenzó durante la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que la relación entre los elementos que conmemoran la cosmogonía y el inicio del tiempo sagrado como el altar, el monumento, la escultura y el relieve mutaron en el arte occidental. Este hito se observa, por ejemplo, en *La Puerta del Infierno* (1881) de Auguste Rodin, una obra que además de inaugurar el modernismo fue pensada por veinte años, por encargo del Museo de Artes Decorativas. *La Porte de l'Enfer* sería una experiencia sublime o monstruosa, según se quiera, pero el proyecto fue cancelado. Su enorme tamaño hizo que se desarticulara de la arquitectura, por lo cual, ya no hubo ninguna señalización de sitio y la obra se volvió autorreferencial¹⁹. El resultado de esto es *El pensador* (1880), escultura que representa a un Dante meditativo y cuyo pedestal parece haberse absorbido o desaparecido, provocando la autonomía del trabajo al igual que su *Balzac* (1897), otro monumento fallido. Gracias a esa movilidad Balzacs y Pensadores comenzaron a migrar hacia diversos museos y colecciones privadas en el mundo.²⁰

El arte es un proceso diacrónico, gracias a ello existen los estilos, movimientos y escuelas que emergen alimentándose con la información social, política y económica de su entorno, están sujetos a los cambios súbitos del gusto subjetivo, irreproducible, imposible de cuantificar, inverificable, cambios que, a pesar de parecer altamente improbables, ocurren y relegan al olvido a los movimientos más encumbrados. La obra plástica de Édouard Manet *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), Kazimir Malevich, *Чёрный квадрат* o *Cuadrado*

19. Krauss, "Sculpture in the Expanded", 64.

20. Krauss, 64.

negro sobre fondo blanco (1915), el arte de la *performance* con *Ritual de Tornar* de Allan Kaprow (1958) o el *light art* de Lászlo Moholy-Nagy *Licht-Raum-Modulator* (1930) irrumpieron en el mundo del arte sin haber precedentes ni tener predecesores y en su momento fueron estridentes apariciones fantasmales a las que los eruditos atribuyeron genealogías difusas y reduccionismos que incluían juicios estéticos como “obra de oscuro significado y viciada manufactura” o “respuestas industriales al vacío de la vida moderna”,²¹ los cuales trataron de encajarlas en una categoría familiar.

Es un proceso similar al que ha sucedido con el arte sagrado mesoamericano a partir del arribo de los europeos: hay que recordar las numerosas y variadas interpretaciones, así como la impresión estética tan intensa que la escultura mexicana de la diosa Coatlicue ha producido en el espectador al punto de haber sido exhibida, sepultada, desenterrada, ocultada del público y mostrada nuevamente. En la actualidad, se encuentra en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México, en este sitio el diacronismo la presenta desvinculada de la arquitectura sagrada de Tenochtitlán, se le ha colocado sobre un pedestal rudimentario que la convierte en un fenómeno visual autorreferencial, similar a *El Pensador* de Rodin. No se respetó la relación entre su altura (dos metros y medio) y la del pedestal actual de apenas un metro, y es que probablemente nunca tuvo uno al estar en la cúspide del Templo Mayor, quizá del lado del adoratorio del dios Tláloc.²² Después de su peregrinaje a lo largo de cinco siglos, es resguardada por el techo de una galería moderna, a pesar de haber sido creada para estar a la intemperie, conmemorando y reconstituyendo el tiempo sagrado al ser expuesta repetidamente, día tras día y de manera continua a la luz solar y siendo refrescada de forma estacional por la lluvia, un referente mitológico a su hijo Huitzilopochtli y al dios Tláloc. El artista la pensó

21. Tony Godfrey, *La pintura hoy* (Londres: Phaidon, 2010), 114.

22. George Kubler, *Arte y arquitectura en la América precolonial* (Madrid: Cátedra, 1986).

integrada a la arquitectura, y probablemente pigmentada. Se instaló en el edificio más alto de la ciudad y señaló el paisaje lacustre del valle de México mediante ejes cardinales ortogonales que unieron elementos de la cosmovisión mexicana. Ubicada sobre el Templo Mayor, la escultura de Coatlicue se transforma en monumento con pedestal de cuarenta y cinco metros.

En la perspectiva moderna unidisciplinaria lo importante es la escultura *per se*, no sus relaciones con el paisaje, ni la arquitectura o lo sagrado; el pedestal es un elemento sin importancia, un pretexto o un accesorio que hay que invisibilizar. El monumento ha sido destruido al separar la escultura de la diosa Coatlicue de la arquitectura, el antecedente del altar se perdió y la conmemoración cesa. El arte que emergió como eslabón para unir experiencia estética e intelección de lo sagrado se desvanece. Dentro del museo, la relación entre escultura y pedestal crea una suerte de enanismo y la escultura nómada vincula la orfandad a la desacralización del objeto.

Si tanto la escultura contemporánea como la escultura mesoamericana desacralizada comparten características similares, entonces, ambas pueden ser estudiadas mediante un mismo modelo epistémico.

Hacia un modelo epistémico para la arquitectura tlahuica

Oskar Klein, un matemático sueco, pensó que la física requería un modelo donde además de las tres dimensiones conocidas más la dimensión del tiempo, se debía considerar la existencia de otras, o al menos de una quinta, la cual era imperceptible en escala macroscópica; además, Klein consideraba que se debían expandir las ecuaciones de la relatividad de Einstein. Este trabajo se llama teoría de campos y ha influido en el desarrollo de la teoría de cuerdas de la física cuántica. Desde el siglo v a.C., Empédocles se planteó la pregunta sobre qué es la luz, y supuso que era un conjunto de partículas,

conclusión a la que llegó también Isaac Newton. Sin embargo, Jean Fresnel propuso que la luz era una onda. El mundo de las partículas subatómicas, como el fotón, están llenos de fenómenos sorprendentes, sin antecedente. Su comportamiento reta a la lógica tradicional, por ejemplo, dependiendo del observador en el experimento, el fotón puede comportarse ya sea como onda o como partícula.

La necesidad de buscar el conocimiento a pesar de lo ilógico, desconocido, no categorizado e indefinido ha estimulado la búsqueda de métodos basados en las relaciones de los elementos y en agrupar sus características a partir del criterio de lo que el elemento “no” es, en vez de lo que “parece” ser. Inspirados en el modelo de Oskar Klein y su teoría de campos ($ds^2 = g_{MN}.dx^M dx^N$) se han desarrollado otros, como el desarrollado por Rosalind Krauss, una crítica y teórica de arte estadounidense, quien a lo largo del tiempo se ha esforzado por encontrar criterios objetivos en el análisis de las obras de arte para que cualquier público los pudiese verificar, y tratase de resolver el reto de traducir una experiencia estética, visual y efímera en argumentos sólidos. Para ello, recurrió al estructuralismo y trajo a la disciplina del crítico y del historiador de arte el estudio semiótico, a veces disruptivo, de Saussure, Lacan, Derrida, Bataille, Lyotard y Barthes. Krauss se ha opuesto a la idea de que existe una simbiosis entre el artista, su obra y un contexto histórico porque para ella la cronología es un reduccionismo lógico que se acompaña de un determinismo biográfico.²³

Se abre la cuestión de cómo utilizar el “modelo del campo expandido” para descubrir los ejes cardinales ortogonales, que pudieron indicar a los tlahuicas dónde levantar su templo sagrado. La relación entre escultura, pedestal, monumento, paisaje y arquitectura se alteró de tal manera a partir de la segunda mitad del siglo xx; la definición de escultura solo es posible a partir de pensar lo que “no es una escultura”. Si lo que se ve no entra en ninguna de

23. Meyer, *What was contemporary art?*

las categorías conocidas, en vez de hurgar en lo que se sabe, buscar la paternidad o el linaje del fenómeno, se trata de definirlo por lo que no es. En el modelo de Krauss existen cuatro conjuntos:

CONSTRUCCIÓN EMPLAZAMIENTO: se define por lo que “es” paisaje y también “es” arquitectura. En el modelo del campo expandido a la relación paisaje-arquitectura se le nombra el “eje complejo”. Aquí se ubican elementos como los restos arqueológicos del templo de Ometochtli-Tepoztecatl, el cual fue construido en la ladera del cerro Tepozteco, conocido también como Pirámide de Tepoztlán. Se eleva a más de trescientos metros de altura sobre el valle de Cuernavaca y tiene una línea de visión que supera treinta kilómetros, este elemento es particularmente importante porque permite señalar muchos sitios alrededor. Otros elementos son las cuevas de donde brotan manantiales, también los petroglifos o rocas esculpidas que se encuentran frente al Palacio de Cortés en el perímetro del centro de Cuernavaca.

ESCULTURA: se determina por sus opuestos, será lo que “no es” ni paisaje ni arquitectura. Se ubica en el “eje neutro” y se define por la relación no-paisaje-no-arquitectura. Aquí se colocan elementos emparentados con la genealogía del altar, a este conjunto pertenecen por ejemplo las imágenes conmemorativas del tiempo sagrado que existieron en Teopanzolco, sus altares, cuyo talud, tablero y escalinatas son vestigios de monumentos que pudieron incluir esculturas de dioses.

EMPLAZAMIENTO SEÑALIZADO: es aquel que “es” paisaje y al mismo tiempo “no es” parte de él. Se le identifica como esquema 1. Es la relación paisaje-no-paisaje. En esta categoría entran los montículos, adoratorios hechos sobre acumulaciones de tierra, tal vez la señalización del paisaje utilizando espejos fabricados de materiales pulidos como la obsidiana o piritita, en caso de hallar evidencias de este proceso, y las columnas de humo que desde los pebeteros se elevaron al cielo diurno.

ESTRUCTURA AXIOMÁTICA: se define como una parte totalmente integrada a la arquitectura, pero “no es” arquitectura en sí. Se identifica también como esquema 2 y se define por la relación arquitectura-no-arquitectura. En este conjunto entran componentes visuales como pintura mural o tableros de mosaico, los cuales se encuentran imbricados en la arquitectura y que sin esta desaparecerían.

DEIXES: son las relaciones entre todo lo que se identifica en el campo visual como arquitectura y no-paisaje (deixe 1) y lo que se identifica como paisaje y no-arquitectura (deixe 2). Deixes es un vocablo que hace referencia a la localización e identificación de dos elementos extralingüísticos cuya interpretación puede variar dependiendo de determinados factores que forman parte del contexto; por ejemplo, en el siglo xv, el campo visual del valle de Cuauhnáhuac visto desde el adoratorio del risco de Tepoztlán mostraría al centro ceremonial de Teopanzolco como arquitectura y no-paisaje (deixe 1). Pero en este siglo xxi, Teopanzolco “es” arquitectura y al mismo tiempo “no es”, porque el crecimiento urbano y la contaminación visual impiden ubicarlo en el valle, así que, al perder su sacralidad se convirtió en estructura axiomática.

Si se traza una línea recta desde la pirámide de Teopanzolco hacia la pirámide de Tepoztlán se construye el primer eje, en este interviene arquitectura y paisaje. Si se prolonga esa misma línea hacia el este, señala el costado derecho de los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl, el sitio por donde aparece Venus al amanecer anticipándose al Sol. Desde Teopanzolco esa misma línea prolongada hacia el oeste, la dirección por donde se oculta el Sol al atardecer, se atraviesa la barranca de Amanalco, la Catedral de Cuernavaca, la Plaza de armas y el Palacio de Cortés con los petroglifos en su exterior, que señalizaban otro sitio tlahuica totalmente destruido. A este eje lo llamo Tepoztlán-Catedral (este-oeste). Desde la pirámide de Teopanzolco se traza una línea recta ortogonal hacia el norte, conectando otro elemento notable del paisaje, las Lagunas de Zempoala. Si el

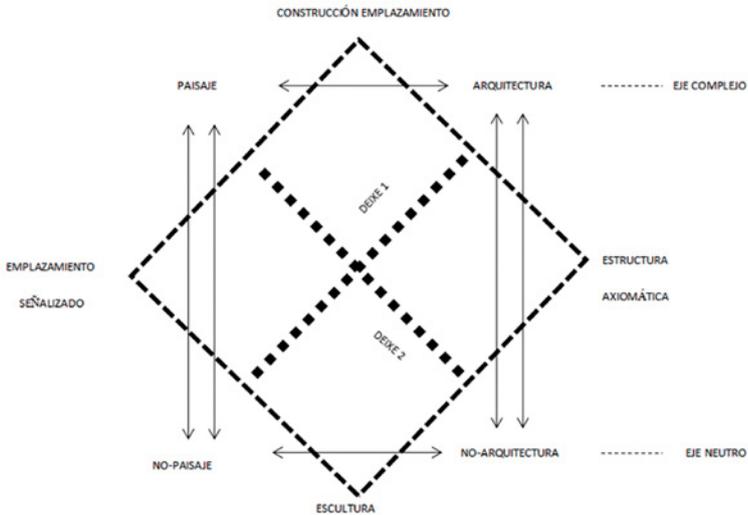


Fig. 2.1: Ejes ortogonales del espacio expandido tlahuica. Elaboración propia, basada en la ilustración de R. Krauss, “Sculpture in the Expanded Field,” *October* (1979): 69.

eje se proyecta hacia el sur, señala la punta del cerro de San Gaspar. Este es el eje Lagunas-San Gaspar (norte-sur).

Como ya se señaló, los registros primarios para el estudio de la cultura tlahuica son escasos y al momento no existe ninguna fuente que hable o describa cómo se realizó el proceso para señalar el sitio preciso dónde se debía levantar el altar-monumento-templo que conmemoraba la cosmogonía, la creación del tiempo sagrado. Para evitar la especulación, lo que se obtiene con el método del campo expandido es una colección de asombrosas coincidencias que involucran elementos descartados, como los cuerpos de agua, el Eje Volcánico, las cuevas, ríos y bosques. Los componentes del espacio expandido quedan definidos de la siguiente forma: Teopanzolco es “Escultura” (no-paisaje y no-arquitectura), Tepoztlán es “Construcción-emplazamiento” (paisaje y arquitectura), Lagunas

de Zempoala es el *deixe 2* (paisaje y no-arquitectura), Petroglifos de Palacio de Cortés es “Escultura” y el cerro de San Gaspar es *deixe 2*.

Ahora se procede a construir una representación gráfica: en este caso se utilizó Google Maps para generar la representación geoespacial del modelo. En las coordenadas 18.930413674709243, -99.2220556095729 se localiza la Pirámide de Teopanzolco, en las figuras 2.1 y 2.2 se pueden ver los ejes ortogonales y las coincidencias con elementos arquitectónicos y del paisaje, como calles y avenidas modernas. Se observa que existen vías urbanas alineadas con los ejes, por ejemplo, la calle Gutenberg en el eje Tepoztlán-Catedral, o el Camino viejo a San Gaspar y los linderos del Club de Golf en el eje Lagunas-San Gaspar, quizás estas calzadas modernas reutilizaron antiguos caminos tlahuicas que permitían el tránsito hacia los emplazamientos. Un trabajo pendiente es revisar documentos urbanos antiguos de la ciudad de Cuernavaca y sus alrededores para obtener más información.

Los estudios arqueológicos realizados en el sitio que hoy ocupa el Palacio de Cortés han mostrado que en el sitio existieron edificios tlahuicas.²⁴ En la Plaza de Armas de Cuernavaca se encuentran grandes rocas talladas. No sería motivo de sorpresa que los edificios tlahuicas ubicados en el perímetro del centro de Cuernavaca hubiesen sido demolidos y sus materiales reutilizados en la construcción de edificios coloniales, pues fue una práctica que se repitió en muchos sitios mesoamericanos.²⁵ Al momento no se han encontrado más restos arqueológicos y si en el futuro se confirma su existencia, constituirían otra “construcción-emplazamiento” dentro del modelo.

En la cúspide del Cerro de San Gaspar pudo existir algún altar que actuó como “emplazamiento-señalizado”, ya que la “Cueva del aire” se encuentra en su proximidad, quizás un pebetero encendido cuya columna de humo marcó el rompimiento vertical para permitir

24. Red de Centros Culturales de Morelos, Museo Regional Cuauhnáhuac Palacio de Cortés.

25. Mary Ellen Miller, *El arte de Mesoamérica* (Barcelona: Destino, 1999).

la comunicación con la divinidad del plano celestial y del inframundo, además de señalar el sitio para hacerlo visible en el valle de Cuernavaca.

La barranca de Amanalco debió tener un significado religioso importante para los tlahuicas, ya que en la cosmovisión mesoamericana la naturaleza y el paisaje estaban intrínsecamente vinculados a sus creencias religiosas y espirituales; las barrancas al igual que los ríos y manantiales eran considerados sagrados por estar habitados por deidades.

Dentro de las prácticas religiosas mesoamericanas, el espejo tiene un lugar predominante. Se asocia simbólicamente con el reflexionar sobre la propia vida, con la clarividencia, el conocimiento del pasado y del futuro, y el poder de la nobleza.²⁶ Se propone una hipótesis relacionada con la señalización del espacio en el campo expandido, asimismo, se aclara que al momento no existe una fuente primaria que indique que se realizó así: al utilizar el reflejo del Sol en el espejo, señalizando dentro del paisaje la ubicación de quién lo porta, permite trazar ejes lineales por el reflejo que se puede ver a varios kilómetros de distancia. Eso explicaría, al menos en parte, cómo fue posible que se trazaran los ejes para conectar sitios sagrados y ubicar los templos. De forma empírica es posible comprobar que un espejo de veinte centímetros de diámetro puede señalar actualmente en el valle de Cuernavaca una línea de visión o línea de vista a una distancia de entre cinco y quince kilómetros.

En la cosmología tlahuica el espejo simboliza la comunicación entre el mundo superior e inferior, Tezcatlipoca estaba asociado a él, al igual que Itzpapalotl. El espejo también puede significar guía o herramienta, en algunas leyendas mesoamericanas, como la que refiere Bernardino de Sahagún en el Códice Florentino sobre los *Tzitzimime*; Tezcatlipoca guía a Quetzalcóatl y además le proporciona

26. Grégory Pereira, "La materia de las visiones: consideraciones acerca de los espejos de pirita prehispánicos", *Diario de Campo. Revista del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (INAH-México), núm 98 (2008): 131.

un espejo para asustar a los espíritus malignos y salvar al mundo. El espejo dentro del paisaje lo transforma en un no-paisaje. En el arte contemporáneo Robert Smithson elaboró la obra *Yucatan Mirror Displacements* (1969)²⁷, con la cual se inicia el uso de los espejos en el paisaje dentro de la escultura contemporánea, y se da importancia plástica al reflejo, el paisaje y ángulo de incidencia.

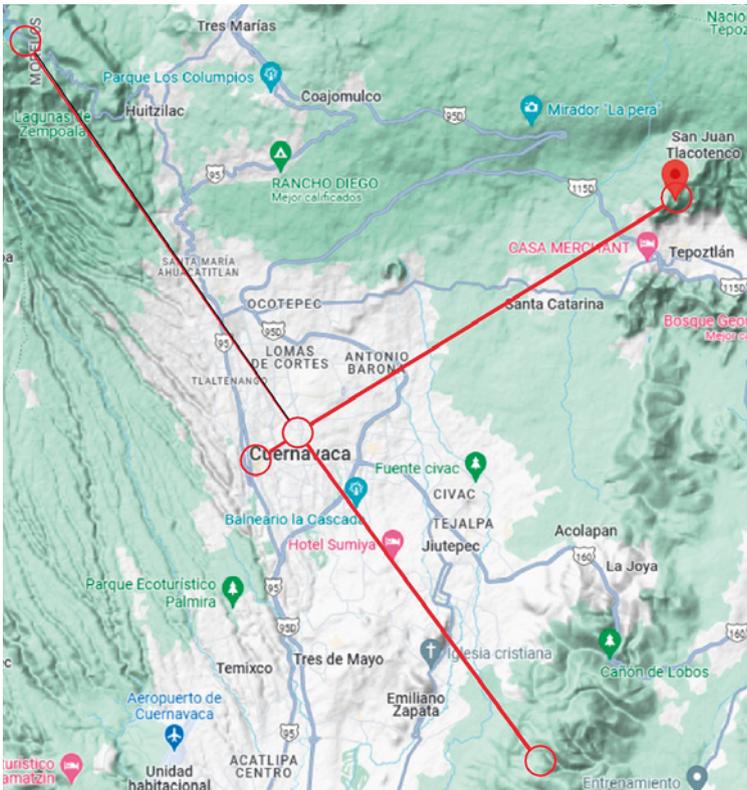


Fig. 2.2: Ejes en el campo expandido Tlahuica. Google Maps.

Captura de pantalla de “Cuernavaca”, <https://shorturl.at/gp0vY>.

27. Museo Guggenheim Bilbao, “Desplazamientos de espejo en Yucatán (Yucatan Mirror Displacements, 1-9), 1969”, fecha de consulta 5 de diciembre de 2022.

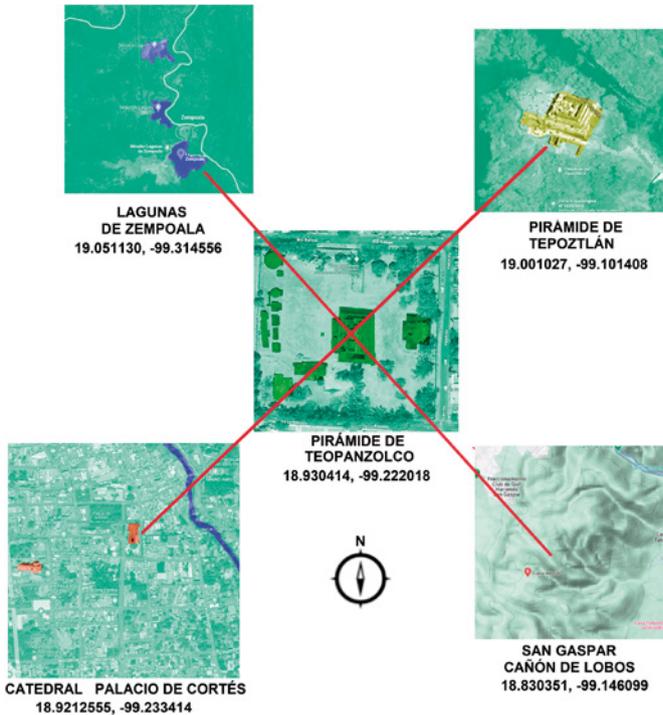


Fig. 2.3: Coincidencia de los ejes ortogonales Tepoztlán-Catedral y Lagunas-San Gaspar. Google Maps. Captura de pantalla de “Centro de Cuernavaca”, “Pirámide de Tepoztlán”, “San Gaspar Jiutepec”, “Teopanzolco zona arqueológica”, <https://shorturl.at/gpduv>.

¿Por qué se utilizaron elementos del paisaje para señalar el sitio de la Pirámide de Teopanzolco? Los mitos tlahuicas tienen una profunda relación con la naturaleza y muestran una cosmovisión holística en donde todo está interconectado a lo divino, lo humano y toda la creación. El paisaje cobra mucha importancia porque los dioses están relacionados con él, por ejemplo, Tláloc con las zonas montañosas, como las que se encuentran en Huitzilac; Chalchiuhtlicue diosa de lagos y lagunas como las de Zempoala; Xipe Totec, deidad relacionada con la renovación vegetal y la fertilidad;

Huitzilopochtli, una deidad principal, está ligado a los ciclos naturales y las estaciones anuales, el ciclo solar y lunar, y en general con la renovación de la vida, por eso fue necesario suplirlo de sacrificios humanos; Quetzalcóatl está asociado a la serpiente emplumada, una representación muy antigua en Mesoamérica y que podría simbolizar la conexión entre la tierra y el cielo.

Con el objetivo de explorar la relación entre el modelo del espacio expandido tlahuica y la conmemoración del tiempo sagrado en la cultura nahua del posclásico, se examinará un mito particular protagonizado por el dios Quetzalcóatl, tal como se presenta en el texto del Códice Chimalpopoca “Anales de Cuauhtitlán”, escrito en el siglo XVI y cuyo autor puede ser Fernando Alvarado Tezozómoc. En este mito se cuenta que cuando Quetzalcóatl se niega a realizar sacrificios humanos, Tezcatlipoca toma un espejo y pide a un ayudante que se lo lleve envuelto, con la intención de que el dios se mire y reconozca su corporeidad;²⁸ al hacerlo, el dios se turba y acongoja ante el horizonte de eventos.²⁹ Con cierta probabilidad, esto hace referencia a que el Sol se refleja en las nubes y en los cuerpos de agua al atardecer como si fueran un espejo.³⁰ El ocaso marca el fin del día y es análogo en lo biológico a la vejez, el tiempo se ha consumido y hay un riesgo de que se detenga, que el mundo se quede en penumbra y que todo muera. La narración mítica también cuenta que Quetzalcóatl en su partida va cargando un enorme bulto de tierra o ceniza. En los “Anales de Cuauhtitlán”,³¹ se narra que el dios va a visitar a la divinidad de la voluptuosidad y el placer al cielo de las flores: *Xochicalli*. De la región del Tlalocan-Tamoanchan

28. Primo Feliciano Velázquez, trad., *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles* (México: UNAM, 1992), párrafo 39.

29. Alberto Davidoff Misrachi, *Arqueologías del espejo* (México: Planeta, 1996), 17.

30. Roberto Martínez y Katarzyna Mikulska, “La vida en el espejo: los mundos míticos y sus reflejos entre los nahuas del siglo XVI y otros pueblos de tradición mesoamericana”, *Dimensión Antropológica* 68 (2016): 23.

31. Velázquez, *Códice Chimalpopoca*.

proviene las semillas de maíz y Tláloc proporciona agua,³² esto quizás significa que la vida continúa gracias a la sexualidad, la fecundación y al agua que nace de las montañas que la resguardan; luego dice que Quetzalcóatl entra en el espacio oscuro a través del ombligo en el vientre de la diosa de la Tierra. Se adentra en el inframundo, va siguiendo a Tezcatlipoca que lleva un espejo con un agujero, un *tlachialoni*,³³ tal vez esta representación se refiera a que el Sol se oculta por el poniente y parece que entra en el mar o en la tierra a través de una abertura.

El mito cuenta que Quetzalcóatl dentro de la tierra se transforma en dos seres luminosos, uno de hueso y otro de carne, uno rojo y uno negro. Uno de ellos genera otros cinco seres luminosos. Aparecen las *tzitzimime*,³⁴ semejantes a insectos que tejen su capullo. A los dos Quetzalcóatl los observan los ojos de una multitud de seres divinos, son las estrellas *chihuahateo*.³⁵ Puede ser que esta parte del mito se asocie con la matriz donde un nuevo ser humano vendrá al mundo, o también puede ser una referencia a los ríos y lagos profundos, al capullo y la metamorfosis de los insectos, ya que todo lo anterior se relaciona con la gestación oculta de la vida y está asociado con la dualidad. También describe que la divinidad se traslada por debajo de la tierra, de poniente a oriente, con las estrellas de la vía láctea como testigos.

En el *Códice Borgia* se ilustra el mito que cuenta como en el inframundo el Quetzalcóatl de carne debe sacrificar a su otro yo, el Quetzalcóatl de hueso, en un *techcatl*.³⁶ El Quetzalcóatl sobreviviente enciende una piedra preciosa, que es un corazón y espejo de fuego, luego rejuvenece al purificarse dentro de una gran olla

32. Davidoff, *Arqueologías del espejo*, 41.

33. Guilhem Olivier, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*, trad. Tatiana Sule (México: FCE, 2004), 100.

34. Martínez y Mikulska, "La vida en el espejo", 10.

35. Davidoff, 53.

36. Olivier, *Tezcatlipoca*, 347.

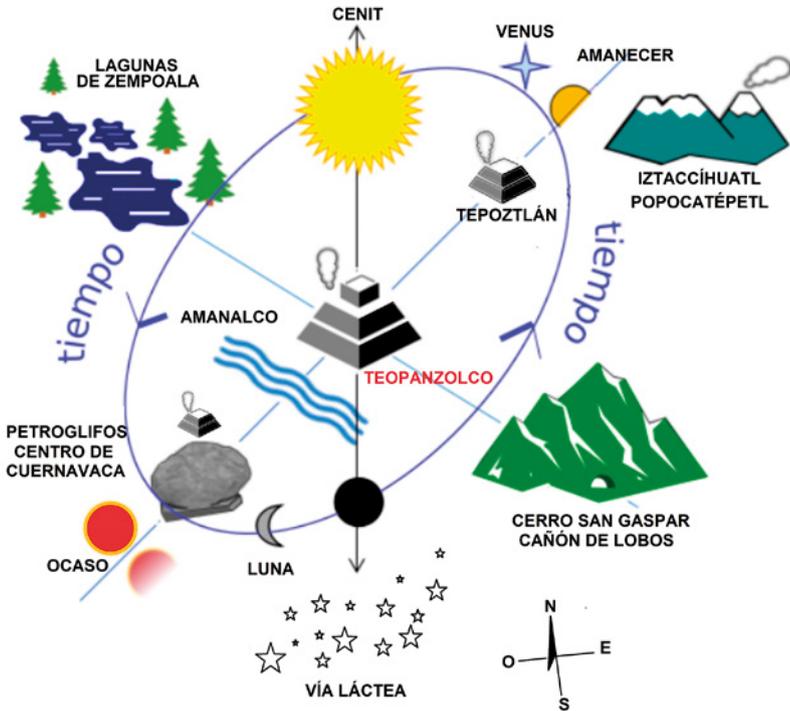


Fig. 2.4: Representación del tiempo sagrado en el campo expandido tlahuica. Elaboración propia.

donde se carboniza para que el Sol revitalice su calor.³⁷ Esto puede significar que en la oscuridad la putrefacción sucede, se separa la pulpa de la semilla, la carne de los huesos, y con ayuda de lo divino tanto la germinación como la fertilización de la tierra ocurren.³⁸ La pulpa ayuda a la semilla a continuar con el ciclo vital. La narración mítica prosigue y cuenta que a las cenizas de la pira sacrificial las ven las aves del cielo, y de las brasas surge un corazón y es la estrella

37. Davidoff, *Arqueologías del espejo*, 56.

38. Olivier, *Tezcatlipoca*, 460.

de la mañana que es tomada por un águila para que suba con ella al firmamento presagiando el amanecer de un nuevo Sol;³⁹ con probabilidad esto está asociado al periodo sinódico del planeta Venus como estrella⁴⁰ matutina que sube al cielo para luego desaparecer en cuanto el Sol sale por el oriente. Finalmente, el mito detalla que el Sol se enciende nuevamente, sube por el vientre de la diosa de la Tierra y aparece por el este.⁴¹

La divinidad ha renovado el pacto sagrado de la vida. El tiempo continúa gracias al sacrificio mítico. El ciclo solar prosigue y la vida, al límite del caos, continúa.

Reflexiones finales

La experiencia estética, al ser diacrónica, muta las relaciones entre escultura, paisaje y arquitectura sagrada. El paisaje ancestral que incluyó elementos míticos como montañas, ríos, cuevas y manantiales se ha modificado de manera dramática en el último siglo: los cuerpos de agua se desecaron, las montañas y el paisaje fueron invadidos por la arquitectura del crecimiento urbano, los templos tlahuicas fueron demolidos y sus estructuras utilizadas para pavimentos y material de edificaciones locales. Las cuevas, manantiales y amates, elementos sagrados de la cosmovisión, se perdieron bajo las construcciones que devoraron barrancas y lomas de Cuernavaca y Jiutepec. Son elementos que se invisibilizaron o fueron descartados por considerarse irrelevantes para el estudio de la arquitectura sagrada tlahuica.

El principal templo tlahuica que conmemora al tiempo sagrado es la Pirámide de Teopanzolco que se encuentra en línea recta a quince kilómetros del templo de Tepoztlán, el cual se eleva casi cuatrocientos

39. Davidoff, *Arqueologías del espejo*, 76.

40. Olivier, *Tezcatlipoca*, 239.

41. Martínez y Mikulska, "La vida en el espejo", 33.

Fuentes de investigación

- Becker, Udo. *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Océano Robinbook, 1995.
- Cárdenas, Laura. *El lenguaje pictórico*. México: Fontamara, 1991.
- Davidoff Misrachi, Alberto. *Arqueologías del espejo*. México: Planeta, 1996.
- Davies, Nigel. *The Aztecs: A History*. Oklahoma: Universidad de Oklahoma, 1974.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2022.
- Godfrey, Tony. *La pintura hoy*. Londres: Phaidon, 2010.
- Kubler, George. *Arte y arquitectura en la América precolonial*. Madrid: Cátedra, 1986.
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field", *October* 8 (1979): 30-44. https://monoskop.org/images/b/bf/Krauss_Rosalind_1979_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf.
- Martínez Roberto y Mikulska Katarzyna. "La vida en el espejo: los mundos míticos y sus reflejos entre los nahuas del siglo XVI y otros pueblos de tradición mesoamericana", *Dimensión Antropológica* 68, año 23 (2016): 7-52.
- Matos Moctezuma, Eduardo y Felipe Solís Olguin. *Aztecs*. Londres: Real Academia de Artes, 2002.
- Meyer, Richard. *What was contemporary art?* Cambridge: The MIT Press, 2013.
- Miller, Mary Ellen. *El arte de Mesoamérica*. Barcelona: Destino, 1999.
- Museo Guggenheim Bilbao. "Desplazamientos de espejo en Yucatán (*Yucatan Mirror Displacements*, 1-9), 1969". Fecha de consulta 5 de diciembre de 2022. <https://www.guggenheim-bilbao.eus>.
- Olivier, Guilhem, *Tezcatlipoca. Burlas y metamorfosis de un dios azteca*. Traducido por Tatiana Sule. México: FCE, 2004.
- Pereira, Grégory. "La materia de las visiones: consideraciones acerca de los espejos de pirita prehispánicos", *Diario de Campo. Revista del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (Instituto Nacional de Antropología e Historia-México), núm. 98 (2008): 123-135.

- Red de Centros Culturales de Morelos. “Museo Regional Cuauhnahuac Palacio de Cortés”, Secretaría de Cultura / Visión Morelos. <https://redcentros culturales.morelos.gob.mx/museo-regional-cuauhnahuac-palacio-de-cortes/>.
- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 1997.
- Schuon, Frithjof. *De la unidad trascendente de las religiones*. Unión Europea: Heliodoro, 1980.
- Velázquez, Primo Feliciano, trad. *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los Soles*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1992. https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/000/codice_chimalpopoca.html.

EL MAPA DE COATLINCHAN:

Un estudio gramatológico

Tatiana Valdez Bubnova
El Colegio de Morelos

Este es un estudio de la escritura autóctona del *Mapa de Coatlinchan* (también llamado *Plano topográfico del Señorío de Coatlinchan*), el cual se desarrolló con el objetivo de precisar la codificación de los jeroglíficos toponímicos del documento. Para este propósito se identifican los recursos escriturarios presentes en el mapa y se señala cómo se integran en un tejido de signos visuales de múltiples codificaciones, escriturarias, icónico figurativas y diagramales entre otras, que son integradas en una pictografía de tradición indígena, característica del siglo XVI novohispano.

Con ayuda de un diagrama que incorpora imágenes figurativas y símbolos convencionales, en el *Mapa de Coatlinchan* se registró una jerarquía político territorial de asentamientos señalados con grafemas de dos sistemas de escritura, el castellano y el indígena náhuatl.

La relación entre el contenido que se expresa en el documento y la geografía histórica tetzcocana es un asunto de capital interés que debe ser estudiado, pero por su naturaleza, excede los límites del presente estudio, el cual se limita a aspectos de la problemática de la codificación de la información por medio de los recursos de

la escritura indígena y algunas de sus implicaciones, que tienen que ver con la caracterización tipológica del último como un sistema logosilábico.

Breve comentario introductorio al *Mapa de Coatlinchan*

Del *Mapa de Coatlinchan* (en lo sucesivo *MC*), varios autores han desarrollado el estudio historiográfico, y se sabe que perteneció a Alfredo Chavero, después fue vendido a Rafael Lucio y a Francisco del Paso y Troncoso, el último en adquirirlo para el acervo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México [documento núm. 35-16]. Se han publicado reproducciones fotográficas del documento por parte de Alfredo Chavero, John Glass y Luz María Mohar Betancourt.¹ Actualmente es posible acceder al mapa en formato electrónico en la ruta <http://www.codices.inah.gob.mx/pc/contenido.php?id=9>.

El *MC* fue descrito por García Cubas; Paso y Troncoso; Tamayo y Alcorta; Mateos Higuera; Glass; Glass y Robertson; y Alcina Franch.² A la fecha, se cuenta con dos estudios de carácter monográfico del mapa, uno se debe a Bente Bittmann³ y el otro a Mohar Betancourt;⁴ recientemente Valdez Bubnova⁵ publicó un estudio histórico-contextual con fundamento archivístico del documento. Los estudios de Bittmann y Mohar principalmente abarcan

1. Luz María Mohar Betancourt, *Mapa de Coatlinchan: líneas y colores en el Acolhuacan. Códices Mesoamericanos II* (México: Instituto Nacional de Antropología e Historia [INAH]; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla [BUAP], 1994).
2. Antonio García Cubas, Francisco del Paso y Troncoso, Jorge Tamayo, Ramón Alcorta, Salvador Mateos Higuera, John Glass, John Glass, Donald Robertson y José Alcina Franch, todos citados en Outdijk, "Wikifilología".
3. Bente Bittmann Simmons, *El Mapa de Coatlinchan: pictografía del Acolhuacan* (México: Cuadernos de la Biblioteca, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia-INAH, 1978).
4. Luz María Mohar Betancourt, *Mapa de Coatlinchan: líneas y colores en el Acolhuacan* (México: INAH; BUAP, 2004).
5. Tatiana Valdez Bubnova, "Litigios entre sujetos y cabeceras y la elaboración del *Mapa de Coatlinchan*", *Relaciones: Estudios de Cultura y Sociedad* 41, núm. 162 (2020): 231-266.

aspectos descriptivos del mapa y detallan la génesis y desarrollo temprano del asentamiento de Coatlinchan, según se registra en las fuentes etnohistóricas coloniales.

El *MC* es una pictografía⁶ realizada en un pliego de papel amate⁷ que mide 44.5 x 41.5 cm. En el anverso se registra una estructura jerárquica de poblados, que, según los estudios del mapa, correspondía a los asentamientos de población dependientes de Coatlinchan, al momento de la elaboración del documento en el s. XVI. Aún no se han emprendido análisis que permitan establecer la temporalidad absoluta del *MC*, son el contenido y los recursos expresivos en él desplegados, que, en coordinación con los estudios históricos de la región, los que indican una factura en algún momento del siglo mencionado.⁸

En el reverso, el mapa conserva el autógrafo de Julián Dávila, cuya caligrafía corresponde con la de las glosas del anverso, por lo cual se sostiene que ese fue el nombre del escribano que caligrafó los caracteres latinos del *MC*.

6. Utilizo el término pictografía para referir a un sistema indígena de tradición mesoamericana, desarrollado para la creación y registro de información, en el cual se combinaban distintos recursos semióticos como escritura, iconografía y otros tipos de simbolización. En conformidad con el sistema pictográfico, se desarrollaron varios géneros de documentos prehispánicos y novohispanos, en los cuales hay convenciones autóctonas de representación gráfica de la información, mismas que lo definen.
7. Según Bittmann, *El mapa*, 22-23. Paso y Troncoso identifica al soporte como papel de maguey, mientras que otros autores, como Lenz, Bittmann y Mohar Betancourt lo identifican como papel amate. Hans Lenz, “Las fibras y las plantas del papel indígena mexicano”, *Cuadernos Americanos* 45, núm. 3 (1949): 157-169; Mohar, *Mapa*; Bittmann, *El mapa*, 22-23; Mohar, *Mapa de Coatlinchan*, 15.
8. Bittmann desarrolló un detallado estudio pionero del *Mapa de Coatlinchan* correlacionado con fuentes etnohistóricas coloniales, señala que en la década de 1520 se construyó una iglesia y un convento franciscano en la zona de Tetzococ “y muy poco después —de acuerdo con McAndrew (1956: 578)— se instaló una visita en Coatlinchan”, Bittmann, *El Mapa*, 28. La misma autora encuentra que hay conocimiento de un monasterio dedicado a San Miguel en el pueblo de Coatlinchan desde 1568, mismo que ya estaba terminado en 1585. Bittmann considera que la ausencia de una iglesia pintada en el mapa es un índice de la elaboración de este último en fechas anteriores a la fundación de la iglesia y el monasterio. Cabe agregar que una hechura temprana explicaría en alguna medida el estilo conservador de la mayoría de los jeroglíficos y otros símbolos que figuran en el documento, sin embargo, algunos presentan rasgos identificados con la tradición europea, como aspectos de la figura de algunos árboles.

A partir de la identificación del color de una caligrafía, usada exclusivamente en las glosas, se ha considerado que el mapa fue elaborado primeramente por un indígena y después completado por un escribano europeo, quien se encargaría de caligrafiar los nombres en escritura castellana.⁹ En cuanto al contenido del documento, el anverso y el reverso señalan por distintos medios que su temática se focaliza en los dominios del poblado llamado Coatlichan (actualmente conocido por el nombre de Coatlinchan). Este fue un asentamiento que, según las fuentes documentales coloniales como, por ejemplo, la *Historia Tolteca Chichimeca: anales de Quauhtinchan*, y la obra *Historia de la Nación Chichimeca*,¹⁰ gozó de prestigio en los dominios del Acolhuacan en tiempos anteriores a la conquista. El asentamiento persiste hasta la actualidad, responde al nombre de San Miguel Coatlinchan y pertenece al municipio de Texcoco en el Estado de México.

En tiempos inmediatamente anteriores a la conquista, Coatlichan fue un *altepetl* dependiente del señorío de Acolhuacan, cuya capital regional se asentaba en ese momento en Tetzoco, miembro integrante de la Triple Alianza. En el devenir del tiempo, Coatlichan fue una cabecera regional que ocupó distintas posiciones dentro de la jerarquía político-territorial acolhua, cuyos dominios estaban integrados en la institución administrativa de la Triple Alianza. En los documentos etnohistóricos del siglo XVI de tradición indígena, su fundación está relacionada con el arraigo de prestigiosos ancestros chichimecas, migrantes fundadores de linajes de varias dinastías en el poder.¹¹ En el área cultural del México central se consideraba que contar con tales ancestros constituía un fundamento para la legitimidad política de las dinastías gobernantes.

9. Bittmann, *El Mapa*, 36.

10. *Historia Tolteca Chichimeca: anales de Quauhtinchan* (México: Fuentes para la Historia de México 1, 1976); Fernando de Alva Ixtlilxóchitl, *Historia de la Nación Chichimeca* (España: Editorial Dastin, 2002).

11. Bittmann, *El Mapa*.

Estudios del *Mapa de Coatlinchan*

Aunque en el *MC* figuran nombres de asentamientos y relaciones entre entidades territoriales de tradición prehispánica, se ha sostenido que el documento representa una problemática que caracterizó al periodo colonial. Bittmann interpreta que el *MC* “representa la cabecera colonial de Coatlinchan con sus sujetos”; allí figuraría toda la jurisdicción territorial de Coatlinchan, en el periodo en el cual fue pintado.¹² También sostiene que la mención en el mapa, de cinco sub-cabeceras distribuidas alrededor del asentamiento principal, indicaría que “en algún momento del período colonial”, estas formaron parte de la jurisdicción del pueblo de Coatlinchan. Considera que esa organización se justificaría si antes de la conquista en Coatlinchan se asentó un gobierno encabezado por más de un tlaotoani. Esta interpretación presupone una perspectiva particular de la nomenclatura relativa a la jerarquía de asentamientos en el periodo colonial. Según la autora “el término ‘cabecera’, así como los de ‘barrio’ y ‘estancia’ se usaron de una manera arbitraria en el periodo colonial”.¹³ Para el momento en que Bittmann escribió, Gibson ya había señalado al respecto que, en este periodo, había una relación jerárquica consistente entre cabeceras y sujetos, fueran estos últimos barrios o estancias, aunque las últimas estarían territorialmente separadas de las cabeceras.¹⁴

Las autoridades políticas tradicionales de Coatlinchan probablemente idearon el mapa con el propósito de documentar una estructura política de corte prehispánico que se desintegraba ante los avances de la dinámica colonial y sus pujantes instituciones administrativas.¹⁵ Con seguridad, la temática cartográfica del documento deriva de la pugna desarrollada entre los líderes de las

12. Bittmann, *El Mapa*, 57.

13. Bittmann, 58.

14. Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)* (México: Siglo XXI, 1967), 36.

15. Así sostiene, en términos generales. Bittmann, *El Mapa*, 1-68.

instituciones indígenas y los representantes del nuevo orden colonial, en la que los primeros defendían una jerarquía autóctona de los asentamientos indígenas.¹⁶

En el año de 1978, la etnohistoriadora Bente Bittmann publicó un estudio pionero, titulado *El Mapa de Coatlinchan: pictografía del Acolhuacan*;¹⁷ allí se detallan aspectos fundamentales de la historia del documento y del asentamiento de Cuatlinchan, así como la trayectoria del mapa desde que perteneció a Chavero, asimismo, se mencionan las copias del documento elaboradas a partir del original y las discrepancias entre estas. La obra se divide en dos secciones, la primera es una detallada reconstrucción de la historia del pueblo de Coatlinchan, según se deriva de las fuentes etnohistóricas coloniales mientras que la segunda es una interpretación de la motivación de los nombres de los asentamientos que figuran en el mapa.

En el mismo estudio se ubica el territorio registrado en el MC en una región limitada por el lago de Tetzaco y las laderas del monte Tlaloc, en este sitio se indicaría el oriente por medio de una hilera de magueyes pintada en el lado opuesto a la imagen de un cuerpo de agua. También se propuso la identificación de dos localidades actuales, con sendas estancias cuyos nombres se registran en el mapa.¹⁸

Aunque publicó un estudio fundamental del MC, en este, Bittmann no se ocupó de los sistemas gráficos de significación materializados en el documento, y los topónimos fueron mayormente derivados de las glosas, en pocas ocasiones con apoyo en los “glifos”,

16. Según Mohar, “[s]eguramente el señorío de Coatlichan tuvo que demostrar en la Colonia la existencia de una antigua estructura controlada por pipiltin o nobles locales, que dependían de un tlahtoani o gobernante cuya jurisdicción quedaban los nobles locales”. Mohar, *Líneas y colores*, 35.

17. Bittmann, *El Mapa*.

18. Siguiendo a Bittmann, una localidad correspondería a Santiago Cuauhtlalpan, poblado que se ubica en las inmediaciones del actual asentamiento de San Miguel Coatlinchan. La otra sería Los Reyes Mototepec. Cabe observar que actualmente no hay un topónimo registrado en el área que coincida con este último nombre, por lo cual es probable que se trate de un error de Bittman, al confundir Los Reyes Mototepec con Los Reyes Metepec. Bittmann, *El Mapa*, 36 y 57.

los cuales son los grafemas de la escritura indígena. Este apoyo consistió en fundamentar, por medio de la denotación de figuras materializadas en imágenes visuales, varias temáticas que identifican los nombres escritos en castellano, mismas que la autora relaciona con la motivación de la fundación de los asentamientos de la región de Coatlinchan. De esta manera, Bittmann concentra su argumentación en la formulación de varios temas culturales¹⁹ presentes en el MC, el cual omite el estudio escriturario de los jeroglíficos. De manera aleatoria, los valores de algunos jeroglíficos fueron derivados de las glosas que los acompañan,²⁰ pero se evitó la crítica sistemática en los casos en los que las figuras no coinciden, tampoco se establecieron correlatos entre jeroglíficos de otros documentos comparables.

La autora identificó una “influencia europea” en la factura de algunos “glifos” y realizó la traducción de algunas glosas del náhuatl al castellano. También propuso correlatos entre el léxico fijado en las glosas y algunas figuras que ella identificó en los grafemas autóctonos para compararlos con nombres personales y topónimos escritos en fuentes coloniales, esto para alejarse definitivamente de la descripción de un sistema de escritura.²¹

La confusión por parte de Bittmann entre la escritura jeroglífica náhuatl y otros recursos simbólicos del mapa puede ser ilustrada con el signo compuesto colocado al centro del mapa, que se asocia con palabras e iconografía figurativa sin establecer distinción semiótica alguna. Al no encontrar una referencia al Alcolhuacan en

19. La autora considera que la jerarquía de los asentamientos asociados en el mapa con el *al-tepetl* de Coatlinchan obedecería a motivaciones étnicas, actividades económicas, grupos de la nobleza, cultos específicos y a los recursos naturales relacionados con la topografía, la flora y la fauna, característicos de las localidades. Es necesario agregar que se trata de una hipótesis difícil de sostener pues en general, los topónimos suelen perdurar largamente, denotando localidades cuya apreciación cultural varía. Tras lo anterior y por definición, el aspecto referencial de la toponimia suele estar disociado de las denotaciones del léxico que se integra en la estructura del nombre.

20. Bittmann, *El Mapa*, 35.

21. Bittmann interpreta algunos jeroglíficos con base en los principios del iconismo, también algunos símbolos topográficos que no presentan glosas, aunque menciona unos cuantos fonogramas que registran locativos.

el documento, la autora interpreta al símbolo de la montaña sobre el agua bajo el jeroglífico de Coatlinchan como una expresión gráfica de la metáfora náhuatl que indicaría “asentamiento”, *in atl, in tepetl*, pero también considera posible que, por medio de la iconicidad gráfica se representara una “fuente de agua de la región” o también la palabra “*altepetl* si se conecta el glifo de agua con el cerro”.²²

La publicación en la cual se presenta el trabajo de Bittmann integra una traducción de los términos en náhuatl usados por la autora al castellano, elaborada por Ismael Díaz Cadena, aunque allí tampoco se contemplan los jeroglíficos.

En el año de 1994, a más de una década de la publicación del trabajo de Bittmann, Mohar publicó una excelente edición facsimilar del *MC* con comentarios. Se titula *Mapa de Coatlinchan: líneas y colores en el Acolhuacan*, se encuentra dentro de una colección dedicada a los códices mexicanos e incluye un estudio del documento que abarca varios de los tópicos fundamentales abordados por Bittmann. Entre estos se encuentran la trayectoria y estudios previos del documento, la historia del *altepetl* de Coatlinchan con base en fuentes etnohistóricas coloniales, aspectos del posible uso del *MC* en el ámbito jurídico novohispano, entre otros. Además, contribuye con una descripción pormenorizada del estado de conservación del *MC*, se señalan los tintes cromáticos que se observan, el tipo de línea de los jeroglíficos, las glosas y se propone una nomenclatura sistemática para simbolizar los topónimos. En cuanto al contenido del documento, tanto Mohar como Bittmann consideran que en el mapa se representó la jurisdicción territorial del señorío, la cual se ubicó entre los límites topográficos arriba mencionados.

Sin aventurar una datación precisa del mapa, cuya factura remite en términos generales al siglo *xvi*, Mohar propone como hipótesis interpretativa que:

22. Bittmann, *El Mapa*, 37.

[s]e puede suponer que cada una de las líneas guía corresponde a la jurisdicción de un miembro de la nobleza o pipiltin, un teuctli o miembro de la casa noble de Coatlichan establecido en sus tierras o *teccalli*. Estas eran las unidades de organización del señorío que bajo la autoridad del teuctli ejercían su autoridad política y seguramente recaudaban el tributo en especie y organizaban el tributo en servicio.²³

También considera posible que las cabeceras del *MC* correspondan al *teccalli* y el resto de los topónimos “con excepción de aquellos que indican su relación con la nobleza o pipiltin [en barrios estarían concentrados en la parte central del mapa, junto con asentamientos religiosos y palacios de guerreros], fuesen lugares habitados por gente común o macehualtin”.²⁴ Asimismo, sostiene que en el documento se registró el carácter pluriétnico del señorío, formado por cinco grupos étnicos que corresponderían a un igual número de cabeceras que figuran en el mapa, y subraya que entre esos grupos faltarían los tlailotlacas y el carácter discontinuo de los asentamientos sujetos al señorío en el territorio.

Mohar desarrolla una interpretación de algunos aspectos formales del *MC*²⁵ y un funcional sistema de clasificación de los topónimos, por medio de series de letras y números consecutivos que indican la posición de las cabeceras, barrios y estancias en cada conjunto establecido por las “líneas guía” que se pintaron en el *MC*. Este sistema se retoma en el presente estudio para la exposición de la traducción de los jeroglíficos.

En lo concerniente a la escritura indígena del *MC*, la autora realiza una paleografía de las glosas, que en ocasiones traduce del náhuatl al castellano. También clasifica el léxico que encuentra en las últimas y también en algunos jeroglíficos, según una propuesta

23. Mohar, *Líneas y colores*, 70-72.

24. Mohar, 70-72.

25. Mohar, 70-72.

de referencia a varios temas culturales indígenas. Como antes Bittmann, Mohar no se concentra en el análisis de la morfología y fonemas representados jeroglíficamente, por tanto, cuando hay una incoherencia semántica evidente entre las figuras que encuentra en los jeroglíficos y las glosas, Mohar procura formular explicaciones que privilegian la veracidad de estas últimas.

Por otra parte, la misma autora sostiene la hipótesis del estilo indígena en el MC, por una persistencia de la “escuela pictórica del Acolhuacan” en tiempos novohispanos. Esa escuela, según la concibe, correspondería a una tradición propia del área geográfica con remotas raíces teotihuacanas.²⁶

A partir de los resultados del presente estudio, se procura apoyar la propuesta antes mencionada de una escuela acolhua de escribas, y en lo particular, la hipótesis más específica según la cual Alfonso Lacadena planteó la existencia de una escuela tetzcocana de escribas, “[l]os tlacuiloque de Tetzcocho favorecieron en muchos casos composiciones más transparentes fonéticamente [...]”,²⁷ con la cual, como se verá más adelante, podrían relacionarse los recursos escriturarios de los jeroglíficos del MC.

Se puede agregar que, con la publicación, Mohar ofreció un facsímil accesible y de buena calidad, el cual propicia la difusión del documento y ha promovido ulteriores estudios. La edición estuvo acompañada por imágenes elaboradas a partir de secciones del mapa, que facilitan la comprensión de la descripción y la argumentación.

26. Mohar, *Líneas y colores*, 22 y 73.

27. Alfonso Lacadena García-Gallo, “Regional Scribal Traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing”, *The PARI Journal* 8, núm. 4 (2008):1-22.

Objetivo y método del presente estudio gramatológico y del sistema de registro de información del MC

Desde el punto de vista gramatológico, los jeroglíficos del MC requieren un estudio sistemático que contemple el sistema de escritura al cual corresponden, esto permitirá una ulterior comparación entre la escritura indígena de documentos pictográficos tetzcoanos y de otras regiones.

A continuación, se señalan los principios de lectura de los grafemas autóctonos del MC, desde una perspectiva gramatológica derivada de la epigrafía maya,²⁸ que posibilita el estudio del sistema de escritura náhuatl, mismo que es uno de los principios fundamentales según los cuales se codificó el MC, aunque no es el único.

En cuanto al estudio del mapa en los términos de una unidad de sentido que incluye escritura y otros signos gráficos que corresponden a sistemas de significación distintos, el punto de partida es el modelo de texto desarrollado en el marco de la semiótica de la cultura.²⁹ En este modelo se considera al texto como una unidad de sentido en la cual se coordinan distintos códigos semióticos, cada uno presupone el análisis con procedimientos específicos. El texto es una estructura organizada según varios principios particulares en interacción, subordinados al propósito fundamental. En el MC este propósito sería el registro convencional de una jerarquía de asentamientos en un territorio.

28. Aunque el aspecto fonético de varios códices coloniales fue notado y explicado por varios autores desde el s. XIX, este método fue sistematizado recientemente por Alfonso Lacadena, "Scribal traditions"; los principios fundamentales de análisis y su justificación epistémica se pueden consultar en las publicaciones de ese autor. Una parte de las herramientas de análisis han sido desarrolladas y difundidas recientemente en talleres de estudio por varios autores, entre los que figura el mismo Lacadena, pero también Marc Zender, Albert Davlietshin, Harri Kettunen y Christophe Helmke. Este punto de vista promueve el uso de una terminología analítica unificada, que propicia un posterior cotejo de los análisis de distintos documentos.

29. Iuri Lotman, *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*, ed. Desiderio Navarro (Madrid: Cátedra, 1996); *La semiosfera II: semiótica de la cultura, el texto, de la conducta y del espacio*, ed. Desiderio Navarro (Madrid: Cátedra, 1998).

Convenciones para la presentación de los resultados

Como se mencionó antes, en este estudio los jeroglíficos conservan la nomenclatura posicional que estableció Mohar. La lectura de los grafemas autóctonos abarca la transliteración, transcripción y la traducción de estos.³⁰ En la transliteración no se representará la longitud vocálica ni las vocales aspiradas; el registro de logogramas se hará en mayúsculas y negritas, los silabogramas en minúsculas y negritas; cada signo constituyente de un grafema compuesto se separará por medio de guiones; en caso de ser pertinente, los paréntesis indicarán que se trata del complemento fonético de un logograma.

En cuanto a la transcripción (lectura), la longitud vocálica se representará por medio de dos puntos que suceden a la vocal; las vocales aspiradas se representarán por medio de una tilde pospuesta a la vocal.³¹ Toda la transcripción se registrará en cursivas, los corchetes representarán elementos reconstruidos. Se incluirá el análisis morfológico que fundamenta la traducción.

A continuación, entre llaves < > se presentarán las glosas, su transliteración, transcripción, análisis morfológico y traducción, cuando sean pertinentes. Para las glosas se mantienen las convenciones de escritura del texto original, sin interpretación fonológica de ningún tipo.

30. El presente estudio de los jeroglíficos del MC se sustenta en el modelo gramatológico que desarrolló Alfonso Lacadena, "Regional Scribal" y "Recursos escriturarios en la escritura jeroglífica náhuatl: el rebus, la complementación fonética y la escritura redundante de logogramas homófonos", en *El arte de escribir. El Centro de México: del Posclásico al siglo XVII*, eds. Juan José Batalla y Miguel Ángel Ruz (México: El Colegio Mexiquense, 2018), 21-45. Los grafemas náhuatl del MC fueron comparados con el repertorio compilado por Lacadena, a quien agradezco su generosidad para la consulta de su base de datos. Los errores y omisiones que se presenten en este estudio son exclusiva responsabilidad mía.

31. Las vocales largas y aspiradas derivan de la identificación de Karttunen, fundamentada en la obra de H. Carocci, Frances Karttunen, *An Analytical Dictionary of Nahuatl* (Norman: Universidad de Oklahoma, 1992).

En las glosas figuran los topónimos, estos no tienen significado léxico,³² por tanto no se presenta la segmentación morfológica de estas ni su traducción al castellano. Sin embargo, para propósitos comparativos, sí se presentan estos últimos en las palabras en náhuatl.

Cuando se requiere, además de la transliteración de la glosa, se presenta la transcripción con el fin de señalar la reconstrucción de los segmentos ilegibles en el texto.

Se presentan dos paleografías de cada topónimo, una corresponde a los jeroglíficos y otra a las glosas escritas con caracteres latinos que los acompañan. Ambas lecturas siguen las convenciones de transliteración, transcripción y traducción. Cuando la información coincide, se presenta una sola vez, con el fin de evitar repeticiones.

Cuando en el análisis se identifican valores fonéticos, estos se cotejan con los de otros documentos de la región de los dominios tetzcocanos y en ocasiones con documentos de otras regiones, como el *Códice Mendocino* y la *Matrícula de Huexotzinco*, con el fin de sostener su interpretación y para contrastar entre sí distintos usos de recursos escriturarios.

Los diccionarios a los que se recurrió para la reconstrucción de la definición y la ortografía de los topónimos son el *Gran Diccionario Náhuatl*,³³ *An Analytical Dictionary of Nahuatl*,³⁴ *Diccionario náhuatl-español*,³⁵ *Vocabulario en lengua castellana y mexicana y mexicana y castellana*,³⁶ se consultaron también los registros de León Portilla.³⁷

32. Willy Van Langendonck, *Theory and Typology of Proper Names* (Berlín: Mouton de Gruyter, 2007), 6-7 y 87.

33. Sybille de Pury y Marc Thouvenot, *GDN Gran Diccionario Náhuatl* (México: UNAM, 2012).

34. Karttunen, *An Analytical*.

35. Marc Thouvenot, *Diccionario náhuatl-español basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español modernizado* (México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM; Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2014).

36. Alonso de Molina, *Vocabulario en lengua Castellana / Mexicana Mexicana / Castellana* (México: Porrúa, 2013), 1555-1571.

37. Miguel León-Portilla, "Los nombres de lugar en náhuatl", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 15 (1982): 37-71.

Como se ha mencionado, tanto Bittmann como Díaz y Mohar han presentado paleografías y traducciones, aquí se presenta una versión propia que en algunos casos coincide con las de los autores mencionados, aunque no siempre es así.

Descripción del *Mapa de Coatlinchan*

En el *MC* se pintó una representación convencional de un territorio comprendido entre una cadena montañosa y un cuerpo de agua, estos dos elementos topográficos se representan mediante el principio de la iconicidad según convenciones indígenas. Entre esas figuras se distribuyen algunos jeroglíficos y glosas escritas en castellano, así como unos símbolos topográficos jerarquizados, todos unidos por *nexos* gráficos que conforman un diagrama. La composición excéntrica a partir del símbolo del *altepetl* señala la jerarquía de varios asentamientos cuyos nombres se registran en el documento.

La jerarquía está encabezada por el *altepetl* de Coatlinchan, el cual es referido por medio de tres recursos expresivos: el símbolo del *altepetl*, el jeroglífico de Coatlinchan y la glosa escrita en castellano. Según se registra en el *MC*, la siguiente posición en la jerarquía de asentamientos la ocupan cinco cabeceras y varios barrios, los cuales de manera dominante están distribuidos tras el símbolo del *altepetl*, que forman una secuencia de símbolos acompañados por glosas que registran topónimos, todos colocados a lo largo de varios *nexos* gráficos, en forma de líneas de distintos colores y que tienen su origen en el jeroglífico de Coatlinchan.

Tras los barrios siguen las estancias, registradas por medio de jeroglíficos glosados. Hay varios recursos gráficos que en el *MC* expresan la jerarquía de asentamientos:

1. Organización excéntrica de los topónimos registrados en el mapa, a partir del signo del *altepetl* central.

2. *Nexos* gráficos que unen topónimos, se trata de líneas de colores, a lo largo de las cuales se distribuyen en forma de secuencia los símbolos topográficos, los jeroglíficos y las glosas.
3. De manera dominante, primero figuran las cabeceras y los barrios y luego las estancias.
4. Dos tipos de símbolos jerárquicos gráficos de asentamientos: *altepetl* y barrio.
5. Los símbolos jerárquicos antes mencionados se distinguen de los jeroglíficos, la mayor parte de estos últimos registra nombres de cabeceras y estancias, aunque algunos pocos registran nombres de barrios.
6. Glosas escritas en castellano que registran la jerarquía de cabeceras, barrios, estancias y los nombres de localidades.

El *MC* presenta la referencia a un territorio, construido con base en la jerarquía y los nombres de varios conjuntos de localidades. En el documento se expresa que los asentamientos se presentan entre un cuerpo de agua y una alineación de magueyes. En el reverso, el *MC* presenta escrito “Pintura de coatlichan la de | esta / otra parte | Julian Davila”.

Los grafemas autóctonos más destacados visualmente integran glosas que refieren a los nombres particulares de cinco cabeceras (localidades que cuentan con asentamientos dependientes administrativamente o sujetos).

Estas cabeceras según las glosas se llaman: 1) Tlacuchcalco, 2) Tenango, 3) Tlalnahuc, 4) Mexicapan y 5) Culhuacan. El resto de los grafemas autóctonos registran nombres específicos de estancias y de algunos barrios, pero los jeroglíficos se limitan al registro de los nombres de las localidades, pues su jerarquía se expresa mediante otros recursos simbólicos, que son los signos de *altepetl* y de barrio y su distribución.

Una de las líneas o *nexos* gráficos no tiene una cabecera que la inaugure, coincido con los autores, como Bittmann, que interpretan

esto como que los siete barrios integrantes de la línea D podrían ser los que corresponden a Coatlinchan. La ausencia en dicha línea de asentamientos identificados en el mapa como estancias permite interpretar como subordinados al asentamiento principal de Coatlinchan, a las cinco cabeceras mencionadas, con sus respectivos sujetos, aunque esto por el momento es una hipótesis más, en espera de una confirmación basada en investigación de archivo.

En el mapa se registra la organización interna del *altepetl* o señorío de Coatlinchan, en una jerarquía de asentamientos que indica cinco cabeceras dependientes de este, barrios y estancias que le corresponden a cada cabecera. Los cinco pueblos sujetos son Tenango, Tlalnáhuac, Mexicapa, Culhuacan y Tlacuchcalco.

La mayoría de los nombres de los barrios no están registrados por medio de un grafema autóctono, sin embargo, el símbolo con la figura de una casa, en este caso, tendría el valor léxico de *calpulli*, representado por el logograma KAL y se traduciría al castellano como “barrio”, no como *calli*. Este no es el caso de la secuencia del nexa gráfico o Línea B.

Abreviaturas

GDN	<i>Gran Diccionario Náhuatl</i>
MC	<i>Mapa de Coatlinchan</i>
CSMA	<i>Códice Santa María Asunción</i>
CXOL	<i>Códice Xolotl</i>
MITE	Memorial de los Indios de Tepetlaoztoc
CVRG	<i>Códice Vergara</i>
CM	<i>Códice Mendocino</i>
MH	<i>Matrícula de Huexotzinco</i>
R	rebus
ERLH	escritura redundante de logogramas homófonos
IFR	indicador fonético redundante

Línea A

A1

TLAKOCH-KAL, *Tlakochkal*[ko], tlakoch-kal[-ko], dar-do-casa[-LOC]: “[En la] casa [de los] dardos”

<**tlacuchcalcobarrío yn°destacabeçera**, *Tlakochkalko* barrio *yn[ombr]e desta cabeçera*>



El registro jeroglífico coincide con la glosa, aunque en el primero hay subrepresentación del sufijo locativo <-ko>. Es la estructura pictográfica del documento, la cual indica que A1 tiene un valor toponímico y, en este caso, que es necesario que el lector reconstruya el afijo locativo. Algunos asentamientos registrados como cabeceras en el MC presentan el símbolo con forma de casa y marcas distintivas adicionales, estas últimas permiten identificar a esos símbolos como jeroglíficos o grafemas, es el caso de A1 y de B1.

A2

Jeroglífico con el valor de calpulli, <**tlalquicanbarrio**, *tlalki-ka:n*,³⁸ *tlalki-LOC*, ¿?-lugar donde hay: «Lugar donde hay tlalki»>



Cuando, como en el caso de A2, se pinta un símbolo jerárquico de barrio acompañado por glosas, la información que registra el primero no corresponde con la de la glosa, en la cual sí se fija un topónimo específico.³⁹

38. Vocal larga en <-ca:n> según León-Portilla, “Los nombres”, 39.

39. Todas las observaciones que atañen al símbolo cartográfico de barrio son válidas para el resto de los que figuran en el MC y que carecen de otros elementos logofonéticos adicionales.



A3-A8

Jeroglíficos con el valor de *calpulli*, **A3** <calico, cal(li)-co, casa-LOC, casa-en, “En las casas”>, **A4** <ayapango, ayapan-go, ayapan-[c]o, caño del agua-LOC, caño del agua-en: «En el caño del agua»>, **A5** <tlilhuacan, tlihua-can, tintorero-LOC, tintorero-lugar de, “Lugar de los tintoreros”>, **A6** <tilmatlan, tilma-tlan, carbón-LOC: «Lugar del carbón», «Entre carbones»>,⁴⁰ **A7** <tlaltecoa, tlteca- oa, tlteca-GEN: «En los tlaltecas», «Sobre los tlaltecas»>, **A8** <tecpantalal, tecpan-tlaca[t], palacio-hombre: «Hombre del palacio» / «Palacio del hombre»>

En el MC, el nombre de barrio **tlilhuacan** se presenta también en tres estancias, y está registrado por medio de jeroglíficos y de glosas.



A9

TEPOS-AWA, *Teposa:wa[tla:n]*,⁴¹ tepos-a:wa⁴²[-tla:n]: cobre / metal / hierro-encina / roble⁴³ [-LOC]: «[Lugar de los] encinos/roble», «[Lugar del] metal/cobre» / «[Lugar de los] encinos/roble [de] cobre/metal» / «¿Lugar de a:watl de cobre?»
<tepozahua[...]nçia, Teposa:wa[tla:n] [esta]nçia>

40. No coincido con el análisis que Díaz hace del símbolo A6, según el cual **tilmatlan** se traduce como “lugar de pintores” o se escribió **tilmatlan**, cuando el nombre del lugar debió ser Tilmatlan, considero que no está justificado un cambio de un topónimo por otro; además en otros documentos como la *Matrícula de Huexitzinco*, Baltazar Brito Guadarrama, *Huexotzinco: cuatro siglos de historia* (México: Municipio de Huexotzinco-Raíz del Sol, 2016), 163, figura este jeroglífico glosado como Tlilhuacan. Ismael Díaz Cadena, *Glosas del Mapa de Coatlinchan* (México: Cuadernos de la Biblioteca; Biblioteca Nacional de Antropología e Historia INAH, 1978), 21.

41. Vocal larga en <-tla:> según León-Portilla, “Los nombres”, 48.

42. Vocal larga en <a:wa> según Wimmer, en Pury y Thouvenot, *GDN*.

43. Molina según Thouvenot, *Diccionario náhuatl-español*, 330, 35.

Los jeroglíficos A9 y E10 son idénticos, así como sus glosas. En el jeroglífico hay subrepresentación del sufijo locativo <-tla:n> o <tla:>, que al parecer sí figuraba en la glosa, pero es actualmente ilegible debido al deterioro del documento.

Llama la atención en A9 y E10, el uso de un jeroglífico <AWA> de factura tradicional, puesto que el resto de los jeroglíficos que en el MC integran nombres de árboles son de factura occidentalizada.

A10

te-CHACHAL, *Techachal[ko]*, te-chachal[-ko], piedra-piedra áspera⁴⁴[-LOC]: “[En la] piedra áspera”
<techachalco estancia>



En el MC <te> no funciona como complemento fonético. El componente que en A10 se identifica como <te> funciona como fonograma en estructuras silábicas análogas en CSMA fol. 59r, <te> es un complemento fonético en MITE 058 fol. 5^a.

Mohar identifica los puntos dentro del jeroglífico “piedra” con el valor de -chacha- como “poroso, rasposo”.⁴⁵ La traducción de Mohar resulta acertada, pues coincide con la glosa de A10; además la textura de puntos no es un rasgo diagnóstico del silabograma <te>, tal como se puede confrontar en CSMA fol. 59r, CVRG fol. 43v.

El uso del silabograma <te> como complemento fonético fue señalado por Lacadena⁴⁶ en el CM fol. 26r y en el CSMA fol. 2v.

El logograma CHACHAL sería alógrafo del que Lacadena identifica como XAL. Será necesario cotejar la pertinencia de esta última hipótesis en otros documentos.

44. Molina según Thouvenot, 75.

45. Molina, *Vocabulario en lengua*, 15.

46. Lacadena, “Recursos escriturarios”.

Línea ocre secundaria



A11
KIAW, [*Chikon*]kiaw[*ko*], [chikon]-kiaw-[*ko*], [siete-]lluvia[-LOC]: «[En Siete] lluvia»
<chiconquiauco estancia>

En el jeroglífico hay subrepresentación del elemento <chikon-> y del sufijo locativo <-ko>.



A12
TLAKA, *Tla:ka*[*ʔ*?]⁴⁷, hombre-*ʔ*?, «[*ʔ*Lugar del?] hombre»
<tlacat(*ʔ*?) estancia>⁴⁸

No hay observaciones.



A13
TLIL, *Tli:l*[*wakasinko*]⁴⁹, *tli:l*:[*waka*⁵⁰-*tzin-ko*] /*tli:l*[-*waka-tzin-ko*], tinta[- tener-donde-REV-LOC]: «[Lugarcito de los que tienen]⁵¹ carbón/tinta»/ «[En el lugarcito donde se tiene] carbón /tinta».
<tlilhuacaçingo.est^a., *Tli:l*wakatzinko est[ancia]>

En el jeroglífico hay subrepresentación del segmento <-waka-tzin-ko>, lo que no permite diferenciarlo de los jeroglíficos c8 y c10, cuyas glosas tienen los sufijos <-wa-kan>.

47. Vocal larga en <ta:ka> según Karttunen, *An Analytical*, 253.

48. Mohar lee: *tlacato*. Mohar, *Líneas y colores*, 51.

49. Vocal larga en <tli:l> según Karttunen. Mohar lee: *Tlilhuacingo*, lugar de los tlilhuaques, lugar donde había tinta negra o lugar de los tintoreros). Karttunen, *An Analytical*, 308; Mohar, *Líneas y colores*, 51.

50. “[T]lilhuaca: topónimo”, según Pury y Thouvenot, *GDN*.

51. Thelma Sullivan, *Compendio de la gramática náhuatl* (México: UNAM, 1998), 155.

Línea B

La Línea B presenta algunas inconsistencias si se la compara con el resto de las líneas o *nexos* gráficos del MC, pues su arranque presenta una glosa cuyo jeroglífico se encuentra desplazado hasta la siguiente posición en la secuencia de topónimos. Una explicación podría ser que el autor de los jeroglíficos cometió un error al olvidar registrar el primer barrio de la secuencia y que el glosador se vio en la necesidad de enmendar el error. Otra explicación puede ser que el glosador integró un barrio antes inexistente entre los sujetos de Tenango.

Otra inconsistencia es que la Línea B es la única en la cual los barrios presentan jeroglíficos distintivos. Esta línea, en la posición B2 de la secuencia toponímica, presenta una extensión en cuyo extremo está un jeroglífico glosado como «tlaxisco est.», que rompe el orden que en otras líneas presenta a los barrios antecediendo a las estancias; esto sugiere que el autor de los jeroglíficos pudo haber omitido dos barrios y solo corrigió el error en B2. Una explicación alternativa podría ser que, en la organización de los topónimos en esta línea se privilegiara la legibilidad, mediante una adaptación al espacio restante, una vez pintadas el resto de las líneas que integran al documento y que el glosador hubiese introducido por error la glosa de B1.

A la derecha del primer jeroglífico de la Línea B está escrita una glosa con el nombre de la cabecera: <yeln^s solo tenango|desta cabeçera>.

B0

La glosa refiere al jeroglífico B1, que presenta a su vez una glosa que registra el nombre de un barrio que no deriva del jeroglífico antes mencionado.

B1 ERLH (parcial)

a) TENAN-KAL, *Tenankal*[*ɛko?*], muro-casa-LOC, «[En el muro [de la] casa»

b) TE[KPAN]-TENAN/, *Tenan*[*ko*], muro[-LOC], «[En el muro»,

<tlal[...]lantla barrio, *Tlal*[...]lantla barrio>



Al jeroglífico B1 le corresponde la glosa que registra el topónimo «tenango», ubicada en la posición B0, y que tiene correlatos en el CM fol. 10v, 13r; aunque por principio, el jeroglífico podría referir también a un nombre como Tenankalko, pues la estructura del jeroglífico es la misma que la del que se encuentra en A1, y que está glosado como «tlacuchcalco»; además es un topónimo que tal y como Tenango, se presenta actualmente en la zona del México central.

Por remitir de manera directa al nombre escrito en la glosa B0, un valor de lectura del jeroglífico B1 como **TE[KPAN]-TENAN** posiblemente es el más acertado. En tal caso, el elemento **TEKPAN** funcionaría como un complemento fonético <te>, derivado por acrofonía del logograma **TEKPAN**, un caso análogo se señala en el CM fol. 5v., donde los logogramas **TEKW** y **TEKPAN** se usan para escribir el nombre Tecpan.⁵²

En el caso de B1, parece poco probable que el jeroglífico compuesto contenga un símbolo cartográfico con el valor de <barrio>.

	<p>B2: R</p> <p>a) WITZ-tla, <i>Witztla:n</i>, witz-tlan, espina-LOC, «Lugar de las espinas»</p> <p>b) tla-TLA [KOCH], <i>Tla[xisko]</i>, tla[xis-ko], tlaxi[ca]-ko, [gotear-LOC], [«Lugar de las goteras»]</p> <p>c) tla[xix-ko], [cosa cargada-LOC], [«Lugar de las cosas cargadas»]⁵³</p> <p><tla xisco est^a, <i>Tlaxisco estancia/Tlaxi[x]co estancia</i>, tlaxix-ko, «Lugar de las goteras o de las cosas cargadas» / <i>Tla[ix]co estancia</i>, tla-ixco, tierra-LOC, «Ante/sobre la tierra»></p>
--	---

La lectura del jeroglífico no coincide con la glosa.

52. Lacadena considera un ejemplo de Tecpan para ilustrar el recurso escriturario que denomina “escritura redundante de logogramas homófonos”, este recurso también figura en el MC. Lacadena, “Recursos escriturarios”.

53. Según lectura de Díaz, *tlaxixtli* es el nombre de un arbusto de tallo duro, aunque no señala la fuente en la cual se basa la identificación, por otra parte, Molina Molina, en *Vocabulario en lengua*, 146, registra que ese vocablo significa “cargada cosa”. Díaz, *Glosas del Mapa*, 21.

En B2 se pintó el logograma <WITZ> y no parece admitir dudas en su identificación,⁵⁴ aunque su relación con la glosa correspondiente indica un error, que se confirma en un topónimo Taxisco, que figura en la MH,⁵⁵ y que presenta un logograma **TLACOCH** para registrar ese nombre. En tanto se trata de un documento del señorío de fundación acolhua, no sorprende que varios topónimos coincidan con los del MC, sin embargo, la ausencia de fonetismo en el registro toponímico de la MH permite contrastar un documento de la tradición de Tetzcoco con otra tradición de escribas, la de Huexotzinco.⁵⁶ Es necesario agregar que en ambos casos, el del MC y el de la MH, el elemento **TLAKOCH** se aleja del nombre glosado, aunque podría funcionar por acrofonía.

Esta última observación descarta que B2 sea un topónimo mal glosado, con un valor de lectura cercano a Tlakochkalco. De no existir la evidencia de la MH, unas lecturas posibles de B2 serían Tlawitz[ko], o Wizstla:n]. Sin embargo, la explicación más simple resulta preferible y es que la glosa y el jeroglífico coinciden, aunque el jeroglífico tiene un error en su configuración.

La explicación que parece válida es que se trataría de un uso acrofónico del logograma <TLAKOCH> como complemento fonético redundante. El pintor del jeroglífico habría errado en su dibujo, probablemente debido a la semejanza gráfica entre los logogramas <WITZ> y <TLACOCH>.

El jeroglífico «tla» está atestiguado como complemento fonético,⁵⁷ su función en B2 sería clara si no se tratara de un caso de complementación fonética correlacionable con la glosa. Otra

54. Cfr. CM fol. 47r. *Códice Mendocino* (México: San Ángel Ediciones, 1979).

55. Brito Guadarrama, *Huexotzinco: cuatro siglos de historia*, 159.

56. Agradezco al Dr. Baltazar Brito la observación acerca del topónimo de la *Matrícula de Huexotzinco* y sobre la escuela Huexotzinca. Comunicación personal septiembre, 2016.

57. Cfr. CVRG fol. 29r. Barbara Williams y Frederick Hicks, *El Códice Vergara: edición facsimilar con comentario: pintura indígena de casas, campos y organización social de Tepetlaóztoc a mediados del siglo XVI* (México: UNAM; Apoyo al desarrollo de archivos y bibliotecas de México, 2011).

explicación es que hay un logograma <TLA> o <TLAXIX>, alógrafa de <TLAKOCH>.



B3

SIWA, *Siwa:[ɜ?][pan]*, *siwa:[ɜ?]-pan*, mujer[ɜ?]-LOC, «Sobre [ɜ?] mujer»,
<ɜiua[ɜ?]pan barrio, *Siwa:[ɜ?][pan] barrio*>

El elemento locativo está subrepresentado en el jeroglífico.

Según deriva de las glosas, en el *MC* habría cuatro barrios contiguos que por alguna razón no presentan el símbolo de barrio al cual se refieren. En lugar de este último, se pintaron jeroglíficos y glosas que registran alfabéticamente el nombre de los barrios. Esto puede deberse a un error del pintor de los jeroglíficos o de quien escribió las glosas, probablemente del primero, ya que son las glosas del *MC* las que se adaptan a los jeroglíficos.

Se registró el topónimo cuando según la estructura del *MC* debió haberse simbolizado tan solo un número de barrios, subordinados a la cabecera de Tenango.

Si se trata de un error, es posible que los cuatro jeroglíficos en cuestión no se refieran a barrios, como escribió el glosador, sino a estancias.



B4

CHAL, *Cha:l[kapochtla:n]*, *cha:l[ka-pochtla:n]*, *chal/GEN-poch-LOC*, «Al lado del Pochtlan del chalca»
<chalcapuchtlan barrio, *Cha:lkapochtla:n barrio*>

El elemento con el valor de *pochtlan* y el locativo está subrepresentado en el jeroglífico.

B5

Tla-ma/ma-tla, *tla[ma] [ɣ?]*, *tla[ma]- [ɣ?]k*, médico/cirujano-[ɣ?]-

LOC//cautivar/cazar-ɣ?-LOC

<**tla[ɣ?]-c barrio**, *Tla[ma:][ɣ?]k barrio*>⁵⁸



El valor fonético <**tla**> está atestiguado (cfr. MC B2); el valor fonético <**ma**> se deriva de su estructura silábica.

Se puede agregar que, a partir del jeroglífico y la glosa, Mohar⁵⁹ lee en esta última <*Tlama-yoc*> y traduce un nombre que referiría a la cacería o a la captura de cautivos.

B6: R

TOTOL-a, TOTOL-A, *To:tola:[n]*, *toto[ɫ]-a:[n]*, pavo-LOC, «Cerca del pavo»

<**totola barrio**>



El topónimo podría, por principio, estar compuesto por dos logogramas, uno de ellos en *rebus*, o incluir un fonograma.⁶⁰

B7

MATLAL-TEPE, *Ma:tla:ltepe[k]*, *matlal-tepe-c*, azul-cerro-LOC, «En el cerro azul»

<**m[at]altepec estancia**, *Matlaltepek estancia*>



58. Vocales largas según Karttunen, *An Analytical*, 278.

59. Mohar, *Líneas y colores*, 53.

60. Cfr. CVRG, fol. 8v. Williams y Hicks, *El Códice*.

Mohar alcanza a leer en la glosa el topónimo “Matlaltepec”.⁶¹



B8
TEPE-¿?/¿?-TEPE
 <mi[¿?]>

Según Bittmann,⁶² el jeroglífico registraría un nombre <Mi-qui...pec>, “en el cerro del cadáver”, pero Mohar lee en la glosa Mix-coac.⁶³ Ambas interpretaciones se presentan sin un sustento documental que permita desarrollar una crítica y la glosa no es legible en la reproducción.



B9: R
te-ko, Te[kal]ko, te-kal-ko, piedra[-casa]-LOC, «En la casa de piedra»
 <tecalco est^a., Tekalko estancia>

El fonograma <te> se explica en A10, mientras que el fonograma <co> está atestiguado en el *MITE* fol. 3r.



B10
 Jeroglífico desconocido ¿**AWEWE?** ¿**OKO?**, B10 es idéntico a C7, E7y F7, no presenta rasgos que permitan diferenciarlo de otros grafemas del *MC* glosados como <ahuehuetitlan est^a.>, o incluso <ocotitlan est^a.>

La glosa es leída por Mohar como <tle...tlan estancia>.⁶⁴ Debido al deterioro, no es posible correlacionar la escritura en caracteres latinos con topónimos inspirados en nombres de árboles.

61. Mohar, *Líneas y colores*, 53.

62. Bittmann, *El Mapa*, 49.

63. Mohar, 53.

64. Mohar, 53.

BII

TLAL, *Tlal[itzayanka]*, *tlal[-itza[l]an-ka*, tierra-LOC-GEN,
«Habitante de en medio de la tierra»
<**tlali çayanca est**ª., Tlalizayaka estancia>



Díaz propone <**tlali çayanca esta.**, *Tlalitzayanka estancia*> “En su hendidura de la tierra”,⁶⁵ pero el jeroglífico no registra esa información y la glosa contiene un sufijo gentilicio, por lo cual es preferible “Habitante de en medio de la tierra”.

Línea C

CI

TLAL-CHIMAL/CHIMAL-TLAL, *Tla:lchimal/Chimatlal:[l]*,
tlal- chimal, tierra-escudo/chimal-tlal[l], escudo-tierra
<**nonbre||tlalnahuac delnª||esta cabeçera**, nombre *Tla:l-
nawak del nombre esta cabeçera*>



La lectura de la glosa no coincide con el jeroglífico, posiblemente por un error del glosador o del escriba encargado de los jeroglíficos. Una explicación sería que este último unió en un compuesto los dos jeroglíficos que corresponden a las posiciones C1 y C2, pues en las glosas se registran los componentes <**chimal**> y <**tlal**>.

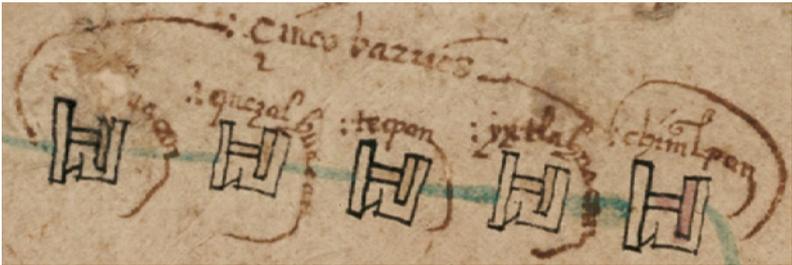
El jeroglífico incorporaría parte del nombre del siguiente asentamiento, que se registra en la glosa en la posición C2: <**chimalpan**>.

Así es que, al parecer, la cabecera pudo haberse llamado Chimalpan, aunque el jeroglífico puede corresponder, por principio, a Chimatla o Tlachimala. Me inclino a considerar que en este caso se trataría de un error del encargado de pintar los jeroglíficos, pues el glosista se adaptó al espacio restante. El valor jeroglífico <**CHIMAL**> se confirma en el MC, pues en F5 se usó el mismo logograma al

65. Díaz, *Glosas del Mapa*, 20.

escribir el topónimo glosado como <**chimalhuacapan**>, lo cual sugiere una relación entre C1 y F5 con actual asentamiento de Chimalhuacan, en el municipio del mismo nombre.

Mohar relaciona el escudo de C1 con “la idea de cercanía”,⁶⁶ lo cual resulta improbable, pues el logograma <NAWA> se expresa por medio de una o varias volutas, y así puede observarse en el CVRG fol. 32r.



C2-C6

No hay jeroglíficos C2: <**chimplan**, *Chi:malpan*, chimal-pan, escudo-LOC>, C3: <**yxtlahuacan**, *Ixtla:wakan*, ixtlawa-kan, tierra llana-LOC, «Lugar de la tierra llana»>, C4 <**teapan**, *Te:kpan*, palacio>, C5: <**quezalhuacan**, *Ketzalwakan*, ketzal-wacan, ave-POS-LOC>, C6: <t[...]uacan>

Nota: imagen rotada a la derecha en 90° respecto a su posición en el MC.

Como se sugiere en el comentario a C1, Chimalpan es un topónimo de amplio uso en áreas no lejanas a Coatlinchan, también podría corresponder al asentamiento que actualmente se llama Chimalhuacan.

C6 resulta ilegible, pero Mohar informa que la glosa “en la copia realizada en 1977 se lee como Tlilhuacan”.⁶⁷



C7

¿**AWEWE?**, *A:we:we:[titla:n]*⁶⁸ a:we:we:-[ti]-[tla:n], ahuehuetle-NEXO-LOC, «Junto a los ahuehuetes»
<**ahuehuetlanest^a**, *A:we:we:titla:n estancia*>

66. Mohar, *Líneas y colores*, 54.

67. Mohar, 54.

68. Vocal larga en <-tla:n> según León-Portilla (1982), 40.

El jeroglífico C7 es idéntico a B10, E7, F7, pero las glosas no coinciden en cada caso. Dos jeroglíficos idénticos del MC se asocian con la glosa <ahuehuetitlanest^a>, por lo cual este se considera un logograma con el valor de <AWEWE>, alógrafo en el MC de otro logograma con el valor <OKO>, ambos presentan una realización con rasgos occidentales.

C8

TLIL, *Tli:l[wakan]*,⁶⁹ tli:l-wa-kan, tinta-tener-LOC, «Lugar de los que tienen tinta»⁷⁰ / «En el venerable lugar donde se tiene tinta»

<tlihuacan est^a, *Tli:lwakan est[ancia]*>



El logograma C8 es idéntico a A13 y C10, pero la partícula locativa no coincide en la glosa de A13 <tlihuacancingo>, aunque el elemento locativo no está representado en ninguno de los tres jeroglíficos.

C9

MI, *Mi:[wakan]*, mi:[-wa-kan], flecha[-POS-LOC], “[Lugar de los que poseen] flechas”

<mihuacan est^a, *Miwakan est[ancia]*>



No hay observaciones.

C10

TLIL, *Tli:l[wakan]*⁷¹, tli:l-wa-kan, tinta-tener-LOC, «Lugar de los que tienen⁷² tinta»

/ «En el venerable lugar donde se tiene tinta»

<tlihuacan est^a, *Tli:lwakan est[ancia]*>



69. Vocal larga en <tli:l> según Karttunen, *An Analytical*, 308. Mohar, en *Líneas y colores*, 54, lee: lugar de los tlihuacques, lugar donde había tinta negra o lugar de los tintoreros.

70. Sufijo posesivo según Sullivan, *Compendio*, 155.

71. Vocal larga en <tli:l> según Karttunen, *An Analytical*, 308. Mohar lee: “lugar donde había tinta negra o lugar de los tintoreros”, ambas traducciones son posibles. Mohar, *Líneas y colores*, 56.

72. Sullivan, 155.

C10 es idéntico a C8 y A13, sin embargo, en este caso, como en C8, las glosas registran un topónimo <tlilhuacan>, en vez de <tlilhuacancingo>, como en A13.

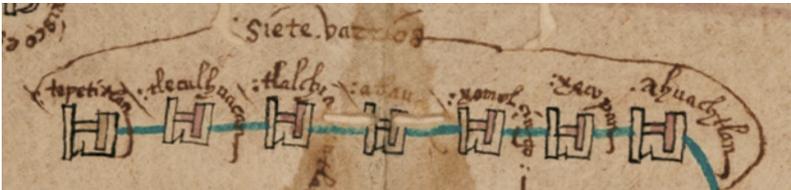


CII: R

TEPE-PAN, *Tepe:pan[ayapanko]*⁷³, tepe:-pan[-a:ya:-pan-co], cerro-LOC-manta de algodón/henequén-LOC, «En el cerro sobre la manta de algodón/henequén»
<tepepanayapango est.^a, *Tepe:pana:ya:panko estancia*>

No hay observaciones.

Línea D



D1-D7

No hay jeroglíficos, **D1**: <ahuachtlan, *Awachtla:n*, a-wach-tla:n, agua- semilla-LOC, «Al lado del agua y la semilla»>

D2: <xacopan, *Xakopan*, xako-pan, oscuro/pardo-LOC, «En lo oscuro/pardo»>

D3: <xomilcingo, *Xomiltzinko*, xomil- tzin-ko, jumil-REV-LOC, «En el jumilcito»>

D4: <atlau[...], *Atlaw[...]*, atlaw[-...], barranca[-LOC]>

D5: <tlalchia[...]*cotlan*, *Tla:lchia[...]**kotla:n*, tla:lchi-a[...]*ko- tla:n*, en el suelo [...]-LOC, «Al lado del suelo [...]»>

D6: <tleculhuacan, *Tlekulwakan*, tle-kulwa-kan, «Lugar del fuego culhua»>

D7: <tepetitlan, *Tepeititla:n*, tepe-ti-tla:n, cerro-LIG-LOC, «Al lado del cerro»>

Nota: imagen rotada a la derecha en 90° respecto a su posición en el MC.

No hay observaciones.

73. Vocal larga en <tepe:> según Karttunen, *An Analytical*, 229.

Línea E

E1

No hay jeroglífico <tlacatecobarrío, *Tla:ka-teko*, tla:ka-teko, «Lugar del noble»>



No hay observaciones.

Una lectura alterna puede ser: “[Lugar del] hombre⁷⁴ tendido”,⁷⁵ pero me inclino por la opción “Lugar del noble”.

E2

No hay jeroglífico <nono hualco barrío, *Nonowalko barrío*, nonowal-LOC, «En el sitio de los nonoalcas»>



No hay observaciones.

E3: R

me-pa/ME-PAN/me-PAN, *Me[xika]pan*, me[xika]-pa[n], me[xika]-LOC, «Sobre el lugar de los mexicas» <mexicapán n^e/ de.|estacabeçera, *Mexikapán nombre de esta cabecera*>



En E3 el jeroglífico sí registra el sufijo locativo.

E4

No hay jeroglífico <çiualtecpán barrío, *Siwa:[t]l-tekpan* barrío,⁷⁶ mujer-palacio, «Palacio de mujeres»>



74. “teco” como <señor>, según Cortés y Zedeño (1765), 79, en Pury y Thouvenot, *GDN*.

75. “teco” como <tendido> en *GDN* (2012), según Rincón (1595), 71 en Pury y Thouvenot, *GDN*.

76. Vocal larga en <cihua:> según Karttunen, *An Analytical*, 35.

No hay observaciones.



E5: R

me-TZIN, *Me[xika]tzi:n[ko]*⁷⁷, mexi-ka-tzi:n-ko, nombre-GENpl-REV-LOC, «En el reverenciado lugar de los mexicas»/«En el lugarcito de los mexicas»
<**mexicatzingo est^a**, *Mexikatzingo estancia*>

En E5 el sufijo locativo sí se representa jeroglíficamente.



E6

PAN/¿TEPAN?, *[Te]pa:n[titlan]*⁷⁸, [te]pa:n-[ti]-[tlan], muro-NEXO-LOC, «En el muro»
<**tepanitlan est.^a**, *Tepa:ntitlan estancia*>

El logograma podría coincidir con el lexema <tepan>. Debido a la ausencia de afijos locativos, E6 es otro ejemplo de un signo cuyo valor toponímico se reconstruye por el contexto documental.



E7

¿AWEWE?, *A:we:we:[titla:n]*⁷⁹, a:we:we:[-ti-tla:n], ahuehuetite-NEXO-LOC, «[Junto a los] ahuehuetes»
<**ahuehuetitlanest^a**, *A:we:we:titla:n estancia*>

El jeroglífico E7 es idéntico a B10, C7 y F7, pero las glosas presentan nombres distintos, incluso un lexema distinto si se considera una parte del compuesto jeroglífico que figura en la posición E8.

77. Vocal larga en <-tzi:n> según León-Portilla, “Los nombres”, 68.

78. Vocal larga <-pa:n-> según Karttunen, *An Analytical*, 229.

79. Vocal larga en <-tla:n> según León-Portilla, “Los nombres”, 40.

E8: R

¿OKO?-TLAN, *Oko[ti]tla:n*, oko-[ti]-tla:n, ocote-
[NEXO]-LOC, «Junto [a los] ocotes»
<**ocotitlanest^a**, *Okotitlan estancia*>



Este jeroglífico se cuenta entre los que presentan un sufijo locativo acompañando al radical, como E9, F11, F12. Por otra parte, E5 presenta un sufijo reverencial.

E9: R ¿IFR?

tla-TZALAN, *Tlatza:lan*, tla-[t]sa:lan,⁸⁰ tierra-LOC, «Entre la tierra»

tla-TZALLAN,⁸¹ *Tlatzallan*, tla-[t]zallan, «Cañada de tierra»

tla-TLAPANI,⁸²

Tla[t]zalan/Tlatza:lan

<**tlazalanest^a**, *Tlasalan estancia*>



En la opción “c” el logograma con el valor de “romper, rasgar”⁸³ contradice la información que deriva de la glosa, por lo cual resulta poco probable que <tlapani> sea su valor de lectura, sin embargo, si así fuera, el logograma estaría acompañado por un complemento fonético con el valor de lectura de <tla->.

80. Karttunen registra una postposición <-tza:lan>, con el valor de lectura de “entre algunos”. Karttunen, *An Analytical*, 310.

81. Tzallantli: según Wimmer y Molina 2, en Pury y Thouvenot, *GDN*, se traduce “abra, quebrada de sierras o cañada”.

82. La identificación del logograma TLAPANI corresponde al índice de logogramas elaborado por Lacadena, “Recursos escriturarios”.

83. Se trata de uno de los logogramas que sistematiza Lacadena, *Inventario de Logogramas* (np).



E10

TEPOS-AWA, *Teposa:wa[tla:n]*,⁸⁴ *tepos-a:wa*⁸⁵[-tla:n], cobre/metal/hierro- encina/roble⁸⁶[-LOC], «[Lugar de los] encinos/robles [de] cobre/metal»/«¿Lugar de *a:watl* de cobre/metal?»

<**tepuzahuatlaest**⁸, *Teposa:watla estancia*>

El jeroglífico E10 es idéntico a A9, así como las glosas; llama la atención la colocación muy próxima en el documento de dos topónimos idénticos, ambas estancias, pero de distintas cabeceras.

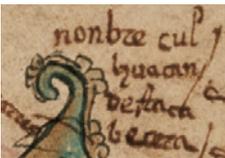
Línea F



F1

No hay jeroglífico <xicolan culhuacan barrio, Xicolan Ko:lwakan *barrio*>

No hay observaciones.



F2

KOL, *Ko:l[waka:n]*⁸⁷, *ko:l-[wa]-[ka:n]*, ancestro/torcido-[GEN]-[LOC], «[Lugar de los] colhuas»

<**nombre culhuacan**|**destaca**|**beçera**, *nombre Ko:lwaka:n de esta cabecera*>

No hay observaciones.

84. Vocal larga en <-tla:> según León-Portilla, “Los nombres”, 48.

85. Vocal larga en <a:wa> según Wimmer, en Pury y Thouvenot, *GDN*.

86. Molina, según Pury y Thouvenot, *GDN*.

87. Vocales largas según Carocci, en Pury y Thouvenot, *GDN*.

F3: R

te-PAN, *Tepa:n[eka]*⁸⁸, *tepa:n[-eka]*, encima-GEN, «[Los de] encima»

<**tepaneca estancia**, *Tepaneca estancia*>



El elemento <te> en este caso no constituye un lexema por sí mismo, por tanto, se identifica como fonograma; en cambio la estructura silábica de <PAN> indica su calidad de logograma.

F3a

MOTO-TEPE, *Mo:to'te[pek]*, *mo:to'-tepe*, ardilla-cerro, «Cerro [de la] ardilla»

<**mototep[ec] estancia**, *Mo:to'te[pek] estancia*>



No hay observaciones.

F4

No hay jeroglífico <**tlat[ɛ]barrio**, *Tlat[ɛ] barrio*>



No hay observaciones.

F5

CHIMAL, *Chi:mal[wakapan]*⁸⁹, *chi:mal[-wa-ka-pan]*, escudo[-POS-LIG-LOC], «[En los que tienen] escudo»

<**chimal hu[a]capan est^a**, *Chi:mal[w[a]kapan estancia*>



Puesto que no hay afijos locativos, el valor toponímico del jeroglífico deriva de la estructura textual.

88. Se eligió la acepción <tepa:n> en lugar de <te:pan>, este último vocablo tiene por traducción <sobre alguno o algunos> según Karttunen, *An Analytical*, 229.

89. Vocal larga según Karttunen, *An Analytical*, 52.



F6

No hay jeroglífico <tepan çingan barrio, Tekpansingan barrio>

No hay observaciones.



F7

¿AWEWE?, A:we:we:[titlan], a:we:we:[-ti-tlan], ahuehuet[-LIG-LOC], «[Al lado del] ahuehuate»
<ahuehuetitlan estancia, A:we:we:[titlan] estancia>

El jeroglífico F7 es idéntico a B10, C7, E7 y a un componente de E8, aunque las glosas presentan tres valores de lectura distintos. No se trata de un jeroglífico de factura tradicional que permita correlacionarlo con otros en los cuales sí se señalan distinciones entre clases de árboles.



F8: R

TAPALKA-PAN, Tapalkapan, tapalka-pan, guijarro-LOC, «En los cascos de vasijas o en las tejas quebradas»
<tapalcapan estancia, Tapalkapan estancia>

El logograma <TAPALKA> no está representado en el inventario de Lacadena.

Mohar lee “T[l]apalcapan” en la glosa, e identifica el jeroglífico con un montículo de cerámica quebrada o de tepalcates; de esta manera lo interpreta como “lugar del barro quebrado o el lugar de

los tepalcates”.⁹⁰ Sin embargo, un valor del componente jeroglífico más ajustado a la glosa sería <TAPALKA>, derivado de <tapalcatl> “casco de vasija de barro quebrada, o teja quebrada”.⁹¹ Otra posibilidad es que la grafía del jeroglífico derive de la figura de una montaña de estiércol “*tlapala:ntli*”, en tal caso sería necesario reconstruir el segmento <-ka->. Debido a su simpleza, me inclino por la primera opción.

Hay representación completa de los valores fónicos del topónimo por medio del jeroglífico.

F9

K^wAW-TLAL, K^wa:wta:l[pan], K^wa:w-tla:l[-pan], águila-tierra-LOC, «En la tierra del águila»
<coautlalpan est^a, K^wa:wta:lpan estancia>



Por carecer de sufijos locativos, el valor toponímico del jeroglífico deriva de la estructura textual.

F10

No hay jeroglífico <atlincanbarrio, Atlinkan barrio>



No hay observaciones.

90. Mohar, *Lineas y colores*, 62.

91. Karttunen, *An Analytical*, 215.



F11: R

- a) *Tzak^{wal}[tsin]ko*, *tzak^{wal}-[tsin]-ko*, templo/pirámide/cerrito⁹²-REV//LOC-LOC, «En la base del templo/pirámide/cerrito»/«En el reverenciado templo/pirámide/cerrito»
- b) **TENAN-ko**, el valor de **TENAN** se comprueba en B1. <Çacualçinco est, *Tsakwaltsinko estancia*>

La glosa no corresponde al jeroglífico, pues en la posición B0 y B1 del documento se confirma el valor <**TENAN**> del logograma que forma parte del compuesto jeroglífico.

Esto podría responder a un error por parte del escribano encargado de las glosas o del encargado de los jeroglíficos. Respecto de este problema, la relación entre jeroglíficos y glosas en la posición C1 y C2 indica que, aunque casi todos los jeroglíficos del *MC* tienen una factura tradicional de buena calidad, el escriba encargado de los jeroglíficos pudo cometer varios errores a la hora de registrar los nombres de lugar en el documento. Si las glosas son correctas en cuanto a la cantidad y el nombre de las localidades registradas en cada nexa gráfico, el escriba habría combinado en un jeroglífico los nombres de dos localidades, y habría omitido el registro de al menos un barrio entre la posición B1 y B3, razón por la cual el glosador tendría que colocar el nombre de la cabecera *Tenango*, en la posición B0 y glosar con el nombre de un barrio el jeroglífico que corresponde a una cabecera. También cabe agregar que en B2 probablemente registró equivocadamente el logograma <**WITZ**>.

En el jeroglífico F11 sí se representa el sufijo locativo.

92. Karttunen, *An Analytical*, 310.

F12

ozto, *Osto[litik]*, *osto[l-itik]*, *cueva[-dentro de]*, «[Dentro de la] cueva»
<**oztolitiqui est**^a, *Ostilitiki estancia*>



No hay observaciones.

F12a: R, ¿sílabas **ix**?⁹³

tla-ix-PAN, **tla-ix-PAN**, *Tlai:xpan*, *tla-ixpan*, *tierra-LOC*, «Frente a la tierra»,
<**tlaixpan est**^a, *Tlaixpan estancia*>



Hay representación completa del topónimo por medio del jeroglífico.

Un uso estructuralmente similar del fonograma <**tla**> se presenta en *MITE* fol. 3 y del silabograma <**ix**> en el folio 32 del mismo documento.

F12b: R

te-ko, *Te[kal]ko*, *te[-kal]-ko*, *piedra[-casa]-LOC*, «En la [casa de] piedra»
<**Tecalco est**, *Tekalko estancia*>



93. Cossich encuentra que hay varias sílabas de composición vc, entre estas se encuentra <**ix**>. Margarita Cossich Vielman, “El sistema de escritura jeroglífica náhuatl: análisis epigráfico de los onomásticos de cinco documentos del s. xvi de Tepetlaoztoc” (tesis de maestría, UNAM, 2014), 126 y 130.

Este jeroglífico es una muestra más del amplio uso del fonetismo en los documentos del área del Acolhuacan, particularmente los relacionados con el señorío tetzcocano.

Reflexiones finales

Los signos gráficos que presenta el *MC* son jeroglíficos, glosas, otros símbolos relacionados con la jerarquía de los asentamientos (*al-tepetl*, barrio y *nexos* gráficos) e imágenes. Las imágenes visuales usadas en el *MC* indican elementos topográficos: una cadena montañosa y un cuerpo de agua. Los jeroglíficos presentan logogramas, silabogramas y sus combinaciones. No siempre el uso de los componentes gráficos es consistente en el *MC*, puesto que en ocasiones los barrios presentan jeroglíficos que indican su nombre (Línea B). Sin embargo, no se han logrado establecer hipótesis explicativas de este problema; con base en las premisas de las cuales parte la presente investigación, será un asunto que quedará pendiente para el desarrollo ulterior de la investigación acerca del documento.

En términos generales, las glosas contienen más información acerca de la lectura de los nombres que los jeroglíficos, pues entre los últimos hay una subrepresentación frecuente de componentes. La correlación entre jeroglíficos y glosas dio como resultado que algunos no coinciden; esto último por varias razones, algunas de las cuales pueden atribuirse al glosador y otras al escribano de los jeroglíficos. La falta de coherencia se observa cuando las glosas están desplazadas a otra posición (B1), cuando hay confusión al pintarse jeroglíficos con rasgos parecidos (B2), o cuando se mezclan dos jeroglíficos que corresponden a dos topónimos distintos (C1).

En el *MC* los jeroglíficos de estilo europeo no son legibles, pues no es posible distinguir entre los logogramas <AWEWE> y <OKO> (B10, C7, E7, E8, F7).

Los recursos escriturarios presentes en la escritura náhuatl son: rebus (B2, B6, B9, C11, E3, E5, E8, E9, F3, F8, F11, F12a, F12b), un ejemplo de escritura redundante de logogramas homófonos (parcial) (B1), un posible indicador fonético redundante (E9), también hay una posible sílaba vc: <ix> (F12a), varios fonogramas cv (A10, B2, B5, B9, E3, E5, E9, F3, F11, F12b), y un fonograma V (B6). El resto de los jeroglíficos son logogramas o combinaciones de logogramas. Todos los recursos escriturarios corresponden a los que se presentan en los documentos de la zona tetzcocana implicados en esta investigación.

Asimismo, la configuración de los jeroglíficos corresponde casi en su totalidad a los que se observan en los documentos de la zona tetzcocana consultados en esta investigación, con la excepción de (B10, C7, E7, E8, F7), también es notorio el conservadurismo en la configuración de la gran mayoría de los jeroglíficos, pues hay falta de correlatos visuales con referentes de la cultura hispana. El MC representa la escuela de Tetzcocho debido al uso consistente de recursos escriturarios fonéticos que no se atestiguan en otras tradiciones como la de Huexotzinco.

A esto último es necesario agregar que el MC no es un documento semasiográfico, puesto que sus componentes fonéticos indican sin lugar a equívocos que los jeroglíficos se leen en lengua náhuatl y no en otras lenguas mesoamericanas. Si hay fonetismo, no hay semasiografía.

Otros asuntos relativos a la configuración del MC que quedarán pendientes para investigar se relacionan no con un estudio interno, sino con su contextualización en los procesos de organización del territorio característicos de la colonia, entre estos el explicar por qué en el MC se defiende un *altepetl* sin iglesia, pues al parecer no se está representando un nuevo estatuto colonial de los poblados, sino el nombre de la localidad y su correspondencia con el antiguo sistema del *altepetl*, o quizás se buscó, como sugiere X. Noguez (comunicación personal), presentar al MC como un documento antiguo.

Anexos

1. Mapa de Coatlinchan



Fig. 3.1: *Mapa de Coatlinchan*, s. XVI. Papel amate, 46 x 42 cm. CDMX, Museo Nacional de Antropología, INAH. Disponible en: <http://www.codices.inah.gob.mx/pc/contenido.php?id=9>.

Fuentes de investigación

- Alva Ixtlilxóchitl, Fernando de. *Historia de la Nación Chichimeca*. España: Editorial Dastin, 2002.
- Bittmann Simmons, Bente. *El Mapa de Coatlinchan: pictografía del Acolhuacan*. México: Cuadernos de la Biblioteca / Biblioteca Nacional de Antropología e Historia-INAH, 1978.
- Brito Guadarrama, Baltazar. *Huexotzinco: cuatro siglos de historia*. México: Municipio de Huexotzinco-Raíz del Sol, 2016.
- Carocci, H. y Frances Karttunen. *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. Norman: Universidad de Oklahoma, 1992.
- Cossich Vielman, Margarita. “El sistema de escritura jeroglífica náhuatl: análisis epigráfico de los onomásticos de cinco documentos del s. XVI de Tepetlaoztoc”. Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2014.
- Dibble, Charles. *Códice Xolotl: edición, estudio y apéndice*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Díaz Cadena, Ismael. *Glosas del Mapa de Coatlinchan*. México: Cuadernos de la Biblioteca / Biblioteca Nacional de Antropología e Historia-INAH, 1978.
- Echeagaray, José Ignacio, ed. *Códice Mendocino*. México: San Ángel Ediciones, 1979. *Memorial de los indios de Tepetlaoztoc (Códice Kingsborough)*. Vol. II. Edición facsimilar. Toluca: El Colegio Mexiquense, 1994.
- García Cubas, Antonio, Francisco del Paso y Troncoso, Jorge Tamayo, Ramón Alcorta, Salvador Mateos Higuera, John Glass, John Glass, Donald Robertson y José Alcina Franch, todos citados en Outdijk, “Wikifilología”.
- Gibson, Charles, *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)*. México: Siglo XXI Editores, 1967.
- Historia Tolteca Chichimeca: anales de Quauhtinchan*. México: Fuentes para la Historia de México I, 1976.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso, “Recursos escriturarios en la escritura jeroglífica náhuatl: el rebus, la complementación fonética y la

- escritura redundante de logogramas homófonos”. En *El arte de escribir: el Centro de México: del Posclásico al siglo xvii*. Editado por Juan José Batalla y Miguel Ángel Ruz. México: El Colegio Mexiquense, 2018.
- Lacadena García-Gallo, Alfonso. “Regional Scribal Traditions: Methodological Implications for the Decipherment of Nahuatl Writing”, *The PARI Journal* 8, núm. 4 (2008): 1-22.
- Lenz, Hans. “Las fibras y las plantas del papel indígena mexicano”, *Cuadernos Americanos* 45, núm. 3 (1949): 157-169.
- León-Portilla, Miguel. “Los nombres de lugar en náhuatl”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 15 (1982).
- Lotman, Iuri. “Cerebro-texto-cultura-inteligencia artificial”. En *La semiósfera II: semiótica de la cultura, el texto, de la conducta y del espacio*. Editado por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1998.
- Lotman, Iuri. “El texto y el poliglotismo de la cultura”. En *La semiósfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Editado por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- Lotman, Iuri. “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”. En *La semiósfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Editado por Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.
- Mohar Betancourt, Luz María, ed. *Mapa de Coatlinchan*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994.
- Mohar Betancourt, Luz María. *Mapa de Coatlinchan: líneas y colores en el Acolhuacan*. México: INAH / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1994.
- Molina, Alonso de. *Vocabulario en lengua Castellana / Mexicana Mexicana / Castellana*. México: Porrúa, 2013.
- Pury, Sybille de y Marc Thouvenot. *GDN Gran Diccionario Náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Sullivan, Thelma. *Compendio de la gramática náhuatl*. México: UNAM, 1998.
- Thouvenot, Marc. *Diccionario náhuatl-español basado en los diccionarios de Alonso de Molina con el náhuatl normalizado y el español*

- modernizado*. México: Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM / Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor, 2014.
- Valdez Bubnova, Tatiana. “Litigios entre sujetos y cabeceras y la elaboración del *Mapa de Coatlinchan*”, *Relaciones: Estudios de Cultura y Sociedad* 41, núm. 162 (2020): 231-266.
- Van Langendonck, Willy. *Theory and Typology of Proper Names*. Berlín: Mouton de Gruyter, 2007.
- Williams, Barbara y Frederick Hicks. *El Códice Vergara: edición facsimilar con comentario: pintura indígena de casas, campos y organización social de Tepetlaóztoc a mediados del siglo XVI*. México: UNAM / Apoyo al desarrollo de archivos y bibliotecas de México, 2011.
- Williams, Barbara y H. R. Harvey. *The Codice de Santa Maria Asuncion, Facsimile and Commentary: Households and Lands in Sixteenth-Century Tepetlaoztoc*. Salt Lake City: Universidad de Utah, 1997.

**OTRO ASPECTO DE LA FIESTA
PÚBLICA NOVOHISPANA DEL
SIGLO XVII:**

El doloroso aparato¹

Wendy Lucía Morales Prado

El Colegio de Morelos

-
1. Este trabajo forma parte de la tesis de maestría "Construcción de un príncipe eclesiástico: análisis de tres sermones a las exequias de Manuel Fernández de Santacruz, Obispo de Puebla (1676-1699)" presentado en examen profesional el 11 de diciembre de 2012 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

Este capítulo señala la importancia y los elementos compositivos de los ritos colectivos novohispanos, en este caso reconocidos en tres solemnidades dolientes que se identifican y caracterizan. A pesar de su signo triste o desdichado, estos fenómenos sociales presentan los mismos elementos que las celebraciones jubilosas, y así, se entiende el complejo fenómeno de la fiesta novohispana, que pretendía acompañar a los individuos en los momentos representativos de la vida humana: celebraba los positivos y lamentaba los negativos bajo el paradigma religioso y regalista de la unión y la continuidad.

En la primera parte de este trabajo se presenta un marco necesario para ubicar y entender las manifestaciones culturales bajo sus propias coordenadas temporales e ideológicas. Propiamente, la narración de la fiesta puede ser una relación de sucesos u otro texto de circunstancia. En el momento de la escritura y la lectura, tales documentos suponen un emisor que actúa como portavoz privilegiado, el cual se dirige a una sociedad que, de acuerdo con su composición tradicional y cultural, recibió ese mensaje, lo valoró y lo hizo parte de su vida cotidiana. Estos aspectos básicos que permiten

situar el suceso en el tiempo y el espacio son ajenos al lector moderno y en ese sentido, una contextualización es imprescindible.

Si en el siglo xvi la presencia del clero mayormente regular obedeció a un motivo evangelizador y a un impulso mesiánico volcado hacia los indígenas, para el siglo xvii tal empresa de instrucción había concluido en las grandes ciudades novohispanas. Poco a poco, la presencia del clero secular desplazó a las órdenes regulares,² de tal suerte que la labor religiosa en la segunda mitad del siglo xvii consistía fundamentalmente en el seguimiento de los grupos evangelizados hacia generaciones; es decir, súbditos que por elección —o miedo— necesitaban ser educados en la fe.

A diferencia del espíritu de crisis y desengaño de la España peninsular, la floreciente Nueva España,³ en su carácter de reino anexado al Imperio, tenía importantes necesidades de integración ideológica que debían fortalecerse en vista de la lejanía y demás peligros que asolaban la región. El Imperio atendió como su natural obligación la salvación de almas indígenas de la recién conquistada América, y ya entrado el siglo xvii, la experiencia religiosa era constante y se vivía en comunidad mediante festividades donde residían las grandes poblaciones urbanas, cuya integración como súbditos era necesaria.

Las ciudades, entendidas como auténticos espacios de la vida civil, tenían un modelo distinto a lo que en ese momento suponía la vida en unión con la naturaleza. La urbe era el espacio de la corte y del orden, lugar de realización ideal del hombre culto: “Si el barroco es una cultura debida a la participación de los grupos poderosos, estos viven en la ciudad, si bien el campo producía, en la ciudad se

2. “Discutamos México, II México Virreinal 6.- Religión y costumbres en la colonia”, plática con Gisela Von Wobeser (moderadora), Jacques Lafaye, Antonio Rubial García, Jaime del Arenal, Programa 6, Oncetv, marzo 4, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=zjFnxvX3G8>.

3. “Nueva España era un país enorme, un país próspero y un país pacífico. Hubo levantamientos, hambres, epidemias, motines, pero lo que caracterizó a estos tres siglos fue la continuidad del orden público y no sus alteraciones”. Octavio Paz, “El reino de la Nueva España”, en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (México: Seix Barral, 2002), 32.

concentraban las riquezas”,⁴ más aún, en la ciudad viven los grupos de poder, por lo tanto, “en la ciudad están las personas que se desea controlar”.⁵ Estas constituían las razones más importantes para mantener un adecuado control de las sociedades citadinas del virreinato.

Corporatividad y *Theatrum mundi*

Por otra parte, la vida social estaba basada en normas sobreentendidas y valores religiosos que permitían la convivencia. La Iglesia simbolizó la comunidad social como un auténtico “cuerpo de Cristo”, representado en la procesión de *Corpus Christi*: cada estamento representaba un órgano del cuerpo social que conformaba, según el dogma, el cuerpo místico de Cristo:⁶ constituido por cabeza, manos, pies, etcétera. Así, los ciudadanos tenían su lugar asignado en la labor que les correspondía desempeñar de acuerdo con la extremidad que representaran, de esto que, históricamente, se considere a este tipo de sociedad como “corporativa”. En ella, el artífice principal es Dios y quien represente su papel a cabalidad será recompensado. Una clara alegoría de la *theatrum mundi*:

La vida humana, la sociedad, son representadas como una farsa. El autor de la trama otorgó a cada quien su papel en la comedia. Ése es Dios, naturalmente. Hay un apuntador, encargado de repetir a los actores el papel que deben representar: es la conciencia. Y cada quien, al entrar en escena, se viste del traje que le corresponde, según el lugar que le está asignado [...] cada función social tiene sus propias virtudes. Sería inconveniente e inadecuado que el labrador

4. José Antonio Maravall, “Una cultura urbana”, en *La cultura del barroco* (Madrid: Alianza Editorial, 2002), 231.

5. Maravall, “Una cultura urbana”, 258.

6. Antonio Rubial, *Monjas, cortesanos y plebeyos: la vida cotidiana en la época de Sor Juana* (México: Taurus, 2005), 79.

quisiera imitar las virtudes del señor, las virtudes del eclesiástico y así sucesivamente. Desde que nace sabe cuál es la función que le corresponde en la sociedad [...] el hombre está situado, seguro, sabe dónde está, su morada lo acompaña desde el nacimiento hasta la muerte.⁷

Si la vida es un teatro, el factor de representación alcanza una importancia trascendental. La representación no es lo que se manifiesta sin ambages, sino una construcción. Así, de un factor en el pensamiento de la sociedad barroca como el desengaño se pueden prevenir los estragos si se está consciente de que “las apariencias no engañan cuando son tomadas como tales, es decir, como meras apariencias. Por tanto, no debemos identificar lo real como lo verdadero, sino, simplemente, con lo *aparente*”.⁸ Precisamente, la apariencia está presente en la representación. Más aún, sin el aparato de gravedad de la representación, el poder de la clase predominante no es nada. El poder alcanza su grado sumo cuando es capaz de someter sin el uso de la fuerza. Una oportuna cita de Fernando R. de la Flor, destacada por María Águeda Méndez, sintetiza esta necesidad:

Atribuimos al poder [...] la capacidad de producir representaciones. El poder genera un potente imago de sí; el poder se expresa en acontecimientos; el poder, los poderes, se ejercen de un modo “teatral”, y ello siempre en un espacio sometido a su control y constituido por sus *efectos*. Incluso, avanzando un poco más allá, podríamos llegar a afirmar que el poder no tiene existencia ni efectividad alguna fuera de lo que es su representación exhibitoria, fuera de esos lugares sobre-codificados donde organiza sus *diafanías*. Todo lo cual quiere decir que es inherente a las estructuras de poder la pompa, el

7. Luis Villoro, *El pensamiento moderno: filosofía del Renacimiento* (México: El Colegio Nacional; Fondo de Cultura Económica, 1992), 14.

8. Juan García Gutiérrez, “Dos aspectos de la cosmovisión barroca: la vida como sueño y el mundo como teatro”, *Revista de Estudios Extremeños* 58, núm. 3 (2002): 863.

rito, la organización del evento. Así, no es que el poder se sirva de lo espectacular como de un instrumento [...] que pudiera permanecer ajeno o exterior a él, sino que el poder se *constituye* verdaderamente en la representación; se genera en ella, y allí alcanza su único modo de visibilidad, de existencia. De este modo, las prácticas de poder [...] no son exterioridades ocasionales, ni tampoco meras prótesis y extensiones del poder institucional, sino, más bien, el lugar único, el dominio espacial y temporal preciso, donde, de nuevo, veremos alzarse el discurso total de la sociedad sobre sí misma.⁹

El ideal de vida del hombre culto del siglo xvii se cumplía en la ciudad, a partir de las pautas sociales y culturales marcadas desde la corte a su metrópoli. Un buen cortesano estaba enterado de que no bastaba “ser”, había que “parecer”; en este contexto, era natural construirse una identidad para sí y para los otros.

Como sucedía con todas las elites occidentales del Antiguo Régimen, la mayor parte de sus comportamientos estaban regulados por las normas cortesanas en las que la apariencia y el aparato de representación pública cumplían un papel más importante en el gasto familiar o institucional, que el sentido de la ganancia o del ahorro. En la sociedad cortesana lo que contaba era lo que se hacía, lo que se practicaba y lo que se representaba.¹⁰

Efectivamente, la sociedad novohispana tenía un régimen corporativo, y quien se marginara de él, no recibía los beneficios de la vida civilizada en comunidad. La religión proveyó los medios para lograr este tipo de convivencia. El hombre novohispano estaba

9. Citado por María Águeda Méndez, “El auto general de fe de 1659: ‘fiesta’ inquisitorial”, en *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*, ed. María Águeda Méndez (México: El Colegio de México, 2009), 107.

10. Antonio Rubial, “Nueva España: imágenes de una identidad unificada”, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal sobre Sor Juana Inés de la Cruz.

inmerso en el mundo religioso, desde su vida cotidiana, levantándose al tañer de las campanas de la iglesia, contando las horas diurnas de acuerdo con el horario de los rezos, llamando a los recién bautizados con el nombre que les correspondía según el santoral, etcétera. La Iglesia institucionalizó los ritos de relevancia para la vida personal y colectiva de las personas mediante los sacramentos del bautismo, matrimonio y extremaunción.

Así pues, el maridaje Iglesia-Estado llegó unificado a Nueva España visto como la finalidad civilizadora que proponía una homogeneidad cultural. En esa unidad desempeñó un papel importantísimo la religión católica, de la cual España se autoproclamaba máximo baluarte y defensora por antonomasia. Al contemplar los abundantes textos religiosos novohispanos, los lectores actuales subestimamos la relevancia que la religión tuvo en el pasado virreinal.

La religión entre los novohispanos, por otra parte, fue no solo mucho más importante de lo que ha sido para los mexicanos modernos, sino una religión diferente en densidad, en profundidad, en episodios —y me atrevería a afirmar que aun en creencias y en dogmas [...] nos hemos secularizado y hemos despojado a la religión de muchas devociones, creencias y prácticas que para los novohispanos eran esenciales.¹¹

El espíritu religioso se vivía en el espacio terrenal a través de prácticas y ritos que alteraban tiempo y espacios comunes, abriendo una vía a la trascendencia. En él estaban puestos los ojos de los habitantes de la Nueva España. En ese sentido, no había posibilidad de no pertenecer a la Iglesia, no participar en ella a través de alguna corporación era marginarse socialmente y posiblemente, convertirse en sospechoso para el Santo Oficio. Una familia podía delatarse no solo por sus conversaciones, sino también por sus costumbres,

11. José Joaquín Blanco, "Prólogo", en *El lector novohispano* (México: Cal y Arena, 1996), 21.

vestimenta, alimentación y hábitos de convivencia: toda conducta comunicaba filiaciones religiosas en el virreinato.

Particularidades de las fiestas y ritualidad católica novohispana

El Imperio hispano —consciente de posibles disensiones— desarrolló para su permanencia política atractivos “recursos técnicos de captación”,¹² en su intento por mantener la cohesión social y asertividad de las masas. Para algunos investigadores, la cultura barroca consistía en divulgación y promoción ideológica:

El barroco, no es sino el conjunto de medios culturales de muy variada clase, reunidos y articulados para operar adecuadamente con los hombres [...] a fin de acertar prácticamente a conducirles y a mantenerlos integrados para configurar conductas de acuerdo con objetivos establecidos.¹³

Esta necesidad de representación cultural para otros y para sí, aunada a la religiosidad novohispana y su convivencia con lo sagrado, dan como resultado una fuerte inclinación al rito y a la fiesta como el tiempo y lugar ideales para participar en el gran teatro del mundo, formando parte de la anhelada trascendencia.

Para poder lograr la consecución de la unidad social, o por lo menos crear una figuración de ella, las manifestaciones artísticas barrocas, si bien contaban con una dimensión racional a la que apelaban las construcciones simbólicas, en mayor medida se valieron de las emociones del común de la gente gracias a los ritos:

12. José Antonio Maravall, “Conciencia de crisis y tensiones sociales del siglo xvii”, en *La cultura del Barroco* (Madrid: Alianza Editorial, 2002), 123.

13. Maravall, “Conciencia de crisis”, 134.

Los rituales son una puerta de entrada a estados emocionales que se resisten a ser expresados mediante el lenguaje [...] el valor del ritual reside en esta evocación emocional. Tal como puntualiza Ernst Cassirer, la participación en una ceremonia ritual significaba vivir *una vida de emoción, no de pensamiento*.¹⁴

Los ritos, en su práctica formalizada y repetitiva, tienen importantes repercusiones en la cohesión de las sociedades y su relación con lo sagrado, como se verá más adelante. Por otro lado, la vulnerabilidad emocional que provocan los ritos de transición en la vida de las personas (nacimiento, matrimonio, agonía y deceso) se proyectan en un momento idóneo para la participación colectiva e institucional en la vida de las colectividades. Uno de esos momentos es la muerte.

La ideología católica propiciaba que la vida novohispana estuviera volcada hacia la reflexión sobre los últimos momentos, como meditación ideal de vida ascética, destacando el desengaño de los lujos y placeres de esta vida. La muerte aparecía como ideal de desapego del mundo profano, donde todo se corrompe. Para ilustrarlo, se cita el consejo que el preclaro jesuita Antonio Núñez de Miranda en 1679 daba a las monjas del convento de San Lorenzo. En un estado ideal de conciencia en el convento, la religiosa:

Para todo ha de estar muerta y sepultada, sin padres, parientes, amigas, dependencias cumplimientos, visitas; y en una palabra a todo amor de criatura, respondiendo a todo: “los muertos ni visitan, ni son visitados, no saben de cortesanía ni de cumplimientos” ¿Quién regala a un muerto o quiere que le regale? No se ocupan de negocios

14. Edward Muir, “Introducción”, en *Fiesta y rito en la Europa moderna* (Madrid: Editorial Complutense, 2001), 12-13.

de esta vida. Más: un cuerpo muerto es vivísimo jeroglífico de toda la perfección religiosa.¹⁵

Además de la habitual consideración y meditación en los ejercicios religiosos, la sociedad novohispana estaba acostumbrada a la muerte. Hay que recordar el desamparo del periodo colonial ante las frecuentes epidemias que mermaban poblaciones y la ciencia médica, entonces tan deficiente, era considerada menos efectiva que los cuidados espirituales. Simplemente, más personas morían —de todas las edades, de todos los estratos sociales— por obra de enfermedades que hoy son curables:

Era habitual arrodillarse al paso de las pequeñas procesiones que con monaguillos, velas y campanillas acompañaban a un sacerdote que llevaba el Santo Viático a un moribundo. Era muy común ver por las calles los cortejos fúnebres camino a los cementerios, situados en los atrios de las iglesias y en los hospitales; los había ostentosos, con carruaje tirado por caballos, encabezados por los niños huérfanos o acompañados de pobres disfrazados de lujos [...] además de los cortejos “de ricos” podían verse también los humildes ataúdes cargados por dos hombres y seguidos por unos cuantos deudos y amigos del difunto. En la muerte, como en la vida, eran notorios los niveles sociales y económicos.¹⁶

Esta integración de la reflexión y la manifestación de la muerte a lo largo de la vida tenían raigambre medieval. Constituye un fenómeno que los antropólogos —siguiendo a Philippe Ariès— han llamado “muerte domada”:

15. *Plática Doctrinal que hizo el padre Antonio Núñez, de la Compañía de Jesús... en la profesión de una señora religiosa del convento de San Lorenzo...* por la viuda de Bernardo Calderón, año de 1679. f. 7r. Se moderniza la ortografía, acentuación y puntuación en éste y demás textos originales.

16. Rubial, *Monjas, cortesanos*, 69.

A diferencia de lo que ocurre en el mundo actual, donde hacemos todo lo posible por ignorar a la muerte, la ocultamos a los niños, hablamos de ella en voz baja y consideramos patológico que alguien se preocupe excesivamente de ella, durante los siglos xv al xvii podríamos decir que la muerte era la preocupación central de la vida. Michel de Montaigne resumió este sentimiento con el aforismo “al hombre hay que enseñarle a morir para que pueda aprender a vivir”.¹⁷

Las características de la “muerte domada” son la convivencia habitual con el fenómeno, hasta el grado que, al lector moderno, la manera de abordar este hecho en relaciones de sucesos le parezca francamente insensible;

Su actitud contrasta en gran medida con la nuestra, ya que parecían considerablemente carentes de compasión hacia los sufrimientos de los moribundos, pero muy familiarizados con los que ya habían muerto [...] la muerte es algo próximo y familiar, aunque reducido y desensibilizado.¹⁸

Otras características de la muerte domada son: primero, la sensación de resignación ante la inminencia del final por parte del moribundo, aunque experimentara todo el dolor que le trajeran sus dolencias; y segundo, la costumbre de vivir la agonía como un acto de naturaleza pública.

Dentro de los modos de ser y vivir del periodo Barroco — concebido este término, más que una temporalidad histórica, un

17. Muir, “Rituales de transición”, 48.

18. Muir, 48-49.

auténtico *ethos*¹⁹ o visión del mundo— se destaca el aspecto de vivir advertido por la presencia constante de la muerte postrera, no solo en la vida cotidiana, sino como parte indispensable en la meditación del desengaño, presente en la ideología católica. El hombre novohispano vivía volcado hacia el más allá, consciente de que los pequeños actos de la vida mundana eran meras pruebas inválidas e intrascendentes en sí mismas, pero que, evaluadas en su totalidad, lograban el pase a una trascendencia de gozo o sufrimiento.

La muerte era el movimiento de transición decisivo de un católico hacia el nacimiento de la vida eterna, “un paso no es solo un movimiento simbólico, sino un movimiento físico de un lugar a otro, con frecuencia desde un lugar profano a un lugar sagrado”.²⁰

La muerte misma era algo que se “ganaba” en el transcurso de una vida de vicio o virtud. Tal correspondencia se cumplía con creces, pues la muerte se padecía de manera personal, tal como si fuera hecha a la medida de quien moría: “Una muerte, más que provocar una sensación de ausencia en los sobrevivientes, producía el reconocimiento de que su asociación con la persona fallecida tenía que tomar, por fuerza, una forma diferente”.²¹

En los últimos momentos vitales de las personas, había visos inequívocos que revelaban dónde iría a parar su alma. De ello que una muerte súbita fuera la más temible para los novohispanos, pues no permitía el sacramento de la extremaunción, la despedida de sus seres queridos y la posibilidad de expiar algunos pecados por medio de un doloroso pero apacible último estertor.

19. Dejando de lado las consideraciones de la supuesta “modernidad de lo barroco”, Bolívar Echeverría menciona que el *ethos* barroco provoca “el descentramiento imaginario del orden pragmático de las cosas, una importancia que resulta no solo mayor, sino desproporcionada, en comparación con la que tendrá en siglos posteriores”. Bolívar Echeverría, “El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana”, en *La modernidad de lo barroco* (México: UNAM; Era, 1998), 185.

20. Muir, “Rituales de transición”, 12.

21. Muir, 48.

El carácter de su agonía revelaría si era Dios o Satanás quien reclamaba su alma [...] Durante siglos, los cristianos habían creído que la habilidad para enfrentarse sin miedo a la muerte, apagándose tranquilamente en una “buena muerte” era un indicio de salvación. La muerte repentina por un ataque al corazón, la agonía presa de fuertes dolores o de delirios, sugería un paso directo al infierno. El plan del diablo era segar la vida de aquellos a quienes reclamaba sin previo aviso, privando al alma de los ritos finales de la Iglesia.²²

La muerte era un momento que se padecía en compañía de propios y extraños; era, pues, un evento público, que —en caso de ser una persona importante quien falleciera— era muy susceptible de convertirse en un acontecimiento digno de ver. En esta coyuntura todos los dolientes aportaban algo de sí, de su familia, del buen nombre de su villa o ciudad y, por esa razón, ese momento final se prestaba al fasto. Recordemos que este tipo de ceremonias, “si bien eran culto religioso, tenían mucho de ostentación social”.²³ Esta necesidad surgía en la colectividad mayormente si el fallecido era un personaje importante o poderoso.

La fiesta pública y los tipos de espectáculo virreinal funesto

La Iglesia (fuertemente unida al poder civil) era la principal promotora de fiestas públicas. Además, en la festividad colectiva se llevaban a cabo frecuentes eventos parroquiales, se celebraba al santo local, se hacían procesiones, se pertenecía a una cofradía, en fin, toda la vida cotidiana estaba determinada por misas y ciclos de fiestas religiosas. La Iglesia en el virreinato se insiste en ello, era el modo

22. Muir, “Rituales de transición”, 47.

23. Félix Herrero Salgado, “Oraciones fúnebres”, en *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII, t. III. La predicación en la compañía de Jesús* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001), 449.

mismo de articulación social fomentada a través de festejos en los que participaba toda la comunidad:

Las fiestas religiosas, las más importantes y suntuosas de la ciudad, se celebraban durante todo el año y respondían a tres diferentes usos: en primer lugar estaban las del ciclo litúrgico que se conmemoraban en toda la cristiandad católica, como la de *Corpus Christi*, la Semana Santa, Navidad y la Inmaculada Concepción; en segundo lugar venían las celebraciones de los santos patronos, también anuales, pero que se correspondían al ámbito más restringido de una ciudad, de un barrio, de una orden religiosa o de un gremio; finalmente se realizaban las fiestas ocasionales, las que se hacían por un motivo especial, como la dedicación de un templo, la presentación y traslado de reliquias y de imágenes, las rogativas contra epidemias y catástrofes, la beatificación o canonización de un nuevo santo. En la ciudad de México, como todas las del mundo católico, estas fiestas se revestían de un complejo ritual marcado por la costumbre y en ellas participaban, como actores o como espectadores, todos sus habitantes.²⁴

Dentro del amplio panorama de tres siglos, se perciben construcciones desde los aspectos cotidianos, hasta los extraordinarios. Nueva España fue terreno fértil para el crecimiento social de los españoles paupérrimos que no tuvieron cabida en la vida social peninsular. De ahí también el gusto por el lujo y la ostentación subyacentes en toda la literatura circunstancial, como bien apuntó José Pascual Buxó:

Esa transformación psíquica y social sufrida por los hombres de la Conquista se manifiesta, mejor que en ningún otro aspecto, en su afán desmedido por el lujo y la ostentación, por las renacentistas

24. Rubial, *Monjas, cortesanos*, 77-78.

festividades —espectaculares y públicas— utilizadas por ellos como el medio mejor para equipararse con la más encumbrada nobleza peninsular.²⁵

Nueva España, territorio pujante y enorme, no conocía vida social de mayor trascendencia y a falta de mayor lustre, estaba regida por el silencioso pero implacable ceremonial de las apariencias, como señala Roger Chartier, “para volver menos opaca a su entendimiento su propia sociedad”.²⁶

Es importante señalar que la fiesta pública tiene motivaciones distintas a la privada. Además de las características de cohesión social y representación como “puesta en escena” del poder virreinal-eclesiástico, en la fiesta pública las autoridades se valían de la unión de emociones provocadas en el vertiginoso instante del momento.

Los rituales alientan y mantienen la solidaridad en la comunidad “lanzando el mismo grito, pronunciando la misma palabra o realizando el mismo gesto hacia algún objeto, las gentes se armonizan y se sienten en armonía.” En este sentido, los rituales públicos se convierten en una vía necesaria para lograr la cohesión del grupo.²⁷

Una vez que los ánimos estaban exaltados por el rito y la ceremonia, se presentaba la necesidad de proclamar una unión de ideales y valores que, si bien nacen del aparato del poder, son necesarios en la comunidad porque están basados en valores colectivos, de los que todos participan. Es por esto por lo que la fiesta, al tiempo que distrae, concentra y refuerza el sistema social:

25. José Pascual Buxó, *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial* (Xalapa: Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras; Universidad Veracruzana, 1959), 1.

26. Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural* (México: Gedisa, 1996), 57.

27. Muir, “Introducción”, 15.

El regocijo popular, la alegría y risa en común, la locura colectiva fue como una válvula de escape que de vez en vez y a su debido tiempo se abría para así mantener el equilibrio y la conexión entre las clases, a fin de que el edificio “bien construido” del antiguo régimen no sufriese resquebrajaduras amenazadoras de su estabilidad.²⁸

Estos ideales y valores que estructuraban la fiesta como un calculado programa ideológico llegaban a la población mediante elaboradas vías de representación. Los valores comunes eran muy susceptibles de simbolizarse y estilizarse por medio de las artes: “se recurre a utilizar, igual que en todo el mundo cristiano, como refuerzo a las ideas; jeroglíficos, emblemas y motes, entre otros casos se pueden citar”.²⁹

De esta manera, la finalidad de la fiesta alcanza para adquirir permanencia y sentido entre la corporación a quien se está dirigiendo. La muerte de un personaje eminente es un evento ideal para que toda la sociedad se mostrara unida —aunque no necesariamente fuera así— pues una característica de los rituales es que “actúan como normas de conducta que regulan el comportamiento de hombres y mujeres en presencia de lo sagrado”.³⁰ Como ya se ha mencionado, el factor sagrado es determinante para validar la práctica y trascendencia de prácticas comunitarias del virreinato.

Sin embargo, existe otra característica relacionada con factores sociales que no tiene relación con lo sobrenatural. En su discurso, es frecuente que las relaciones de fiestas destaquen la amalgamada unidad de todo el pueblo en un solo sentimiento, si la ocasión es feliz, la multitud estalla de júbilo y si es triste, todos lloran y gimen desconsolados. Independientemente de que se trate de un recurso

28. Antonio Bonet Correa, “La fiesta barroca como práctica del poder”, en *El arte efímero en el mundo hispánico* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983), 45.

29. Marco Díaz Ruiz, “La fiesta religiosa como articulación de la vida citadina”, en *El arte efímero en el mundo hispánico* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983), 114.

30. Muir, “Introducción”, 14.

retórico de hipérbole: ¿Se debe dar por cierta esa afirmación? ¿es que no había disensiones? ¿y si había algún sector de la sociedad que no estuviera de acuerdo en alegrarse y festejar porque la reina tuvo un heredero, por ejemplo? Al respecto, las palabras de Edward Muir son esclarecedoras:

Los rituales no unifican todas las divisiones, pero sí crean solidaridad en algunas partes de la sociedad que todos comparten [...] la función esencial de los rituales no es lograr que las gentes acepten las cosas sino crear la experiencia de solidaridad en ausencia de consenso. Precisamente el que las gentes no consigan ponerse de acuerdo hace que sean necesarios los rituales de solidaridad.³¹

Las etapas significativas de la existencia humana estaban institucionalizadas por la Iglesia en forma de sacramentos que, como ceremonias, son hasta hoy fuentes de cohesión social: bautizos, comuniones, bodas, etcétera. La fiesta, entendida como un aparato de representación del poder novohispano, se manifestaba a través de diversas modalidades.

Existían festividades religiosas a lo largo de todo el calendario litúrgico que se combinaban con las celebraciones y conmemoraciones civiles. Había fiestas cíclicas y excepcionales, fiestas de alegría y regocijo, y de manera regular o por una desgraciada coincidencia, también había fiestas macabras.

El doloroso aparato: entre la pena y el gozo

Se debe señalar que el criterio de fiesta que utilizamos actualmente en la mayoría de sus acepciones no guarda relación con el del siglo XVII. Pero apenas basta indagar un poco para encontrar

31. Muir, "Introducción", 15-16.

reminiscencias del pasado. En el *Diccionario de la Real Academia Española*,³² en su entrada al término “fiesta” se lee lo siguiente: “diversión o regocijo. Regocijo dispuesto para que el pueblo se recree. Reunión de gente para celebrar algún suceso, o simplemente para divertirse”.³³

Sin embargo, el actual diccionario conserva en las definiciones secundarias —más detalladas— un criterio parecido al del siglo XVII, cuando menciona en sus primeras acepciones que la fiesta es: “Día en que se celebra alguna solemnidad nacional, y en el que están cerradas las oficinas y otros establecimientos públicos. Día que la Iglesia celebra con mayor solemnidad que otros. Solemnidad con que se celebra la memoria de un santo”.

Analizar esta definición es un buen punto de partida que llevará a entender el sentido de las fiestas infaustas del siglo XVII. Resalta el hecho de que la Real Academia Española mencione una fiesta como una solemnidad. Es decir, hay fiestas de carácter serio y grave, en las que no existe el desparpajo de la alegría y jolgorio del festejo. Sin embargo, el término “solemnidad” surge posteriormente al término fiesta, precisamente para marcar el carácter distinto al alegre. Este término moderno no funciona cabalmente para explicar el suceso social de las “fiestas fúnebres” en el entonces Imperio hispánico:

El ilustre historiador español don Jenaro Alenda en su repertorio de solemnidades y fiestas públicas,³⁴ aún no superado, no recogió noticia alguna de funerales reales, quizá por pensar que, aun siendo indiscutibles “solemnidades”, no entran adecuadamente en la categoría de “fiestas” [...] al admitir en otras acepciones las

32. s. v. ‘fiesta’, *Diccionario de la Real Academia Española*.

33. s. v. ‘fiesta’, *Diccionario*.

34. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, por don Jenaro Alenda y Mira (1816-1893), obra premiada por la biblioteca nacional en el concurso público de 1865 e impresa a expensas del Estado 1903. Don Jenaro Alenda y Mira (Madrid: Establecimiento tipográfico “sucesores de Rivadeneyra” impresores de la Real Casa, 1903).

“solemnidades” sacras o nacionales como “fiestas” bien pudiera recoger las exequias, aunque las considerase eminentemente tristes, por una costumbre ochocentista no idónea a la interpretación de lo que fueron en España las ceremonias fúnebres de monarcas y príncipes.³⁵

Por otra parte, el *Diccionario de la Real Academia Española* conserva en su definición actual el carácter extraordinario de la festividad que suspende las actividades habituales y abre un espacio temporal distinto al ordinario, pues “están cerradas las oficinas y otros establecimientos públicos”. Por otro lado, aún hoy recalca a la Iglesia —se sobrentiende que la católica— como patrocinadora por antonomasia de las festividades en el territorio hispánico, asunto que no era distinto en el siglo xvii, “día que la Iglesia celebra con mayor solemnidad que otros”.

Y también, el *Diccionario* reconoce la fiesta de tipo homenaje individual por virtudes manifiestas ante la comunidad, cuyas diferencias o rencillas quedan ocultas —o al menos así lo parece— por un lapso especial, en el que la diversidad popular se unifica en un solo motivo, ante un solo representante de la virtud en la tierra o patrono que reside en el cielo “solemnidad con que se celebra la memoria de un santo”.

Aunque moderno, el *Diccionario de la Real Academia* mantiene filiaciones con el mundo de la fiesta del siglo xvii; como se ha visto, hay que acercarse a una definición de fiesta coetánea, en el *Tesoro de la Lengua Castellana* de Sebastián de Covarrubias Horozco, de 1611, se lee en la entrada de *fiesta*:

Hacer gran fiesta de una cosa, reírla mucho y a veces encarecerla. La Iglesia Católica, llama fiesta la celebridad de las Pascuas y Domingos

35. Julián Gallego, “Aspectos emblemáticos en las Reales exequias españolas en la casa de Austria”, en *Arte funerario: coloquio internacional de Historia del Arte*, coord. Beatriz de la Fuente (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1987), 171.

y días de los Santos que manda guardar, con el fin de que en ellos nos desocupemos de toda cosa profana y atendamos a lo que es espíritu y religión, acudiendo a los templos y lugares sagrados a oír las misas y los sermones y los oficios divinos: y en algunas de ellas a recibir el Santísimo Sacramento y vacara [sic] la oración y contemplación: y si en estos días después se oviere cumplido con lo que nos manda la santa madre Iglesia sobrare algún rato de recreación, sea honesta y ejemplar.³⁶

De la definición de Covarrubias se destaca que, en primer lugar, el término fiesta va indisolublemente unido a la Iglesia católica. Segundo, manifiesta el espacio temporal que rompe lo cotidiano y los lugares adecuados para la “celebración”. No aparece la concepción moderna de diversión o regocijo, más bien, la recreación aparece como algo rezagado y prescindible. Además, de ninguna manera manifiesta que las fiestas sean de jolgorio, por el contrario, son espacios dedicados al crecimiento espiritual, con los que todo buen cristiano debe cumplir.

En los siglos virreinales que nos ocupan, en el caso de las ceremonias de exequias por un personaje importante había una ambivalencia de sentimientos. Predominaba la tristeza, ciertamente, pero estaba iluminada por una “feliz” esperanza cierta. ¿Cómo era posible la convivencia de la tristeza y la felicidad en un mismo suceso? Por ejemplo, cada vez que fallecía un Rey, estaba implícita la alegría por la llegada de un nuevo monarca, y aún más, desde ahora, “nacía a la vida eterna” un nuevo integrante de la Iglesia triunfante:

36. s.v. 'fiesta' *Tesoro de la lengua castellana o española compuesto por el licenciado Don Sebastian de Covarrubias y Horozco, capellán de su Majestad, Maestrescuela y canónigo de la Santa Iglesia de Cuenca y Consultor del Santo Oficio de la Inquisición. Dirigido a la majestad católica del Rey Don Felipe III, nuestro señor. Con privilegio. En Madrid, por Luis Sanchez, impresor del Rey N. S. año del Señor, 1611.* Fondos digitales de la Universidad de Sevilla. Fondo Antiguo.

En el siglo de oro, hondamente impregnado de catolicismo, la conmemoración de un fallecimiento por el cual la nación perdía a un hijo preclaro llevaba aneja la alegría de contar con un nuevo santo y patrono en el cielo, por lo que los sentimientos de celebrantes y público oscilan entre la pena y el gozo y los funerales cobran aspectos alegremente apoteósicos y festivos.³⁷

Esto explica, en cierta medida, la necesidad de contar con una hagiografía biográfica del recién fallecido, para concederle (y propiciarle) aún más *status* que el de un fallecido común: un santo. Las hagiografías son un género frecuente dentro de la literatura novohispana. La doctora María Dolores Bravo describe su índole e importancia con precisión:

Uno de los géneros que más proliferan durante el siglo xvii es el de las biografías de religiosos y de monjas que durante su vida destacaron por sus virtudes excepcionales, lo cual a su muerte les otorga una celebridad y un insistente olor a prodigio y a sublime grandeza espiritual. La gran cantidad de impresos que de estos tópicos existen en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, nos mueven a verlos como un *corpus* literario que corresponde no a una moda de época sino a toda una manifestación profunda de la espiritualidad y la ideología barrocas novohispanas.³⁸

Gracias a estudios contemporáneos se saben los requisitos de una fiesta, amén de los que se han mencionado hasta el momento.

En un artículo, el filósofo alemán Odo Marquard señaló que la fiesta marca un distanciamiento de la existencia rutinaria, y en este sentido, es una actividad únicamente humana, un *anthropinon*.

37. Gallego, "Aspectos emblemáticos", 171.

38. María Dolores Bravo, "La vida y virtudes del Padre Antonio Núñez de Miranda, de Juan Antonio de Oviedo, y algunas consideraciones sobre la biografía novohispana del siglo xvii", en *Saber novohispano: anuario* (México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1994), 193.

La fiesta es moratoria de lo cotidiano, y del mismo modo, la guerra establecería la “moratoria total”. Asimismo, menciona un concepto por demás interesante del escritor francés de origen austriaco Manés Sperber:

Hablaré de una idea que me asalta desde hace años: se refiere a la relación del hombre con la tiranía de su vida cotidiana, que siente como esclavitud y vaciamiento del núcleo de su ser. Consciente e inconscientemente intenta eludir esa cotidianidad. Sí, hace siglos que los seres humanos de cualquier condición social pretenden huir de la repetición diaria de lo mismo —sin que importe a dónde—. Es cierto que se puede buscar el cambio, la fuga y la escapatoria en las experiencias íntimas, en el amor y la amistad y también en las discordias íntimas, pero solo las grandes aventuras, una moratoria general de lo cotidiano puede —al parecer— provocar una subversión completa de las formas de vida y del orden diario que todo lo regula: la guerra.³⁹

Siguiendo estas consideraciones, es posible señalar la codificación de la fiesta a través de un programa de prácticas que contiene —unas más, otras menos— las actividades siguientes:

Un *exorno* exterior que ambienta la celebración; el embellecimiento de calles o sitios, así como el adorno personal que son los vestidos [...] los *mitos*, relatos, creencias, leyendas y dichos referentes a la fiesta, a su origen, a su significado sus virtudes, transmitidos oralmente o por escrito en textos oficiales o sagrados [...] los *ritos*, ceremonias, liturgias, procesiones y romerías [...] la *comida* festiva puede coincidir con una comida real o ser puramente simbólico. Se incluyen las bebidas [...] las *diversiones*, abarcan atracciones

39. Odo Marquard, “Una pequeña filosofía de la fiesta”, en *La fiesta: una historia cultural desde la antigüedad hasta nuestros días*, dir. Uwe Schultz (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 361.

variadas, el baile, los fuegos artificiales, etc. [...] Los *juegos* y las competiciones.⁴⁰

Estas características crean y participan de un entorno particular en el que se desenvuelve el individuo como si se tratara de una representación. En este sentido se entiende la totalidad del amplio universo de los eventos dolientes novohispanos, en vista de su abundancia y amplio margen simbólico. Sin embargo, para detallar el ámbito de las festividades funestas y su gran relación con la ritualidad, se mencionarán brevemente la Semana Santa, el auto de fe inquisitorial, y se describirán las exequias fúnebres a personajes notables.

La Semana Santa

Probablemente la más importante de las conmemoraciones solemnes dedicadas a la muerte sea la Semana Santa. La muerte de Cristo se vivía como un auténtico luto de dimensiones magnificadas. Se pretendía instaurar la presencia de la muerte como ejercicio de la humildad absoluta, como renuncia a las frivolidades del mundo y como mortificación ofrecida en nombre del sacrificio de Cristo en la cruz.

Aunque dentro de la liturgia católica continúa vigente esta conmemoración, muchas prácticas y sobre todo las costumbres de expiación como las penitencias tienden a perderse en la actualidad. La Semana Santa comprende hasta nuestros días un ciclo litúrgico intenso, el cual tiene una estructura circular: va de la felicidad al sufrimiento y nuevamente al gozo. Partiendo del Domingo de Ramos, la Semana Santa conmemora el periplo final de Jesucristo, comprendido cronológicamente hasta el Domingo de Resurrección.

40. Pedro Gómez García, "Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas", en *La fiesta, la ceremonia, el rito*, eds. Pierre Córdoba y Jean Pierre Etievre (Granada: Universidad de Granada; Casa de Velázquez, 1990), 52-53.

La intensidad del dolor y la culpabilidad por la Pasión de Cristo de los católicos llegaban a su máxima expresión el jueves y viernes santos. En estos días eran propicios los actos comunitarios de penitencia durante las procesiones:

La Semana Santa, por su parte, se convirtió en otro escenario anual ideal para dar libre expresión a la estética militante u omnipresente de la religiosidad colonial. A diferencia de la explosión de alegría del *Corpus*, en este caso la dramatización jugaba esencialmente con los sentimientos de tristeza y culpabilización. Desde el martes hasta el sábado santo, el dolor y la ansiedad colectiva por purgar los pecados y congraciarse con la divinidad lograban copar la vida de la ciudad. El dolor físico y extrovertido formaba aquí un complemento esencial, a través de las procesiones de flagelantes y penitentes. El carácter procesional y público de la estrategia barroca lograba su más clara fisonomía y las celebraciones se volcaban completamente a la calle en una expresión externa y colectiva que llegaba a transformarse en un verdadero delirio generalizado. En efecto —según William Christian— estas procesiones desplegaban una disciplina ascética y pública y, al mismo tiempo, una especie de teatro sagrado, ligado a la “Pasión de Cristo”⁴¹

El lapso de estos días posee una importancia medular dentro de la religión católica: es el momento que sublima al Mesías, gracias a la Resurrección, como verdadero hijo de Dios. Por otra parte, mediante la celebración de la Eucaristía, la presencia divina adquiere un carácter permanente.

Con el paso del tiempo, el dolor por la pérdida, la culpabilidad por la muerte de Cristo y el pesar de la vida presente en la Biblia fueron asimilados culturalmente en la Semana Santa: si la vida

41. Jaime Valenzuela Márquez, *Las liturgias del poder: celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)* (Santiago: Lom editores, 2001), 147-148.

era un “valle de lágrimas”, en él las penitencias y oraciones angustiadas tenían un sentido de elevación:

a los ojos del mundo amanerado por sus placeres [el penitente] se presentaba como poseído por odio hacia sí mismo y parecía actuar como ejecutor de su propia vida, pero aunque se dijera que estaba perdido en la tierra y dañado en opinión de los hombres, se creería en la estimación de Dios.⁴²

Para merecer la unión con la divinidad, era preciso purgar y ascender libre de las ataduras del pecado a un encuentro pleno, y a los ojos del penitente, siempre inmerecido. La necesidad de acompañar en el sufrimiento a Jesús tenía un gran arraigo simbólico, no consistía solo en una necesidad emocional:

Según los evangelios de Mateo y Lucas, cuando Cristo contemplaba su crucifixión mientras oraba en el huerto de Getsemaní, sus apóstoles pidieron compartir su sufrimiento. Emulando a estos primeros cristianos, las cofradías españolas de disciplinantes, hombres y mujeres revivían las escenas evangélicas con más emoción que literalidad, compartiendo una sencilla comida todos juntos y recorriendo después las calles, con los pies desnudos, mientras se flagelaban. El rito creaba un recuerdo de la Última Cena y la agonía en el huerto.⁴³

Una característica excepcional del catolicismo, impulsado por el Concilio de Trento y la Contrarreforma, fue su afán de mezclar lo sublime con lo macabro, lo corporal con lo espiritual y la creencia interior volcada a una acción decidida. El historiador Antonio Rubial concibe a la Semana Santa novohispana como una

42. Citado por Edward Muir, “La Reforma como proceso ritual: el catolicismo”, en *Fiesta y rito en la Europa moderna* (Madrid: Editorial Complutense, 2001), 263.

43. Muir, *Fiesta y rito*, 264.

fiesta macabra y detalla las principales restricciones señaladas en el pasado para todas las condiciones sociales, desde los grandes señores hasta las personas de condición más baja:

En contraste con la alegría del *Corpus*, la Semana Santa era la fiesta del sufrimiento [...] las campanas dejaban de sonar, se prohibía el uso de coches, de sillas de manos y de espadas “de vestir” y se recomendaba evitar el acompañamiento de escuderos y pajes en señal de humildad y contrición. Desde el Miércoles de Ceniza y a lo largo de la Cuaresma se prohibía toda diversión pública: ni teatro, ni toros, ni matrimonios, ni profesiones; la ciudad estaba de luto.⁴⁴

En esas fechas las emociones extremadas y el cuerpo auto mortificado generaban sentimientos y reacciones que no solo operaban a nivel individual, de hecho, tales manifestaciones eran valiosas para la comunidad que se expresaba a partir de estos actos que llevaban a los penitentes a:

Descubrir a Dios a través de los límites extremos del sufrimiento físico, concentrando todas las miserias mundanas de los participantes en sus cuerpos autolacerados, que mediante la flagelación se convertían en un símil del cuerpo torturado de Cristo. El dolor se convirtió en un medio de intercambio con Dios, un medio para realizar un sacrificio ofrecido a él [...] Para los católicos la evocación de una respuesta emocional y el descubrimiento de Dios a través de sensaciones intensamente físicas almacenaba mérito espiritual.⁴⁵

Finalmente, la expiación terminaba con el regreso al calendario litúrgico y a la armonía que descansaba en la concepción circular de la vuelta del tiempo.

44. Rubial, *Monjas, cortesanos*, 79-80.

45. Muir, *Fiesta y rito*, 264-265.

El auto de fe

Como espectáculo preparado para cumplir una intencionalidad política y moral, esta representación del poder virreinal es la que más profundamente ha impactado a través de los siglos. Esto por su condición ejecutoria equivalente a una condena de muerte, por el modo tan doloroso en que morían los sentenciados, por el ceremonial que revestía un tono solemne y conjuntaba la presencia religiosa y jurídica, y por el aspecto teatral de una ejecución representada para escaermiento de la multitud: el auto de fe formaba el conjunto de todo ello, lo cual seguramente era impresionante para sus espectadores. Para definirlo, María Dolores Bravo sintetiza que el auto de fe:

Era la ceremonia inquisitorial en la que se afirmaban los valores colectivos establecidos por la monarquía española, de la que dependía el tribunal de la Suprema Inquisición. En él se exhibía a los trasgresores de la ortodoxia católica, a aquellos que, con su comportamiento, habían violentado principios que fundamentaban la moral social. Asimismo, eran castigados severamente los que disentían de la autoridad religiosa o civil.⁴⁶

En cuanto a la consideración de esta ceremonia como una fiesta macabra, en una acertada asociación, María Águeda Méndez relata por qué al auto de fe se considera así:

El tristemente famoso tribunal se valía de ellos [los Autos de Fe] pues le proporcionaban la ocasión para que los habitantes de la urbe pudiesen contemplar todo el aparato ceremonial de la Institución, pero, más importante aún, que se percataran de manera directa de su poder [...] los autos de fe eran también manifestaciones públicas de la Inquisición para hacer patente el modelo a seguir: la

46. María Dolores Bravo, "La fiesta pública, su tiempo y su espacio", en *Historia de la vida cotidiana en México, Tomo II. La ciudad barroca*, coord. Antonio Rubial García (México: El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 2005), 437.

socorrida frase “predicar con el ejemplo” se cumplía en ellos con creces y de manera singular: aleccionaba sobre el triunfo de la fe y lo festejaba, mientras castigaba a los que se apartaban de ella.⁴⁷

Para el auto de 1659, se giraron invitaciones a los personajes importantes de la ciudad, “y con la intención de difundir el convite a la mayor cantidad de gente posible, se repitió cinco veces en distintas áreas de la ciudad”,⁴⁸ no se reparó en gastos y se echó mano del recurso teatral de la vestimenta.

Dentro de la compleja ideología católica del siglo XVII, el auto de fe “volvía a representar simbólicamente el último juicio, estimulando una ansiedad profunda en los presentes respecto a cómo les iría cuando se encontraran en presencia de Dios, en el último día.”⁴⁹ En el juicio final dramatizado, cada quien estaba en su lugar, comenzando por el escenario y:

Los edificios y calles servirían de parapeto y ayudarían a enmarcar la escena en la que se dramatizarían, como los actos de una obra, las distintas y variadas sentencias de los delitos a exhibir y castigar. Se entremezclarían así *lo sagrado y lo profano* en este devaneo patético en el que el patíbulo se convertiría en un entarimado efímero, como la vida terrenal misma, para edificación del pueblo y los miserables prisioneros harían las veces de actores forzados que desempeñarían el papel más trágico de su vida.⁵⁰

La Inquisición novohispana presentó tres épocas bien determinadas, la primera de ellas fue la monástica (1522-1533), la segunda episcopal (1535-1571) y la tercera, finalmente la instauración del

47. Águeda Méndez, “El auto general”, 107.

48. Águeda Méndez, 110.

49. Muir, *Fiesta y rito*, 265.

50. Águeda Méndez, 112.

Tribunal en 1571 hasta 1919.⁵¹ El Tribunal inquisitorial que se suele evocar pertenece a esta etapa final: era una máquina compleja, conformada de inquisidores, comisarios, familiares, auxiliares, calificadores y consultores, que se valían de instrumentos jurídicos como códigos, edictos y autos de fe.⁵² El proceso —cuya característica principal era su secrecía— dependía de dos instancias: primero llevaba el “caso” el clero regular, específicamente la orden dominica y, posteriormente, si la gravedad del asunto lo ameritaba, el reo era “relajado” al brazo secular, es decir, al aparato judicial, encargado de hacer cumplir la sentencia.

Los delitos que se castigaban eran los cometidos contra la fe cuyos síntomas eran: herejías, idolatrías, tendencias heterodoxas, delitos religiosos menores, solicitantes, transgresiones sexuales, prácticas de magia y hechicería y delitos de orden civil. Destacan por el número de trámites a los que dieron origen, los delitos de prácticas de magia y hechicería y delitos religiosos menores.⁵³ Aunque el seguimiento de estas actividades delictuosas ocupaba a toda la institución, los Autos de Fe eran la sentencia máxima de un delito grave, en tanto que los demás casos eran procesados discretamente dentro del mismo Tribunal.⁵⁴

Se hicieron pocos autos de fe generales en Nueva España porque eran costosos.⁵⁵ Sin embargo, el ostentoso aparato de represión y miedo que conllevaba el pregón, las procesiones, el Auto mismo, las misas, etcétera, mostraban al público el buen estado del poder

51. Cecilia López Ridaura, “La Inquisición mexicana del siglo XVIII ante el delito de brujería: el fiscal Antonio de Bergosa y las brujas de San Francisco de los Pozos, Michoacán”, *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, núm. 47 (2022).

52. Solange Alberro, “Índice”, en *Inquisición y sociedad en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 617.

53. Solange Alberro, “Clasificación de los trámites (denuncias, testificaciones, procesos...) según el tipo de delito”, en *Inquisición y sociedad en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 205.

54. Águeda Méndez, “El auto general”, 112.

55. “El gran auto de fe es poco frecuente pues precisa de recursos financieros que la institución inquisitorial, siempre al borde de la quiebra, no puede allegarse sino de manera excepcional”. Alberro, *Inquisición y sociedad*, 77-78.

eclesiástico y civil en ejercicio. La reunión de autoridades, siempre con diferencias entre sí, complicaba también la asistencia de la concurrencia más exquisita:

He aquí porqué los majestuosos “Autos Grandes” o “Autos Generales” son poco numerosos: de los 56 que se celebraron entre 1574 y 1699, unos cuantos solamente fueron objeto de relatos, de comentarios; los de 1574, 1596 y 1601, los que se verificaron durante los años 1642-1648, el de 1659 y, sobre todo, el más famoso, el del 11 de abril de 1649, que presenciaron unas 30 000 personas. Pero al lado de estas manifestaciones lucidas, cuántos autos “particulares” o “autillos” más modestos, incluso raquíuticos, se verificaron en la iglesia de Santo Domingo o en la sala del Tribunal, con carácter privado quizás y solo unos cuantos penitentes sin relieve [...].⁵⁶

Por otra parte, la ejecución daba tal impresión que ponía a buen recaudo a quienes la contemplaran, pues a todas luces resultaba un castigo ejemplar y una amenaza manifiesta. El auto de fe era, como bien lo llamó María Dolores Bravo, un “ritual del escarmiento y de la consolidación de la fe colectiva”.⁵⁷

Es este sentido, las reacciones de la turba eran sintomáticas del miedo: lejos de sentir alguna compasión por las víctimas, se adherían totalmente hacia la comunidad represora, y no dejan de expresar su repudio hacia quienes tuvieron la necedad de extraviarse de la fe verdadera.⁵⁸ “Inevitablemente, se cayó en una paradoja: la gente, si bien debidamente impresionada, convirtió aquel mensaje espiritual en una fiesta tumultuosa y bulliciosa, aunque el motivo de

56. Alberro, *Inquisición y sociedad*, 78.

57. Bravo, “La fiesta pública”, 437.

58. Solange Alberro declara que “los indígenas de las ciudades, más aculturados, son profundamente antisemitas —¡vaya revancha, poder presenciar la ruina de un puñado de individuos pertenecientes a grupos privilegiados y aparecer entonces del lado de los pueblos cristianos!”— por otra parte, los indígenas de provincia fueron más abiertos al proselitismo judaizante. Alberro, *Inquisición y sociedad*, 205.

que se reuniera fuera triste, esperanzador, expiatorio y aleccionador a la vez.⁵⁹

Aunque para los ojos de un espectador moderno estas reacciones de la multitud están muy lejos de la caridad y la compasión, estas actitudes parten de una conciencia distinta a la nuestra respecto a la muerte inminente. Las multitudes coloniales que presenciaban una ejecución estaban contemplando un acto de justicia — emulación del Juicio Final— y esa muerte estaba en consonancia adecuada para purgar los pecados cometidos en vida.⁶⁰ De tal suerte que la enseñanza de este gran espectáculo masivo era contundente, incontestable en tiempos en los que “no era posible seguir otro orden ni otra fe que los dictados por la cultura oficial”.⁶¹

Este rito público de penitencia, “que desplegaba, de forma dramática, los elementos esenciales del sacramento: contrición, confesión y satisfacción o castigo”,⁶² conjuntaba dentro de sí todas las contradicciones posibles de la pretensión de instaurar un juicio de orden celestial en la tierra:

Así, en aquel teatro en el que se mezcla el boato de la religión con el que es propio de la representación monárquica y civil, el desprecio y al odio con la compasión, el pueblo se ilustra y edifica, comulgando en un rito de exclusión y de purificación que une a la comunidad; se maravilla ante el oro y la púrpura, el orden ceremonial, se estremece y conmueve durante lo que es también para él, una gran verbena popular. Deslumbrante y terrible lección la que recibe entonces, por los medios elementales del gran espectáculo en directo y del rito colectivo, poderosos medios pedagógicos en verdad para los tiempos y los hombres que nos interesan aquí.⁶³

59. Águeda Méndez, “El auto general”, 117.

60. Muir, *Fiesta y rito*, 48.

61. Bravo, “La fiesta pública”, 438.

62. Muir, 265.

63. Alberro, *Inquisición y sociedad*, 77.

Por su violencia aún en la solemnidad, furor religioso, denso simbolismo y participación multitudinaria, el Auto de Fe constituye un conglomerado ritual inquietante y contradictorio de la sociedad colonial. Por ello el Auto de Fe ha encabezado, por antonomasia, la leyenda negra del Imperio hispano.

Las exequias a notables novohispanos

Los rituales fúnebres hallan su razón de ser en el sentido que la comunidad da a todo el ceremonial: “Toda muerte implica un dinámico proceso de comunicación e interacción social tan complejo, que incluso todas las culturas han coincidido en conferir al lenguaje de la muerte un carácter sensiblemente metafórico o metafísico”.⁶⁴ En los repositorios archivísticos se encuentran documentos de exequias novohispanas de reyes y mujeres de la nobleza que nunca pisaron suelo americano como Carlos V, Felipe IV, Carlos II, Luis I, Mariana de Austria, Bárbara de Braganza, Fernando VI, Carlos III; y de obispos y arzobispos fallecidos en estas tierras como Manuel Fernández de Santacruz, Manuel José Rubio y Salinas, Alonso Núñez de Haro y Peralta, Marcos Mariana y Zafrilla, así como de Alonso de Cuevas y Dávalos, entre otros personajes eminentes.

Las exequias son un ritual religioso de cohesión social que por medio de actos, colectivos e institucionalizados, repetitivos y simbólicos, crearon estados emocionales de unión para aliviar la conmoción de la muerte. En el caso de la monarquía hispánica, las exequias se conformaron con el paso de los siglos y constituyeron un protocolo de duelo en el que participaban las principales corporaciones de la ciudad. Comprendían un ciclo de ceremonias antes y después del entierro de miembros de la familia real e integrantes del alto clero y podían prolongarse durante treinta días o más.

64. Eulalio Ferrer, *El lenguaje de la inmortalidad: pompas fúnebres* (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 17.

En las exequias funerales había una unión de elementos simbólicos y sensoriales que colaboraban para un mismo fin. Su producto artístico principal es el túmulo, ideado por un poeta, que conjuntaba poesía y emblemática, abundantes velas, hachones y candelabros. El orden discursivo que articula la ceremonia lo proporcionaba el sermón o sermones que se le dedica al difunto, con una clara formulación retórica y panegírica.

Es importante señalar que la práctica de las exequias, si bien estaba enmarcada dentro de la liturgia religiosa católica, revestía un profundo simbolismo espiritual. Las exequias son un rito de transición que marca el paso de la vida a la muerte, vista bajo términos religiosos como la entrada a la vida eterna, por lo que su importancia y trascendencia en el siglo xvii son innegables para la mentalidad profundamente religiosa de la época. También las exequias tenían una clara finalidad política. Su principal mensaje era marcar la continuidad del orden del poder real y eclesiástico, así como la pertenencia a la monarquía católica universal.

El protocolo comenzaba a desplegarse desde el momento de la agonía, comprendía el amortajamiento y traslado del difunto, oficios religiosos en la iglesia o catedral dispuesta con la decoración de luto, cuya pieza principal, como ya se ha mencionado, era el túmulo, confeccionado de acuerdo con un programa emblemático, posteriormente se daban el entierro y el novenario. Más adelante, ocurrían los sufragios particulares de quien quisiera adherirse a las exequias, por lo tanto, no es de sorprender que hubiera diversos túmulos, misas cantadas en latín y en español y que estas actividades se prolongasen hasta el cese de los sufragios particulares.

Actualmente, la muerte inminente se espera en la agonía con la compañía de allegados, pues se considera un aspecto privado. No era así en el siglo xvii, en el que continuaba la tradición del *Ars moriendi*, libros medievales surgidos a raíz del horror de la peste negra en el siglo xiv, que explicaban los pasos en el trance de una “buena” muerte, tanto para el moribundo como para los cercanos. Estos

libros, escritos originalmente en latín, tuvieron numerosas traducciones y ediciones diversas y, ya avanzado el siglo XVII, continuaban circulando como marco cultural de referencia.⁶⁵

Según la creencia medieval sobre la muerte, la agonía provoca momentos de incertidumbre para el alma del moribundo. El dolor, la tristeza, la enfermedad y el asedio de cinco tentaciones (falta de fe, desesperación, impaciencia, orgullo espiritual y codicia) producen momentos de vulnerabilidad, en los que el agonizante puede llegar incluso a blasfemar y renegar de Dios. Esta lucha del alma, que se debate en su momento final entre vicios y virtudes, está en concomitancia con la lucha que se libra fuera del cuerpo del moribundo. Los demonios esperan al lado del lecho, tentándolo, y buscan el momento ideal de apoderarse de su alma definitivamente. Asimismo, del lado contrario, los ángeles cuidan el alma, no obstante, el futuro de esta es incierto.⁶⁶

Posterior a la exhalación del último respiro, la actitud de todos los que rodean al difunto es compadecerlo profundamente, considerando que el tributo que ya pagó con su vida no merece la mezquindad de la maledicencia. Su deuda en este mundo está saldada y ya no corresponde a los hombres juzgarlo. *Parce sepulto*, “perdona al enterrado” escribió Virgilio en la *Eneida*.⁶⁷ Luego de ese perdón, viene el deseo de rememorar en buenos términos a quien dejó de existir. Las exequias precisamente —desde un punto de vista social— son el conjunto de prácticas comunitarias que acontecen inmediatamente después del fallecimiento, y —al menos en la cultura occidental— su etimología se relaciona con la participación de una comitiva que sigue un féretro. “Los rituales posteriores a la muerte, aquellos que conocemos como exequias —del latín *exsequiae* “seguir

65. Una referencia a este fenómeno se encuentra en Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media* (Madrid: Alianza Editorial, 2000), 127.

66. Ferrer, *El lenguaje*, 72.

67. Ferrer, 149.

el entierro”— han merecido un uso social fundamental, son una suerte de alambique donde se destilan los elogios y se evaporan los defectos”.⁶⁸

Efectivamente, las exequias pretenden despedir de manera honorable al difunto y poner en alto a la comunidad a la que perteneció, que reclamaba su ámbito de preeminencia en medio de coyunturas y repercusiones políticas. Los ritos funerales se afirman en el deseo —súbito y momentáneo, pero poderoso— de no olvidar al ausente. Así como, en hacer ver y sentir, por medio de evocaciones físicas, su permanencia en la memoria de todos. Aunque su paso por este mundo haya terminado, no ha sido en vano, pues cambió sustancialmente la vida de sus allegados, para bien.

Esta desolación se intensifica aún más cuando el difunto es una personalidad importante, cuando su espectro público y poderoso se ha extendido en beneficio de una colectividad. La muerte ejerce una doble carencia afectiva: la de aquellos que tenían una cercanía privada con el personaje, y la del sentimiento de orfandad que experimentan quienes dependían de su acción colectiva, de esos a quienes falta la prodigalidad benéfica que el poderoso derramó sobre ellos.⁶⁹

Las construcciones efímeras son producto de la necesidad —percedera también— de elevar simbólicamente el nombre del difunto por medio de una representación artística. En el barroco hispánico en el tiempo de los Austrias, participaban en su elaboración los mejores pintores, escultores, arquitectos y poetas, que trabajaban en conjunto para promover su trabajo entre la corona y el poder civil:

68. Ferrer, *El lenguaje*, 22.

69. María Dolores Bravo, “Metáfora del dolor: exequias en honor de Sor Filotea de la Cruz”, en *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*, eds. Mariana Masera y Enrique Flores (México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2009), 205-206.

Son varios los nombres que se le han dado a las piras funerarias, como túmulo, catafalco, máquina o aparato funeral, lecho fúnebre, tumba o cenotafio, palabra, esta última, que pasó a significar el sepulcro permanente, aunque vacío, que desea recordar un cadáver que no existe o que descansa en otra parte.⁷⁰

Al igual que la mayor parte de las tradiciones funerarias ostentosas, la pira y el túmulo surgieron por inspiración grecolatina. Francisco de la Maza comenta su aparición en la *Iliada* y la *República* de Platón. En el caso del cenotafio, su origen se halla en la civilización egipcia: “El cenotafio era la segunda tumba o tumba falsa de una persona. Era corriente entre los poderosos tener un cenotafio en Tis (Abidos). Se han encontrado falsas momias, en cuyo interior solo hay una tabla de madera”.⁷¹

Es importante destacar que este culto público se ofrece exclusivamente a un difunto importante de la sociedad, como se ha dicho. Un poeta proponía una serie de motivos programáticos, amalgamados por la simbología que se explicaba en el mismo túmulo, conformado de diversos materiales:

Eran las piras de madera, pintadas de aceite, imitando mármoles o canteras; las estatuas copiaban también mármoles o bronce, eran algunas veces policromadas, estofadas o vestidas [...] se cubrían con magníficas telas y alfombras, y se adornaban con candelabros, incensarios y macetones de verdad, así como con centenares de velas de la mejor cera.⁷²

70. Francisco de la Maza, *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México* (México: UNAM, 1946), 13.

71. José Ignacio Velasco, “Costumbres funerarias”, en *Egipto eterno* (Madrid: Ediciones Nowtilus, 2007), 103.

72. Maza, *Las piras funerarias*, 14.

Este tipo de construcciones no se conservaban, ya desmantelada su materia prima, solía guardarse y salir de nuevo en otra ocasión o venderse. Conviene hacer una precisión sobre el origen de estas maquinarias solemnes en la historia de las exequias. Si bien la cultura mortuoria ligada al fasto aparece desde el milenio IV a.C.,⁷³ una vez que se retomó la tradición desde Egipto, gracias a los cultos dinásticos de los divinizados faraones egipcios, la costumbre pasó a Grecia, de donde la adoración se trasladó de Zeus a Alejandro Magno. Los romanos elevaron la pompa fúnebre a extremos nunca vistos:

De una procesión sencilla y solemne [en Grecia], pasó a ser una turba bulliciosa y espectacular, en la que las familias poderosas derrochaban sus fortunas para lograr el mayor alarde de lujo donde abundaba el oro, las piedras preciosas, el marfil, las esencias aromáticas y hasta el sacrificio de bestias salvajes traídas desde el lejano oriente. En Roma, el término “pompa” fue alterado significativamente hasta ser indisoluble de la ostentación y el dispendio.⁷⁴

Los emperadores romanos advirtieron el gran capital político que podían generar estas celebraciones y sus aparatosos funerales fueron solventados con dinero público. De esta forma, pudieron costear féretros hechos totalmente de marfil y realizar exequias diurnas, práctica totalmente excéntrica, pues “funerales” proviene del griego *funus*, luz de las antorchas que brillan en la noche.⁷⁵

El momento culminante de las exequias era la “*pompa funebris*: el traslado del cadáver al cementerio por parte de un cortejo jerarquizado”.⁷⁶ Esta tradición se revistió de mayor simbolismo y densidad con la tradición católica y llegó hasta el siglo XVII. A partir de la llegada de los Borbones, el fasto y dispendio ligados al ceremonial se

73. Ferrer, *El lenguaje*, 19.

74. Ferrer, 151.

75. Ferrer, 152.

76. Ferrer, 155.

vieron suprimidos por lo menos en la letra, pero las exequias siguieron frecuentes y los gastos, a menudo, igual de ostentosos.

Reflexiones finales

Este trabajo ha recorrido brevemente las principales solemnidades presentes en el periodo novohispano: la Semana Santa, el auto de fe y las exequias a notables novohispanos. Se resaltaron sus aspectos generales y característicos de estas manifestaciones que formaron parte de la fiesta pública y constituyeron una expresión que englobaba diversos lenguajes artísticos con una clara finalidad política y de cohesión social, a través de la manipulación de emociones como la culpa, la gratitud, el dolor por la ausencia y desde luego, la pedagogía del miedo. Este último fue de los más importantes en ese entonces para lograr el estricto control ideológico de los grupos y los individuos que, por iniciativa propia o como seguidores de alguna figura notable, pudieron generar algún problema para el régimen.

Las tres manifestaciones se encontraban en el ámbito religioso y, a partir de este elemento, marcaban la vinculación de la muerte con la trascendencia, en los sentidos que marcaba el paso de las almas por el más allá según los novísimos de la religión católica: muerte, el juicio particular, y en su caso, infierno y paraíso. Todo ello se seguía emotivamente con un dramatismo exacerbado por la obscuridad de los espacios y los colores del *exorno*. La importancia de estas solemnidades radica en el reconocimiento de los eventos desgraciados de la vida, capitalizados por la élite gobernante hacia sus súbditos como una oportunidad más de mostrar adhesión y conformidad con el grupo urbano al que se pertenecía.

Fuentes de investigación

- Águeda Méndez, María. “El auto general de fe de 1659: ‘fiesta’ inquisitorial”. En *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*. Editado por María Águeda Méndez. México: El Colegio de México, 2009.
- Alberro, Solange. *Inquisición y sociedad en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Alenda y Mira, Jenaro. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid: Establecimiento tipográfico “sucesores de Rivadeneira” impresores de la Real Casa, 1903. <http://www.archive.org/stream/relacionesdesol00miragoog#page/n6/mode/2up>.
- Blanco, José Joaquín. *El lector novohispano*. México: Cal y Arena, 1996.
- Bonet Correa, Antonio. “La fiesta barroca como práctica del poder”. En *El arte efímero en el mundo hispánico*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.
- Bravo, María Dolores. “La fiesta pública, su tiempo y su espacio”. En *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo II. La ciudad barroca*. Coordinado por Antonio Rubial García. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bravo, María Dolores. “*La vida y virtudes del Padre Antonio Núñez de Miranda*, de Juan Antonio de Oviedo, y algunas consideraciones sobre la biografía novohispana del siglo xvii”. En *Saber novohispano: anuario*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1994.
- Bravo, María Dolores. “Metáfora del dolor: exequias en honor de Sor Filotea de la Cruz”. En *Ensayos sobre literaturas y culturas de la Nueva España*. Editado por Mariana Masera y Enrique Flores. México: Instituto de Investigaciones Filológicas-UNAM, 2009.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. México: Gedisa, 1996.
- Díaz Ruiz, Marco. “La fiesta religiosa como articulación de la vida cotidiana”. En *El arte efímero en el mundo hispánico*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.

- Echeverría, Bolívar. “El *ethos* barroco y la estetización de la vida cotidiana”. En *La Modernidad de lo barroco*. México: UNAM / Era, 1998.
- Ferrer, Eulalio. *El lenguaje de la inmortalidad: pompas fúnebres*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gallego, Julián. “Aspectos emblemáticos en las Reales exequias españolas en la casa de Austria”. En *Arte funerario: coloquio internacional de Historia del Arte*. Coordinado por Beatriz de la Fuente. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1987.
- García Gutiérrez, Juan. “Dos aspectos de la cosmovisión barroca: la vida como sueño y el mundo como teatro”, *Revista de Estudios Extremeños* 58, núm. 3 (2002): 863-876.
- Gómez García, Pedro. “Hipótesis sobre la estructura y función de las fiestas”. En *La fiesta, la ceremonia, el rito*. Editado por Pierre Córdoba y Jean Pierre Etievre. Granada: Universidad de Granada / Casa de Velázquez, 1990.
- Herrero Salgado, Félix. “Oraciones fúnebres”. En *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII, t. III. La predicación en la compañía de Jesús*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2001.
- Huizinga, Johan. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- López Ridaura, Cecilia. “La Inquisición mexicana del siglo XVIII ante el delito de brujería. El fiscal Antonio de Bergosa y las brujas de San Francisco de los Pozos, Michoacán”, *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, núm. 47 (2022). DOI: <https://doi.org/10.14482/memor.47.272.21>.
- Maravall, José Antonio. “Una cultura urbana”. En *La cultura del barroco*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Marquard, Odo. “Una pequeña filosofía de la fiesta”. En *La fiesta: una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*. Dirigido por Uwe Schultz. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Maza, Francisco de la. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. México: UNAM, 1946.

- Morales Prado, Wendy Lucía. "Construcción de un príncipe eclesiástico: análisis de tres sermones a las exequias de Manuel Fernández de Santacruz, Obispo de Puebla (1676-1699)". Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2012. <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000686682>.
- Muir, Edward. *Fiesta y rito en la Europa moderna*. Madrid: Editorial Complutense, 2001.
- Núñez de Miranda, Antonio. *Plática Doctrinal que hizo el padre Antonio Núñez, de la Compañía de Jesús... en la profesión de una señora religiosa del convento de San Lorenzo... s/l*, por la viuda de Bernardo Calderón, año de 1679.
- Pascual Buxó, José. *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial*. Xalapa: Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Veracruzana, 1959.
- Paz, Octavio. "El reino de la Nueva España". En *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Seix Barral, 2002.
- Rubial, Antonio. *Monjas, cortesanos y plebeyos: la vida cotidiana en la época de Sor Juana*. México: Taurus, 2005.
- Rubial, Antonio. "Nueva España: imágenes de una identidad unificada". Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Portal sobre Sor Juana Inés de la Cruz. http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/sorjuana/.
- Valenzuela Márquez, Jaime. *Las liturgias del poder: celebraciones públicas y estrategias persuasivas en Chile colonial (1609-1709)*. Santiago: Lom editores, 2001.
- Velasco, José Ignacio. "Costumbres funerarias". En *Egipto eterno*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2007.
- Villoro, Luis. *El pensamiento moderno: filosofía del Renacimiento*. México: El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica, 1992.

MONTAÑAS DE ARENA Y MASAS DE CEMENTO

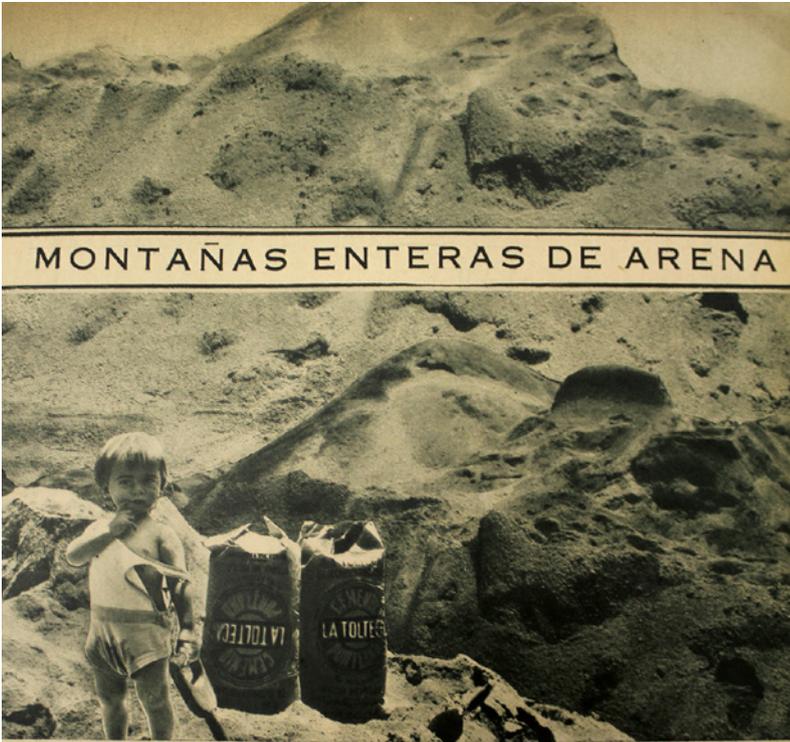
Iconografía de la transformación industrial¹

Fabiola Hernández Flores
El Colegio de Morelos

-
1. Este capítulo se desprende de mi tesis de doctorado en Historia del Arte “Cemento, material de modernización del México posrevolucionario: usos y funciones de la imagen en la publicidad de cemento en la Ciudad de México (1920-1940)”. Aquí se presenta como estudio de caso la propaganda que las cementeras emitieron después de la Gran Depresión de 1929.

Las montañas de arena son el elemento principal y el título de un fotomontaje de 1932 difundido en la publicidad de la empresa cemento Tolteca. Este paisaje se compone de la fotografía de una montaña monumental intervenida en la parte inferior izquierda por el recorte de un niño con pala en mano y un par de costales rellenos de cemento Tolteca (fig. 5.1). La evidente preponderancia del cerro resulta el detonador del presente texto.

Se sabe que la confrontación entre la monumentalidad de la montaña y su transformación en cemento es un anuncio publicitario por el logotipo impreso en los costales. Además, la leyenda que acompaña al fotomontaje explica que la arena se recoge del seno de la tierra, del lecho de los ríos, poéticas dunas y tristes desiertos, pero solo los expertos saben cuáles son las más apropiadas para construir. Mientras, el cemento es el único material artificial capaz de pegar bien los granos de arena de la cual depende la estabilidad de la construcción moderna. Por último, el niño con el dedo en la mejilla como gesto de duda ilustra al inexperto lector que “ante dos materiales similares pero distintos equivocadamente declara: son iguales”.



MONTAÑAS ENTERAS DE ARENA

He ahí, con un "fotomontaje", la ilusión completa de uno de los sueños dorados de la infancia: montañas enteras de arena. ¿Quién, realmente, cuando era niño, no ha gozado jugando con ese material? Como que, por lo demás, casi dondequiera abunda. Se le mina del seno de la tierra—se le recoge del lecho de los ríos—y las poéticas dunas pueden contemplarse en las playas alegres y húmedas lo mismo que en los secos y tristes desiertos...

Por supuesto, toda la arena es... arena; pero, no obstante, sólo los constructores expertos saben cuáles arenas son apropiadas para construir, y sólo los constructores expertos y honorables las exigen y emplean. *

Y eso que la arena es un producto natural y en sí inerte. ¡Qué no pudiera decirse, por lo tanto, del cemento! Porque el cemento es no solamente un producto artificial—hecho por hombres—sino que el cemento es la substancia que debe *pegar bien* entre sí los granos de arena y hacer aprovechable este material (y otros derivados de la piedra) en forma de morteros y concretos. Es del cemento que depende principalmente la *estabilidad* de cualquier construcción moderna.

La persona que ante dos materiales *similares* pero *distintos*, declarara: "Son iguales", seguramente estaría equivocada. En este valle de lágrimas ni una clase de arena es igual a otra cualquiera.

* Consúltense, si no, el librito "Hechos Concretos para Construir de Concreto", \$0.50 el ejemplar. De venta en las principales librerías. Nosotros servimos pedidos libres de porte. La Tolteca, Compañía de Cemento Portland, S. A. Apartado 7 de Tacubaya, México, D. F.

"ILUSTRADO"

Página 9

Fig. 5.1: *El Universal Ilustrado*, 4 de agosto de 1932. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP).

En este anuncio lo primero que salta a la vista es por qué explicar al lector el proceso de manufactura del cemento si en México el material ya se producía desde 1906;² y por qué confrontar el factor natural, artificial y humano por medio de recortes, paisajísticamente ordenados por medio del discurso visual y textual.

De acuerdo con la teoría de la cultura visual, la transformación del paisaje es un ejercicio de poder asociado con el imperalismo, el capitalismo y la globalización.³ El paisaje como tal es un medio físico multisensorial que integra elementos autónomos: tierra, piedra, vegetación, agua, cielo, sonido, silencio, luz, oscuridad, entre otros. La unidad de las partes en la representación se articula mediante procesos ideológicos de emancipación, nacionalismo, identidad y unificación. Por tanto, las imágenes sobre el entorno tienen una función histórica específica. En el contexto europeo de la industrialización y la expansión de los modos de producción capitalista, la transformación del paisaje refirió a la alienación de la tierra y a la idealización de la expansión urbana.⁴ De manera análoga, encontramos que en México la trituración de las montañas en masas de cemento, expuesta en el fotomontaje descrito, fue un recurso visual propagandístico a fin de estimular la producción industrial y la modernización de la Ciudad de México durante la recuperación del país tras la crisis económica de 1929.

La depresión de 1929 en la República mexicana, como casi en todo el mundo, tuvo efectos negativos. Pero a corto y mediano plazo, el incremento de costos de productos importados vigorizó la política de sustitución de importaciones.⁵ Para incentivar la producción de materiales de construcción, el gobierno permitió

2. Cementos Hidalgo en Monterrey abrió la primera fábrica de cemento en México el 3 de febrero de 1906.

3. William Mitchell, "Imperial Landscape", en *Landscape and Power*, ed. William Mitchell (Chicago: Universidad de Chicago, 2002), 5-34.

4. Mitchell, "Imperial Landscape", 9.

5. Enrique Cárdenas, *La industrialización mexicana durante la gran depresión* (México: El Colegio de México, 1987), 35.

la explotación de las minas de arena que abundaban al sur poniente de la Ciudad de México, hoy parte de la delegación Álvaro Obregón. De la extracción de estas montañas se obtuvieron los materiales para la modernización de la capital hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx.

En este texto se analiza la iconografía de la transformación de tales montañas de arena en masas de cemento durante la década de 1930. El estudio de caso discurre sobre la publicidad de la fábrica Tolteca, inaugurada en Mixcoac en 1931. El análisis se articula a partir de tres tópicos. La creación de la codificación visual sobre la transformación del paisaje inducida por la producción masiva de cemento. Las connotaciones políticas, económicas y sociales de la transformación de las materias primas en productos industriales. Por último, el carácter documental de estas imágenes, directamente vinculado con el deterioro ambiental, las oquedades y los derrumbes resultantes de la extracción masiva de las minas, y que en nuestros días aquejan a la constitución geográfica de la delegación Álvaro Obregón.

La planeación del paisaje en la producción de masas

En 1931 Federico Sánchez Fogarty, representante de la empresa de cemento Tolteca, convocó a un concurso artístico para celebrar la apertura de su nueva fábrica en Mixcoac. El pintor y arquitecto Juan O'Gorman obtuvo el primer lugar con la obra titulada *Aeroplano*. Se trata de un paisaje industrial pintado en un retablo; el primer plano muestra el barrio de Mixcoac con el predominio de construcciones vernáculas, un yacimiento prehispánico y fuertes coloniales. En el segundo plano se levanta la fábrica de cemento y una muralla en cuya parte trasera se acerca un ferrocarril. Al fondo de la composición se erige una gran masa de cerros sobrevolada por un aeroplano (fig. 5.2).



Fig. 5.2: Juan O'Gorman, *Aeroplano*, 1931. Tomado de *Tolteca*, núm. 22 (1932). Hemeroteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.

El paisaje fabril es un género representativo de la Revolución Industrial donde la instalación de la fábrica humeante en el entorno natural fue el emblema de progreso de las potencias económicas durante el siglo XIX. En México estas representaciones escasearon debido al bajo desarrollo tecnológico del país y a la consecuente insuficiencia de empresas contratistas. Sin embargo, las obras de José María Velasco, comisionadas por el gobierno de Porfirio Díaz, y las pinturas del movimiento estridentista de la década de 1920 presentaron algunos ejemplos de las células industriales que se fueron instalando en lugares rurales.⁶

Si observamos con detenimiento, el *Aeroplano* de O'Gorman se alejó de los paisajes previos, porque en lugar del aislamiento y la apacibilidad del incipiente entorno industrial desplegó el proceso

6. Sobre la representación del paisaje industrial en México ver James Oles, "Industrial Landscapes in Modern Mexican Art", *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 26 (2010): 129-159.

de explotación, transformación y distribución de los recursos naturales, sugiriendo la metamorfosis tanto del medio natural como urbano. Es decir, presentó una reconceptualización del paisaje, resultado de la era de la industrialización.

American Landscape (1930) y *Classic Landscape* (1931) del artista Charles Sheeler, pintados a propósito de la apertura de la fábrica Rouge River de Ford, son referentes más cercanos que ayudan a esclarecer la idea de producción industrial del *Aeroplano*.⁷ Ambos son vistas de un mundo totalmente creado por el hombre según se advierte en la arena, la tierra, la cal y el carbón transportados en carros de carga y vías férreas. Tanto la factoría como los paisajes mencionados constituyeron marcadores históricos en la producción industrial, ya que Rouge River fue la primera planta integrada horizontalmente a partir de la línea de ensamble con el objetivo de construir automóviles a máxima velocidad. El diseño del arquitecto Albert Kahn y la publicidad del complejo que realizó Charles Sheeler dieron sentido extenso al lema de Ford: producción, distribución, publicidad y consumo masivos.⁸

De acuerdo con el historiador Terry Smith, en la representación y el título, estas pinturas intentaron reemplazar a los paisajes anteriores toda vez que instauraron a la línea de ensamble fordista como el proceso transformador de materias primas por antonomasia de la industria nacional estadounidense.⁹ En última instancia, *American Landscape* y *Classic Landscape* conformaron cuadros de legitimación artística y política, pues por medio de la apacibilidad

7. Las pinturas son consultables en los siguientes sitios. Charles Sheeler, *American Landscape*, 1930, Museum of Modern Art; Charles Sheeler, *Classic Landscape*, 1931, National Gallery of Art.

8. John O'Brian, "Landscape as Fordscape", en *Picturing the Americas, Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic*, ed. Peter John Brownlee (Connecticut: Universidad de Yale, 2015), 190.

9. Terry Smith, *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America* (Chicago: Universidad de Chicago, 1993), 117.

de las convenciones plásticas del romanticismo representaron a la producción masiva como el núcleo del nuevo orden social.¹⁰

Tal linealidad de los modos de producción capitalista en el *Aeroplano* está presente en la horizontalidad de la planta fabril donde entra un camión y sale una carroza cargada de materiales. Pero a diferencia de las pinturas de Sheeler, el paisaje de O'Gorman reflexionó sobre la función de la manufacturera en la solución de la planificación urbana aludida en el poblado de primer plano.

En la Ciudad de México el problema de la escasez de vivienda y la dotación de servicios cobró suma importancia debido a las grandes oleadas de migrantes que llegaron a la capital durante las primeras tres décadas del siglo xx. De 1910 a 1921, la población creció de 471 066 a 615 367 habitantes, y para 1930 sobrepasó un millón.¹¹ El notable crecimiento de población produjo hacinamiento en vecindades y la creación de nuevas colonias en la periferia. Una gran proporción de casas necesitaba agua potable, luz y drenaje; en su mayoría, estaban construidas de adobe, madera y otros materiales de baja calidad que agravaban la higiene y la salud de sus habitantes.¹²

A primera vista, pareciera que el *Aeroplano* tuvo influencia de las ideas de Le Corbusier, quien concibió la producción industrial y la arquitectura como técnicas en beneficio de la construcción masiva. De hecho, en la pintura encontramos el esquema visual de la ciudad sobrevolada por un avión, mismo que Le Corbusier empleó en alusión a la fotografía aérea como herramienta de análisis y

10. Smith, *Making the Modern*, 126.

11. Regina Hernández Franyuti, “La Ciudad de México en la segunda década posrevolucionaria”, en *Federico Sánchez Fogarty: un visionario de su tiempo*, ed. Luis Ruis Caso (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes; Museo Casa Estudio Diego Rivera, 2014), 54.

12. María de Lourdes Díaz Hernández, “Presentación”, en *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana: antología de textos (1922-1963)*, eds. Enrique X. de Anda Alanís y Salvador Lizárraga Sánchez (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2010), 22-28.

diseño urbano.¹³ Por supuesto, el propio título *Aeroplano* reforzó la idea de planificación.

Sin embargo, el plano de O'Gorman no buscó resolver las dificultades de centralización y concentración capitalista que ocuparon a Le Corbusier como el *Plan Voisin*, sino diseñar una ciudad industrial según los parámetros de los arquitectos del constructivismo ruso. Como se sabe, en sus años de formación y búsqueda de teorías para la solución de los problemas de habitabilidad del país, O'Gorman se nutrió tanto del afamado libro *Hacia una arquitectura* del arquitecto suizo, así como de las ideas de los constructivistas a las que tuvo acceso por medio de su amistad con Diego Rivera y Frida Kahlo.¹⁴

Así pues, nos encontramos ante el diseño de una ciudad industrial organizada por el proceso de la producción de cemento. La funcionalidad y la eficiencia de la traza dependieron de la cercanía de la fábrica con los yacimientos de extracción de arcilla, arena y piedra caliza, y de los poblados que proporcionaran obreros suficientes y una red de transporte relativamente cerca del mercado.¹⁵ De acuerdo con el modelo del arquitecto constructivista Berthold Lubetkin, más tarde citado por O'Gorman como ejemplo de planificación y cercano a la distribución espacial del *Aeroplano*, la línea de fabricación debía ser paralela a la red urbana para facilitar la llegada de la materia prima y la salida del producto por carretera o ferrocarril.¹⁶

13. Anthony Vidler, "Photourbanism: Planning the City from Above and from Below", en *A Companion to the City*, eds. Gary Bridge y Sophie Watson (usa: Blackwell Publishers, 2003), 35-45.

14. Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983), 27.

15. Alice Coleman, "Landscape and Planning in Relation to the Cement Industry of Thames-Side", *The Town Planning Review* 25, núm. 3 (1954): 216.

16. Juan O'Gorman, "Urbanismo estático y urbanismo dinámico", *Espacios*, 22 de octubre de 1949, en Ida Rodríguez Prampolini *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM), 82.

A su vez, los espacios se organizaban en secciones de trabajo, recreación, deporte, enseñanza, cultura, comercio de comestibles y vías de comunicación para automóviles y camiones.¹⁷ En el *Aeroplano* se encuentran estos elementos en las plazas ajardinadas, la escuela flanqueada con banderas mexicanas, el expendio de nixtamal y la vía radial a la fábrica transitada por un camión de carga.

Entre las pocas críticas que este cuadro ha recibido durante su historia, se ha dicho que adolece de no integrar a la clase trabajadora.¹⁸ Pero tal omisión no fue una desconsideración del pintor, por el contrario, la ausencia de trabajadores obedeció a que en la ciudad industrial la reducción de distancias de cada línea de trabajo aumentaría la producción y disminuiría el número de obreros necesarios, lo cual repercutiría en la baja densidad de población en las calles.¹⁹

Por otra parte, también se ha pensado que en estos años O'Gorman negaba rotundamente la estética en la arquitectura funcional. Al respecto, cabe aclarar que el rechazo se dirigió específicamente al academicismo del arte burgués. El arquitecto pintor no descartaba la posibilidad de que un objeto funcional, llámese acueductos, muebles o carruajes, pudieran provocar una emoción. Solo que las posibilidades subjetivas de la técnica, para el pintor, estaban matizadas por su definición propia de realismo, misma que también tuvo fundamento en el estudio que realizó de la obra de Karl Marx. Se debe destacar que O'Gorman intentó aplicar el método dialéctico de Marx como modo directo de razonar, ver y sentir el mundo, síntesis de opuestos y contradicciones que conducen a la verdad.²⁰

Según el pensamiento de O'Gorman, por realismo debemos entender la tendencia en la arquitectura de realizar expresiones de arte partiendo de la realidad como el reflejo de las aspiraciones nacionales y como medio para lograr una armonía con el entorno

17. O'Gorman, "Urbanismo estático", 82.

18. Oles, "Industrial Landscapes", 149.

19. O'Gorman, "Urbanismo estático", 83.

20. Rodríguez, *Juan O'Gorman*, 49.

natural y regional. Entonces, la arquitectura realista debía unificar el desarrollo de la técnica con la tradición para llegar a un estilo nacional, con las variantes de carácter local.²¹

A la luz de esta definición, se advierte que el *Aeroplano* es una compleja utopía que recogió la topografía y la construcción prehispánica, colonial, rural e industrial como enclaves culturales.²² En la composición el pintor organizó estos elementos de modo dialéctico; en su conjunto el paisaje es una síntesis de los modos de producción capitalista, manifiestos en la figura de la fábrica, y la planificación socialista patente en la traza del barrio. Hablamos de un modelo de organización, producción y distribución de la riqueza de los recursos naturales como síntesis entre objetividad técnica y subjetividad nacional, esta última enfatizada por la resolución folclórica de casitas y medios de transporte. En este sentido, dicha propuesta dialéctica también se advierte en el uso del color, el tono gris de las moles funcionalistas de concreto aparece como la síntesis entre las montañas de tonalidades frías y la calidez del poblado preindustrial.

Aunque evidentemente O'Gorman intentó crear un cuadro de conciencia social sobre el uso de la técnica en la explotación de recursos naturales y la planeación urbana, el jurado al parecer no percibió la utopía de tecnología capitalista y propiedad socialista proyectada en el *Aeroplano*, y galardonó la pintura justo por criterios contrarios. Es decir, por los intereses oligopólicos de la Tolteca y asociados de transformar la ciudad chaparra y conectar la vida urbana con la rural,²³ cuya actividad económica efectivamente estaba desvinculada por una falta de red de caminos eficiente.

21. Juan O'Gorman, "¿Qué significa socialmente la arquitectura moderna en México?", *Espacios*, 16 de julio de 1953, en Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983), 87.

22. Tanto la arquitectura como la geología marcan culturalmente un territorio. Peter Krieger, *Transformaciones del paisaje: representación y registro visual* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012), 76.

23. Compañía de Cemento Portland, "Ortiz Monasterio", *Tolteca 4* (1932): 351.

En lo que sí estuvieron de acuerdo el pintor y sus evaluadores fue en dar orden visual a la transformación de la materia que tiene lugar en la manufactura del cemento y así justificar la explotación de las minas de arena. Según pronunció el arquitecto Manuel Ortiz Monasterio, miembro del jurado, el *Aeroplano* fue de las pocas obras presentadas en el concurso capaz de crear un concepto artístico que evidenció el organismo industrial que arranca la materia prima del seno de las montañas y lo pasa por trituradoras, conductores, molinos, grúas, básculas, hornos y motores transformadores hasta reducir el cemento.²⁴

De manera semejante a las pinturas de Sheeler, el *Aeroplano* es un paisaje de legitimación artística y política, pues retomó recursos plásticos del arte popular, como el color y el retablo, para otorgar consistencia histórica a la nueva fábrica de cemento. En términos políticos, la nación y la técnica se concatenaron en una relación también dialéctica por medio del vuelo del águila, seguida del aeroplano, ambos en dirección hacia la letra T que corona la fábrica, logotipo de Tolteca. El vínculo de los tres signos sintetizó los permisos de gobierno sobre la tierra y su alienación por la empresa de capital británico. De esta forma la producción de cemento se entiende en la representación como el núcleo de la transformación de la naturaleza y del orden urbano.

Por supuesto, el *Aeroplano* es una obra de gran relevancia histórica en tanto inauguró en México las convenciones de representación y naturalización de la producción en masas.²⁵ Aunque en su momento, al parecer también trazó el camino en el uso de recursos visuales de izquierda para la promoción del oligopolio mexicano de la construcción en su aleccionamiento ideológico de las masas.

24. Compañía de Cemento Portland, "Ortiz Monasterio", 350.

25. William Mitchell señala que el paisaje naturaliza el mundo artificial al hacerlo ver como si fuera simplemente dado y también hace que el espectador asocie esa representación a una vista y a un sitio específico. Mitchell, "Imperial Landscape", 2.

La transformación de la materia para las masas

“Las fábricas no producen mercancías, producen mensajes simbólicos. La industrialización tiene un significado estético, no económico. Las fábricas son poemas de la ideología totalitaria”; dice el filósofo Vladislav Todorov, especialista en el realismo socialista soviético.²⁶

En efecto, en los países de bajo desarrollo industrial como México y Rusia, la producción fabril y los discursos maquinistas constituyeron poderosas armas de persuasión para alimentar las esperanzas de liberación entre las masas gobernadas. *Cuidado con el tren*, fotomontaje de Agustín Jiménez, es quizá una de las piezas más representativas de la magnificencia propagandística de la industrialización del cemento en México durante la década de 1930 (fig. 5.3). A la vez, sugiere el tipo de organización modernizadora, tras los mensajes de transformación de la materia.

Se trata de una impactante composición de recortes que construyen el dinamismo de la manufactura del cemento. La actividad parte de los silos monumentales de concreto en la fábrica Tolteca de Mixcoac, desciende hacia un saco inmenso de mortero, y culmina con obreros que manipulan cargas del material para ser distribuidas en tren.

El fotomontaje partió de la visión proletaria del mundo propia del realismo socialista. La premisa de dicha perspectiva consistió en transformar la realidad por medio de su dominación tecnológica y material.²⁷ Los primeros fotógrafos vanguardistas en México y el líder de izquierda Vicente Lombardo Toledano introdujeron estos principios en la vida cultural del país.

Es posible que *Cuidado con el tren* tomara como referente el proyecto de modernización de Lombardo Toledano, quien apoyó el obrerismo soviético con la aspiración de ser emulado en México.

26. Vladislav Todorov, “Introduction to the Political Aesthetics of Communism”, *Textual Practice* 5, núm. 3 (1991).

27. Tzvetan Todorov, “Avant-Gardes & Totalitarianism”, *Daedalus* 136, núm. 1 (2007): 55.



Fig. 5.3: Agustín Jiménez, *Cuidado con el tren*. En *El Universal Ilustrado*, 5 de enero de 1933. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

El político consideró necesario emprender el desarrollo industrial y construir un capitalismo de Estado, lo cual suponía la realización de la reforma agraria y el fortalecimiento de la clase obrera.²⁸ Agustín Jiménez conocía esta propuesta, pues al tiempo que realizaba la publicidad de Tolteca, colaboró en la revista *Futuro*, dirigida por el mencionado líder.

Antes de entrar en detalles cabe acotar que cortar, ensamblar y pegar hicieron del fotomontaje el medio idóneo para expresar la fuerza emancipadora de las máquinas y el proletariado.²⁹ Por otra parte, la alta calidad estética del montaje de formas y perspectivas tenía la función de impactar sensorial y psicológicamente al espectador y de esta forma demostrarle el mensaje ideológico, incuestionable dada la objetividad de la fotografía.³⁰ Por tanto, política, arte e industria tuvieron la misma matriz: el ejercicio del poder en la transformación del entorno natural y urbano. La mayoría de las veces los capitalistas y los políticos procedieron por medios ilegítimos, aunque estética e ideológicamente los artistas recodificaron sus acciones para persuadir a las masas.³¹

En términos retóricos en *Cuidado con el tren* subyace la estética del cemento como un material de cohesión social. El escritor ruso Fyodor Gladkov asentó dicha figura en su novela *Cemento* de 1925. En esta obra del realismo socialista, el autor estableció una analogía entre las propiedades constructivas del polvo gris y el proletariado. Gleb Chumalov, protagonista del relato, pronunció: “Camaradas [...] el cemento cimienta bien. Nuestro cemento es una buena base para la República. El cemento somos nosotros, camaradas, la clase obrera”.³² No es coincidencia que, tanto en Rusia

28. Getsemaní Barajas Guzmán, “El fotomontaje de propaganda política en la revista *Futuro*” (tesis de licenciatura, UNAM, 2009), 55.

29. Todorov, “Introduction to the Political”, 369.

30. Todorov, “Avant-Gardes & Totalitarianism”, 58.

31. Todorov, “Introduction to the Political”, 372.

32. Fyodor Vasylevich Gladkov, *Cemento*, trad. José Viana (Madrid: Editorial Cenit, 1929), 93.

como en México, el mortero simbolizara un material político. Ambos países se vieron fragmentados por una larga guerra civil y ahora aspiraban a la unidad.³³

Si bien, *Cuidado con el tren* retomó la figura del proletariado en la base de la composición a modo de raíz de una nueva sociedad, la organización de los demás elementos sintácticos formuló una precisa propaganda política de la modernización, y cierta crítica a los medios involucrados en su producción. Al integrar el proceso de manufactura con un marcado énfasis en la distribución por tren, el fotomontaje aludió a la producción masiva destinada a las obras de urbanización de la capital impulsadas por el sector público y privado.

Como se mencionó, la década de 1930 fue una etapa de crecimiento industrial y demográfico en la Ciudad de México. Un conjunto de decisiones gubernamentales favoreció la concentración de actividades económicas, administrativas, culturales y políticas en la ciudad.³⁴ Así, de 1925 a 1937, el gobierno destinó el 72.98% de sus recursos en la construcción de caminos, ferrocarriles, equipamiento urbano, escuelas y hospitales.³⁵ Por su parte, la iniciativa privada acaparó el sector de fraccionamientos y colonias de clase media. Como resultado, la producción de cemento incrementó en un 82%, de 1926 a 1931.³⁶ En este tiempo, la prensa adquirió nuevas tecnologías de impresión que abarataron la circulación de publicaciones y se unió a la tarea de afianzar la modernización social. La educación visual de las masas colaboró en que la población normalizara

33. Rubén Gallo, *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution* (Massachusetts: Instituto de Tecnología de Massachusetts, 2005), 177.

34. Rafael López Rangel, "Ciudad de México: entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas", en *Megalópolis: modernización de la Ciudad de México en el siglo XX*, ed. Peter Krieger (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM; Instituto Goethe de México, 2006), 180.

35. Cárdenas, *La industrialización mexicana*, 158.

36. Cárdenas, 140.

las transformaciones desarrolladas por el proyecto industrializador del Estado.³⁷

Si observamos con detenimiento, el creador de *Cuidado con el tren* invirtió los valores sociales del maquinismo soviético, ya que el ángulo en contra picada, que habitualmente monumentalizó al obrero, se desplazó hacia el saco colosal de cemento Tolteca a modo de enaltecer a la industria y al capital extranjero. Tal inversión se debió a que efectivamente, los presidentes Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles liquidaron a los movimientos populares para propiciar un régimen capitalista a partir del apoyo del gobierno a la iniciativa privada.³⁸ Por lo tanto, no es extraño que, en el fotomontaje en cuestión no sean los obreros, sino la Tolteca quien apareció como el monumento de la revolución maquinista en una celebración contundente al capitalismo.

Mientras tanto, la proporción reducida de los obreros en relación con los silos y los vagones, así como el señalamiento en cruz con la leyenda “*cuidado con el tren*”, denunciaron la explotación de trabajadores. En ese momento la ley no reconocía el derecho de organización ni garantizaba un seguro social en caso de ser llevado por el tren, u otro tipo de accidentes laborales.³⁹ De modo que la presencia del movimiento obrero en la imagen simuló el interés social del presidencialismo en sinergia con la iniciativa privada, pero lo que el fotomontaje realmente construyó es la propaganda de un Estado autoritario y de un oligopolio de la construcción.⁴⁰

37. Barajas, “El fotomontaje de propaganda”, 76.

38. Rodríguez, *Juan O’Gorman*, 26.

39. Barajas, “El fotomontaje de propaganda”, 86.

40. Debido a la represión obrera que prevaleció en México, salvo en el cardenismo, pocos fotomontajes reivindicaron al movimiento obrero. El proletariado más bien fue instrumento de la propaganda de Estado, sin interpretación crítica del contexto social, político y económico. Barajas, “El fotomontaje de propaganda”, 142-143. Para el momento de *Cuidado con el tren*, la difusión de jornaleros reforzó la campaña presidencial “Mexicano, consume lo que hace tu hermano”, cuyo objetivo era promover el consumo de los productos de la industria nacional. Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana* (México: Editorial RM, 2005), 62.

En México el carácter oligopólico de la construcción posrevolucionaria comenzó a manifestarse en 1927, cuando el arquitecto Alfonso Pallares propuso adoptar los mecanismos de edificación habituales en los países desarrollados. Esto, por medio de la fundación de empresas de materiales baratos, asociaciones que promovieran el ahorro del consumidor y compañías constructoras.⁴¹ Para la década de 1930, en la propaganda política y la publicidad de cemento, estas redes empresariales ya eran un sistema consolidado. Por un lado, las cementeras publicitaban sus tratos con secretarías de gobierno, arquitectos, ingenieros y fábricas. Por ejemplo, el anuncio Tolteca de 1932 con el título “Los más grandes constructores de México emplean Cemento Tolteca”, el cual reunió a la Comisión Nacional de Irrigación, la compañía de Luz y Fuerza del Centro, los arquitectos O’Gorman y Monasterio, tubos Hume, la Ford Company, entre otros.⁴² Por otro lado, las mismas relaciones se enunciaron en términos visuales, donde la transformación de masas de cemento en paisajes, casas y edificios fue el tema iconográfico representativo de la modernización.

La potencia de la calidad industrial de México se hizo ver en un anuncio de tubos Hume. El fotomontaje confrontó la grava extraída de Mixcoac con filas de albañales modulares; un ducto imponente encumbra la montaña de arena. (fig. 5.4).

41. López, “Ciudad de México”, 182.

42. El listado incluye: la Comisión Nacional de Irrigación, Tula, Pabellón; la Compañía Mexicana de Luz y Fuerza Motriz, S.A., Tuxtepec, Necaxa; los arquitectos Dávila y Jiménez del Moral, México; la Comisión Nacional de Caminos, México; el Edificio de La Nacional, S.A, México; la Compañía del Real del Monte y Pachuca, Pachuca; la Fábrica de Mosaico Hércules, Guadalajara; el arquitecto Juan Segura, México; la Fábrica de Fibrocemento Eureka, México, Veracruz; el ingeniero Federico Méndez Rivas, México; las Tuberías Hume, México; el ingeniero Rafael Prieto y Souza, México; la Fábrica de Mosaico Lascuráin, México; Fabriles y Aprovisionamientos Militares, México; Concreto, S.A., Contratistas, México; la Fábrica de Mosaico Quintana, México; el ingeniero Miguel Rebolledo, México; la Fábrica de Tubos Arbide, México; el arquitecto Juan O’Gorman, México; el ingeniero Salvador Álvarez, Querétaro; el Departamento de Salubridad Pública; el ingeniero Carlos Mastreta, Puebla; la American Smelting and Refining, Angangueo; la Ford Motor Company, México. “Los más grandes constructores de México emplean Cemento Tolteca”, en *El Universal*, 15 de mayo de 1932.



MEXICO - POTENCIA DE CALIDAD INDUSTRIAL

El procedimiento de fabricar tubos de concreto para drenaje y para **altas presiones hidráulicas**, inventado hace 30 años por HUME se implantó, sucesivamente:

- en el Imperio Británico,
- en los Estados Unidos,
- en Alemania,
- en Japón y
- en México.

La necesidad principal de esta industria es la disponibilidad de un cemento de muy alta calidad a un costo razonable.

Fue la existencia de un cemento como el TOLTECA que hizo posible la implantación del procedimiento HUME en México desde hace 9 años. Y con el nuevo cemento TOLTECA de Mixcoac, del cual nos estamos abasteciendo desde hace 10 meses, ha mejorado todavía más la calidad del tubo HUME.

TUBERIAS HUME, S. A.
Independencia 8 México, D. F.

Fig. 5.4: *El Nacional*, 25 de agosto de 1932. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

La canalización de agua simbolizó una metáfora de poder porque en esos años la esperanza de una modernización urbana y social incluyó el control de las inundaciones torrenciales que caracterizaron a la Ciudad de México desde la antigua Tenochtitlán.⁴³

El drenaje resultó un reto técnico-administrativo hasta la segunda mitad del siglo xx, cuando el regente del Distrito Federal, Ernesto Uruchurtu, ordenó el entubamiento definitivo de ríos y canales. Aun así, el anuncio no refirió al hecho consumado, sino a la conquista del espacio a futuro, esto alimentó las expectativas de un mejoramiento de la vida agrícola, industrial y urbana gracias a la expansión de la infraestructura moderna.

La producción de masas como beneficio social también abarcó la promoción de los primeros edificios funcionalistas, cuya eficiencia y economía pareció la solución a la falta de vivienda y escuelas populares. Como ya se ha dicho, la ideología totalitaria permeó los proyectos de modernización educativa y habitacional en tanto tuvieron sustento en una serie de supuestos higiénicos, biológicos, anatómicos y eugenésicos que aseguraba que, al cambiar el ambiente, corregirían el cuerpo de los ciudadanos.⁴⁴

En la publicidad de la Tolteca, la arquitectura como modeladora del cuerpo y la mente de la nación cobró forma mediante un escenario agreste de minas de arena sobre la que se levanta la pulcritud del edificio funcionalista (fig. 5.5).

La imagen realizó un ejercicio de inevitable desarrollo progresivo de la historia, que partió de un estado de retraso a una expansión de la cultura de la civilización. Se advierte un progreso que, a pesar de ser construido por elementos culturalmente disím-bolos como un saco de cemento inglés de nombre Tolteca, cuevas

43. Krieger, *Transformaciones del paisaje*, 64.

44. Deborah Dorotinsky, "Federico Sánchez Fogarty: el concreto y la fotografía de arquitectura en 1933", en *Seminario internacional arquitectura y ciudad: métodos historiográficos de fuentes gráficas*, comps. Concepción J. Vargas Sánchez y Enrique Ayala Alonso (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010), 206.



"La Casa de Una Bola Piedra" en Zaqualpán y nuestro Edificio de Oficinas de México, (construido íntegramente de concreto reforzado), son ambos **DE UNA PIEZA** es, "La Casa de una Bola Piedra" es, en efecto, una roca labrada interior y exteriormente por algún cenobita o arcaico desconocido (pero de una paciencia desconocida) hace dos o trescientos años, y encarna así el ideal de la Humanidad a través de los siglos: LA **CONSTRUCCIÓN MONOLÍTICA**, sin juntas, a prueba del tiempo y el temblor. Y eso ha venido a ser cualquier edificio construido íntegramente de concreto reforzado; un monolito. Un monolito que, no obstante ser artificial, puede ser más fuerte que cualquier monolito natural. Paradjalmente, para producir concreto, la piedra primero se quiebra en pedruzcos, tales como los que aquí mismo ilustramos... ¡Ah, si un arquitecto del pasado resucitara y viera a los constructores contemporáneos empeñados en esa labor, al

parecer, de destrucción, pensaría que se habían vuelto locos! Pronto, sin embargo, habría de cambiar de opinión y asombrarse cuando observara que esa piedra quebrada tiene por objeto hacer resquebrajada que, con la adición de arena, agua y una mínima cantidad de un polvo grisáceo y misterioso, después se moldean y al poco tiempo endurecen. Ese polvo es el cemento. De la calidad del cemento (en igualdad de las demás condiciones) depende principalmente, por lo tanto, la calidad de los monolitos modernos. De ello depende también que en México, generalmente se emplee **CEMENTO TOLTECA**.

(Para mayores detalles de "La Casa de Una Bola Piedra" véase el señor ingeniero Don Luis Ballesteros, jefe del Departamento Preparatorio del Estado de Hidalgo, Pachuca, Hidalgo. Para mayores detalles de la construcción monolítica, véase el libro "Cursos de Construcción de Concreto" que sale en el Ministerio de la Construcción, México, Mayo 22, 1932, 12 p. \$1.50 el ejemplar.)

Fig. 5.5: *El Universal Ilustrado*, 25 de agosto de 1932. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

mexicanas y un edificio de inspiración europea, pareciera “natural”, como obra del “*homo faber* que construye su futuro sobre su pasado”.⁴⁵

Se debe destacar que, en esta serie de fotomontajes sobre la transformación de las materias primas amorfas en infraestructura y edificios modulares prevaleció la estética del cemento como un material de cohesión social. La representación de las masas de arena dispersas en contraste con productos estandarizados y muros monolíticos pudo ser una metáfora de la desarticulación de la población convertida en una multitud homogénea. Cabe destacar que dicho mensaje funcionó a modo de herramienta retórica, útil en la creación de una imagen idealizada de unidad, sin embargo, la integración de los sectores desfavorecidos no se consolidó en términos sociales ni urbanos.

Según se ha demostrado en recientes investigaciones, el arte y otras fuentes visuales son recursos generosos que nos permiten entender las formas en que las imágenes contribuyen al proceso de domesticación tecnológica y política del territorio, caso de los ejemplos hasta aquí citados. Además, la comparación entre iconografías contrasta el discurso y la experiencia, a la vez que documenta el proceder de la civilización que gradualmente convirtió a la topografía natural en una megalópolis hiperurbanizada.⁴⁶

Con el fin de comparar la demagogia y la práctica sobre el estado de las minas de Mixcoac sirve citar el artículo “Las catacumbas de México”, publicado en la revista *Hoy* en 1937. El texto abre con el siguiente cuadro:

Discurriendo el lector por las arterias principales de la ciudad, en donde abundan los edificios rascacielos, almacenes de lujo, costosos automóviles y hombres y mujeres elegantes, estará muy lejos de

45. Krieger, *Transformaciones del paisaje*, 150.

46. Krieger, 39-45.

suponer que, a solo diez minutos por tranvía eléctrico, existe una población subterránea, en donde sus moradores, obreros en su mayoría, hacen vida de hombres de las cavernas.[...]

Así, por ejemplo, entre Mixcoac y Tacubaya, existiendo en el subsuelo una magnífica arena que mezclada con cal forma un buen mortero para la construcción de casas, empresas industriales por años han explotado ese filón, extrayéndola y formándose cuevas más o menos amplias. Cuando por falta de apropiados sostenes, las cuevas amenazan desplomarse, son abandonadas.⁴⁷

El fragmento anterior presentó las dos caras de la transformación de las montañas de arena. Primero, el interés de la clase dominante de convertir a la ciudad “chaparra” en un horizonte de autopistas y torres empresariales. De hecho, la metamorfosis de masas de cemento en monolitos de concreto celebró la construcción del edificio La Nacional en la publicidad Tolteca (fig. 5.6).

La obra terminó en 1934 y fue el primer rascacielos en la capital. Por su tipología, La Nacional resultó un indicador de las transiciones culturales de los Estados Unidos a México, y símbolo de un futuro con éxito tecnológico y económico.⁴⁸

En oposición, la contracara del texto de *Hoy* señaló el deterioro topográfico que solían causar las fábricas de cemento. A grandes rasgos los efectos adversos contemplaron la pérdida de tierras agrícolas, la extensión de comunicaciones, el abandono de terrenos rurales y la prolongación de asentamientos irregulares.⁴⁹ Las fotografías de “Las catacumbas de México” precisamente documentaron este escenario en Mixcoac. Las imágenes retrataron a familias que, al no tener dinero ni prestaciones para pagar la renta de un cuarto de vecindad, adaptaron las cuevas con puertas viejas, paños y alambres sacados de los escombros (fig. 5.7).

47. L. F. Bustamante, “Las catacumbas de México”, *Hoy* 1, núm. 2 (1937): 18.

48. Krieger, *Transformaciones del paisaje*, 149.

49. Coleman, “Landscape and Planning”, 54.

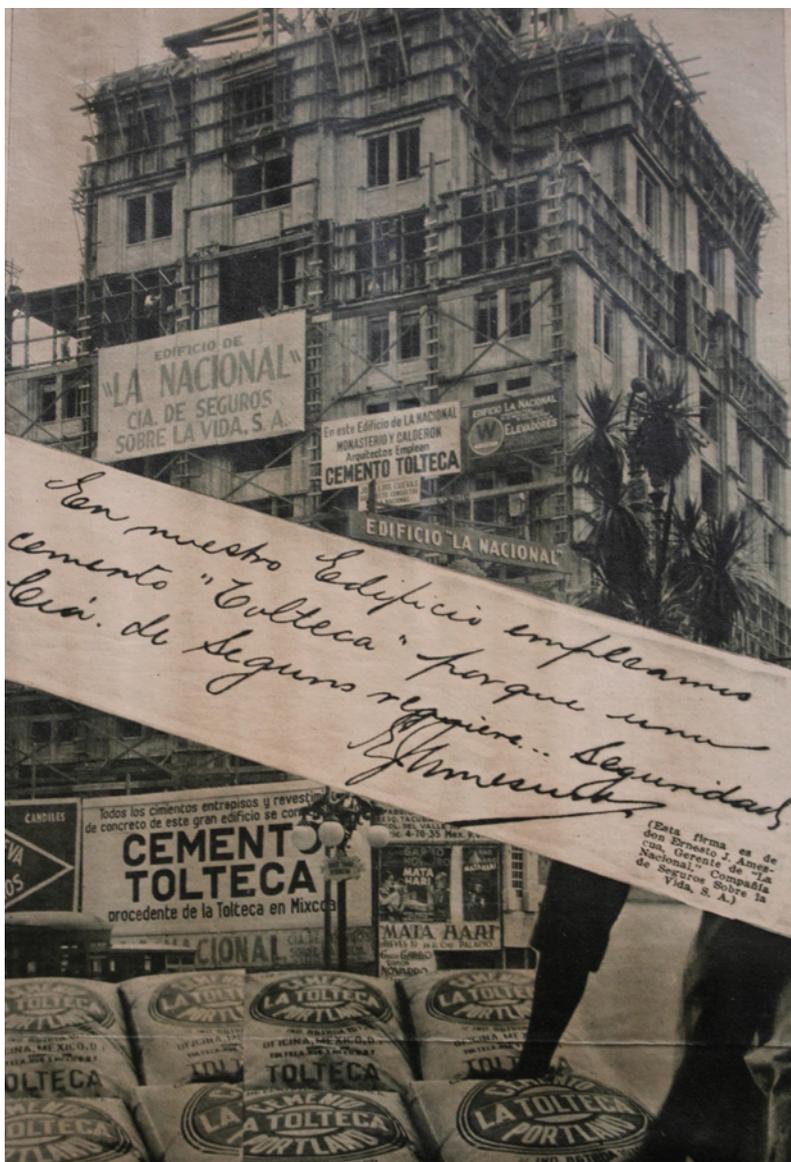


Fig. 5.6: *El Universal*, 5 de junio de 1932. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

Las CATACUMBAS de México!



A esta cueva en que aparecen una señora y tres niños, para hacerlo más confortable, se le redujo la entrada por medio de una chca de alfilerón.

¿SABÍA USTED QUE A QUINCE MINUTOS DE LA PLAZA DE LA CONSTITUCION EXISTE UNA CIUDAD SUBTERRANEA?—GENTES QUE VIVEN EN CUEVAS Y COMEN RAICES.—COMO SON LAS MINAS DE ARENA.

Por L. F. BURMANTON
Redactor de HOY

DESCRIBIENDO al lector por las arterias principales de la ciudad, en donde abundan los edificios rascacielos, almohaceras de lujo, autos modernos y mujeres y hombres elegantes, esta seguramente muy lejos de suponer que a sólo diez minutos por traviesa eléctrica, existe una población subterránea, en donde sus moradores, obreros en su mayoría, hacen vida de hombres de las cuevas.

En efecto, desde las lomas de Santa Fe, que forman parte de la gran Metrópoli mexicana, hasta el Desierto de los Leones, abundan cuevas que formadas por la naturaleza o hechas por el hombre, sirven de habitación a cientos y cientos de familias.

En las Cuevas de la Trinidad

Aquí por ejemplo, entre Mixcoac y Tacubaya, existiendo en el subterráneo magnífica arena que mezclada con cal forma un buen mortero para la construcción de cajas, empresas industriales por años han explotado en filón, estrujados y formidables cuevas más o menos amplias.

Cuando por falta de apropiados costos, las cuevas americanas desplomadas, son abandonadas.

En otras ocasiones los "clavos" de arena son apilados, dejando cuevas y túneles que la gente pobre utiliza luego a modo de habitación.

Aparté de estas cuevas, hechas por el mano del hombre, son obra de la naturaleza contenedores de hoyos que se extienden desde Tacubaya hasta el Desierto de los Leones, y que hoy sirven a otras tantas familias a modo de habitación.

De las cuevas de referencia seguramente ninguna son tan importantes para el obrero como las llamadas de la Trinidad, que se encuentran ubicadas entre Tacubaya y el pueblo de Santa Fe.

La Trinidad fue en su tiempo, una mina de arena trabajada en grande escala.—La empresa la admin. debidamente y la explotó por años, hasta agotarla totalmente.

De ahí que cuando con cientos de cuevas, túneles y pasadizos que, en conjunto, forman unas catacumbas o ciudad subterráneas que en habitación por vecindades de familias, cuya exacta topografía tan sólo ellas conocen.

Las catacumbas de la Trinidad se hallan habitadas por familias que viven de la explotación de las minas de arena; pero también las habitan personas ociosas o gentes que viven de la limosna o de la explotación de los derechos de la ciudad, lo que les produce tan poco, que carecen de dinero para pagar la renta de un cuartucho en una vecindad del Marco viejo.

También habitan las catacumbas aún cuando se forma Trinidad, transcurridos los años, en aquellas cuevas, esperan pasar la vida activa que la policía cuere sobre ellas, antes de volver a la ciudad de México.

Las cuevas de la Trinidad, cuando se encuentran en ellas los criminales, resultan en extrema estrechadas, pues todas se encuentran comunicadas entre sí por medio de túneles vivos y pasadizos, siendo imposible recorrerlas en su extremo a otro cuando se elige a un criminal cuando se habla de ellas en sus.

Aquí por ejemplo, el año de 1932 el franco José Martínez, propietario de una mina de arena ubicada cerca de las cuevas de la Trinidad, fue asesinado por un minero, José M. Sánchez, quien volvió que a la noche de la raya sobrevino una disputa entre Muerto el patrón se dio aviso a la policía.



Una numerosa familia ocupa esta cueva en unión de un estante de animales domésticos.

La Vida en las Catacumbas

Las catacumbas de la Trinidad se hallan habitadas por familias que viven de la explotación de las minas de arena; pero también las habitan personas ociosas o gentes que viven de la limosna o de la explotación de los derechos de la ciudad, lo que les produce tan poco, que carecen de dinero para pagar la renta de un cuartucho en una vecindad del Marco viejo.

También habitan las catacumbas aún cuando se forma Trinidad, transcurridos los años, en aquellas cuevas, esperan pasar la vida activa que la policía cuere sobre ellas, antes de volver a la ciudad de México.

Las cuevas de la Trinidad, cuando se encuentran en ellas los criminales, resultan en extrema estrechadas, pues todas se encuentran comunicadas entre sí por medio de túneles vivos y pasadizos, siendo imposible recorrerlas en su extremo a otro cuando se elige a un criminal cuando se habla de ellas en sus.

Aquí por ejemplo, el año de 1932 el franco José Martínez, propietario de una mina de arena ubicada cerca de las cuevas de la Trinidad, fue asesinado por un minero, José M. Sánchez, quien volvió que a la noche de la raya sobrevino una disputa entre Muerto el patrón se dio aviso a la policía.



Nuestro redactor, a la entrada de una cueva, entrevista al jefe de la familia que lo acompaña.

Las Eléctricas y Radio en las Catacumbas.

La pobreza más grande se observa en la ciudad de las cuevas que regla general; pero cuando las cuevas se hallan cerca de las minas de arena en explotación y los varones de las familias que los ocupan trabajan con las empresas que las explotan, se observa hacia lo contrario.

Por ejemplo, las entradas a las cuevas son arrojadas con una puerta, que los moradores adornan con puros viejos, y como la mina cuenta con luz y fuerza eléctrica, con alambres viejos se lleva la corriente a la cueva para alumbrarla con un foco de luz y hasta para tener un radio.

Así por ejemplo, en las cuevas situadas entre San Ángel y el Desierto de los Leones, que se hallan fuera de la zona de explotación de las minas de arena, familias que las habitan son pastores y explotadores de los tiradores de la mano.

Estrechas y estrechas para HOY, nos han dicho:

—Tienen aquí pero no pagamos renta; pero no obstante esta ventaja, la pobreza nos agobia.

—Cuando el piloncillo era barato tomábamos café endulzado, con frijoles y tortilla, hoy la rama pasada con rábanos, y ova, ve con frijol, atole y tortillas.

—El caso de encontrar miseria es obvio, pues el piloncillo, desde que los ingenios de la República y, en general todos los viveros, son explotados por el sistema de monopolio, el artículo se cotiza en poca venta y vendido y visitado contarse el kilo, entre treinta y dos y treinta y cinco que vale el azúcar.

El maíz, el frijol, el arroz, la carne, la manzana, todos los víveres, sin excepción, se venden a precios exorbitantes, y de ahí que los habitantes de las catacumbas, como no trabajan en las minas de arena, tienen que vivir de rábanos y consumir cara con frijol y maíz.

Los Accidentes

Pero no obstante vivir en cuevas y alimentarse en su mayor parte con raíces, pocas más graves aún tienen que pasar las herederas de la fortuna que llevan vida de hombres de las cuevas en las catacumbas de México, en virtud de que casi no pasan una semana sin que se registren una y más desgracias fatales en las minas de arena, que es en donde por regla general, trabajan los habitantes de las cuevas.

Y es que las empresas explotadoras de las minas de arena, para obtener ganancias extraordinariamente remuneradas, a fin de obtener y sus alrededores por medio de explotaciones de las minas de arena, a un mínimo las gastos de producción.

El trabajo es muy pesado para los obreros, además de muy peligroso, pero abundantemente, el salario mínimo de diez pesos y un día de trabajo de ocho horas, pero hay mineros que por regla general el poco laboreo día trabajados recibe como máximo el jornal de un peso.

En los casos de muerte no hay indemnización, ni gastos de defunción, por cuenta de la empresa; pero en cambio, ésta les hace magnífica entrega, pero hay mineros que son muertos diariamente a los constructores de las minas de arena, y el precio de cada uno es el cinco pesos.

Fig. 5-7: "Las catacumbas de México", Hoy 1, (1937).
Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

Este primer balance deja ver que la transformación de recursos naturales constante en la publicidad de cemento justificó la pertinencia de la explotación industrial. Pero en la práctica, la clase capitalista se alejó de las demandas de la explosión demográfica. Las imágenes críticas evidenciaron que faltó regular la extracción de las minas y el crecimiento urbano. Por ende, los migrantes que siguieron las promesas de modernización quedaron confinados en cinturones de miseria y vacíos legales.

Las oquedades de la modernización

El diálogo entre el arte y los registros recientes nos acercan a conocer el deterioro ambiental de las montañas, hace un siglo abundantes de arena. Hacia la década de 1940, Juan O'Gorman pintó una serie de distopías sobre la modernización.⁵⁰ Entre ellas, *Monumento fúnebre al capitalismo industrial* (1943) retomó el motivo iconográfico de la montaña, pero en esta ocasión el artista señaló la descomposición del cerro, el cual aparece desfigurado por la acumulación anárquica de edificios industriales de acero y concreto, rascacielos en construcción, y pesadillas interminables de tuberías.⁵¹ Al fondo de la composición sobresale la estatua de un hombre en frac sosteniendo la antorcha de la libertad en una mano, y en la otra una bolsa de dinero.

En esta imagen O'Gorman utilizó su principio transformador de la materia de montañas, cavernas y lagos para criticar las condiciones sociales y económicas que redefinieron la relación entre ciudad y composición geológica dando lugar al caos de la gran urbe.⁵² En opinión del pintor, el régimen de propiedad privada ocasionó el deterioro socioambiental de la Ciudad de México, ya que los

50. Krieger, *Transformaciones del paisaje*, 151.

51. Juan O'Gorman, *Monumento fúnebre al capitalismo industrial*, 1943, El poder de la palabra.

52. Rodríguez, *Juan O'Gorman*, 62.

capitalistas impidieron al gobierno reglamentar el crecimiento urbano y hacer uso de su derecho de expropiación en beneficio de las condiciones de habitación de la colectividad.⁵³ También es posible que en la visión en contrapicada, fragmentada y aleatoria de la montaña de detritus industriales, O'Gorman cuestionara a la fotografía de vanguardia que en su momento dio sentido visual e ideológico a las transformaciones profundas de la industrialización.⁵⁴

El cumplimiento del entonces futuro no tardaría en llegar como han mostrado las fotografías de decenas de casas autoconstruidas y empotradas en las laderas de las antiguas minas.⁵⁵ Estos son los asentamientos de las masas que no alcanzaron la modernización y que se ven amenazadas por deslaves, derrumbes e inundaciones. Se trata de catástrofes que, desde los procesos geológicos, delatan, descubren y cuestionan los procesos “rationales” de la producción masiva de cemento.⁵⁶ De acuerdo con los estudios de diagnóstico, la erosión habitual generó los deslizamientos, pero la sobreexplotación aceleró los desastres.⁵⁷

Los especialistas designaron a la delegación Álvaro Obregón zona de riesgo en el 64 % de su extensión, equivalente a 32 colonias, debido a que materiales fácilmente erosionables como ceniza volcánica y piedra pómez conforman su composición geológica. La extracción principalmente de pómez creó túneles de hasta 30 metros de profundidad y 15 metros de altura. La localización y la longitud de los socavones es incierta, ya que no hay registro ni contratos de las

53. O'Gorman, “Urbanismo estático”, 81.

54. Krieger, *Transformaciones del paisaje*, 126.

55. Vistas recientes de las minas en Juan David Leal, “Casas en laderas de minas en la delegación Álvaro Obregón”, *El Mundo*, 6 de junio, 2007.

56. Sobre la historia de fenómenos naturales que cuestionan conceptos arquitectónicos, culturales, políticos y tecnológicos ver Peter Kieger, *Paisajes urbanos: imagen y memoria* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006), 88-110.

57. José Lugo-Hupb, Maricarmen Cordero Estrada y José Juan Zamorano Orozco, “Relieve, litología y riesgos en la zona urbana de la delegación Álvaro Obregón, Distrito Federal, México”, *Revista Mexicana de Ciencias Geológicas* 2, núm. 1 (1995): 52-67.

excavaciones realizadas hasta 1968, cuando el Departamento del Distrito Federal prohibió la explotación de las minas.⁵⁸

A pesar de que ya no hay extracción de material, el aumento de población, diez veces mayor de 1950 a 1970, incrementó la inestabilidad de la zona. La ocupación de las barrancas y la improvisación de drenaje descompensaron el suelo. En temporada de lluvias las aguas mal canalizadas se desbordan hacia los túneles provocando que las inundaciones se vean acompañadas por desprendimientos.⁵⁹ De acuerdo con las autoridades y los especialistas, las soluciones a mediano plazo son poco probables. Por desgracia no hay presupuesto ni equipo suficientes para reubicar a la población en alto riesgo, y llenar las oquedades subterráneas que hoy sabemos dejó la modernización.⁶⁰

Reflexiones finales

Los mensajes de transformación y cohesión social sin duda resultaron claves en la consolidación de la industria del cemento en la década de 1930. Como se ha expuesto a lo largo del trabajo, el estudio de la propaganda de las cementeras permite comprender el arte posrevolucionario desde una perspectiva material, tecnológica, política y económica. Al respecto, es revelador advertir que los artistas se involucraron en la construcción de la concepción del cemento como el material por antonomasia para construir un nuevo estado y una nueva sociedad.

Quizá por el entusiasmo que generó el impulso proporcionado por la industria al movimiento de vanguardia, durante estos

58. Yazmin Alessandrini, "Prepara el delegado en Álvaro Obregón 'guerra' contra Segob por negarse a declarar zona de desastre colonias afectadas por derrumbe de minas", *Crónica*, 9 de abril, 2009.

59. Lugo-Hupb, "Relieve, litología y riesgos", 63-64.

60. Ilich Valdez, "Necesita la Álvaro Obregón 5 mil mdp para evitar riesgos", *Milenio*, 2 de agosto, 2013.

primeros años se suscitaron pocos pronunciamientos contra la propaganda masiva de cemento. *Monumento fúnebre al capitalismo industrial* de Juan O'Gorman puede considerarse como una de las voces contestatarias que reinterpretaron la iconografía victoriosa de la industrialización a modo de evidenciar los trastornos ambientales, sociales, culturales, materiales, económicos y políticos de la “modernización unidimensional”. De manera más puntual, “Las catacumbas de México” en su momento registraron el deterioro acelerado que estaban experimentando las minas de arena en el sur de la Ciudad de México de donde se extraía la materia prima de la urbanización.

Sin embargo, no todo es pérdida, ya que la memoria visual nos permite reconocer los conceptos de producción masiva que llevaron a la sobreexplotación de los suelos, así como a la conformación del cinturón de pobreza en la zona de la delegación Álvaro Obregón. También es pertinente reconocer que la recuperación de registros visuales bien puede contribuir con la creación de medios de prevención y conciencia.

Fuentes de investigación

- Alessandrini, Yazmin. “Prepara el delegado en Álvaro Obregón ‘guerra’ contra Segob por negarse a declarar zona de desastre colonias afectadas por derrumbe de minas”, *Crónica*, 9 de abril, 2009.
- Barajas Guzmán, Getsemaní. “El fotomontaje de propaganda política en la revista Futuro”. Tesis de licenciatura, UNAM, 2009.
- Bustamante, L. F. “Las catacumbas de México”, *Hoy* 1 (1937):18.
- Cárdenas, Enrique. *La industrialización mexicana durante la gran depresión*. México: El Colegio de México, 1987.
- Coleman, Alice. “Landscape and Planning in Relation to the Cement Industry of Thames-Side”, *The Town Planning Review* 25, núm. 3 (1954): 216-230.
- Compañía de Cemento Portland, “Ortiz Monasterio”, *Tolteca* 4 (1932): 351. “Los más grandes constructores de México emplean Cemento Tolteca”, *El Universal*, 15 de mayo, 1932.
- Córdova, Carlos. *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*. México: Editorial RM, 2005.
- Díaz Hernández, María de Lourdes. “Presentación”. En *Cultura arquitectónica de la modernidad mexicana: antología de textos (1922-1963)*. Editado por Enrique X. de Anda Alanís y Salvador Lizárraga Sánchez. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2010.
- Dorotinsky, Deborah. “Federico Sánchez Fogarty: el concreto y la fotografía de arquitectura en 1933”. En *Seminario internacional arquitectura y ciudad: métodos historiográficos de fuentes gráficas*. Compilado por Concepción J. Vargas Sánchez y Enrique Ayala Alonso. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- Gallo, Rubén. *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Massachusetts: Instituto de Tecnología de Massachusetts, 2005.
- Gladkov, Fyodor Vasylevich. *Cemento*. Traducido por José Viana. Madrid: Editorial Cenit, 1929.

- Hernández Flores, Fabiola. "Cemento, material de modernización del México posrevolucionario : usos y funciones de la imagen en la publicidad de cemento en la Ciudad de México (1920-1940)". Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2018. <https://hdl.handle.net/20.500.14330/RES01000773396>.
- Hernández Franyuti, Regina. "La Ciudad de México en la segunda década posrevolucionaria". En *Federico Sánchez Fogarty: un visionario de du tiempo*. Editado por Luis Ruis Caso. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Casa Estudio Diego Rivera, 2014.
- Krieger, Peter. *Paisajes urbanos: imagen y memoria*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2006.
- Krieger, Peter. *Transformaciones del paisaje urbano en México: representación y registro visual*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2012.
- Leal, Juan David. "Casas en laderas de minas en la delegación Álvaro Obregón", *El Mundo*, 6 de junio, 2007. <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/06/15/suvienda/1181906268.html>.
- López Rangel, Rafael. "Ciudad de México: entre la primera y la segunda modernidades urbano-arquitectónicas". En *Megalópolis: modernización de la Ciudad de México en el siglo xx*. Editado por Peter Krieger. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM / Instituto Goethe de México, 2006.
- Lugo-Hupb, José, Maricarmen Cordero Estrada y José Juan Zamorano Orozco. "Relieve, litología y riesgos en la zona urbana de la delegación Álvaro Obregón, Distrito Federal, México", *Revista Mexicana de Ciencias Geológicas* 2, núm. 1 (1995): 52-67.
- Mitchell, William. "Imperial Landscape". En *Landscape and Power*. Editado por William Mitchell. Chicago: Universidad de Chicago, 2002.
- O'Brian, John. "Landscape as Fordscape". En *Picturing the Americas, Landscape Painting from Tierra del Fuego to the Arctic*. Editado por Peter John Brownlee. Chicago: Universidad de Chicago, 2015.

- O'Gorman, Juan. *Monumento fúnebre al capitalismo industrial*, 1943. El poder de la palabra. <https://www.epdlp.com/cuadro.php?id=2014>.
- O'Gorman, Juan. “¿Qué significa socialmente la arquitectura moderna en México?”, *Espacios*, 16 de julio de 1953. En Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.
- O'Gorman, Juan. “Urbanismo estático y urbanismo dinámico”, *Espacios*, 22 de octubre de 1949. En Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.
- Oles, James. “Industrial Landscapes in Modern Mexican Art”, *Journal of Decorative and Propaganda Arts* 26 (2010): 129-159.
- Sheeler, Charles. *American Landscape*, 1930. Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/79032?locale=en,http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.105596.html>.
- Sheeler, Charles. *Classic Landscape*, 1931. National Gallery of Art. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.105596.html>.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *Juan O'Gorman, arquitecto y pintor*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 1983.
- Smith, Terry. *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America*. Chicago: Universidad de Chicago, 1993.
- Todorov, Tzvetan. “Avant-Gardes & Totalitarianism”, *Daedalus* 136, núm. 1 (2007): 51-66. DOI: <https://doi.org/10.1162/daed.2007.136.1.51>.
- Todorov, Vladislav. “Introduction to the Political Aesthetics of Communism”, *Textual Practice* 5, núm. 3 (1991). <https://doi.org/10.1080/09502369108582122>.
- Valdez, Ilich. “Necesita la Álvaro Obregón 5 mil mdp para evitar riesgos”, *Milenio*, 2 de agosto, 2013.
- Vidler, Anthony. “Photourbanism: Planning the City from Above and from Below”. En *A Companion to the City*. Editado por Gary Bridge y Sophie Watson. USA: Blackwell Publishers, 2003.

**IMAGINARIOS ANTIIMPERIALISTAS
EN LA REBELDÍA JUVENIL DE LOS
AÑOS SESENTA Y SETENTA**

Cuitlahuac Alfonso Galaviz Miranda

El Colegio de Morelos

El imperialismo es un concepto que hace referencia, entre otras cosas, a la dominación de unas regiones del mundo sobre otras. Para los años sesenta y setenta, el término no era nuevo; ya estaba presente en las obras de autores como Lenin¹ o Rosa Luxemburgo,² por ejemplo. Sin embargo, durante la época, las discusiones sobre imperialismo tuvieron un auge renovado debido a las amplias protestas y movilizaciones (sobre todo de corte juvenil-estudiantil) que tuvieron lugar en el periodo.

Como es bien sabido, la amplia presencia de movilizaciones sociales que exigían cambios profundos resultó una de las principales características de las décadas en cuestión. Tales movilizaciones sucedieron en todos los continentes y no solo fueron contemporáneas entre sí, sino que también compartieron algunas

1. Vladimir Ilich Lenin, "El imperialismo, fase superior del capitalismo", en *Lenin: obras escogidas* (Moscú: Editorial Progreso, 1986), 169-271.

2. Rosa Luxemburgo, *La acumulación de capital* (Ciudad de México: Grijalbo, 1967).

interpretaciones sobre lo social que daban sentido a las prácticas que realizaban.³ Una de estas ideas compartidas residió en la oposición a la dependencia de países y regiones empobrecidas respecto a las zonas más ricas del planeta, lo que en este artículo se llama imaginarios antiimperialistas. Así, discursos como oposición al imperialismo y la dependencia del “tercer mundo” frente al “primero” eran comunes entre las y los jóvenes rebeldes del periodo.

En el artículo se muestra cómo el antiimperialismo fue uno de los imaginarios que dio sentido a la rebeldía social de los años que nos ocupan. Para ello, el presente texto se compone de las siguientes secciones: en primer lugar, se hace una exposición teórica sobre el concepto de imaginarios sociales. Posteriormente, se revisan dos de los grandes hitos de las protestas y movilizaciones de la época (la Guerra de Vietnam y la Revolución cubana), así como su relación con nociones antiimperialistas. También se analizan las influencias de los imaginarios antiimperialistas en la labor académica. Por último, se expone (mediante un caso en particular) cómo ciertos grupos interpretaban la contracultura y el movimiento hippie como una “influencia del imperialismo yanqui”, lo cual generó el rechazo de algunas y algunos de los jóvenes que se inclinaron por esta parte de la rebeldía juvenil de la época.

Los imaginarios sociales como herramientas para el análisis

Uno de los primeros autores en desarrollar el concepto de imaginarios sociales fue Cornelius Castoriadis, quien señala que su propuesta no hace referencia a una noción habitual de imaginario como

3. Chen Jian *et al.*, *The Routledge Handbook of the Global Sixties: Between Protest and Nation-Building* (Londres: Routledge, 2018); Eric Zolov, “Introduction: Latin America in the Global Sixties”, *The Americas* 70, núm. 3 (2014): 349-362; Samantha Christiansen, *The Global Sixties* (Londres: Bloomsbury, 2018).

especulación alejada de realidades concretas;⁴ es decir, no se trata de lo imaginario como contraparte de lo real. Los sujetos sociales pueden imaginar muchas cosas con cierta libertad (aunque no absoluta). La labor literaria nos lo reafirma; sin embargo, incluso las y los escritores de literatura no se encuentran totalmente libres de los contextos en los que fueron socializados y de los que forman parte. La definición de imaginario social de Castoriadis se enfoca en esa dirección:

Lo que, desde 1964, llamé lo imaginario social —término retomado desde entonces y utilizado un poco sin ton ni son— y, más generalmente, lo que llamo lo imaginario no tienen nada que ver con las representaciones que corrientemente circulan bajo este título [...] Lo imaginario no es a partir de la imagen en el espejo o en la mirada del otro. Más bien, el “espejo” mismo y su posibilidad, y el otro como espejo, son obras de lo imaginario [...] Lo imaginario del que hablo no es imagen *de*. Es creación incesante y esencialmente *indefinida* (histórico-social y psíquico) de figuras/ formas/ imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse *de* “alguna cosa”. Lo que llamamos “realidad” y “racionalidad” son obras de ello.⁵

Para el autor, la noción de imaginario es una forma de teorizar sobre cómo la constitución de lo social pasa por representaciones de la realidad, a las cuales se les asigna el valor de verdadero, positivo o deseable. Es decir, todas las sociedades presentan imaginarios que le dan sustento a las prácticas y valores a través de las cuales se estructura su idea de lo colectivo y las relaciones sociales en su interior, así como sus actitudes con las personas del exterior, quienes no forman parte del grupo. Como lo menciona Castoriadis:

4. Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad* (Buenos Aires: Tusquets Editores, 2013 [1975]).

5. Castoriadis, *La institución*, 11-12.

Toda sociedad hasta ahora ha intentado dar respuesta a cuestiones fundamentales: ¿quiénes somos como colectividad?, ¿qué somos los unos para los otros?, ¿dónde y en qué estamos?, ¿qué queremos?, ¿qué deseamos?, ¿qué nos hace falta? La sociedad debe definir su “identidad”: su articulación, el mundo, sus relaciones con él y con los objetos que contiene, sus necesidades y sus deseos. Sin la “respuesta” a estas “preguntas”, sin estas “definiciones”, no hay mundo humano, ni sociedad, ni cultura —pues todo se quedaría en caos indiferenciado. El papel de las significaciones imaginarias es proporcionar a estas preguntas una respuesta.⁶

Dichas preguntas no suelen hacerse de manera explícita, sino que “la sociedad se constituye haciendo emerger en su vida, en su actividad, una respuesta de hecho”.⁷ Así, el concepto de imaginarios sociales es una forma de teorizar sobre las formas en que los actores sociales interpretan sus experiencias y las influencias que ello tiene en las prácticas que realizan.

Los imaginarios sociales se han utilizado como herramientas de análisis para una gran variedad de fenómenos. Debido al objeto de estudio de este artículo, son interesantes los aportes de Bronislaw Baczko, quien se apoya en el concepto para estudiar lo que llama imaginarios utópicos o utopías colectivas.⁸ Como lo menciona:

Una de las funciones de los imaginarios sociales consiste en la organización y el dominio del tiempo colectivo sobre el plano simbólico. Esta función es aparente en el caso de las utopías que conjuran el

6. Castoriadis, *La institución*, 236.

7. Castoriadis, 237.

8. Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999).

futuro al recibir y estructurar los sueños y las esperanzas de una sociedad distinta.⁹

En su obra, Baczko analiza distintos episodios históricos de esfuerzos colectivos que buscaban sociedades más justas. Para el autor, tales movimientos pasan por las formas en que los sujetos representaban su realidad; con base en ello, se creaba un prototipo de comportamiento “coherente” para aquellos que compartían el imaginario utópico. Los “militantes comprometidos”¹⁰ deben actuar de modo que sus acciones demuestren que verdaderamente hicieron suyo el objetivo de crear una sociedad más justa. De nueva cuenta, los imaginarios no se piensan como imaginación o especulación sin relación con realidades concretas; por el contrario, “tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social”.¹¹ En relación con el objeto de estudio, se podría argumentar que muchos de quienes formaron parte de la rebeldía social de los años sesenta y setenta compartían, siguiendo la conceptualización de Baczko, un imaginario utópico que los llevó a actuar de tal forma que, desde su perspectiva, era el mejor camino para construir sociedades más justas, igualitarias y libres: oponerse a las dinámicas de dominación del primer mundo frente al tercero; es decir, enfrentar el imperialismo.

La Guerra de Vietnam como referente

El antiimperialismo de los años sesenta y setenta estuvo especialmente influido por ciertos hitos o eventos trascendentales; entre estos destaca la Guerra de Vietnam. La invasión estadounidense

9. Baczko, *Los imaginarios*, 9.

10. Baczko, 8.

11. Baczko, 8.

a Vietnam era uno de los grandes temas del periodo y, con matices según cada región, tenía una gran importancia simbólica para las protestas y movilizaciones de la época.¹² Vietnam había sido colonia francesa desde finales del siglo XIX y en el contexto de la Segunda Guerra Mundial inició una lucha por su independencia. En 1954 las tropas francesas fueron derrotadas. Sin embargo, el país del sudeste asiático quedó dividido en dos: Vietnam del sur (no comunista) y del norte (procomunista). En 1955 tropas del ejército estadounidense llegaron a Vietnam del sur en busca de unificar el país con base en políticas anticomunistas. No hay que olvidar que se trata del contexto de la segunda posguerra y de “guerra fría” entre el capitalismo estadounidense y el comunismo soviético; según Ricardo Pozas, “el [entonces] presidente [estadounidense, Dwight D.] Eisenhower, quien creía en la teoría del dominó, afirmó: ‘que, si Vietnam del sur cae en manos de los comunistas, los otros países de la región sucumbirán uno después del otro’”.¹³

Prácticamente desde la llegada de tropas estadounidenses a Vietnam del sur hubo protestas en contra, incluso dentro de la propia sociedad estadounidense. El líder más visible de la resistencia vietnamita, Hao Chi Minh, se convirtió en un símbolo de las luchas anticoloniales y antiimperialistas en muchas partes del mundo. Hao Chi Minh murió en 1969 y no pudo presenciar la victoria de la resistencia vietnamita, ocurrida en 1975.

Siguiendo a Alberto Martín y Eduardo Rey, la oposición a la Guerra de Vietnam fue uno de los “ejemplos arquetípicos de eventos desencadenantes, capaces de producir —a distinta escala en cada caso— cambios en el repertorio cultural de la acción colectiva”.¹⁴ Ricardo Pozas tiene un punto de vista similar; para él, “durante los

12. Alberto Martín y Eduardo Rey, “La dimensión transnacional de la izquierda armada”, *América Latina Hoy* 80 (2018): 9-28; Ricardo Pozas, “Los 68: encuentro de muchas historias y culminación de muchas batallas”, *Perfiles Latinoamericanos* 22, núm. 43 (2014): 19-54.

13. Pozas, “Los 68”, 26.

14. Martín y Rey, “La dimensión transnacional”, 14.

años que nos ocupan, esa guerra [la de Vietnam] se convierte en el símbolo de las luchas juveniles por la libertad, el anticolonialismo y el antiimperialismo”.¹⁵

De esta manera, la oposición a la Guerra de Vietnam ayudó a colocar al antiimperialismo como un elemento central en los imaginarios de las y los jóvenes rebeldes del periodo. Algunos autores hablan de un “movimiento anti Guerra de Vietnam” disperso en varios países del mundo.¹⁶ Incluso, Arthur Marwick va más allá y afirma que “no puede haber estudio de los sesenta sin consideración de las complejas repercusiones de la Guerra de Vietnam”.¹⁷ Sin negar la importancia de Vietnam, también cabe hacer algunos matices al punto de vista de Arthur Marwick, ya que hubo diferencias según cada experiencia. En Francia, por ejemplo, “Vietnam sirvió como punto de cristalización, radicalización e incluso de iniciación a diversas ramas de una izquierda radical que, posteriormente, se expresó en el movimiento de 1968”;¹⁸ incluso, destacó el papel de los Comité Vietnam Nacional (CVN), Comités Vietnam de Base (CVB) y el Comité Vietnam de estudiantes de Liceo (CVL) en la organización de las protestas durante el llamado Mayo francés.¹⁹

En el continente americano, la influencia de Vietnam fue más que evidente en Estados Unidos, ya que generó amplias protestas a favor del fin de la guerra. En Centroamérica, tanto la guerrilla nicaragüense, Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), como la salvadoreña, Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional

15. Pozas, “Los 68”, 26.

16. Adam Garfinkle, *Telltale Heart: The Origins and Impact of the Vietnam Anti-War Movement* (Macmillan: St. Martin's Press, 1997); John Dumbrell, ed., *Vietnam and the Antiwar Movement: An International Perspective* (Avebury: Aldershot; Brookfield, 1989).

17. Arthur Marwick, *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy, and the United States, c.1958-c. 1974* (Oxford / Nueva York: Universidad de Oxford, 1998), 24, citado en Nicolas Pas, “Six Heures pour le Vietnam: Histoire des Comités Vietnam français 1965-1968”, *Revue Historique* 302, núm. 1 (2000): 157, (traducción propia, al igual que el resto de citas en idiomas diferentes al español).

18. Pas, “Six Heures”, 158.

19. Pas, 158.

(FMLN), estuvieron inspiradas en la resistencia vietnamita.²⁰ Según Ariel Rodríguez Kuri, en las protestas estudiantiles de 1968 en la Ciudad de México, la Guerra de Vietnam no fue tan importante. Como lo menciona, “en términos programáticos, la protesta de los estudiantes en 1968 no estaría engarzada con un gesto contracultural masivo o como un punto en la agenda global del desarme nuclear o la guerra de Vietnam”.²¹ Sin embargo, en otras regiones del país hubo momentos donde estudiantes movilizados sí tuvieron a Vietnam como uno de sus referentes, como queda registrado en documentos de inteligencia sobre protestas estudiantiles en Hermosillo, Sonora el 16 de mayo de 1972. En esa ocasión, se impidió el acceso al campus central de la Universidad de Sonora a personal de una oficina de información sobre los Estados Unidos en Hermosillo. Durante sus acciones, un grupo de estudiantes portaban pancartas con las siguientes leyendas: “FUERA YANQUIS”; ‘AMÉRICA LATINA UNIDA’ y ‘SU PODER SE ESTÁ ACABANDO PAULATINAMENTE’, además de unas banderas de Vietnam”.²²

En los países del mundo socialista había solidaridad hacia la resistencia vietnamita por medio de los partidos comunistas, pero también hubo apoyos de otros sectores. Durante el noveno Festival Mundial de la Juventud realizado en 1968 en Sofía, Bulgaria (un evento patrocinado por los soviéticos), “casi los dieciocho mil delegados condenaron el imperialismo estadounidense en Vietnam”.²³ Aunque, más allá de declaraciones puntuales, fue difícil ponerse de acuerdo para realizar acciones concretas.²⁴ Mark, Apor, Vučetić y

20. Kristina Pirker, “Las transformaciones de la militancia revolucionaria en El Salvador y Nicaragua”, *Cuadernos Americanos* 2, núm. 43 (2013): 111.

21. Ariel Rodríguez Kuri, “68: la otra visión”, *Nexos*, 1 de septiembre, 2018.

22. *Expediente de Armando Moreno Soto*, reportes de inteligencia producidos por la Dirección Federal de Seguridad, Hermosillo, 1972, AGN, 37 fojas. Solicitado por Denisse Cejudo Ramos. Mayúsculas en el original.

23. Nick Rutter, “Look Left, Drive Right: Internationalisms at the 1968 World Youth Festival”, en *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World*, eds. Anne Gorsuch y Diane Koenker (Bloomington: Universidad de Indiana, 2013), 196.

24. Rutter, “Look Left”.

Oszka investigan las solidaridades hacia Vietnam en tres países del mundo socialista: Hungría, Polonia y Yugoslavia.²⁵ Como lo mencionan, esto fue algo que “los regímenes socialistas de Estado en la Europa del Este intentaron inculcar en sus poblaciones”, pero los propios ciudadanos socialistas reinterpretaron la solidaridad transnacional para sus propios fines, convirtiendo su lenguaje en una crítica de la política exterior o del socialismo de Estado en casa; o utilizando las oportunidades que brindó para desafiar el derecho del Estado a controlar la esfera pública.²⁶

Así, los imaginarios antiimperialistas de la época estuvieron especialmente influidos por la Guerra de Vietnam. Ello tuvo sus efectos directos en las prácticas y los discursos de las protestas y las movilizaciones de la época en cuestión, aunque con matices según cada región. En algunos casos, la resistencia vietnamita sirvió como ejemplo para criticar el dominio y las prácticas colonialistas hacia el exterior (el amplio movimiento antiguerra en Estados Unidos es un ejemplo de ello); en otros, funcionó como un motor que impulsó críticas sobre acciones autoritarias o francamente represivas al interior (por ejemplo, en países de la órbita socialista). En cualquier caso, es indudable que Vietnam fue un elemento central de los imaginarios antiimperialistas de los años sesenta y setenta, esto lo convirtió en un generador de representaciones y significados compartidos que tuvieron repercusión en muchas dinámicas de movilización social alrededor del mundo.

25. James Mark, *et al.*, “‘We Are with You, Vietnam’: Transnational Solidarities in Socialist Hungary, Poland and Yugoslavia”, *Journal of Contemporary History* 50, núm. 3 (2015): 439-464.

26. Mark, *et al.*, “We Are with You”, 439.

La Revolución cubana

Cuba fue otro punto central de tales dinámicas. Después de 1959, el triunfo de los revolucionarios cubanos legitimó y difundió un “nuevo repertorio de acción (la guerrilla revolucionaria),”²⁷ el cual tuvo resonancia en militantes y activistas en diversas partes del planeta. Martín y Rey, por ejemplo, hacen hincapié en África, donde los cubanos apoyaron proyectos antiimperialistas en Argelia, Guinea-Bissau, Congo Brazzaville y Angola.²⁸

Así, la oposición a la Guerra de Vietnam reforzó imaginarios antiimperialistas en América Latina, pero la Revolución cubana sucedió en el propio contexto latinoamericano y cumplió una función similar.²⁹ En ese sentido, Christine Hatzky señala que:

La idea de lo que representa ‘América’ fue y sigue estando profundamente influenciada por las articulaciones del antiimperialismo y el antiyanquismo que surgieron de los movimientos de liberación nacional en América Latina y el Caribe durante el siglo xx, una visión adoptada y mejorada especialmente por los revolucionarios cubanos después de 1959.³⁰

En el mismo sentido, Martín y Rey señalan que, durante el periodo, el surgimiento de protestas y movilizaciones en Latinoamérica tuvo varios eventos desencadenantes. El triunfo de la

27. Martín y Rey, “La dimensión transnacional”, 17.

28. Martín y Rey, 18.

29. Christine Hatzky, “Views from the South: Latin American Roots of Anti-Imperialism and Anti-Yankeeism”, en *Making Sense of the Americas: How Protest Related to America in the 1980s and Beyond*, coord. Jan Hansen, Christian Helm y Franz Reichherzer (Frankfurt: Campus Verlag, 2015): 31-52; Martín y Rey, “La dimensión transnacional”. Para una revisión de diferentes lecturas sobre antiimperialismo en América Latina, véase el libro Kristina Pirker y Julieta Rostica, coord., *Confrontación de imaginarios: los antiimperialismos en América Latina* (Ciudad de México: Instituto Mora; Centro Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2021).

30. Hatzky, “Views from the South”, 37.

Revolución cubana en enero de 1959 fue el primero de ellos. Como es sabido, esta produjo un cambio de larga duración en el repertorio cultural de la acción colectiva en América Latina [...] El triunfo de Cuba permitió además la difusión en América Latina de un marco ideológico caracterizado por las ideas de antiimperialismo, liberación nacional, revolución y lucha armada. Este nuevo marco resonó positivamente en actores de oposición de toda la región.³¹

La Revolución cubana impulsó con vigor la idea de antiimperialismo en América Latina; particularmente, antiimperialismo antiestadounidense. Después de todo, tuvo un aporte no menor: con sus límites y contradicciones, mostró un camino exitoso para revertir el dominio de Estados Unidos.

En la literatura sobre las protestas y movilizaciones de la época suele haber un amplio consenso sobre la importancia de la Revolución cubana. Eric Zolov señala que, en un principio, muchos jóvenes rebeldes se alejaron del comunismo soviético y, paralelamente, demandaban una “forma diferente de socialismo democrático —menos autoritario, más transparente y probablemente más cosmopolita culturalmente —”.³² Sin embargo, para el autor, con su aproximación al régimen soviético, “la Revolución cubana hizo a un lado las dudas”.³³ Es decir, desde esta postura, el papel de Cuba tendría un carácter dual y un tanto contradictorio: por un lado, confirmó la posibilidad de una revolución que superara el dominio del imperialismo estadounidense; por el otro, después de tomar el poder, tuvo acercamientos con el comunismo soviético, el cual asumió dinámicas imperialistas e intervencionistas en países como Hungría (1956) y Checoslovaquia (1968).

31. Martín y Rey, “La dimensión transnacional”, 15-16.

32. Eric Zolov, “Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America”, *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* 5, núm. 2 (2008): 55.

33. Zolov, “Expanding our Conceptual Horizons”, 55.

Por su parte, Martín y Rey señalan que el triunfo de los revolucionarios en Cuba se dio poco después de que, en 1956, el entonces secretario general del Partido Comunista de la URSS, Nikita Krushev, pronunciara su famoso discurso “Acerca del culto a la personalidad y sus consecuencias” (comúnmente conocido como “discurso secreto”); en él, el líder soviético dio a conocer “a los militantes comunistas de todo el mundo los crímenes de Stalin”.³⁴ Ese mismo año (1956), el régimen soviético reprimió las revueltas en Hungría que exigían mayor autonomía frente a la URSS, lo cual —según los autores— puso de manifiesto “el carácter imperialista de la política exterior de la URSS en Europa del Este”.³⁵

De esta manera, solo tres años después del “discurso secreto” de Krushev y de la represión soviética en Hungría, “la Revolución cubana apareció [...] como el ejemplo de un nuevo tipo de revolución antiautoritaria, verdaderamente popular y democrática”.³⁶ Para Martín y Rey, ello dio cierta unidad a las y los jóvenes rebeldes en torno a “un marco ideológico caracterizado por las ideas de antiimperialismo, liberación nacional, revolución y lucha armada”,³⁷ lo cual, regularmente, entraba en tensión con la línea marcada por los partidos comunistas de cada país.

Aunque posteriormente Cuba replanteó algunas de sus políticas y se acercó a la URSS, el triunfo de los revolucionarios cubanos tuvo ecos no solo en Latinoamérica; por el contrario, sus repercusiones fueron de carácter global. Su experiencia no solo sirvió de modelo, sino que también dio apoyos directos a otros movimientos armados que buscaban proyectos de desarrollo propios y alejados de presiones coloniales en diversas partes del planeta (sobre

34. Martín y Rey, “La dimensión transnacional”, 16.

35. Martín y Rey, 16.

36. Martín y Rey, 16.

37. Martín y Rey, 16.

todo en el llamado “tercer mundo”).³⁸ Así, Cuba cumplió con el papel de demostrar que la vía armada podía ser exitosa y, en un primer momento, trató de extender su modelo a otras regiones del mundo.

Centroamérica fue una de esas regiones donde las guerrillas tuvieron una presencia importante, particularmente en tres países: Nicaragua, El Salvador y Guatemala.³⁹ Nicaragua fue el caso más exitoso. En 1961 surgió el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) con el objetivo de derrocar a la dictadura de la familia Somoza, la cual gobernó el país de 1934 a 1979. Los Somoza no solo habían acaparado el poder político, sino que también fueron “aumentando su poderío económico hasta convertirse en un verdadero monopolio —en 1974 su fortuna se calculaba en 400 millones de dólares— el cual controlaba gran parte de la agricultura, el comercio y la industria”.⁴⁰ Además, la Nicaragua de la época era un ejemplo especialmente claro de la influencia imperialista de Estados Unidos en América Latina. De modo que el triunfo del FSLN en 1979 golpeó al dominio estadounidense en la región y, al mismo tiempo, reforzó (veinte años después de la Revolución cubana) la idea de que el triunfo de una revolución armada era posible.

El FSLN tuvo relación con actores más allá de Nicaragua. Siguiendo a Salvador Martí y Alberto Martín:

38. En América Latina, “el gobierno de Cuba ofreció entrenamiento y/o apoyo logístico a grupos insurgentes y organizaciones de izquierda de República Dominicana (1959), Nicaragua (1959), Panamá (1959), Haití (1959), Venezuela (1961-1962), Guatemala (1962), Perú (1962), Argentina (1962-1963), Colombia (1963), El Salvador (1962) y Honduras (1961-1962)”. Martí y Rey, “La dimensión transnacional”, 18. No tanto en México, ya que el gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964) fue uno de los primeros en reconocer el régimen revolucionario en Cuba. A partir de entonces y durante las décadas de los sesenta y setenta, las relaciones entre los gobiernos de ambos países fueron más bien cercanas.

39. Salvador Martí y Alberto Martín, “Repensar la insurgencia: movimientos sociales y vanguardias revolucionarias en América Central”, *Perfiles Latinoamericanos* 28, núm. 56 (2020): 51-74.

40. Roberto González, “Nicaragua: dictadura y revolución”, *Memoria: Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe* 6, núm. 19 (2009): 235.

Las bases teóricas con las que el FSLN forjaría su identidad serían cuatro: el marxismo, el vanguardismo, el foquismo y el nacionalismo [expresado en antiimperialismo]. De las lecturas de Débray, Harnecker y Lenin, del estudio de la guerra de Argelia y de las Revoluciones vietnamita y cubana, los sandinistas tomaron el concepto de vanguardia revolucionaria. El foquismo fue un legado de la Revolución cubana.⁴¹

Aunque en un estudio con mayor detenimiento bien valdría la pena señalar las diferentes corrientes y posturas estratégicas al interior del FSLN, por el momento me interesa destacar su papel como agente político que daba sentido a sus acciones, en parte, con base en imaginarios antiimperialistas.

De Cuba para el resto del mundo

En esta sección me detendré en algunos aportes cubanos para los imaginarios antiimperialistas de la época en distintas partes del mundo. Como he mencionado, el régimen revolucionario cubano tuvo una política exterior muy activa en relación con movimientos y organizaciones que legitimaban sus acciones basadas en lógicas antiimperialistas, ya sea en busca de independencia política y económica (sobre todo en amplias regiones de Asia y África) o de revolución armada; en algunos casos, una combinación de ambas.

En ese sentido, cabe destacar la Conferencia por la Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (mejor conocida como “Conferencia Tricontinental”) realizada durante 1966. La sede del evento fue, de manera no casual, Cuba. Con todo y las notorias diferencias y hasta confrontaciones ideológicas que se

41. Martí y Martín, “Repensar la insurgencia”, 56.

hicieron presentes, es claro que la conferencia fue una evidencia de los esfuerzos conjuntos de algunos países del “tercer mundo”.

La logística del evento estuvo a cargo de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), órgano que editaba una revista llamada *Tricontinental*. En dicha publicación el Che Guevara hizo su famosa invitación a crear “dos, tres, muchos Vietnam”,⁴² en un esfuerzo discursivo por condensar las aspiraciones revolucionarias y antiimperialistas en el ejemplo de la resistencia vietnamita a la invasión estadounidense. La frase no es menor en términos de la importancia de Cuba y Vietnam para la rebeldía juvenil de la época: se trata de un revolucionario cubano que coloca a Vietnam como el camino a seguir. Según el Che Guevara, la resistencia vietnamita implicaba “golpes repetidos al imperialismo”, además de que, para el agente invasor (Estados Unidos), generaba “el odio creciente de los pueblos del mundo”.⁴³

El pensamiento del Che Guevara es otro aporte latinoamericano a los imaginarios antiimperialistas de esos años. *Marxists Internet Archive* hizo una compilación de textos de Guevara,⁴⁴ aquí puede encontrarse, por ejemplo, el discurso pronunciado en el Segundo Seminario Económico de Solidaridad Afroasiática (conocido como “el discurso de Argel”), en el cual el Che toma postura sobre el papel que debería tener la URSS y, en general, el bloque socialista:

Si el enemigo imperialista, norteamericano o cualquier otro, desarrolla su acción contra los pueblos subdesarrollados y los países socialistas, una lógica elemental determina la necesidad de la alianza

42. Eric Zolov, “La Tricontinental y el mensaje del Che Guevara: encrucijadas de una nueva izquierda”, *Palimpsesto: Revista Científica de Estudios Sociales Iberoamericanos* 6, núm. 9 (2016): 2.

43. Ernesto “Che” Guevara, “Crear dos, tres...muchos Vietnam [sic], es la consigna”, en *Rebelión tricontinental: las voces de los condenados de la tierra de África, Asia y América Latina*, ed. Ulises Estrada y Luis Suárez (Nueva York: Ocean Press, 2006), 36; citado en Zolov, “La Tricontinental”, 2.

44. Disponible en el enlace: <https://www.marxists.org/espanol/guevara/escritos/index.htm>.

de los pueblos subdesarrollados y de los países socialistas [...] De todo esto debe extraerse una conclusión: el desarrollo de los países que empiezan ahora el camino de la liberación, debe costar a los países socialistas [...] No puede existir socialismo si en las conciencias no se opera un cambio que provoque una nueva actitud fraternal frente a la humanidad, tanto de índole individual, en la sociedad en la que se construye o está construido el socialismo, como de índole mundial en relación a todos los pueblos que sufren la opresión imperialista.⁴⁵

De tal manera, el Che hace una crítica a los intercambios desiguales entre naciones y plantea que el enemigo es el “imperialismo, norteamericano o de cualquier otro”. En consecuencia, la respuesta debía de ser “una nueva actitud fraternal a la humanidad” o, en otras palabras, evitar las relaciones ventajosas entre países.

Durante el verano de 1967 (un año después de la Conferencia Tricontinental) se realizó la conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), la cual estuvo íntimamente ligada con el contexto político latinoamericano del periodo: se fundó a finales de los sesenta y tenía por objetivos “la liberación de los pueblos del continente y la superación del subdesarrollo económico, social y cultural, enarbolando para ello la lucha armada y el anti-imperialismo”.⁴⁶ Uno de los objetivos que se buscaban en la conferencia era la construcción de redes de apoyo latinoamericanas para las luchas armadas en distintas partes de la región. A pesar de sus

45. Ernesto “Che” Guevara, “Discurso pronunciado en el Segundo Seminario Económico de Solidaridad Afroasiática, 24 de febrero de 1965”, *Marxists Internet Archive*.

46. Patricia Calvo, “La Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) a través del Boletín de Información de su Comité Organizador (1966-1967)”, *Revista historia social y de las mentalidades* 22, núm. 1 (2018): 165.

ambiciosos objetivos, la reunión de 1967 fue la única que se realizó.⁴⁷ No es casual que el evento también se haya celebrado en Cuba.

Como un botón de prueba sobre las influencias del “tercer mundo” sobre el “primero”, destaca la pequeña guerrilla alemana (o intento de tal) llamada “Tupamaros West Berlin”;⁴⁸ el nombre era un homenaje al Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, una organización guerrillera uruguaya. Además, la Revolución cubana tuvo impactos no solo en América Latina o el “tercer mundo”, sino también en Estados Unidos. En ese sentido, Rafael Rojas estudia la recepción de las tesis revolucionarias cubanas en grupos progresistas neoyorquinos.⁴⁹ En su obra, Rojas señala que, a pesar de la especialmente marcada diversidad política e ideológica de Nueva York en esos años, después del triunfo revolucionario en la isla “su mensaje encontró recepción entusiasta en aquella juventud [...] que comenzaba a ganar conciencia del papel imperial que Estados Unidos tenía en el mundo —especialmente en el Tercer Mundo— con la naciente Guerra Fría, y de la propia disparidad de derechos civiles que atravesaba la sociedad estadounidense”.⁵⁰ Así, Rojas documenta cómo la Revolución cubana fue útil no solo para hacer evidentes las políticas imperialistas de Estados Unidos en otras regiones del mundo (como en Vietnam), sino también para hacer notar las violencias y desigualdades al interior del país.

Incluso, siguiendo a este autor, las simpatías de grupos progresistas de países del “primer mundo” con Cuba rayaron en una idealización poco fundamentada en la realidad de la isla:

47. A pesar de que solo hubo una reunión, el comité organizador de la conferencia publicó varios boletines de información. En el artículo de Patricia Calvo, citado anteriormente, se analiza el contenido de dichos boletines.

48. Martín y Rey, “La dimensión transnacional”, 22.

49. Rafael Rojas, *Traductores de utopías: la Revolución cubana y la nueva izquierda de Nueva York* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

50. Rojas, *Traductores de utopías*, 12.

La bohemia libertaria en Nueva York y París, en Madrid y San Francisco, incorporó a Cuba como un ícono más de la estética de la autenticidad. La liberación sexual y moral [...] era diáfana y atribuida a La Habana. Poco importaba que la homofobia, la censura y otras formas de dogmatismo cultural remitieran, desde principios de los sesenta, a la reconfiguración en Cuba de un nuevo código moral, tan o más conservador que el católico o el liberal destruidos por el gobierno revolucionario.⁵¹

Sin embargo, el acercamiento de Cuba con la URSS complejizó las simpatías:

Muchos intelectuales que habían defendido el carácter ‘humanista’, no totalitario, del proceso cubano se vieron en dificultades para sostener su discurso en medio de las noticias sobre la creciente colaboración económica, política y militar del gobierno revolucionario con el Kremlin.⁵²

También se debe mencionar que las simpatías nunca desaparecieron por completo. El imaginario de Cuba como el camino a seguir (o, por lo menos, como una fuente que mostraba ciertas guías) se mantuvo durante todo el periodo en cuestión (para algunos sectores, aún continúa).

El antiimperialismo en las discusiones académicas

Ya que el antiimperialismo fue uno de los grandes temas de los años sesenta y setenta, no resulta extraño que, durante la época y como documenta John Bellamy, se hayan desarrollado las siguientes

51. Rojas, *Traductores de utopías*, 35.

52. Rojas, 31.

investigaciones: Paul Baran y Paul Sweezy *El capital monopolista* (1966), André Gunder Frank *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina* (1967), Harry Magdoff, *La era del imperialismo* (1969), Samir Amin *Unequal Development: An Essay on the Social Formations of Peripheral Capitalism* (1976).⁵³

Uno de los principales ejes de discusión académica durante los años en cuestión era cómo las economías de las zonas no desarrolladas (básicamente amplias zonas de Asia, África y América Latina) dependían de dinámicas externas basadas en intercambios desiguales con los capitales centrales. Una discusión medular en las teorías del desarrollo en ese periodo fue aquella que negaba que el camino más apropiado para los países y regiones más pobres del planeta era seguir con las recetas generadas en los países centrales: modernización cultural, urbanización e industrialización. En cambio, se creó una visión diferente que planteaba que el “tercer mundo” debía ganar independencia económica y política para decidir caminos propios con el fin de diseñar e implementar políticas públicas. Como lo menciona André Gunder Frank en un texto publicado originalmente en 1966:

Generalmente se sostiene que el desarrollo económico ocurre en una sucesión de etapas capitalistas y que los actuales países subdesarrollados están todavía en una etapa, a veces descrita como una etapa histórica original, por la cual las actuales naciones desarrolladas pasaron hace mucho tiempo. Sin embargo, el más modesto conocimiento de la historia muestra que el subdesarrollo no es ni original ni tradicional y que ni el pasado ni el presente de los países subdesarrollados se parecen, en ningún aspecto importante, al pasado de los países actualmente desarrollados. *Los países desarrollados*

53. John Bellamy, *El nuevo imperialismo* (Barcelona: El Viejo Topo, 2016).

*de hoy nunca tuvieron subdesarrollo, aunque pueden haber estado poco desarrollados.*⁵⁴

Desde la segunda posguerra el discurso del desarrollo había sido dominante en las discusiones sobre políticas públicas a nivel mundial. Fue entonces cuando se difundió la diferenciación entre países y regiones “desarrolladas” y “subdesarrolladas”.⁵⁵ Sin embargo, en las décadas que nos ocupan, se crearon perspectivas novedosas basadas en imaginarios antiimperialistas y que, consecuentemente, proponían la búsqueda de caminos propios e independientes para las regiones más desfavorecidas. Estas posturas cobraban sentido en el contexto de los años sesenta y setenta, con eventos como la Guerra de Vietnam y la Revolución cubana.⁵⁶

Sobre Cuba vale la pena apuntar un aspecto: el proyecto revolucionario no se mantuvo estático, por supuesto. Inició como “una insurrección nacionalista y antidictatorial” y, en 1961, “se definió como socialista”.⁵⁷ Ello generó un cambio importante: “desde el punto de vista ideológico, el marxismo se convirti[ó] en el punto de referencia fundamental”.⁵⁸ Como lo menciona Ruy Mauro Marini, la Revolución cubana no significó el inicio de las izquierdas revolucionarias en América Latina, pero sí tuvo aportes destacados: “por un lado, estimular y potenciar ese desarrollo ya en curso y, por otro lado, generalizar y poner al marxismo como referencia para

54. André Gunder Frank, *América Latina: subdesarrollo o revolución* (Ciudad de México: Era, 1973 [1966]), 21-22. Cursivas en el original.

55. Arturo Escobar, *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo* (Caracas: Fundación editorial el perro y la rana, 2007); Gilbert Rist, *El desarrollo: historia de una creencia occidental* (Madrid: Catarata, 2002).

56. Aunque no lo desarrollo en este artículo, también podríamos mencionar las luchas independentistas en Asia y África.

57. Martín y Rey, “La dimensión transnacional”, 17.

58. Martín y Rey, 17.

la izquierda revolucionaria”.⁵⁹ Cuba no fue necesariamente el inicio del marxismo como referente analítico e ideológico de la rebeldía social de la época, pero fue, sin duda, un catalizador importante en muchos casos.

En este contexto, se dieron relecturas del marxismo-leninismo a la luz de la realidad del periodo. Por ejemplo, en 1970 Rodney Arismendi (dirigente comunista uruguayo) se adentró en las tesis leninistas del imperialismo para intentar entender la realidad latinoamericana. Textualmente señaló que:

Se asiste en todo el mundo capitalista a la hipertrofia de la máquina estatal. En los países altamente desarrollados como superestructuras del capitalismo monopolista de estado; en otros —América Latina, por ejemplo— por acumulación de factores internos a los externos derivados de la organización policiaco-militar, continental y mundial, del imperialismo yanqui. Lenin ya había denunciado este fenómeno como expresión de la época imperialista. Hoy, esto pasó a una etapa superior. El capitalismo monopolista de estado y la máquina estatal se ensamblan.⁶⁰

Además, el autor reflexiona sobre posibles caminos para superar las dinámicas coloniales o imperialistas. A tono con las dinámicas de esos años, concluye que sería un error abandonar la violencia política organizada como método revolucionario:

Cuanto más se complica la situación internacional, cuanto más el imperialismo yanqui y sus aliados despliegan su estrategia global de agresión e intervención contrarrevolucionaria, o simplemente

59. Ruy Mauro Marini, *El maestro en Rojo y Negro: textos recuperados* (Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales, 2012), 192. Agradezco al Dr. Alberto Martín (Universidad de Girona) por la recomendación de esta lectura.

60. Rodney Arismendi, *Lenin, la revolución y América Latina* (Montevideo: Fundación Rodney Arismendi, 2013 [1970]), 144-145.

antidemocrática, más evidentes son los riesgos derivados de la extensión dada a la tesis del posible tránsito pacífico. Y más ostensible el error del abandono subrepticio o del relegamiento de la tesis acerca de la destrucción de la máquina estatal burguesa por la revolución socialista.⁶¹

Arizmendi es un ejemplo, entre muchos otros, de influencia marxista en dinámicas de análisis social y militancia política. De esta manera, los imaginarios antiimperialistas no solo tuvieron impacto entre activistas y militantes, sino también en académicas y académicos con sensibilidades de izquierda y compromisos con la transformación social.

De hecho, esa es una de las características de una parte del sector académico de esos años: una relación estrecha, prácticamente indisoluble, entre investigaciones científicas y compromisos político-ideológicos. Quizá el ejemplo más acabado al respecto sea la “teoría de la dependencia”, un aporte particularmente latinoamericano para el análisis de la realidad social (de manera especial, de las dinámicas del capitalismo).

Uno de los pilares analíticos de la teoría de la dependencia son sus posturas sobre el origen del subdesarrollo latinoamericano. Desde las perspectivas dependencistas, el subdesarrollo no se origina por un “atraso” en las “etapas” del desarrollo respecto a los países centrales del capitalismo. Por el contrario, para los teóricos de la dependencia, el subdesarrollo es una parte central y necesaria de la riqueza de los países “desarrollados”, ya que las relaciones desiguales y de dominación de las dinámicas económicas capitalistas generan el empobrecimiento de ciertas regiones para el beneficio de otras. Para el citado André Gunder Frank (uno de los representantes más sobresalientes de la teoría de la dependencia), “la estructura y el desarrollo del capitalismo, [que] después de haber

61. Arizmendi, *Lenin*, 144.

permeado y caracterizado, desde hace mucho, a la América Latina y a otros continentes, continúa generando, manteniendo y haciendo más profundo el subdesarrollo”.⁶²

Las propuestas de la teoría de la dependencia no tienen solo efectos analíticos, si no que, al cambiar la mirada respecto al origen del subdesarrollo latinoamericano, también modifican el diagnóstico para una posible solución: si el subdesarrollo se genera por las relaciones ventajosas que las economías centrales imponen a las periféricas, entonces lo que hay que cambiar son esas mismas relaciones. Por ejemplo, en 1971 Theotonio Dos Santos señaló que “la situación de dependencia a la que están sometidos los países de América Latina no puede ser superada sin un cambio cualitativo en sus estructuras internas y sus relaciones externas”.⁶³ Por su parte, André Gunder Frank no dudó en afirmar que “para el pueblo latinoamericano la única salida del subdesarrollo es, se entiende, la revolución armada y la construcción del socialismo”.⁶⁴

La contracultura y el movimiento hippie: ¿una influencia imperialista?

Siguiendo a Pirker y Rostica, los imaginarios imperialistas no han servido solo para señalar y denunciar dinámicas colonialistas, sino que también han sido utilizados para “legitimar proyectos nacionalistas que marginan grupos disidentes en nombre de la unidad nacional”.⁶⁵ Durante los años que nos ocupan, eso sucedió con una parte de la juventud rebelde: la más inclinada hacia el movimiento hippie y la contracultura, la cual solía recibir críticas de sectores partidarios de

62. André Gunder Frank, *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1987), 1.

63. Theotonio Dos Santos, “La estructura de la dependencia”, en *Economía política del imperialismo*, ed. Paul M. Sweezy (Buenos Aires: Ediciones Periferia, 1971), 41.

64. Frank, *Capitalismo*, 304.

65. Pirker y Rostica, *Confrontación de imaginarios*, 15.

una militancia política más tradicional. El argumento era que las y los jóvenes hippies se encontraban influidos por patrones culturales estadounidenses y, en consecuencia, por el “imperio yanqui”.

En ese sentido, vale la pena detenerse en el testimonio del cantautor brasileño Caetano Veloso. En los sesenta y setenta, Veloso se volvió especialmente famoso por componer e interpretar piezas que lo acercaban (o más bien lo hacían parte) de los procesos de movilización social de periodo; sobre todo de aquellos que optaba por los cambios culturales y las nuevas nociones estéticas de la contracultura y el movimiento hippie.

El músico brasileño es uno de los representantes del movimiento cultural conocido como *Tropicália*. Los músicos cercanos a *Tropicália*, entre ellos Veloso, mezclaban géneros como el rock y el jazz con la samba tradicional brasileña.⁶⁶ Veloso escribió un libro, *Verdad tropical*,⁶⁷ donde brinda un testimonio de sus vivencias en el Brasil de la época. Entre otros temas, toca uno especialmente importante para las dinámicas de la rebeldía juvenil de esas décadas: para algunos sectores de esta, géneros musicales como el rock y el jazz eran considerados una “influencia del imperialismo estadounidense”. Ello ocasionó tensiones entre el artista y algunos sectores de la izquierda brasileña, como los militantes comunistas, quienes lo consideraban muy “americanizado”.⁶⁸

Veloso también tenía críticas para estos grupos. En sus propias palabras, dicha izquierda “hablaba de antiimperialismo y de

66. Daniel Duarte, “*Tropicália*: arte, carnaval y antropofagia en Brasil como política ante la dictadura militar”, en *vi Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012).

67. El libro se publicó originalmente en 1997 en portugués bajo el título *Verdade tropical* (Sao Paulo: Companhia das Letras). En 2002 se publicó en inglés (*Tropical Truth: A Story of Music and Revolution in Brazil*. Nueva York: Alfred a Knopf Inc). También hay, por lo menos, dos ediciones en español; la primera es de 2004 (*Verdad tropical: música y revolución en Brasil*. Barcelona: Salamandra) y la segunda de 2019 (*Verdad tropical*. Buenos Aires: Marea Editorial).

68. Roberto Schwarz, “Iridiscencia política: los colores cambiantes de Caetano Veloso”, *New Left Review* 75 (2012): 94.

socialismo, [pero] jamás abordaba temas como el sexo o la raza, la elegancia o el gusto, o el amor y la forma”,⁶⁹ y que, para él, eran fundamentales si se pretendía hablar de libertad.

No hay que olvidar que en 1964 hubo un golpe de estado en Brasil que inició una dictadura militar, la cual reemplazó a un proyecto político nacionalista y desarrollista. Los militares que llegaron al poder después del golpe explícitamente tuvieron posturas pro-estadounidenses, por lo que las críticas al imperialismo adquirieron otro sentido en dicho contexto. Con todo, el músico brasileño también resultó afectado por el autoritarismo y las represiones de la dictadura militar: fue encarcelado alrededor de dos meses y, posteriormente, exiliado tres años en Londres (de 1970 a 1973).⁷⁰

En su libro testimonial, Veloso deja ver cómo se sentía parte de una generación rebelde y tenía aspiraciones de cambios sociales: “Claro que me interesaban las ideas generales en torno a la necesidad de justicia social y que yo sentía el entusiasmo de pertenecer a una generación que parecía tener ante sí la oportunidad de cambiar profundamente las cosas”.⁷¹ Desde mi interpretación, la distancia con la izquierda más tradicional se fundaba sobre todo en términos de libertad. Para Veloso, la creatividad provenía en gran parte de la libertad individual; por ello, guardando distancia con la izquierda comunista, sostiene que “sinceramente, no creía que los trabajadores de la construcción [...] debieran decidir cuál sería mi futuro”.⁷²

Hay un pasaje del libro especialmente revelador. En un momento, el músico brasileño recuerda una conversación con un amigo, Rogério, un joven cercano al anarquismo:

69. Caetano Veloso, *Tropical Truth: A Story of Music and Revolution in Brazil* (Nueva York: Alfred a Knopf Inc, 2002), 67; citado en Schwarz, “Iridiscencia política”, 93. Esta traducción y las que cito a continuación aparecen en el artículo de Schwarz.

70. Durante ese periodo grabó un disco que tituló *Caetano Veloso*, el cual incluye la canción *London, London* (“I’m wandering round and round nowhere to go, I’m lonely in London, London is lovely so. I cross the streets without fear [...] And it’s so good to live in peace”).

71. Veloso, *Tropical Truth*, 67; citado en Schwarz, “Iridiscencia política”, 96.

72. Veloso, 96.

Temblé al oírle decir que el edificio de la Unión Nacional de Estudiantes (UNE)⁷³ debería haber sido quemado. Algunos grupos de derecha habían incendiado la UNE inmediatamente después del golpe de abril de 1964, un acto de violencia que contó con la repulsa de toda la izquierda, de los liberales asustados y de cualquier buena persona. Rogério expresaba con vehemencia sus razones personales para no unirse al coro de la indignación: la intolerancia con la que sus ideas complejas se habían encontrado entre los miembros de la UNE le hacía percibir al grupo como una amenaza a su libertad. El extraño júbilo de entender sus motivos con claridad [...] fue mayor en mí que el choque inicial producido por su afirmación herética.⁷⁴

Esta cita nos muestra un ejemplo de la diversidad de ideas y prácticas dentro las movilizaciones sociales de la época. Para Veloso, las convicciones firmes de los simpatizantes del proyecto nacional desarrollista podían ser una forma de antiimperialismo que idealizaba lo “brasileño” y, en consecuencia, se manifestaba en contra de todo lo extranjero. Él prefería un tipo de proyecto político (aunque no lo llame así) donde tuvieran cabida las innovaciones culturales que la rebeldía juvenil (a escala mundial) estaba produciendo. Por ello, optó por una estética cercana al movimiento hippie.

Su cercanía con el movimiento hippie lo llevó a mostrar admiración, por ejemplo, con algunos guerrilleros brasileños: “Aunque yo no estaba seguro de lo que podría traer consigo la revolución armada, el heroísmo de los guerrilleros se ganó mi respeto aterrorizado como única respuesta a la perpetuación de la dictadura. En el fondo, sentíamos una especie de identificación romántica con ellos”; remata señalando que tal simpatía fue “algo que nunca habíamos sentido hacia la izquierda convencional o hacia el Partido Comunista.”⁷⁵

73. Organización cercana al proyecto nacional desarrollista que antecedió a la dictadura.

74. Veloso, *Tropical Truth*, 62; citado en Schwarz, “Iridiscencia política”, 95.

75. Veloso, *Tropical Truth*, 272; citado en Schwarz, “Iridiscencia política”, 94.

Todo imaginario implica una función reguladora de lo social. En el caso del antiimperialismo, no solo generó dinámicas liberadoras frente al colonialismo y la dependencia económica, sino que también se llegó a expresar en prácticas de exclusión. Eso sucedió con algunos grupos e individuos inclinados hacia la contracultura y el movimiento hippie, como Caetano Veloso.⁷⁶ También es importante mencionar que hubo particularidades en los distintos países y regiones del mundo. Vania Markarian, por ejemplo, documenta que en Uruguay hubo momentos en que la juventud rebelde combió “una visión heroica del activismo que coincidió, a menudo polémicamente, con la difusión de nuevas tendencias culturales que provenían de movimientos juveniles en Europa y Estados Unidos”.⁷⁷ Como sucede regularmente, la respuesta más acabada a preguntas específicas la brinda la observación de realidades concretas. Con todo, lo que es indudable es que el antiimperialismo fue un imaginario central durante las amplias dinámicas de movilización social de los años que nos ocupan, a la vez que tuvo matices y particularidades entre distintos grupos, así como resultados variados.

Reflexiones finales

Como se mencionó, para los años sesenta y setenta el antiimperialismo no era un concepto nuevo, pero sí tuvo un auge renovado y se afianzó como un imaginario de tendencia global. Ello permitió articular a diferentes actores sociales en torno a objetivos similares: lograr autonomías locales y regionales y, por lo tanto, superación

76. Existe un debate en la literatura especializada en los años sesenta y setenta sobre la importancia (o no) de la contracultura y el movimiento hippie. Dejo apuntado que, personalmente, creo que sí se trata de dinámicas relevantes.

77. Vania Markarian, “To the Beat of ‘The Walrus’: Uruguayan Communists and Youth Culture in the Global Sixties”, *The Americas* 70, núm. 3 (2014): 363.

del dominio imperialista (ya sea estadounidense, francés, soviético o algún otro).

Una buena parte de las y los activistas de las décadas en cuestión interpretaban su realidad mediante imaginarios antiimperialistas. Tales imaginarios —en su función de reguladores de lo social— llevaron a miles de jóvenes a actuar de forma que creyeron consecuente con sus ideas: por ejemplo, se oponían a lo que consideraban una relación de dependencia del “tercer mundo” frente al “primero”.

Hubo algunos sucesos paradigmáticos en ese sentido. Es probable que el caso más representativo sea la oposición vietnamita a la invasión estadounidense, la cual generó simpatías en prácticamente todo el planeta. La Revolución cubana fue otro elemento central en estas dinámicas. Tanto Vietnam como Cuba se convirtieron en símbolos antiimperialista, a la vez que se constituyeron en motores para la lucha social y ejemplos exitosos de resistencia frente a dinámicas de dominio extranjero.

Los imaginarios antiimperialistas también tuvieron impacto en la labor científica del periodo. No me parece casual que, poco después del triunfo revolucionario en Cuba y en plena resistencia vietnamita, comenzara a desarrollarse la teoría de la dependencia, una escuela de pensamiento que llamaba a impulsar proyectos de desarrollo autónomos y sin el peso de presiones externas. Estas ideas surgieron en ámbitos científicos latinoamericanos, pero terminaron por influenciar debates económicos y políticos en todo el globo y más allá de las esferas académicas. Uno de los principales aportes de la teoría de la dependencia fue negar la idea de que el “subdesarrollo” fuera consecuencia de atrasos o fallas en las políticas públicas llevadas a cabo en las regiones más pobres del planeta y propuso que, en cambio, la pobreza en el “tercer mundo” era una consecuencia de las relaciones ventajosas que imponían políticos y empresarios de países “desarrollados”. Es decir, que el “subdesarrollo” del “tercer mundo” era consecuencia del “desarrollo” del “primero”.

De esta manera, propongo que, para analizar las dinámicas de movilización social de esos años, es apropiado señalar que hubo una triada de conceptos interrelacionados: imperialismo, dependencia y subdesarrollo. Los tres fueron ejes centrales de las discusiones de la época y se influían mutuamente. Ello ayudó para que agendas como la liberación nacional fueran primordiales para las y los jóvenes rebeldes de las décadas de los sesenta y setenta.

Cuando una persona cree que el mundo es de cierta forma, actúa en consecuencia. O, más acorde con el periodo histórico que nos ocupa, si tiene un firme convencimiento de que el mundo no es como debería, se puede actuar con la intención de “remediarlo”. De esta manera, los imaginarios antiimperialistas tuvieron una manifestación directa en luchas por modelos de desarrollo independiente; es decir, que no respondieran a intereses o restricciones coloniales.

Como he señalado en otras ocasiones, es importante aclarar que había prácticas y discursos compartidos entre jóvenes rebeldes, pero cobraban sentido a través de contextos particulares y según la historia de vida de cada persona. En términos de antiimperialismo, se puede señalar la exclusión de jóvenes influenciados por la contracultura y el movimiento hippie. Para finalizar, desde mi perspectiva, los imaginarios antiimperialistas tuvieron resultados diversos: por un lado, sirvieron para impulsar luchas de liberación y contra el colonialismo. Por el otro, fueron utilizados como justificación para el rechazo de ciertos grupos, con todo y que, en algunos aspectos, tenían diagnósticos y objetivos políticos similares.

Fuentes de investigación

Archivos

AGN, Archivo General de la Nación.

Marxists Internet Archive.

Bibliografía

Arismendi, Rodney. *Lenin, la revolución y América Latina*. Montevideo: Fundación Rodney Arismendi, 2013.

Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

Bellamy, John. *El nuevo imperialismo*. Barcelona: El Viejo Topo, 2016.

Calvo, Patricia. “La Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) a través del Boletín de Información de su Comité Organizador (1966-1967)”, *Revista Historia social y de las mentalidades* 22, núm. 1 (2018): 155-185.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2013.

Christiansen, Samantha. *The Global Sixties*. Londres: Bloomsbury, 2018.

Dos Santos, Theotonio. “La estructura de la dependencia”. En *Economía política del imperialismo*. Editado por Paul M. Sweezy. Buenos Aires: Ediciones Periferia, 1971.

Duarte, Daniel. “Tropicália: arte, carnaval y antropofagia en Brasil como política ante la dictadura militar”. En *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/40549>.

Dumbrell, John, ed. *Vietnam and the Antiwar Movement: An International Perspective*. Avebury: Aldershot / Brookfield, 1989.

Escobar, Arturo. *La invención del Tercer Mundo: construcción y deconstrucción del desarrollo*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana, 2007.

Frank, André Gunder. *América Latina: subdesarrollo o revolución*. Ciudad de México: Era, 1973.

- Frank, André Gunder. *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1987.
- Garfinkle, Adam. *Telltale Heart: The Origins and Impact of the Vietnam Anti-War Movement*. Macmillan: St. Martin's Press, 1997.
- González, Roberto. "Nicaragua: dictadura y revolución", *Memoria: Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe* 6, núm. 19 (2009): 231-264.
- Hatzky, Christine. "Views from the South. Latin American Roots of Anti-Imperialism and Anti-Yankeeism". En *Making Sense of the Americas: How Protest Related to America in the 1980s and Beyond*. Coordinado por Jan Hansen, Christian Helm y Franz Reichherzer. Frankfurt: Campus Verlag, 2015.
- Jian, Chen, Martin Klimke, Masha Kirasirova, Mary Nolan, Marilyn Young y Joanna Waley-Cohen. *The Routledge Handbook of the Global Sixties: Between Protest and Nation-Building*. Londres: Routledge, 2018.
- Lenin, Vladimir Ilich. "El imperialismo, fase superior del capitalismo". En *Lenin: obras escogidas*. Moscú: Editorial Progreso, 1986.
- Luxemburgo, Rosa. *La acumulación de capital*. Ciudad de México: Grijalbo, 1967.
- Marini, Ruy Mauro. *El maestro en Rojo y Negro: textos recuperados*. Quito: Instituto de Altos Estudios Nacionales, 2012.
- Mark, James, Peter Apor, Radina Vučetić y Piotr Oseka. "'We Are with You, Vietnam': Transnational Solidarities in Socialist Hungary, Poland, and Yugoslavia", *Journal of Contemporary History* 50, núm. 3 (2015): 439-464.
- Markarian, Vania. "To the Beat of 'The Walrus': Uruguayan Communists and Youth Culture in the Global Sixties", *The Americas* 70, núm. 3 (2014): 363-392.
- Martí, Salvador y Alberto Martín. "Repensar la insurgencia: movimientos sociales y vanguardias revolucionarias en América Central", *Perfiles Latinoamericanos* 28, núm. 56 (2020): 51-74.
- Martín, Alberto y Eduardo Rey. "La dimensión transnacional de la izquierda armada", *América Latina Hoy* 80 (2018): 9-28.

- Pas, Nicolas. "Six Heures pour le Vietnam: Histoire des Comités Vietnam français 1965-1968", *Revue Historique* 302, núm. 1 (2000): 157-185.
- Pirker, Kristina y Julieta Rostica, coords. *Confrontación de imaginarios: los antiimperialismos en América Latina*. Ciudad de México: Instituto Mora / Centro Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2021.
- Pirker, Kristina. "Las transformaciones de la militancia revolucionaria en El Salvador y Nicaragua", *Cuadernos Americanos* 2, núm. 43 (2013): 109-133.
- Pozas, Ricardo. "Los 68: encuentro de muchas historias y culminación de muchas batallas", *Perfiles Latinoamericanos* 22, núm. 43 (2014): 19-54.
- Rist, Gilbert. *El desarrollo: historia de una creencia occidental*. Madrid: Catarata, 2002 [1996].
- Rodríguez Kuri, Ariel. "68: la otra visión", *Nexos*, 1 de septiembre, 2018. <https://www.nexos.com.mx/?p=39153#ftnref9>.
- Rojas, Rafael. *Traductores de utopías: la Revolución cubana y la nueva izquierda de Nueva York*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Rutter, Nick. "Look Left, Drive Right: Internationalisms at the 1968 World Youth Festival". En *The Socialist Sixties: Crossing Borders in the Second World, 193-212*. Editado por Anne Gorsuch y Diane Koenker. Bloomington: Indiana University Press, 2013.
- Schwarz, Roberto. "Iridiscencia política: los colores cambiantes de Caetano Veloso", *New Left Review* 75 (2012): 81-106.
- Zolov, Eric. "Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America", *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina* 5, núm. 2 (2008): 47-73.
- Zolov, Eric. "Introduction: Latin America in the Global Sixties", *The Americas* 70, núm. 3 (2014): 349-362.
- Zolov, Eric. "La Tricontinental y el mensaje del Che Guevara: encrucijadas de una nueva izquierda", *Palimpsesto: Revista Científica de Estudios Sociales Iberoamericanos* 6, núm. 9 (2016): 1-13.

CUERPO RESIGNIFICADO

Representación del cuerpo femenino en el arte

Martha Gabriela Mendoza Camacho

El Colegio de Morelos

*“Vivir consiste en reducir continuamente
el mundo al cuerpo, a través de
lo simbólico que este encarna.”*

David le Bretón

Desde tiempos remotos, la humanidad ha procurado generar memoria e historia acerca del desarrollo social y los cambios o transformaciones terrenales. Arqueológicamente, se cuenta con yacimientos, herramientas, dibujos, esculturas y diversos artefactos que dejan constancia de tal evolución. Entre las primeras representaciones del cuerpo femenino se encuentran las esculturas de las “Venus”, llamadas así por el marqués de Vibraye en 1864, como menciona Sandra Ferrer.¹ Algunos ejemplares son las estatuillas de Willendorf, Dolní Vestonice y Lespugue.

En estas primeras figuraciones femeninas se puede apreciar una singular atención en las caderas y senos, principales características corporales de la mujer, vinculadas directamente a la fertilidad y la maternidad. Dichas representaciones no están muy alejadas de las imágenes mitológicas en las culturas antiguas como la sumeria, la azteca y la maya, en donde se encuentra como principal rasgo de las diosas: la fertilidad, como el caso de la diosa Inanna o Ishtar de la cultura sumeria; la diosa Tlazolteotl de la tradición mexicana y la

1. Sandra Ferrer Valero, *Breve historia de la mujer* (Madrid: Ediciones Nowtilus, 2017), 14.

diosa Ixchel de la maya. Asimismo, el rasgo prevalece en las culturas egipcia, hindú, la clásica grecolatina y la japonesa, por mencionar algunas.

Otra característica de las diosas es la dependencia que guardan con la figura masculina o Dios, como los casos de Isis esposa de Osiris; Sarawasti consorte de Brahma; Lakshmi cónyuge de Vishnu; Sati / Parvati compañera de Shiva; Hera o Juno pareja de Zeus o Júpiter; e Izanami señora de Izanagi. Todas las divinidades nombradas representan la maternidad, la fertilidad y son protectoras. Además, dentro de la mitología se encuentran sacrificios o transformaciones como son los casos de Parvati (reencarnación de Sati), de Izanami (diosa de la vida y la muerte) y Coatlicue (quien fue transformada en monstruo).

Siguiendo con lo expuesto, también se sabe acerca de la representación de lo femenino relacionada con el castigo y la maldad. Uno de los mitos más reconocidos en torno a este tema es el mito de Eva y Adán, quienes una vez que probaron del fruto del árbol de la ciencia fueron expulsados del paraíso. Eva incitó a Adán a probar dicha fruta y como castigo recibió el parto con dolor y, por ende, la menstruación. Otras figuras femeninas han sufrido castigos como Coatlicue, quien después de vengarse por la infidelidad de su esposo Ixcoatl, fue relegada a barrer el templo de los dioses por la eternidad, así como Medusa, Eco e Ío, las cuales sufrieron los celos de Hera por haber sido violadas por Zeus. Durante la Edad Media se pueden encontrar algunas representaciones de las mujeres en el infierno y se harán múltiples referencias acerca de la mujer como un ente maligno que incita al hombre a actuar contra su voluntad: “¿Qué se debe entender por ‘mujer’, sino la voluntad de la carne?”, cita perteneciente a Gregorio Magno extraída del texto “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada” escrito por Chiara Frugoni.²

2. Chiara Frugoni, “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada”, en *Historia de las mujeres 2: la Edad Media*, coord. Georges Duby y Michelle Pierrot (Madrid: Penguin Random House, 1992), 378.



Fig. 7.1: A) *Venus de Willendorf* (h. 28 000-25 000 a. C.), Museo de Historia Natural de Viena. B) *Venus de Dolni Vestonice* (29 000-25 000 a. C.), Museo de Brno, República Checa. C) *Venus de Lespugue* (h. 25 000 a. C.), Museo del Hombre de París.

También, durante la Edad Media, la imagen de la virgen empezará a ser difundida y se construirán catedrales en donde se encontrarán esculturas de María con el niño Jesús. La concepción de María como figura sagrada dotará a la mujer de una presencia en las religiones católica y cristiana; sin embargo, exigirá otro valor en la consideración de las féminas no solo como seres cuya función es parir y proteger a los hijos, o como seres malignos, seductores y celosos, sino como vírgenes. Se impondrá la virginidad como un rasgo esencial en las mujeres, algo antinatural, como apunta Sandra Ferrer,³ pues una vez que parían perdían dicho carácter y, además, a diferencia de la Virgen María, era imposible que las mujeres pudieran procrear sin dejar de ser vírgenes.

Todas estas representaciones que se han mencionado hasta el momento no solo serán parte de la mitología y la iconoclastia,

3. Sandra Ferrer Valero, *Mujeres silenciadas en la Edad Media* (Madrid: Punto de Vista Editores, 2015).

sino que también son alegorías de un comportamiento social. Salvo algunas excepciones como Enheduana, Nefertiti, Aspasia de Mileto, Hiparquia, Hypathia y Cornelia; en la antigüedad y muy entrada la Edad Media, las mujeres pasaban de la tutela de su padre a la tutela de su esposo, privándoles de tener bienes propios y representación política y social. La mujer tenía como función procrear y apoyar a su esposo en sus negocios u oficios.⁴

Las representaciones sociales le asignan al cuerpo una posición determinada dentro del simbolismo general de la sociedad. Sirven para nombrar las diferentes partes que lo componen y las funciones que cumplen, hacen explícitas sus relaciones, penetran el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos y en la ecología de la comunidad humana. Este saber aplicado al cuerpo es, en primer término, cultural.⁵

Como bien apunta David le Bretón, en occidente hay una tendencia a invisibilizar el cuerpo, no solo el femenino, sino que en general el hombre no se percibe como un cuerpo individual, sino que se instaura la idea de un cuerpo proveniente de la divinidad, en donde cuerpo y alma son lo mismo. En la Edad Media, describe David le Bretón, el individuo comienza a perfilar su individualismo con la aparición de los carnavales, en los cuales el disfrute, lo grotesco y el contacto con otros cuerpos generarán diversas formas de percepción. Comienza una especie de liberación corporal que desencadena una noción de la individualidad en el Renacimiento.⁶ Sin embargo, a pesar de este reconocimiento corporal hecho por el hombre, el cuerpo de la mujer seguirá concebido desde una perspectiva masculina. Lo expresa claramente Mary Wollstonecraft

4. Ferrer Valero, *Mujeres silenciadas*, 2015.

5. David le Bretón, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Ediciones Nueva, 2002), 13.

6. Bretón, *Antropología del cuerpo*, 31-32.

en su *Vindicación de los derechos de la mujer*, en donde confronta a Jean Jaques Rousseau, quien impone un comportamiento “dulce, pulcro e inocente” a la mujer, además de una función subordinada respecto del hombre y una belleza que la podía beneficiar enormemente sin requerir siquiera pensar:⁷

Rousseau declara que una mujer nunca debe ni por un momento sentirse independiente, que debe regirse por el miedo a ejercitar su astucia natural y hacerse una esclava coqueta para volverse un objeto de deseo más atrayente, una compañía más dulce para el hombre cuando quiera relajarse. Lleva aún más lejos el argumento, que pretende extraer de los indicios de la naturaleza, e insinúa que verdad y fortaleza, las piedras angulares de toda virtud humana, deben cultivarse con ciertas restricciones, porque, con respecto al carácter femenino, la obediencia es la gran lección que debe inculcarse con vigor inflexible.⁸

A lo largo de los siglos encontramos imágenes de la mujer creadas a partir de la mirada masculina, este es el caso de famosos cuadros como *El nacimiento de Venus* (1482-1485) de Sandro Boticelli, *La Gioconda* (1503) de Leonardo da Vinci, *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez, *La maja desnuda* (1797-1800) de Francisco de Goya, *Almuerzo sobre la hierba* (1863) de Édouard Manet, *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Pablo Picasso, entre otros lienzos, pero en especial interesa *El origen del mundo* (1886) de Gustave Courbet, en donde se observa una imagen explícita de la vulva de la mujer. Representaciones que, si bien muestran a la mujer liberada y desnuda, han sido creadas por el género masculino, exaltando las características de belleza, pasividad, objeto de deseo y fertilidad.

Aunque grandes mujeres trataron de cuestionar las imposiciones establecidas contra su género, como Hildegarda de Bingen,

7. Mary Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer*, ed. Isabel Burdiel, trad. Carmen Martínez Gimeno (Madrid: Clásicos del feminismo, 2018).

8. Wollstonecraft, *Vindicación de los derechos de la mujer*, 110-111.

Cristina Pizan, Mary Wollstonecraft, Jane Austen, Juana de Asbaje, Virginia Woolf, entre otras, la liberación del cuerpo femenino comenzó hasta que el movimiento feminista cobró fuerza con las sufragistas, quienes quemaron sus sostenes como manifestación de liberación patriarcal.

La presencia femenina en el arte se afianzará hasta bien entrado el siglo xx, si bien, a partir del siglo xvi se le permitirá a la mujer asistir a las academias de arte, ya que esta disciplina será la única a la cual tendrá acceso educativo;⁹ la artista será invisibilizada durante varios siglos. El mismo Filippo Tommaso Marinetti en su *Manifiesto futurista* afirma en el punto noveno: “Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo— el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan y el desprecio a la mujer”.¹⁰ Esta misoginia no detuvo a las mujeres de expresarse artísticamente, se encuentra, por ejemplo, a la escritora y bailarina Valentine Saint Point, quien respondiendo a Marinetti, se autoproclama como “Mujer feminista”; y podemos encontrar en ella a uno de los antecedentes del desnudo femenino en el arte, pues además de escribir su “Manifiesto de la lujuria”, en sus propuestas coreográficas muestra su cuerpo semidesnudo.¹¹

El arte del cuerpo

Una vez realizado este breve recorrido sobre la representación del cuerpo femenino y sus implicaciones socioculturales, pasaré a hablar acerca del Arte Acción.

9. Sandra Ferrer Valero, *Breve historia de la mujer* (Madrid: Ediciones Nowtilus, 2017).

10. Filippo Tommaso Marinetti, “El futurismo”, *Le Figaro* 2, trad. Ramón Gómez de la Serna, núm. 6 (1909):1-3.

11. Paul-André Claudel y Élodie Gaden, “Valentine Saint-Point à la croisée des avant-gardes”, *Calendas*.

Para todas las artes, el cuerpo es esencial pues es usado para producir el arte, ya sea pintando, esculpiendo, reflexionando, inventando, observando, etcétera, pero para la danza y el teatro el cuerpo es por completo el objeto artístico. Si bien se involucra con otros elementos, como el espacio escénico, la escenografía, el vestuario, la música o la utilería, se convierte en el medio de expresión principal. A través de él se desarrolla el objeto del arte.

Las historias del teatro y de la danza tienen distintas etapas; a lo largo del siglo xx y lo que va del XXI surge una propuesta que les ha permitido desarrollarse de manera peculiar. Antonin Artaud en *El teatro y su doble* abre la brecha de esta etapa del teatro que impactará en la danza y hasta en las artes visuales. Artaud aboga por un teatro más orgánico, lejos del artificio y la falsedad, en el cual se muestre el cuerpo natural. Más allá de técnicas expresivas preestablecidas propone que el teatro sea como una pintura, que capte la emoción y la exprese al momento. Hace una comparación con las danzas balinesas, como expresiones primitivas y orgánicas cuya función es llevar al espectador a un trance y hacerlo parte de un ritual sagrado. Así debe ser el teatro, considera Artaud: orgánico, sincero y productor de una experiencia en la cual el espectador viva una emoción verdadera y directa.¹²

Lo orgánico se manifiesta con el cuerpo, el actor debe dejar de lado el vestuario y la utilería, incluso escenografía, para convertirse en el único significante del espectáculo. La emoción, a flor de piel, debe provocar la reacción del espectador. Y al igual que la tragedia, su función será el vaciamiento, la empatía que llegará a una catarsis por la emoción producida a través del cuerpo del actor.

La propuesta de Antonin Artaud surge de manera paralela a las del arte de vanguardia, sobre todo con los futuristas y dadaístas, quienes propusieron un tipo de arte basado más en el aspecto corporal, en el “ser ahora” tanto de los artistas como de sus propuestas.

12. Antonin Artaud, *El teatro y su doble* (México: Debolsillo, 1964).

Los artistas vanguardistas organizaban tertulias o *soirées*, en las cuales mezclaban y creaban diferentes expresiones artísticas como, por ejemplo, la poesía, el teatro, la música, la danza, la fotografía y hasta el video. Fascinados con la tecnología, los vanguardistas desarrollaron un arte mecanicista, onomatopéyico y, de alguna manera, más corporal, que va a repercutir en el arte del siglo xx.

Además de estas propuestas artísticas, el contexto social bélico y capitalista del siglo xx llevó al surgimiento de una expresión multidisciplinar en la cual el cuerpo se convierte en soporte del arte y de la búsqueda de lo orgánico (por ejemplo, el proyecto musical de John Cage y la propuesta dancística de Merce Cunningham). Por otro lado, la necesidad de un equilibrio de las artes con su entorno consolidó poco a poco una expresión artística, como lo es el *performance*, en una técnica de arte.

Esta técnica artística forma parte del “arte vivo” en el que se involucra a un cuerpo ejecutor, por ejemplo, la danza, el teatro, el *action painting*, el *happening*, las presentaciones de música (recitales, conciertos, etc.), hasta la construcción de un edificio o la filmación de una película. Dichas tendencias son ejecutadas por uno o varios cuerpos en un tiempo y espacio determinados, pueden quedar o no residuos de la pieza como producto de la intervención humana.

En el presente trabajo el arte-acción, una de las tendencias del *performance*, es el que interesa, pues se cree que en esta forma de expresión la función específica del cuerpo individual como objeto de arte va del Ego al *Alter Ego* que, en conjunto, conforman un Ego trascendental; es decir, su objetivo no solo es mostrar al cuerpo como signo sino que va más allá. El cuerpo del *performer* se enfrenta al otro, a ese espectador-testigo al que invita a participar activamente y que sin él su propuesta es inconclusa. Si bien una de las características esenciales del “arte vivo” es tener un espectador, en el arte-acción depende de este y de su participación para que la propuesta pueda completarse. Aunque existen expresiones performativas en las cuales no es necesario el cuerpo para generar o

producir una experiencia,¹³ en este trabajo sí se considera al cuerpo como parte esencial para el arte acción y para las artes vivas en general. Entonces se genera una obra social, el cuerpo del *performer* sirve de guía, es la chispa, y el cuerpo del testigo y su participación es la llama. El resultado entre la fusión de la propuesta del *performer* y la participación del o los testigos será el objeto de arte.

A partir del método cualitativo, me apoyaré en algunos conceptos de la fenomenología de la percepción, así como de la metodología y teoría de la semiótica general de Charles Sanders Peirce; para tratar el concepto de cuerpo retomo a José Enrique Finol. Posteriormente, realizaré algunas analogías con la teoría del espectáculo propuesta por Patrice Pavis, Marco de Marinis y André Helbo, con el objetivo de analizar algunas piezas de Arte Acción realizadas por la artista Lorena Orozco Quiyono. De esta manera, reflexionaré acerca de la función signica en dichos *performances*. Se responde a las preguntas como: ¿cuáles son los elementos que conforman al Arte Acción?, ¿cuál es la función del cuerpo como signo en la obra de Lorena Orozco Quiyono? y ¿qué elementos son reiterativos en la propuesta artística de Lorena Orozco Quiyono?

Hacia una semiótica del Arte Acción

La relación que se acaba de presentar entre el arte teatral o del espectáculo en general, abarcando el “arte vivo” con el *performance-art*, tiene como objetivo principal formular una aproximación a la *semiótica del Arte Acción* basándonos en la teoría en torno al teatro y al espectáculo, sobre todo la desarrollada por Patrice Pavis, André Helbo y Marco de Marinis, quienes han trabajado métodos de *análisis para los espectáculos*.

13. Recordemos la pieza *El pájaro de fuego* realizada por los dadaístas, en la cual el único objeto de representación era un artilugio con fuegos pirotécnicos.

Como afirma Gay McAuley, investigador del departamento de estudios del *performance* desde el ámbito sociológico en la Universidad de Sidney: la semiótica del espectáculo y del teatro particularmente ha sido una herramienta para estudiar no solo el ámbito artístico como son los *performance*-espectáculos, sino también el ámbito cultural con los *performances*-sociales. Usar de manera metafórica la terminología teatral para realizar análisis de fenómenos sociales parece dar mayor claridad para entender y explicar la realidad social.¹⁴

He observado tres elementos básicos recurrentes en las piezas de Arte Acción. El primero, aparece tanto en el ámbito teatral como el artístico; el social es el cuerpo (vivo) que realiza una acción (minimal o barroca) y entra en relación con el espectador o como McAuley lo llama, con el “testigo”. Sin esta contraparte no es posible el *performance*. El segundo es el espacio ya sea en un teatro, en la calle, en el metro o en el desierto. Una de las aportaciones de los espectáculos performáticos es justamente experimentar en el espacio y salir de las cuatro paredes. En este se buscan espacios públicos, aunque en el Arte Acción los museos y las galerías se volvieron sitios para dichas expresiones. El tercero es el tiempo, por lo general se le considera algo efímero, espontáneo, que nace y muere en el momento. Sin embargo, se han encontrado expresiones performáticas que pueden durar días, meses o incluso años.

Uno de los mayores problemas que se puede observar al estudiar la forma performática del Arte Acción es el hecho de que ya se realizó y no volverá a suceder, sin embargo, hay constancia de los hechos en la documentación. Lorena Orozco Quiyono advirtió la necesidad de dejar registro de su trabajo, en la mayoría de las veces en fotos y videos. De igual manera, las reseñas de las acciones en algunos periódicos y libros, así como la difusión de fotos y videos en internet son la constancia de las acciones efímeras. En el caso

14. Gay McAuley, *Performance Analysis: Theory and practice in About Performance: Performance Analysis* (Sydney: Universidad de Sydney, 1998).

específico de la artista mencionada, hay todo un archivo que la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y el Ex Teresa Arte Actual han recabado sobre los *performances* de mujeres realizados en la Ciudad de México los últimos 30 años, en donde aparece el trabajo de la artista, así como en su sitio web y redes sociales en donde se exponen fotos y videos.

A lo largo de la historia del teatro, el interés sobre el estudio tanto del texto como de la representación es muy latente. Aristóteles en su *Poética* al hablar de las partes de la tragedia incluía a la música y el vestuario.¹⁵ Sin embargo, en poéticas posteriores se dio mayor importancia al texto que a la representación, como en el caso de Nicolas Boileau en *Ars poétique* en 1674, o Lope de Vega en *Arte Nuevo de Hacer Comedias*. La vanguardia en el arte del siglo XIX y el desarrollo de la teoría lingüística fueron trascendentes para que, en el siglo XX, teóricos como Thadeus Kowzanv (1997), Anne Ubersfeld (1993), Patrice Pavis (1987; 2000), Fernando de Toro (1988), Jean-Pierre Ryngaert (2002), Richard Schechner (1984), André Helbo (1978), entre muchos otros estudiosos del arte dramático desarrollaran la teoría de la representación teatral.

Todos estos autores han partido de la teoría general de los signos desarrollada en Francia por Ferdinand de Saussure¹⁶ y de la semiótica surgida en Estados Unidos de América por Charles Sanders Pierce.¹⁷ Aunque ambos fundadores de la ciencia de los signos encontraron sus propios medios para el desarrollo de esta, el objeto estudiado es el mismo; por lo tanto, ambos puntos de vista son importantes para conocer su desarrollo. Como una ciencia general, Charles Morris consideró que la semiótica se divide en tres ramas: semántica, sintaxis y pragmática. La semántica es la relación de los signos y las cosas a las cuales se refieren, trata la denotación o significado. La sintaxis es la relación entre los signos en una estructura

15. Aristóteles, *La poética* (México: Editores Mexicanos Unidos, 1989).

16. Ferdinand Saussure, *Curso de lingüística general* (España: Akal, 2000).

17. Charles Sanders Pierce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1978).

formal y la pragmática es la relación entre los signos y los efectos que producen.¹⁸

Dentro de los estudios de la semiótica teatral, Tadeusz Kowzan fue uno de los pioneros en realizar una teoría y aunque sus análisis partieron del texto escrito y los estudios de la teoría literaria, pronto se dio cuenta que el teatro ocupa un estudio que trasciende al texto escrito. Esto lo llevó a realizar un estudio sobre el espectáculo o representación teatral dentro del cual propone un esquema de trece sistemas inherentes a la representación que deja abierto y que sirve como punto de partida para nuevas investigaciones. Dicho sistema considera elementos como: la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje, el peinado, el traje, los accesorios, los decorados, la iluminación, el espacio y el tiempo, la música, el sonido, y los factores auditivos.¹⁹

Los estudios de Jean-Pierre Ryngaert,²⁰ que parten de la teoría de la recepción de Umberto Eco, son de suma importancia, ya que proponen un método casi exhaustivo del análisis teatral. Lo primero que señala es que al comenzar a hacer un estudio semiótico de un texto dramático hay que cuestionarse sobre cuál es el objetivo del mismo y tomar la obra analizada como una práctica social dentro de un contexto determinado. De este punto se debe partir para realizar una hipótesis basada en los intereses de la investigación y así comenzar el trabajo semiótico. Una vez elaborada la hipótesis, se analiza cada una de las partes que conforman el texto escrito. Pese a que su estudio parte del texto escrito, Jean-Pierre Ryngaert establece que hay una relación intrínseca entre este y la representación. También los estudios del crítico Patrice Pavis contribuyeron con la semiótica teatral enfocándose tanto al texto como a la

18. Charles Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos* (Barcelona: Paidós, 1985).

19. Tadeusz Kowzan, *El signo en el teatro* (Madrid: Arco; Libros, 1997), 172.

20. Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre* (Bélgica: Nathan, 2002).

representación, creando el *Análisis para los espectáculos*²¹ y el *Diccionario semiológico del teatro*.²²

El Arte Acción es una expresión artística que se ha desarrollado fuertemente a lo largo del siglo xx, particularmente en su segunda mitad así como en lo que va del siglo xxi, en el cual ha tenido mayor presencia, lo que logra un importante reconocimiento en el mundo del arte.

Esta expresión artística ha creado polémica debido a que surgió de manera subversiva, en contra de las formas clásicas de hacer arte y en contra del capitalismo. Desde Filippo Marinetti (1876-1944) hasta Otto Muehl (1925), los ideales que defiende el Arte Acción son: no ser vendido, no ser un capital artístico y, sobre todo, ser auténtico y efímero. Actualmente, estos ideales se han difuminado; el mercado del arte encontró la forma de comprar la idea creativa del artista e incluso los “residuos” dejados, así que al realizarse una acción performática, son puestos a la venta. Sin embargo, en este tipo de arte subversivo el uso del cuerpo transgrede los paradigmas establecidos socialmente. Se puede observar, siguiendo la idea de David le Bretón,²³ al *performance* como una forma de liberación corporal en el siglo xx. Es decir, si para le Bretón la “libertad del cuerpo” se logra con la llegada del individualismo a partir del Renacimiento, una vez que el individuo es capaz de discernir el cuerpo de su alma, será a partir de la materialidad (la ausencia de alma) y la consideración de la mente como parte del cuerpo lo que dará mayor presencia a la corporalidad y le dará libertad a la persona al soltarlo del yugo de la religión.

En el arte de vanguardia, los modelos de actuación basados en la experiencia propia y no en la imitación, la consideración de la psique como elemento fundamental para el comportamiento y la percepción del otro como reflejo de la identidad propia son concepciones que empujan a los artistas a hacer uso de su propia corporalidad como forma de expresión.

21. Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos* (Barcelona: Paidós, 2000).

22. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (Paris: Messidor; Éditions sociales, 1987).

23. Bretón, *Antropología del cuerpo*.

Además, uno de los rasgos más importantes del Arte Acción es la multidisciplinariedad, tanto las piezas performáticas como los artistas que lo desarrollan provienen de distintas disciplinas artísticas: artes visuales, teatro, danza, fotografía, video, arquitectura, escultura y literatura. Todas ellas unidas para reforzar la idea que se quiere transmitir, así como presentar de manera más efectiva su propuesta.

Aunque este arte trató de escapar de toda definición, descripción y, sobre todo, de todo análisis, ha sido posible encontrar un lenguaje cada vez más estructurado y estandarizado en esta expresión. En este sentido, Úrsula Ochoa en su texto “La incesante repetición del gesto” expone diez expresiones recurrentes en el Arte Acción, entre las que se encuentran:

1. El desnudo
2. El uso del vestuario rojo
3. El uso de la carne cruda
4. Uso de sangre o pintura roja en alusión a esta
5. La pintura vaginal
6. Embadurnarse con pintura, alimentos o fluidos sobre el cuerpo
7. Envolverse de lanas, cabellos, cordones, sogas, cintas o alambres en la cabeza
8. Escribirse en el cuerpo o permitir que escriban sobre él
9. Uso de hielo
10. *Action painting*²⁴

Como se puede observar, el desnudo es el primero de estos “gestos”. Se podría considerar a Yves Klein y a Piero Manzoni como algunos de los artistas que comenzaron la tradición del Arte Acción incorporando el cuerpo desnudo; sin embargo, no eran ellos

24. Úrsula Ochoa, “La incesante repetición del gesto: los 10 gestos y elementos formales más utilizados en el arte acción”, *Blog Strike Through*, 8 de septiembre, 2004.

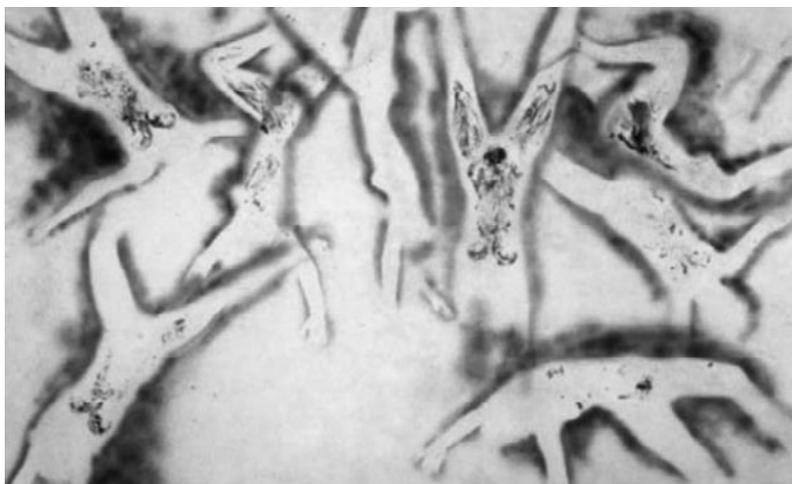


Fig. 7.2: Yves Klein, *Anthropométries*, 1960.



Fig. 7.3: Piero Manzoni, *Living Sculpture*, 1961.

quienes se desnudaban, sino que recurrían a los cuerpos femeninos para realizar sus piezas performáticas. Recordemos las *Antropometrías* de Yves Klein, quien utilizó el cuerpo de la mujer como pincel o las *Esculturas vivientes* de Piero Manzoni, cuerpos femeninos firmados por el artista.

Si bien la estructura del arte del *performance* corresponde a un código que, dependiendo del artista y del lugar en el que se desarrolle, se reinventa. Se ha observado que hay rasgos comunes que se mantienen a pesar de que el artista pretenda que no signifiquen nada en especial; el Arte Acción ya es un lenguaje institucionalizado, los festivales y las presentaciones cada vez más frecuentes del *performance* así lo demuestran. Sin embargo, el *performance* tiene un código débil debido a que no es fácil reconocer el significado de los signos que se usan para llevarlo a cabo.

Semióticamente hablando, se puede afirmar que en cada propuesta performática hay una “invención”, concepto propuesto por Umberto Eco en su libro *Tratado de semiótica general* en donde la define como:

[...]un modo de producción en que el productor de la función semiótica escoge un nuevo *continuum* material todavía no segmentado para los fines que se propone y sugiere una nueva manera de darle forma para transformar dentro de él los elementos pertinentes de un tipo de contenido.²⁵

La manera para saber cómo funcionan estas nuevas estructuras es por medio de su deconstrucción, al seguir la propuesta de análisis semiótico de Jean Pierre Ryngaert,²⁶ en donde surgen los rasgos pertinentes que establecen cuál es la forma de su *continuum* expresivo y qué función semiótica cumple cada uno de sus

25. Umberto Eco, *Tratado de semiótica general* (México: Debolsillo, 2005), 347.

26. Jean Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain* (Paris: Dunod, 1993).

elementos. Estos códigos inventados no son completamente nuevos, sino que nos presentan un *continuum* que “a causa de su idiosincrasia cultural o de su complejidad estructural, no es conocido todavía”.²⁷ Se transforma la manera de expresión, pero surge de una convención, de esta manera, se institucionaliza el código. El *performance* o Arte Acción transformó y sigue transformando la forma de este arte, y ha consolidado ciertas bases para su definición.

En el *performance art* las funciones que determinan la relación entre dos elementos, es decir, los funtivos, se separan. La expresión y el contenido no son preestablecidos, y así como Eco afirma que la pintura “es un fenómeno misterioso que establece sus propios funtivos en lugar de ser establecido por ellos”,²⁸ el *performance* también establece sus propias relaciones. La manera en la cual funciona el código performático es por medio de un proceso perceptivo y factual, “juicio que predica de un contenido determinado marcas semánticas que no le haya atribuido previamente el código”.²⁹

El Arte Acción es ante todo un fenómeno perceptivo en el cual se hace uso de diversas expresiones ya codificadas (literatura, música y teatro principalmente) para inventar una nueva forma de expresión. Dentro del desarrollo de este, cada uno de los elementos que lo conforman se presentan como una forma vacía de significado que puede o no transformarse en su *continuum* expresivo. Los objetos empleados no representan signos sino hasta que se usan o hasta que se haya completado el acto performático.

Partiendo de su identidad espectacular, se puede comenzar a destacar cuáles son los elementos que conforman al *performance*; sin embargo, la forma en la cual se articulan y significan dichos elementos se escapa de la semiótica del espectáculo. El Arte Acción es una expresión transformadora e innovadora. Sus significados escapan a lo convencional, por lo cual la interpretación será esencial

27. Eco, *Tratado de Semiótica*, 152.

28. Eco, 353.

29. Eco, 238.

para otorgarle un sentido, si así se quiere. De esta manera se señala que en el arte del *performance* a veces es más importante la sensación o experiencia vivida que el sentido o significado que se pueda generar de una acción. Es un arte que nace y se completa mediante la experiencia, y aunque podamos conocerlo por medio de la documentación, su esencia viva desaparece en el momento en el cual se ejecuta.

En la semiótica del espectáculo, los teóricos proponen un acercamiento deconstructivo para analizar la propuesta escénica, consideran que el crítico o estudioso del espectáculo debe de ser un gran observador y conocer de manera empírica el objeto que estudia.³⁰ Desglosan cada elemento del espectáculo, primero formalmente: tiempo real, divisiones, pausas, ritmo de la obra, soportes visuales, musicales, escénicos, técnica de actuación, presentación del o los personaje(s), propuesta estética de la obra analizada; en caso de seguir un texto cómo lo representan: uso de multimedia y relación y posición del espectador. Después realizan el análisis del contenido: fábula, trama, mecánica de la obra, tiempo ficcional, propuesta estética o adaptación. Considerando estos rasgos generales, entonces se empieza a analizar cada uno de los elementos formales en relación con los de contenido; lo cual lleva a una mejor comprensión de la obra y a la interpretación de la función de cada elemento en particular y de la obra en general y, así, generar un estudio contextual de la pieza: ¿para qué o quién fue presentada?, ¿bajo qué marco?, ¿en dónde se presentó? y ¿cuál fue el objetivo?

Al tener todos estos datos, entonces la obra se vuelve no solo un objeto de arte con un objetivo particular, sino también un proceso social que deja huella de una manera de ser del arte en un momento y lugar específicos y que se suma al proceso y orden social.

Estas características se consideran, como ya se mencionó, en piezas espectaculares como el teatro, la danza, el cine, el circo y

30. Jean Pierre Ryngaert, *Le personnage théâtral contemporain* (París: Nathan, 2000).

otras artes escénicas. Pero con el *performance*, aunque muchos de estos elementos existan, no funcionan igual. La diferencia entre el *performance* y las artes del espectáculo es que no hay una “representación” sino una “presentación” del artista ejecutando una acción, y aunque haga uso de algunos objetos, de un espacio de un determinado tipo de ropa, es el cuerpo del artista el que dice, es el medio y objeto de expresión para presentar una pintura o un cuadro en movimiento con miras a compartir su propio pensamiento y sentir. En el teatro, cuando se representa el dolor, este ocurre de una manera un tanto “falsa” porque, aunque el actor se lacere o se haga daño, se hace uso de elementos que ayudan a “recrear” ese estado; sin embargo, en el *performance*, si el artista quiere representar el dolor se lastima verdaderamente con navajas reales. Una de las condiciones que tiene realizar un *performance* es justamente no “hacer como si”, sino realmente “hacer”.

En este sentido, el cuerpo se vuelve protagonista y debido a la condición efímera del *performance*, cada uno de los elementos son uno solo; con esto se quiere decir que, aunque en el análisis del teatro se estudien tiempos diferentes (el real y el de ficción) o se analicen los elementos visuales por separado para luego dar una interpretación del conjunto, en el *performance* todo está íntimamente ligado. Sobre todo, en el Arte Acción el cuerpo es fundamental para integrar la propuesta artística y esta no se completa sin el espacio, sin el tiempo, sin los “elementos objetuales” y, sobre todo, sin la participación del “testigo”-espectador.

Acciones para la sanación. Lorena Orozco Quiyono

Lorena Orozco Quiyono (1965) es una artista mexicana. Perteneció al grupo 19 concreto formado en la clase del maestro Julio César Chara, quien los introdujo al ámbito del *performance art*, en la Escuela Nacional de Artes Plásticas perteneciente a la Universidad

Nacional Autónoma de México. El grupo tuvo una vida de 15 años (1990-2005), en los cuales participaron en diferentes festivales y proyectos culturales. Por su parte, la artista también desarrolló su propuesta creativa de manera independiente.

Lorena Orozco es una artista con un amplio reconocimiento en el mundo del arte mexicano y específicamente en el Arte Acción. Diversos teóricos y críticos del arte la nombran en sus trabajos, como Josefina Alcázar en su libro³¹ (1999) y en su Serie Documental de *Performance Mujeres en acción*³² (2006); asimismo, Dulce María de Alvarado Chaparro en su tesis de licenciatura *Performance en México*³³ (2000) la incluye dentro de los dieciocho testimonios de artistas del *performance*. Mónica Mayer, una de las performereras y documentalista de este arte, registra algunas acciones de Lorena en su libro *Rosa Chillante: mujeres y performance en México*³⁴ y ha realizado reseñas sobre el trabajo de la artista. Orozco Quiyono actualmente presenta una gran cantidad de sus acciones por invitación como reconocimiento de su trabajo artístico.

Su obra artística es variada, aborda temas como la violencia familiar, los estereotipos de belleza, el tiempo, la enfermedad, etcétera. Dentro de su trabajo hay un tema que ha sido constante: la transformación o sanación. En varias de sus piezas aparece ella delicadamente femenina manipulando aparatos eléctricos pesados como una motosierra, una caladora o un taladro, los cuales contrastan la imagen femenina con la fuerza y el poder. En algunas acciones, la artista emplea el lenguaje escrito para presentar palabras simbólicas, las cuales evocan obstáculos por superar. Al respecto, Josefina Alcázar reseña:

31. Josefina Alcázar, *Performance y Arte-acción en América Latina* (México: ExTeresa; Ediciones sin nombre; CITRU, 2005).

32. Josefina Alcázar, "Experiencia transformadora", Museo de mujeres, 6 de enero, 2014.

33. María de Alvarado Chaparro, "Performance en México: historia y desarrollo" (tesis de licenciatura, UNAM, 2000).

34. Mónica Mayer, *Rosa chillante: mujeres y performance en México* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004).

En sus acciones, Lorena Orozco (México, 1967) reflexiona sobre la fragilidad y la fortaleza, el miedo y el valor, la destrucción y la construcción, el deseo de transformación y la gran dificultad que esto conlleva. Así, trata que el público se vea a sí mismo en las acciones que lleva a cabo. Establece un diálogo con el espectador a través de acciones para provocar un eco en ellos. En su pieza *Atravesando la línea*, realizada en el año 2000, utilizó la música instrumental de “La vida en rosa” que contrastaba con la acción de caminar en un espacio obstaculizado por grandes troncos de árbol en los que colocó los textos: ME ENGAÑO, MIEDO DEL MIEDO, Y LA VIDA SE EXTIENDE AL INFINITO. En esta acción Lorena se propuso confrontar las concepciones tradicionales sobre lo femenino y lo masculino. Al trabajar con una motosierra y un montacargas obligaba al público a ver a una mujer como sujeto transformador de su entorno y no solo en términos de su naturaleza sexual y reproductiva.³⁵

Lorena Orozco Quiyono como sujeto de acción en el mundo del arte mexicano ha sobresalido no solo por el objeto de su deseo y de su arte, sino también por el lugar dado y destacado por los actantes del mundo artístico mexicano sobre su trabajo.

En la presente investigación se toman en cuenta dos acciones en las cuales la artista aborda el tema de la sanación. Al respecto, la artista creó una serie titulada “Acciones para la sanación” que consta de siete piezas artísticas desarrolladas entre 1995 a 2005.³⁶ Las acciones de la serie son:

1. Acción para la sanación 1: Resurrección (Ciudad de México, 1995).

35. Alcázar, “Experiencia transformadora”.

36. El estudio y análisis semiótico de las acciones completas es parte de la investigación doctoral que realicé en 2016, sin embargo, en esta ocasión únicamente hablaré de dos de las siete acciones en donde el tema del ritual tiene mayor presencia.

2. Acción para la sanación 2: Esta es una escalera consciente (Ciudad de México, 1995).
3. Acción para la sanación 3: Como en un cuento de hadas 1 (Ciudad de México, 2004).
4. Acción para la sanación 4: Como en un cuento de hadas 2 (Ciudad de México, 2004).
5. Acción para la sanación 5: Levantarse (Ciudad de México, 2004).
6. Acción para la sanación 6: Integración (Quebec, 2002 y Ciudad de México, 2003).
7. Acción para la sanación 7: Sin nombre (Yucatán, 2001).

Aunque en todas las piezas que conforman la serie se aborda el tema del ritual como una de las estrategias que utiliza Lorena Orozco en su proceso creativo, en este trabajo es de interés tratar la primera y la última acción, pues, aunque se hicieron en distintos tiempos y espacios, ambas están relacionadas, ya que consisten en la presentación de la misma acción, pero con particularidades entre ellas.

La acción para la sanación 1 no cuenta con registro ni documentación, únicamente existe la descripción hecha por la artista sobre la misma; por su parte, la acción para la sanación 7 fue registrada en video por Omar Góngora.

Estas obras que abren y cierran la serie “Acciones para la sanación” tienen ciertos rasgos en común. Aunque la acción 1 es más corta en cuanto a desarrollo, hay una interacción y retroalimentación con los asistentes y artistas amigos de Lorena Orozco, quienes asistieron a casa de la artista y presenciaron su pieza. La acción 7 se llevó a cabo en la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY).

Ambas piezas presentan una misma acción que también es retomada por la artista para otra presentación llamada *Muerte-Miquiztli-Death*, de la cual también hay un registro en video y algunas fotos en el Archivo Virtual y que sirve de intertexto para completar

la idea de la acción 1. Se desarrolla de la siguiente manera: la artista llega al lugar, se corta la ropa por la mitad (en Yucatán únicamente se la quita) y se desnuda, la artista pinta el contorno de su cuerpo en una hoja de papel bond de su mismo tamaño. Otra acción en común entre las piezas 1 y 7 consistió en bañarse o mojar su cuerpo.

Finalmente, la consideración del espectador como parte de la obra artística ocurre en ambas acciones. En la 1, Lorena entabla un diálogo que se suma a la experiencia realizada y en la 7 la artista se dirige a algunos de los presentes y con los labios pintados de rojo los besa en diferentes partes de su cuerpo antes de comenzar su acción-ritual.

En la acción 7, la artista usa una lámpara que pone sobre su cabeza como única iluminación en el aula de la ESAY, lo cual genera un ambiente íntimo y permite que los espectadores sean protagonistas cuando son iluminados por la artista. Lorena pinta sus labios con un labial rojo, transita por el público, los ilumina y besa diferentes partes de sus cuerpos: el rostro, el pecho, la espalda, el estómago, etcétera. Luego, regresa al centro del aula en donde hay un papel bond, se retira la lámpara, algunos colaboradores la iluminan con lámparas de mano, se desnuda (hasta ese momento lleva un vestido negro), se recuesta en el piso y pinta el contorno de su cuerpo en el papel, se levanta y se echa una jarra de agua encima, lavando su cuerpo con ella, finalmente, vuelve a ponerse su vestido negro y sale.

La sanación para la artista implica un proceso de transformación. El cambio consciente tiene como resultado una metamorfosis en el pensamiento. A partir de este fundamento lo más importante para la artista, la *inventio auctoris* de su obra implica un ejercicio espiritual y activo hacia un cambio en la conciencia personal y social. Para ella “el artista tiene el compromiso de transmitir”, “tiene una vocación de servicio”, es decir, él genera las obras de arte para sí mismo y para el otro. El objetivo de la artista es crear obras que generen una reflexión al otro y una transformación personal: “La

mejor manera de, también, construir transformaciones sociales es a partir del individuo”.³⁷

El enfoque en la sanación y la transformación tiene una estrecha relación con el ámbito espiritual, específicamente en la creencia budista (profesada por la artista), en la cual ambos temas son clave para alcanzar un nivel mayor de conciencia. Si bien, la artista toca los dos asuntos de manera indirecta y personal, es posible observar su inclinación filosófica espiritual. En la acción para la sanación 8 la artista se desnuda, pero conserva un collar y una pulsera de mantras de semillas y madera. Tales pulseras y collares son usados por los budistas para orar.

En una entrevista realizada a la artista en marzo del 2014, afirma que la palabra sanación le causó cierta incomodidad y es por eso por lo que dejó de usarla. En repetidas ocasiones, Lorena Orozco Quiyono enfatiza el hecho de que su serie “Acciones para la sanación” fue nombrada así en un determinado periodo de tiempo, pero debido a la connotación negativa y de mercado que se le empezó a dar en ámbitos sociales al término “sanación”, ella prefirió no usar más dicho nombre. Lo anterior deja claro que otras piezas de la artista siguen teniendo como base el tema de la sanación y la transformación: “La palabra sanación tiene una connotación muy positiva pero también en los 90 esta palabra se utilizaba con un abuso en el mercado espiritual”.³⁸

Richard Schechner considera el fenómeno ritual como un modelo de análisis de los fenómenos performáticos. Para el teórico, todas las manifestaciones performativas, culturales y estéticas siguen ciertos parámetros y comparten elementos estructurales. Siguiendo la teoría de Schechner sobre la conducta restaurada y los rasgos

37. Martha Gabriela Mendoza Camacho, “Entrevista realizada a Lorena Orozco Quiyono el 24 de abril de 2015”, en *Semiótica del Arte Acción: propuesta metodológica de análisis aplicada en la obra de Lorena Orozco Quiyono* (tesis de doctorado, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), 2016).

38. Entrevista realizada el 3 de marzo de 2013 a Lorena Orozco Quiyono, en Mendoza Camacho, *Semiótica del Arte Acción*.

frecuentes en los ritos y los *performances*, es posible observar algunos elementos rituales en las acciones de Lorena Orozco Quiyono.

Para Schechner, el ritual trasciende el tiempo y el espacio. El rito es definido por el teórico como “actualización de eventos pasados míticos y reales, lejanos en el espacio y en el tiempo del espacio y del tiempo en el cual se vuelve a proponer”.³⁹ El comportamiento restaurado es la repetición de ciertas acciones que se transmiten de una generación a otra como rasgos culturales. Para el autor, el comportamiento humano y hasta el animal siguen esta tendencia ritual para desarrollar los rasgos sociales.

En ese sentido, es posible observar una tendencia reiterativa en la artista. La presencia de algunas acciones evoca a otras realizadas dentro del ámbito artístico en el cual se inscribe. El uso del cuerpo como objeto artístico cobró importancia a lo largo del siglo xx, pero sobre todo a mediados del mismo. Si bien el cuerpo es objeto y medio de expresión en las artes vivas, la dimensión que ha alcanzado en las artes plásticas y visuales lo inserta en otro ámbito cultural, lo cual amplía las posibilidades del mismo como objeto de expresión.

Considerando lo anterior, hay ciertos rasgos significativos de las acciones de la artista dentro del movimiento performático tanto en México como en el arte occidental. El aspecto social reflejado en la artista en su deseo de sanación y transformación es uno de ellos. Del mismo modo, el desnudo en el arte acción ha estado presente desde las primeras propuestas de dicho arte. Artistas como Marina Abramovic (1946) conocida como la madre o abuela del *performance art*, Carolee Scheneeman (1939-2019), Ana Mendieta (1948-1985) y Elke Krustufek (1970) han usado del desnudo para expresar su arte y, de esta manera, confrontar las limitaciones que ha sufrido el cuerpo femenino por la mirada masculina.

El desnudo es recurrente en las presentaciones de Arte Acción y se puede entender la constancia de este en uno de sus postulados:

39. Schechner, *La teoría del performance*, 15.

el artista se presenta de forma real y natural, es decir, sin artificios ni “representaciones”. Sin embargo, a pesar de la búsqueda de una presentación y no “representación” del individuo, el *performer* se vuelve obra de arte, por lo tanto, representación de un sentimiento o idea, de esta forma, el desnudo puede significar muchas cosas de acuerdo con la función que tenga para el desarrollo de la acción.

En el caso de Lorena Orozco es posible observar el uso del desnudo como un elemento simbólico. Su función es marcar el proceso de la artista de un estado de conciencia a otro. En la acción para la sanación 1 Resurrección, el desnudo se produce al inicio de la obra para desarrollar la acción principal que es delinear su cuerpo en una hoja de papel bond. Después de delinear su cuerpo, la artista se vacía una jarra de agua mojando su cuerpo y luego tira el papel y la ropa a la basura, despojándose de quien era antes de mojarse.

De igual manera, en la acción 7, la artista se desnuda, delinea su cuerpo y luego vierte agua sobre ella. Estas acciones parecen estar interconectadas: la presentación natural del individuo como un ente único, el dibujo como huella del cuerpo y el agua que baña o limpia la desnudez con una connotación y una función de purificación y limpieza.

Otro rasgo recurrente en las operaciones de la artista es el aspecto ritual en ellas. Su acción es definida en palabras de la artista como un “rito personal”, fue realizada como motivo de su cumpleaños y el objetivo principal consistió en marcar el paso del tiempo en su persona y la diferencia entre una edad y otra. Lorena afirma en una de las entrevistas el significado ritual de dicha acción al tirar su ropa y delinear la figura de su cuerpo en el papel:

Lo tiro porque es lo que estoy desechando, lo que quiero soltar y desecharlo de mi vida y ahí las connotaciones que tiene la huella del

cuerpo como lo muerto. Una etapa de cambio se va algo y renace algo, esa es la aspiración. Ahí hablaríamos también del rito.⁴⁰

Reflexiones finales

Para Víctor Turner el rito tiene tres fases: preliminar, liminal y postliminal.⁴¹ La fase liminal corresponde al proceso performativo del rito, es decir, la presentación del o los sujeto(s) que están a punto de pasar de un estado sociocultural a otro por medio de símbolos, tradiciones y costumbres en un determinado grupo social. Un ejemplo sería una boda o el rito de paso de niña a mujer en ciertas culturas. La función de los ritos y el proceso performativo de los mismos, según Turner: “Favorece la producción simbólica, en el sentido en que la ‘communitas’, subraya y celebra su diferencia del resto de la sociedad”.⁴²

De esta manera, se puede observar en la repetición de formas y conductas un diálogo peculiar al generar información sobre lo percibido y lo proyectado. Los rituales, según Turner, se componen por un proceso o forma de presentar el evento y por un objetivo particular que es pasar de un estado a otro. En las obras de Lorena Orozco Quiyono, el desarrollo y el objetivo son similares a los de los rituales, la artista busca una situación liminal, es decir, pasar de un estado de consciencia a otro a partir de una serie de acciones transformadoras.

En el Arte Acción el rito se vuelve una experiencia personal y aunque hay elementos que lo tornan social, en el sentido en que hay un espectador testigo, cómplice o actor, la simbología es propia del artista. Si bien se pueden observar aspectos comunes entre la

40. Entrevista realizada el 3 de marzo de 2013 a Lorena Orozco Quiyono, en Mendoza Camacho, *Semiótica del Arte Acción*.

41. Víctor Turner, citado por Richard Schechner, *La teoría del performance*, 35.

42. Turner, citado por Richard Schechner, *La teoría del performance*, 36.

obra de Lorena Orozco con otros artistas de la tradición performática, el uso de los elementos, la unión de los mismos y el significado dado es propio de la artista. En este sentido, la subjetividad constituye un punto esencial para conocer a profundidad la propuesta artística. Se observan varios procesos rituales de sanación o cambio observados en los *performances* de la artista como lo son: echarse agua como acto de purificación y el paso liminal de un estado de conciencia a otro.

En el *performance* ocurre un efecto de doble significación, el cuerpo como tal significa algo, pero la intención del artista al hacerlo cuerpo-artístico tiene otra dimensión que se queda en un nivel muy individual, la propuesta del *performer*. En el Arte Acción se le agrega todavía otra dimensión, una nueva significación que tiene un trasfondo social. El artista pide al espectador que colabore con su arte, que entre los dos generen una pieza mayor, entonces se entremezclan el lenguaje formal y el artificial. Si bien el artista planea todo de manera “artificial”, no planea cómo va a reaccionar el espectador, no es seguro que el espectador quiera involucrarse y, si lo hace, el artista no sabe qué es lo que ocurrirá. En el caso de Lorena Orozco, la participación de los espectadores es importante para la realización de sus acciones.

Hans Belting, en su libro *Antropología de la imagen*, habla de la imagen del cuerpo de manera histórica y cómo cada propuesta tiene una relación estrecha a cada época y desarrollo cultural: “Las imágenes presentan el cuerpo, que siempre ha sido el mismo, cada vez de manera diferente. Así, la historia de la imagen refleja una historia del cuerpo análoga, entendiendo el cuerpo en un sentido cultural”.⁴³

Más allá de la pintura e incluso de la imagen visual que el artista pueda crear, por medio del arte corporal, el uso del cuerpo en

43. Hans Belting, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz, 2007), 111.

aparición y esencia transforma el arte actual, modifican la manera de percibir y de consumir el arte.

Y como dice Finol:

Gracias a esa pasmosa tecnología de la belleza, el cuerpo humano se convierte en escenario de diversas operaciones artificiales que lo invaden y lo transforman. Así, la oposición entre la / naturaleza/ del cuerpo y la / artificialidad/ de esta tecnología desaparece para dar paso a una suerte de creación corporal que, como ya dije, busca llevarnos a aceptar nuestro propio cuerpo y a que este sea aceptado por los miembros de nuestro entorno social.⁴⁴

Lorena Orozco nos presenta una forma muy particular de usar su cuerpo como medio y objeto de expresión, le interesa la transformación social, la sanación y el crecimiento personal; el desnudo en su obra tiene una función transformadora y ritual. Al desnudarse, Lorena se despoja de una piel que la limita y le impide sanar. Despojarse de esa piel, de esa forma corporal plasmada a través de la huella de su cuerpo por medio del dibujo, transforma el estado de conciencia de la artista, quien, al compartir ese momento con los espectadores/ testigos, reafirma su transformación.

44. José Enrique Finol, "El cuerpo como signo", *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* 6, núm. 1 (2009): 130.

Fuentes de investigación

- Alcázar, Josefina. *Performance y Arte-acción en América Latina*. México: ExTeresa / Ediciones sin nombre / CITRU, 2005.
- Alcázar, Josefina. “Experiencia transformadora”. Museo de mujeres, 6 de enero, 2014. <http://www.museodemujeres.com/es/artistas/index/168-oro-zco-quiyono-lorena>.
- Alvarado Chaparro, María de. “Performance en México: historia y desarrollo”. Tesis de licenciatura, UNAM, 2000.
- Aristóteles. *La poética*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1989.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. México: Debolsillo, 1964.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz, 2007.
- Bretón, David le. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva, 2002.
- Claudel, Paul-André y Élodie Gaden. “Valentine Saint-Point à la croisée des avant-gardes”, *Calenda*, 27 de junio, 2016. <https://calenda.org/371044>.
- Eco, Umberto. *Tratado de semiótica general*. México: Debolsillo, 2005.
- Ferrer Valero, Sandra. *Breve historia de la mujer*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2017.
- Ferrer Valero, Sandra. *Mujeres silenciadas en la Edad Media*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2015.
- Finol, José Enrique. “El cuerpo como signo”, *Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento* 6, núm. 1 (2009): 115-1331.
- Frugoni, Chiara. “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada”. En *Historia de las mujeres 2: la Edad Media*. Coordinado por Georges Duby y Michelle Pierrot. Madrid: Penguin Random House Grupo Editorial, 1992.
- Kowzan, Tadeusz. *El signo en el teatro*. Madrid: Arco / Libros, 1997.
- Marinetti, Filippo Tommaso. “El futurismo”, *Le Figaro* II. Traducido por Ramón Gómez de la Serna, núm. 6 (1909): 1-3. <https://arteydisegno.files.wordpress.com/2010/02/manifiesto-futurista-1909.pdf>.
- Mayer, Mónica. *Rosa chillante: mujeres y performance en México*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.

- McAuley, Gay. *Performance Analysis: Theory and practice in About Performance: Performance Analysis*. Sydney: Universidad de Sydney, 1998.
- Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Ochoa, Úrsula. “La incesante repetición del gesto: los 10 gestos y elementos formales más utilizados en el arte acción”. *Blog Strike Through*, 8 de septiembre de 2004. <https://strikethroughblog.wordpress.com/2014/09/09/la-incesante-repeticion-del-gesto-los-10-gestos-y-elementos-formales-mas-utilizados-en-el-arte-de-accion-por-ursula-ochoa/>.
- Mendoza Camacho, Martha Gabriela. “Entrevista realizada a Lorena Orozco Quiyono el 24 de abril de 2015”. En *Semiótica del Arte Acción: propuesta metodológica de análisis aplicada en la obra de Lorena Orozco Quiyono*. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), 2016.
- Mendoza Camacho, Martha Gabriela. “Entrevista realizada a Lorena Orozco Quiyono el 03 de marzo de 2013”. En *Semiótica del Arte Acción: propuesta metodológica de análisis aplicada en la obra de Lorena Orozco Quiyono*. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), 2016.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. París: Messidor / Éditions sociales, 1987.
- Ryngaert, Jean Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. París: Dunod, 1993.
- Ryngaert, Jean Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Bélgica: Nathan, 2002.
- Ryngaert, Jean Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. 2da Edición. Francia: Nathan, 2000.
- Sanders Pierce, Charles. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1978.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. España: Akal, 2000.
- Schechner, Richard. *La teoría del performance 1970-1983*. Roma: Bulzoni, 1950.
- Wollstonecraft, Mary. *Vindicación de los derechos de la mujer*. Editado por Isabel Burdiel. Traducido por Carmen Martínez Gimeno. Madrid: Clásicos del feminismo, 2018.

OIKOS:

Cuerpo, rito, tierra

Yunuen Esmeralda Díaz Velázquez
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Entiendo por sagrado entonces, todo objetivo que consista en establecer una armonía, un equilibrio entre lo interior y lo exterior, entre lo individual y lo colectivo, entre el microcosmos y el macrocosmos, entre el hombre y el universo. Tiene que ver con lo que el hombre actual llama ecología, una palabra, que como todos saben proviene del griego oikos, o sea casa, y en algunos idiomas también significa escuela. Así que la ecología lleva incluido un programa muy preciso, y es que el hombre aprenda a convivir con su hábitat, su pueblo, su ciudad, su país, con el cosmos. Aprender a estudiar las interacciones que nos unen a todos gracias a un devenir común.

María Teresa Hincapié

María Teresa Hincapié (1954-2008) fue una de las artistas más destacadas del arte contemporáneo colombiano de finales del siglo xx y la primera década del siglo xxi. Sus poéticas, basadas en la ritualidad, lograron penetrar en un ambiente artístico donde aún se cuestionaban los lenguajes contemporáneos. Su trabajo con el *performance* se centró en recuperar la sacralidad del cuerpo y su relación con la naturaleza. A través de trabajos de larga duración, la artista exploró temporalidades que le permitieron adquirir una conciencia muy profunda de su propia corporalidad, lo que le llevó a encontrar que entre esta y el medio ambiente existe una profunda interdependencia.

El ritual en el trabajo de Hincapié le permitirá adentrarse en realidades más profundas. De acuerdo con el filósofo surcoreano Byung-Chul Han: “La atención profunda como técnica cultural se educa justamente mediante prácticas rituales y religiosas”.¹ Es esta atención en el mundo la que permite cuestionar cuál es nuestro lugar como habitantes de la tierra dentro de un ecosistema que ha sido

1. Byung-Chul Han, *La desaparición de los rituales* (Barcelona: Herder Editorial, 2020), 19.

muy alterado. El acercamiento que hará la artista a diversas religiones, así como la experimentación de técnicas corporales como la del teatro antropológico de Eugenio Barba, le posibilitará construir una epistemología de los sentidos que desarrollará en su práctica para unirla a un pensamiento ecológico.

Para fines de este estudio, siguiendo a autores como Lucy Lippard² (1937) y Félix Guattari³ (1930-1992), la ecología será comprendida no solo como una aproximación o estudio de la naturaleza y el medio ambiente, sino como una poética del habitar.

Si bien la obra de la artista ha sido estudiada desde el ángulo performativo, sobre todo con relación a la sacralidad, se propone aquí reflexionar sobre la dimensión ritual ligada a la ecoestética en sus piezas.

Este análisis se organiza en torno a tres momentos de la carrera de la artista en los que su trabajo da un giro tanto formal como conceptual para adentrarse en una eco-poética cada vez más profunda. Se corresponden con una progresión de intereses que pasan por el cuerpo y la ritualidad en un primer momento, para incorporar las peregrinaciones a sitios sagrados y se transforman después en el proyecto más ambicioso de la artista: su aldea-escuela-residencia ecológica en una finca de Quebrada Valencia adquirida por Hincapié.

Estos tres momentos están ligados a impulsos de la artista por incorporar las dimensiones sagradas del cuerpo y la naturaleza a su trabajo estético. Acciones como reducir al mínimo sus elementos teatrales para expandir el potencial corporal inician un trabajo ecológico relacionado con la subjetividad, donde el interés principal es habitar la corporalidad en un mundo que la ha considerado secundaria o francamente pecaminosa. Posteriormente, *performances* en los que la artista cuida jardines, siembra huertos y realiza peregrinajes a sitios sagrados precolombinos abren una poética que

2. Lucy Lippard, "Mirando alrededor", en *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001).

3. Félix Guattari, *Las tres ecologías* (Valencia: Pre-Textos, 1990).

busca la transformación de su entorno para sacralizarlo, de modo que la naturaleza deje de ser vista como materia inerte, como recurso, como otredad o como elemento a controlar; esto formaría parte de un segundo momento en que la artista integra el trabajo con el entorno. Finalmente, la fundación de un recinto ecológico constituiría el último ritual de sacralización de la artista en el que ya no busca solo reencontrar lo sagrado en el mundo, sino fundarlo: hacer mundo.

Para profundizar en esa relación entre ritualidad, cuerpo y ecología se ha dividido este estudio en tres apartados. En el primero de ellos: *Ritualidad y ecología del cuerpo: la primera casa*, se analiza el periodo durante el cual la artista se entrenó corporalmente en la *performance* experimentando con el tiempo y la repetición, como elementos rituales que le permitirán desarrollar una *ecología de la subjetividad*. En el segundo apartado: *El templo: la búsqueda del oikos*, se presentan las obras-peregrinajes realizados por la artista a sitios sagrados prehispánicos con los cuales realiza ejercicios iniciáticos que le llevarán a comprender cosmogonías en comunión con la naturaleza, donde el hombre concibe su existencia como una extensión de la tierra. En el tercer apartado: *Quebrada Valencia: mi casa es la tierra o hacer mundo*, se revisa el trabajo de la artista en la aldea-residencia donde Hincapié pretendía crear una comunidad ecosistémica.

La práctica de *performance* ritual es una de las más exigentes debido al grado de atención física y mental que se requiere para ser ejecutada. A través de estos apartados se verá cómo esta práctica pasa por diferentes estadios de transformación que ampliarán su campo de trabajo. Así, devenir cuerpo, devenir templo y después devenir tierra serán los ejercicios desarrollados por Hincapié en esta búsqueda donde los sentidos adquieren primacía y permiten integrar sus poéticas terráqueas.

Ritualidad y ecología del cuerpo: la primera casa

La repetición es el rasgo esencial de los rituales.

Byung-Chul Han

En 1989 Félix Guattari escribió el libro *Las tres ecologías*, una obra fundamental para repensar las crisis del mundo contemporáneo. Para este autor, no se debía hablar únicamente de conservar a la naturaleza como si fuera algo separado de las personas, sino que, para enfrentar los retos de la devastación ecológica era necesario articular toda una ecosofía, es decir, una filosofía capaz de transformar nuestra experiencia humana a partir de la metamorfosis de tres elementos: la subjetividad, las relaciones sociales y el medio ambiente.

De acuerdo con Guattari, ya que los valores del capitalismo se introyectan en la psique de los individuos y moldean su visión del mundo, uno de los primeros pasos para fundar una ecosofía constituiría en reelaborar la subjetividad humana de modo que la primera ecología a efectuarse sería la que él denominó *ecología mental*. Esta consistiría en reconfigurar el *ethos* individual para que no normalice las violencias estructurales del sistema político, económico y patriarcal imperante, de modo que se puedan inventar modos de ser donde la acumulación económica, la imposición del poder y la opulencia no sean los valores primordiales que dirijan el comportamiento.

Para oponerse a los modelos del capitalismo, Felix Guattari hace una invitación a trabajar con subjetividades más estéticas y sensibles, capaces de acabar con la alienación mercantil para producir singularidades empáticas. Félix Guattari propone:

La ecosofía mental se verá obligada a reinventar la relación del sujeto con el cuerpo, el fantasma, la finitud del tiempo, los “misterios” de la vida y de la muerte. Se verá obligada a buscar antídotos a la uniformización “mass-mediática” y telemática, al conformismo de

las modas, a las manipulaciones de la opinión por la publicidad, los sondeos, etc. Su forma de actuar se aproximará más a la del artista que a la de los profesionales “psy”, siempre obsesionados por un ideal caduco de cientificidad.⁴

Algo muy interesante que se puede encontrar en su propuesta es la posibilidad de desarrollar una ecología encarnada. En una sociedad donde la corporalidad ha sido instrumentalizada, Félix Guattari propone comenzar por reconocer la finitud y la vulnerabilidad. El capitalismo mass-mediático se ha encargado de imponer modelos de vida donde la juventud es la única etapa visible y deseada para los individuos; de este modo, el cuerpo se convierte en un enemigo al que hay que normalizar para hacerlo encajar en los estándares de belleza globales, convirtiendo la relación de las personas con su cuerpo en una lucha o una pesadilla. Construir relaciones ecológicas con el cuerpo significaría no solo usarlo como si fuera una otredad, sino habitarlo; puntualmente, se trata de conocerlo, profundizar en su biología, en su anatomía, en su energía y en sus cambios. Félix Guattari propone la figura artística como referente de estas posibilidades, ya que esta está abierta a las experiencias del mundo, por lo tanto, se permite reconfigurar sus imaginarios, intensificándolos. Moviéndolos de sitio, los lleva por caminos no explorados. El autor propone así una respuesta ecológica que pase por la mente, los sentidos y las sensibilidades, sin las cuales no se puede esperar una transformación medioambiental:

La verdadera respuesta a la crisis ecológica solo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales. Así pues, esta revolución no solo deberá concernir a las relaciones de fuerzas

4. Guattari, *Las tres ecologías*, 20.

visibles a gran escala, sino también a los campos moleculares de sensibilidad, de inteligencia y de deseo.⁵

Al poner por delante la sensibilidad, la inteligencia y el deseo, el autor invita a emplear la imaginación para construir nuevas subjetividades. Este primer campo tendría que ver entonces con una ecoestética que parte de la relación mente-cuerpo para reconstruir su relación con el mundo.

La exploración de la relación cuerpo-mente fue precisamente el primer camino elegido por la artista María Teresa Hincapié. Ella inició su trabajo teatral en 1978 con Juan Monsalve (1951-2023), quien estaba interesado en técnicas experimentales de representación escénica. Al trabajar con él pudo acercarse a las propuestas del teatro antropológico de Eugenio Barba (1936-1986), quien analizó el teatro de las escuelas orientales china, japonesa, coreana e hindú para desarrollar una expresión escénica de fuerte impacto que implicaba un profundo conocimiento de los artistas de su propio cuerpo y de la energía necesaria para movilizarlo y contenerlo al mismo tiempo. Para ello, Barba trabajaba con lo que él nombró como la pre-expresividad, a la que definió de la siguiente manera: la pre-expresividad, sería la utilización del cuerpo-mente, según técnicas extra-cotidianas basadas sobre principios-que-retornan transculturales.⁶

Las técnicas extra cotidianas, según el autor, parten de movimientos ordinarios que se potencian en el cuerpo de los actores a los que él ve también como bailarines. Barba explica esta intensificación del siguiente modo: “Las técnicas cotidianas del cuerpo están en general caracterizadas por el principio del mínimo esfuerzo, es decir, lograr el máximo rendimiento con el mínimo de energía.

5. Guattari, *Las tres ecologías*, 20.

6. Eugenio Barba, *La canoa de papel: tratado de antropología teatral* (Buenos Aires: Catálogos, 2005), 27.

Las técnicas extra-cotidianas se basan, por el contrario, en el derroche de energía”.⁷

Ese derroche de energía es el que el espectador percibe sensorialmente como una alteración de lo cotidiano, trastocando con ello el escenario, pero sin llegar a llevarlo a la incredulidad. La actuación en el teatro antropológico se convierte así en un acto ritual en el que el tiempo y las acciones se detienen, se fortifican, se ensanchan, dejan de ser lo que son, lo que se logra a través del conocimiento profundo de las características del cuerpo y que Barba nombra como el *bios escénico*: “El nivel ‘biológico’ del teatro sobre el cual se fundan las diversas técnicas, las utilizaciones particulares de la presencia escénica y del dinamismo del actor”.⁸

Este *bios escénico* es una tecnología del cuerpo que requiere tanto de una atención mental como corporal muy profundas. Al haber trabajado en el oriente con diferentes compañías, Barba logra abreviar en su teatro antropológico técnicas muy antiguas para identificar los puntos límite entre movimiento ordinario y acto escénico. Así, la actuación en la propuesta de Barba se libera del libreto y la repetición monótona de un guion, para convertirse en una danza con el mundo. Una de las técnicas que María Teresa Hincapié aprendió de este autor, a quien logró conocer personalmente, fue la del teatro japonés *Nō*, Barba la describe del siguiente modo:

La vida del actor se basa, en realidad, sobre una alteración del equilibrio. *Suriashi*, “pies que lamen” es el nombre del modo de caminar del teatro japonés *Nō*. El actor no separa los talones del piso, avanza o gira sobre sí levantando solo los dedos de los pies. Un pie se desliza hacia adelante, la pierna anterior está ligeramente doblada, la posterior está extendida, el cuerpo se apoya sobre la pierna posterior. El estómago y los glúteos están contraídos, la pelvis, inclinada

7. Barba, *La canoa de papel*, 54.

8. Barba, 27.

hacia adelante, está dislocada, como si un hilo tirase hacia abajo la parte anterior y otro la parte posterior hacia arriba. La columna está tensa, “como si se hubiera tragado una espada”.⁹

María Teresa Hincapié aprendió este tipo de movimientos lentos, de carácter ritual, poniéndolos a prueba tanto en el teatro callejero como con la participación en diversos festivales. Al poco tiempo de iniciarse en el teatro, la artista realizó con Monsalve una serie de viajes de investigación a través de Francia, Dinamarca, India y Japón,¹⁰ que le permitieron ahondar en su práctica y contrastarla con otros aprendizajes. Monsalve comenta para *La República* en 1981 sobre la compañía Acto Latino a la cual Hincapié se integró:

Pretendemos hacer un teatro que se fundamenta en mitos universales cuyas formas sean más cercanas a lo ritual. Es un teatro donde lo importante es el actor, no la escenografía en sí [...]. Nosotros queremos producir un arte que profundice en la problemática humana, que toque la médula de esta. Un arte sincero que tenga que ver con la crisis personal e individual.¹¹

Hincapié continuó desarrollándose como actriz hasta alcanzar notoriedad en el VII Festival de Teatro de Manizales en 1985 con la pieza *Ondina*. De acuerdo con la investigadora Marta Rodríguez, *Ondina* es una pieza de carácter ritual que busca profundizar en el mundo interno de la mujer.¹² Se trata de una obra escrita por Monsalve en la que se reúnen monólogos de diferentes personajes de mujeres en la historia del teatro, con esta producción Hincapié pudo trabajar en su propia psicología contrastada con los imaginarios

9. Barba, *La canoa de papel*, 38.

10. Marta Rodríguez, “María Teresa Hincapié y el actor santo: sacralizar lo cotidiano”, *Antipoda: Revista de Antropología y Arqueología*, núm. 9 (2009): 114.

11. “María Teresa Hincapié en el MAMM”, sitio web de hipermedula.org, Hipermedula, fecha de consulta 1 de febrero, 2024.

12. Rodríguez, “María Teresa Hincapié”, 114.

míticos sobre lo femenino. La obra de Hincapié se fue encauzando a búsquedas más profundas que confrontaban el horizonte occidental del teatro con las prácticas teatrales ligadas a rituales religiosos. La artista comenta:

Quando descubro el budismo, el sintoísmo, el hinduismo, el *Mahabarata* y el yoga de la acción, el proceso del teatro empieza a evolucionar y yo digo “un momento que ya quiero empezar a explorar espacios diferentes a los tradicionales del teatro”. Lo que yo quería era mi verdad, me daba miedo convertirme en una actriz de repertorio: primero hago de puta y luego hago de sirvienta y después hago de señora de casa, después hago de buena, de mala, eso no me conducía a ninguna parte. En ese momento yo decido que no me interesa convertirme en una actriz de repertorio ni en una vedette, no quería terminar mi vida de obrera en obrera, ese no era mi camino en el arte, en cambio sí lo era —aún hoy— el camino de la vida.¹³

Fue en 1987 cuando Hincapié comenzó a tomar un rumbo distinto al teatro, después de trabajar con José Alejandro Restrepo en la pieza *Parquedades, escenas de parque para una actriz y un video*. En esta la artista aparece en el recinto con pantallas de televisión como única escenografía, ella se dedica entonces a acariciar a los pájaros que aparecen en la pantalla como si fueran seres vivos, se sienta sobre el monitor como si fuera una banca, juega; sin embargo, aunque ella aparece en el video, su imagen contrasta con su presencia. La mujer en la sala se mueve muy lentamente, mucho más que aquella del monitor, el espectador ve a un mismo tiempo dos temporalidades que no se corresponden, con lo cual crea una fisura y abre otras dimensiones temporales; los gestos repetidos de Hincapié organizan un ritual, la artista entonces alarga y contrae el tiempo.

13. Constanza Ramírez Molano, “La performance de María Teresa Hincapié”, *Nómadas*, núm. 24 (2006): 177.

María Teresa Hincapié comenta sobre esta pieza que “implicó un desprendimiento absoluto de las formas teatrales, de la caracterización de un personaje y fue una oportunidad para explorar un nuevo tiempo, así como para decantar el interés por la lentitud, la quietud y la repetición”.¹⁴

Con esta presentación, María Teresa Hincapié realiza una exploración performática que se asocia a la lentitud, la repetición y el ritual, herramientas que seguirá trabajando a lo largo de su vida que le permiten crear una experiencia propia de su cuerpo en escena y una forma muy particular de percibir el mundo.

Otra pieza en la que explora esta faceta fue: *Punto de fuga* (1989), esta consistió en pasar tres días consecutivos en jornadas de doce horas en una sala de teatro sin nada más que unas pocas pertenencias, sus alimentos, su cubeta para lavar la ropa y una lamparita de mesa que era la única fuente de luz del espacio. La acción mostraba su vida diaria, pero en movimientos lentísimos, como los del teatro *Nö*. Poniendo a prueba los ejercicios de Barba, Hincapié equilibra su cuerpo en diferentes zonas, y al alterar los puntos de fuerza compone una coreografía corporal propia. Sobre esta pieza comenta Rodríguez:

La visité durante varias horas y en días distintos; no sabía nada acerca de esa mujer que me emocionaba, y me inspiraba profundo respeto, pero sí sabía que allí, en ese acto de habitar, estaba sucediendo algo. A causa de la lentitud de sus movimientos, la dimensión del tiempo era otra —parecía detenerse o por el contrario dilatarse— y acciones como lavar la ropa o barrer el piso se tornaban verdaderos acontecimientos, los actos y los objetos cotidianos adquirían un carácter particular. Verla inspiraba un sentimiento de respeto y silencio inmenso, yo diría sacro.¹⁵

14. Rodríguez, “María Teresa Hincapié”, 116.

15. Rodríguez, 117.

Este trabajo ligado al ritual desarrollado por María Teresa Hincapié es una respuesta a su contexto. Los años noventa en Latinoamérica están marcados por un gran impulso de la economía liberal. Estados Unidos ha afianzado ya su poderío y hace proliferar sus modos de vida basados en el consumo y el desperdicio. El comercio se vuelve global, las cadenas de televisión se convierten en monopolios internacionales. Nicholas Mirzoeff apunta cómo en el fin del siglo xx la cultura visual unifica las sensibilidades a nivel global.¹⁶ El capitalismo con sus valores de desecho, excesos de todo tipo y placeres insaciables permea en la cultura de masas. La velocidad, como bien ha estudiado Paul Virilio, se convierte en la nueva máxima de la producción capitalista, todo debe hacerse bajo la dictadura de un tiempo donde priman la eficiencia y la inmediatez.¹⁷

En el libro *La desaparición de los rituales*, Byung Chul Han analiza cómo la sociedad occidental contemporánea está regida por la dictadura del tiempo capitalista donde todo gira alrededor de la productividad: “no es posible demorarse en algo si nos limitamos a gastar y a consumir las cosas. Y esa misma presión para producir desestabiliza la vida eliminando lo duradero que hay en ella”.¹⁸ Se trata de una sociedad que vive de prisa consumiéndose en acciones efímeras que no permiten construir un sentido profundo de la existencia.

Los *performances* de María Teresa Hincapié son acciones que se vuelven rituales porque, como menciona Byung-Chul Han: “los rituales generan una distancia hacia sí mismo, hacen que uno se trascienda a sí mismo. Vacían de psicología y de interioridad a sus actores”.¹⁹ Esta distancia de sí mismo es la que permite detener el inconsciente capitalista denunciado por Félix Guattari para producir otras formas de subjetividad. El trabajo del *performance* que pone al

16. Nicholas Mirzoeff, *Cómo ver el mundo* (Barcelona: Paidós, 2016).

17. Paul Virilio, *Velocidad y política* (Buenos Aires: La marca editora, 2016).

18. Han, *La desaparición de los rituales*, 14.

19. Han, 18.

cuerpo en situaciones límite, en el caso de Hincapié, ralentiza una acción, permite cuestionar la cotidianidad, y es un ejercicio de concentración intensa a través de ese *bios escénico* propuesto por Barba que permite dislocar el empuje del tiempo social para experimentar un tiempo propio.

Este tiempo alargado, tiempo fuera del tiempo que la autora trabaja en sus *performances*, fue una característica que definió su trabajo. Dicha lentitud podemos verla en piezas emblemáticas como *Una cosa es una cosa* (1990), con la cual Hincapié obtuvo un premio en el xxxiii Salón Nacional de Artistas, siendo la primera vez que este fue concedido a una artista del *performance*. La pieza se desarrollaba con la artista sacando sus pertenencias de una caja: sus alimentos, su ropa, sus zapatos, todo dispuesto en una espiral que iba creciendo sobre el recinto de manera lenta. Los gestos de la artista permitían ver cómo para ella cada uno de esos objetos parecía ser sagrado. Al tiempo que los colocaba, la artista iba recitando en voz alta sus ideas, como si se tratara de un mantra. De acuerdo con Byung-Chul Han: los rituales estabilizan la vida gracias a su mismidad, a su repetición. Hacen que la vida sea duradera.²⁰ Esto es parte de lo que la artista buscaba con sus *performances*, experimentar la durabilidad del tiempo sacro. Conocedora de la obra de Mircea Eliade, Hincapié se mantuvo en la búsqueda de instaurar momentos de sacralidad en sus *performances*, lo que lograba a través de la repetición de actos cotidianos intensificados en los movimientos. Hincapié comenta:

Me fui a leer todos los libros sagrados del mundo. La palabra antigua me llama mucho la atención: el pensamiento antiguo es el pensamiento sagrado. Mircea Eliade me ha gustado mucho, me aclaró la terminología de *lo sagrado y lo profano*.²¹

20. Han, *La desaparición de los rituales*, 14.

21. Rodríguez, "María Teresa Hincapié", 124.

El *performance* como práctica del cuerpo se convirtió así en la exploración de esa primera ecología planteada por Félix Guattari que trabaja sobre la subjetividad. Habitar el cuerpo como primer templo, le permitió explorar las posibilidades rituales del arte. Inspirada también por los preceptos de Jerzy Grotowski (1933-1999), la artista buscó encarnar la figura de un *performer* que es capaz de transformarse a través de su práctica, como propone Grotowski:

El *Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto.²²

En esta primera etapa la artista descubre los saberes corporales, la memoria corpórea, la atención profunda, elementos que forman parte de la ritualidad y con los cuales la artista cuestiona el mundo al tiempo en que experimenta una realidad propia, lo que Guattari denomina *ecología mental* o que podríamos ubicar como *ecología de la subjetividad* pues en ella intervienen no solo la mente sino el *bios* completo de la artista. Tras esta etapa, Hincapié buscará expandir la experimentación de lo sagrado hacia el entorno. Esto se abordará en el siguiente apartado.

El templo: la búsqueda del *oikos*

*Toda práctica religiosa es un ejercicio de atención,
el templo es un lugar de profunda atención.*

Byung-Chul Han

22. Rodríguez, "María Teresa Hincapié", 125.

La siguiente etapa de trabajo de María Teresa Hincapié se define en ese trabajo como *El templo: la búsqueda del oikos*. Al retomar la palabra griega *oikos*, que es la raíz etimológica de la palabra ecología, se propone comprender esta segunda etapa en el desarrollo de la artista donde el cuerpo, al ser el lugar de nacimiento de la obra, busca un espacio sagrado para fundar en él nuevas experiencias, una búsqueda del templo, es decir, un habitar que escape a lo profano. Se trata de un periodo de exploración estética en el cual la artista comienza a ahondar en la relación con la naturaleza entendiendo lo sagrado que hay en ella. En esta etapa se podría ubicar a las piezas *Esta tierra es mi cuerpo* (1992), *Hacia lo sagrado* (1994-1995), *Hacia los Huicholes* (1995) y *Divina proporción* (1996).

En *Esta tierra es mi cuerpo* (1992) la artista labró la tierra durante varios días en el jardín de la Biblioteca Luís Ángel Arango de Bogotá.²³ Para el *performance* la artista preparó el siguiente texto:

Esta tierra es mi cuerpo.
 El cielo es mi cuerpo.
 Las estaciones son mi cuerpo.
 El agua también es mi cuerpo.
 El mundo es tan grande como mi cuerpo.
 No piensen que solamente estoy en el este,
 en el oeste, en el sur o en el norte.
 Estoy en todas partes [...].²⁴

Aquí se puede ver cómo el cuerpo de la artista es asimilado a la naturaleza: la tierra, el cielo, el agua, las estaciones son el cuerpo de la artista porque la corporalidad no se vive en abstracto: el cuerpo habita territorios y habitar significa no solo sentir profundamente

23. David Gutiérrez, "María Teresa Hincapié (2000-2008): Restitución", *El Ornitorrinco Tachado: revista de Artes Visuales*, núm. 3 (2017): 9-15.

24. José Hernán Aguilar, "María Teresa Hincapié", *Performancelogía* (blog), sitio web de Performancelogía, s.f.

un espacio de manera física y afectiva, sino componer en él las redes de interdependencia identificación y cuidado. El *performance Esta tierra es mi cuerpo* (1992) relaciona lo sagrado con la ecología. La investigadora Ivonne Pinni propone: “La tierra se vuelve la escuela donde el hombre aprende a ser responsable en su relación con ella, para poder vivir en armonía, no solo consigo mismo, sino con el cosmos”.²⁵

En esta pieza también se observa cómo la artista alude al concepto de cuerpo-territorio, una de las aportaciones más importantes de los feminismos del sur. La activista y teórica feminista argentina Verónica Gago lo explica del siguiente modo:

¿Qué es tener un cuerpo? ¿Qué es tener un territorio? En primer lugar, se “tiene” en el sentido de que se es parte. No se tiene como propiedad, se posee. Ser parte implica entonces reconocer la “interdependencia” que nos compone, que hace posible la vida.²⁶

Esta interdependencia que nos hace acompañantes responsables de todo aquello que habita en el entorno se ha mantenido presente sobre todo en las comunidades originarias. Son estas quienes han cuidado mayormente la biodiversidad, pues consideran a la tierra como una gran madre que cuida y ofrece lo necesario para la vida. Los peregrinajes a sitios sagrados prehispánicos realizados por María Teresa Hincapié tuvieron por objetivo adentrarse en esas otras cosmogonías que no contemplaban a la tierra como una propiedad, pues se saben parte de ella.

Estos viajes iniciáticos tendrán un peso muy importante en esta etapa. El caminar se convierte en ejercicio meditativo, de renuncia, de entrega, de aprendizaje. Del *performance* en espacios

25. Ivonne Pini, “María Teresa Hincapié: entre lo cotidiano y lo sagrado”, *ArtNexus* 3, núm. 45 (2002).

26. Verónica Gago, *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2019), 92.

museísticos, la artista pasa a la caminata ritual. Sobre el primer peregrinaje realizado por Hincapié, la investigadora Pini comenta:

Caminar es sagrado fue una caminata de veintinueve días a San Agustín, en un peregrinaje hacia lugares sagrados que remiten a una larga tradición histórica. El peregrinar es tan antiguo como la religión y ese recorrido sin preocuparse por cosas materiales, sin rumbo demasiado fijo, es para Hincapié fundamental en aras de recuperar el sentido de pertenencia al espacio que habitamos.²⁷

El peregrinaje como iniciación había comenzado en *Acto Latino* con Juan Monsalve en sus visitas y presentaciones en diferentes lugares del mundo. En este, María Teresa Hincapié pudo acercarse a culturas en las que la representación escénica es al mismo tiempo una actualización de los mitos, un ejercicio sagrado. Las enseñanzas de Eugenio Barba provenían igualmente de entender el trabajo del actor en esferas mucho más profundas; sin embargo, lo que podría caracterizar este momento sería la intención de hacer un camino por sí misma. Si el teatro le había dado el conocimiento de su cuerpo, ese cuerpo requería ahora confrontarse con otros espacios a través de la caminata. De acuerdo con Mircea Eliade: “el camino y la marcha son susceptibles de transfigurarse en valores religiosos, pues cualquier camino puede simbolizar el ‘camino de la vida’, y toda ‘marcha’, una ‘peregrinación’ hacia el Centro del Mundo”²⁸

Para las mentalidades religiosas, como les nombra Mircea Eliade, las peregrinaciones significan ir a buscar el templo, es decir, el centro del mundo. El camino prepara la llegada, ya que este espacio es concebido como un sitio privilegiado de encuentro con lo divino:

27. Molano, “La *performance* de María Teresa Hincapié”, 180.

28. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Madrid: Guadarrama, 1981), 112.

El Mundo, en tanto que es obra de los dioses, es sagrado. Pero la estructura cosmológica del templo trae consigo una nueva valoración religiosa: lugar santo por excelencia, casa de los dioses, el Templo resantifica continuamente el Mundo porque lo representa y al propio tiempo lo contiene. En definitiva, gracias al Templo, el Mundo se resantifica en su totalidad. Cualquiera que sea su grado de impureza, el Mundo está siendo continuamente purificado por la santidad de los santuarios.²⁹

La idea de la santificación asociada a lo estético también está presente en el teórico y pedagogo del teatro Jerzy Grotowski (1933-1999), otro referente citado por María Teresa Hincapié; por lo que este momento de peregrinajes es la continuación natural de sus intereses que ahora se expanden hacia el entorno y la naturaleza.

En el texto de la exposición *Si este fuera un principio de infinito* realizada en el año 2022 en el Museo de Arte Moderno de Medellín, se describe el primer peregrinaje:

A las 3 a. m. del 1.º de enero de 1995 Hincapié se embarcó en una caminata de veintitún días hacia el parque arqueológico de San Agustín, en el departamento de Huila, con la intención de recuperar el sentido de lo sagrado que pervive en muchos pueblos indígenas de Colombia y para, a través del acto de caminar, entrar en un estado de toma de conciencia de la propia vida, de su relación con el medio ambiente y del nexos que la unía con los demás.³⁰

El parque arqueológico de San Agustín es uno de los espacios más importantes de la arqueología colombiana, considerado como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, contiene 300 esculturas monumentales que son muestra del florecimiento de la cultura

29. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 38.

30. "María Teresa Hincapié", sitio web de hipermedula.

agustina. Los basamentos resguardados en este espacio están datados desde el 3000 a.C. mientras que los restos arqueológicos muestran que se mantuvo activo hasta el año 800 cuando llegaron los españoles y los indígenas huyeron del espacio para resguardarse de los invasores. Se trata de un peregrinaje que muestra el interés profundo que la artista desarrolla alrededor de las culturas prehispánicas, estas destacan por su cercanía con la naturaleza, pues para ellas Dios está presente en las plantas, en los árboles, en la existencia de todos los seres que cohabitan en la tierra.

Después de su peregrinaje a San Agustín, la artista continuó con esta búsqueda de sacralizar los espacios. Para la pieza *Tú eres santo* (1995) presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, la artista realizó un fuerte proceso de preparación durante cuatro días de meditación. Después, durante la *performance* permaneció siete días en el museo en una especie de retiro espiritual que podía ser observado y compartido por el público, sobre la pieza, la investigadora Ivonne Pini comenta:

La interacción con el público solo podía hacerse a través de preguntas escritas, versos, frases que hablaban sobre el espacio revitalizado, o por la permanencia en silencio acompañando a la artista, quien regaba el pasto —que fue su lecho en el museo— meditaba y leía.³¹

La artista realizó otro peregrinaje en México en 1995, llamado: *Hacia los huicholes*. Los huicholes o, como ellos prefieren nombrarse a sí mismos: *wixarikas*, habitan en el estado de Nayarit, en la región norte de México. Han sido una de las comunidades originarias que más ha resistido a la influencia cultural externa, conservan su propia lengua, su vestimenta y muchos de sus rituales. Para ellos la naturaleza está en comunicación con los hombres y con los dioses. Entre sus deidades se encuentran el maíz, el águila, el venado y el cactus

31. Pini, "María Teresa Hincapié".

peyote,³² a quienes veneran a través de la realización de danzas y rituales. Este segundo peregrinaje pone a la artista en cercanía con otra geografía donde también pervive una noción del mundo en la que la tierra es asumida no como simple superficie, sino como un espacio sagrado que se debe cuidar.

Son muchas las vertientes artísticas que buscan recuperar la relación con el entorno después de la Segunda Guerra Mundial. Haber sido testigos del uso de tecnologías de la muerte creó una conciencia sobre las capacidades destructivas del ser humano, lo que movió a los individuos a cuestionarse sobre el sentido de sus acciones y sobre los valores culturales que habían permitido los exterminios, lo que reveló una gran crisis epistemológica donde se cuestionaron las narrativas de la modernidad:

La gran crisis de identidad que provoca la II Guerra Mundial en nuestras sociedades podría explicar ese momento en la conciencia y el pensamiento en el que se justificaba parar y volver a pensarlo todo. Es el momento en el que el ser humano toma conciencia de la dimensión que puede llegar a tomar su acción descontrolada sobre el planeta y los seres que lo habitan. La simple idea de que la destrucción del planeta a manos de los humanos es posible, incluso probable, cambia para siempre el rumbo del pensamiento.³³

En Estados Unidos, los años setenta vieron florecer una serie de grupos ecologistas que protestaban contra los peligros de las plantas nucleares, fue ahí mismo donde en el arte aparece un movimiento artístico conocido como *land art* o *earth art*.

En el ensayo *Mirando Alrededor* (1995) de Lucy Lippard, se pueden observar esas profundas preguntas propuestas desde el

32. Instituto Nacional de Pueblos Indígenas, “Los huicholes-Etnografía”, *Atlas de los pueblos indígenas de México*.

33. Benito Sánchez y Rocío Arreguí, “La creación artística ante el paradigma ecológico”, *Arte y políticas de identidad* 10 (2004): 209-226.

feminismo que, al hacer una crítica de los abusos patriarcales, proponen fundar un nuevo acercamiento al mundo desde la sensibilidad con el entorno. Para Lippard, la falta de un enfoque ecológico se debe al sentimiento de pérdida del hogar:

Es obvio que la crisis ecológica es en gran medida responsable de la preocupación actual por el lugar y el contexto, pero lo es también la nostalgia provocada por la pérdida de raíces. La raíz griega de la palabra ecología significa hogar, un lugar difícil de encontrar hoy en día. Precisamente debido a que mucha gente en el mundo vive sin hogar, el planeta se está convirtiendo para muchas personas en un hábitat imposible. Del mismo modo que hemos perdido nuestro lugar en el mundo, también hemos perdido el respeto por la tierra y por ello la maltratamos. Al carecer de un sentido de comunidad microcósmica, somos incapaces de proteger nuestro hogar macrocósmico global.³⁴

Mircea Eliade criticaba también este cambio en la concepción del hogar acaecido en la modernidad, donde la casa deja de ser un espacio de retiro íntimo, de comunión familiar y se vuelve un lugar donde también imperan los criterios de eficiencia; la casa se convierte en un espacio de producción como el resto de los espacios en las ciudades:

Según la fórmula de Le Corbusier la casa es una “máquina de residir”. Se alinea entre las innumerables máquinas producidas en serie en las sociedades industriales. La casa ideal del mundo moderno debe ser, ante todo, funcional, es decir, debe permitir a los hombres trabajar y descansar para asegurar su trabajo. Se puede cambiar de “máquina de residir” con tanta frecuencia como se cambia de bicicleta, de nevera o de automóvil. Asimismo, se puede abandonar el

34. Lippard, “Mirando alrededor”, 52.

pueblo o la provincia natal sin otro inconveniente que el derivado del cambio de clima.³⁵

En el párrafo anterior es muy evidente cómo confluyen Lippard y Eliade, se analiza el cambio de casa tan frecuente como el cambio de bicicleta o de nevera propuesto por Le Corbusier, se habla de la pérdida de raíces a la que alude Lippard. Si el hábitat moderno es una máquina de residir, entonces se vuelve un espacio profano, su posibilidad de intercambio por cualquier otro sitio le hace perder cualquier rastro de sacralidad y le incorpora en el flujo capitalista de consumo; la casa deja de ser un espacio que se habita y se transforma en un lugar que se usa, su condición intercambiable la convierte en un espacio vaciado de sentido, sin ritualidad. María Teresa Hincapié denunciaba cómo en el mundo contemporáneo se promueve esta visión capitalista que trastoca al mundo profano, lo que provoca que las personas sean meros consumidores:

Hay que enfrentar la dualidad entre lo sagrado y lo profano y como artistas ubicarnos en el lado opuesto del hombre económico. Pero no en una posición contraria, sino complementaria; es una actitud que nos lleva a ennoblecer los actos cotidianos, nuestros pensamientos, las instituciones en que trabajamos, en fin, la relación con la vida y con los demás. La idea entonces es llevar la acción *hacia lo sagrado*.³⁶

El programa de lo sagrado de la naturaleza que comienza en este trayecto lleva a la artista a realizar una serie de acciones en las que se hace patente un interés ecológico. En ese mismo año en que realiza su peregrinaje a tierras *wixráticas* (1995), la artista lleva a cabo en Barranquilla la *performance Vigilancia y oración por la tierra*,

35. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 30.

36. Pini, "María Teresa Hincapié".

pieza que le sirve como una crítica de las pruebas nucleares realizadas en Francia, con ello, sin saberlo quizás, la artista se acerca al movimiento ecofeminista que por aquella época se articulaba en torno a la misma preocupación, que cuestiona si el confort de la energía nuclear valía la pena en tanto comportaba enormes riesgos. Los movimientos antinucleares, como apunta el estudio “Women, Environment and Nuclear Energy: A Complex Relationship”,³⁷ han estado conformados en su mayoría de mujeres, tendencia que se repite a nivel internacional.

También en 1995, María Teresa Hincapié invitó a los estudiantes de Bellas Artes de Barranquilla a realizar una limpieza de la Playa de Sabanilla, con lo cual la artista comienza a tener una implicación activista que, aunque nunca fue reivindicada como tal por la artista, puede ser nombrada así en tanto su arte no se queda en su propia *performance*, sino que comienza a incorporar un programa de sensibilización social unido a la acción directa de limpieza.

El interés pedagógico de la artista se aboca entonces a otra de sus propuestas: la aldea, un proyecto donde comparte sus saberes, sentires y reflexiones con alumnos de diversas universidades y centros de arte. En 1995 Hincapié activó su aldea en la Escuela de Artes Plásticas del Departamento de Cali y posteriormente en el salón regional de artistas de Bogotá. De este modo, el templo, como búsqueda de un hogar, se vuelve una *performance* de alcance social. La artista Doris Salcedo le presentó la obra de Joseph Beuys a María Teresa Hincapié, de modo que este inspiró su trabajo.³⁸ Beuys es una figura importante del arte contemporáneo quien también dedicó su vida a rearticular su relación con lo vivo haciendo *performances*, como plantar 7000 árboles en Kassel y convivir con un coyote salvaje en una galería. También es conocido por haber sido

37. Redacción, “Women, Environment and Nuclear Energy: A Complex Relationship”, *Voices of Nuclear*, 2020.

38. Ramírez, “La *performance* de María Teresa Hincapié”, 178.

un pedagogo importante en Alemania y por haber buscado él mismo lo sagrado.

Hincapié parece haberse inspirado en la obra de Joseph Beuys como *performer*, pedagogo, activista y ambientalista, sin embargo, a diferencia de este, Hincapié en esta etapa no trabaja a gran escala sino a través de la micropolítica del cuerpo y la acción hormiga con sus aldeas activadas en escuelas de arte y espacios culturales. También, de manera mucho más humana y sensible, la artista trabaja sobre todo con la jardinería como una reivindicación de la estética doméstica.

La obra *Divina Proporción* realizada en 1996 consistió en sembrar pasto en las ranuras y grietas del piso de cemento y entre los bloques de las paredes del sitio donde se presentó. Mientras el *performance* estuvo activo se podía ver a la artista caminar en su poética lenta cuidando del pequeño pasto que se abría paso entre el hormigón. La artista comentaba de la pieza: “es igual a cuando se sale a la calle y caminando por los andenes se ve a la naturaleza filtrarse por sus fisuras”.³⁹

En este programa de trabajo la artista va convirtiendo los espacios en recintos que se sacralizan a través de sus pequeñas acciones rituales; actos cuya repetición lenta y pausada, estiran el tiempo y convierten el instante en un hecho insólito donde se puede captar la realidad de manera más atenta. En esa mirada abierta al mundo, la naturaleza antes vista como materia inerte, se revela entonces como vitalidad, el pasto que crece entre el cemento recuerda al espectador la potencia de la vida que se abre paso hasta en las circunstancias más adversas. La naturaleza percibida como hogar, lleva entonces a la artista a la última gran aventura de su vida, la construcción de su propio templo-aldea-escuela en la Sierra Nevada de Quebrada Valencia. Sobre eso tratará el siguiente apartado.

39. Pini, “María Teresa Hincapié”.

Quebrada Valencia: mi casa es la tierra o hacer mundo

A las cinco de la mañana se escuchan los primeros resoplidos de los monos aulladores avisando su presencia en las montañas. Su sonido es peculiar, como si sus pulmones resguardaran una tormenta que de pronto se emite en una sola exhalación. El ambiente es denso y vaporoso en la sierra. El agua de los ríos al calentarse sube hacia la montaña donde se forma una capa espesa de neblina. Solo es posible atisbar sobre las nubes algunas ceibas cuya enorme altura les permite llegar hacia la luz. Pájaros y monos conquistan las copas de los árboles mientras el resto de los animales se mueven por los suelos ricos en minerales que conforman una masa lodosa. Quebrada Valencia es una reserva ecológica en la Sierra Nevada de Santa Marta donde se protegen aproximadamente cuatrocientas hectáreas de bosque húmedo tropical. Es una de las zonas donde aún habitan las comunidades originarias de Arhuacos, Kogui, Wiwas y Kankuamos, descendientes de los ancestrales Tayrona que habitaron la región del caribe colombiano desde mucho antes de la invasión española.

Este es el sitio donde María Teresa Hincapié decidió construir una residencia-templo-aldea para artistas, un lugar donde las personas pudieran recuperar su relación con lo sagrado. Un espacio de experimentación ecosistémica para recibir personas de todo el mundo que quisieran aprender de sí mismas y de la tierra.

Su proyecto se fue construyendo poco a poco. La mayor parte del dinero la obtuvo del premio que ganó en el xxxvi Salón Nacional de Artistas de Colombia con la pieza *Divina Proporción*, aunque también buscó financiamientos de universidades e instituciones culturales. En una carta enviada al Ministerio de Cultura de Colombia escribió:

Pretendo específicamente crear una ALDEA en la que se sensibilizará a los participantes acerca de la diferencia entre el pensamiento

fragmentado propio de la cultura occidental y el pensamiento integral propio de la cultura oriental y de algunas comunidades indígenas. Se pretende en la ALDEA reproducir la experiencia comunitaria, creativa y espiritual que se puede vivenciar en una comunidad como la de Prashanti Nilayam, en la India. Se realizará en una finca de la Sierra Nevada de Santa Marta, con la que ya cuento.⁴⁰

María Teresa Hincapié logró comprar el terreno en 1997. Comenzó a construir ahí una cabaña ecológica, puso una estufa de leña, desarrolló un proyecto de siembra para auto consumo, así como un tanque exterior para recolección de lluvia. María Teresa Hincapié mudó su biblioteca y se quedó con lo mínimo necesario para habitar el espacio de manera sustentable.

De acuerdo con Constanza Ramírez, en el 2000 tras recibir noticias de haber enfermado de leucemia, la artista se retiró a la finca de Quebrada Valencia en la Sierra Nevada de Santa Marta:

Este tiempo lo dedicó a reflexionar sobre el dolor que le producía la contaminación de los ríos y el maltrato hacia las personas. En ese espacio natural buscó encontrar una relación más noble con su entorno, desde donde quiso transformar el dolor en amor.⁴¹

Con lo anterior, la búsqueda de María Teresa Hincapié en esta etapa se mueve completamente hacia una ecoestética. La artista ha dejado de peregrinar, ya no busca el templo, decide fundar su propio espacio sagrado en comunión con los pobladores originarios de la región de Quebrada Valencia. Mircea Eliade identifica la construcción de un hogar-templo como uno de los ejercicios espirituales más arduos:

40. "María Teresa Hincapié en el MAMM", *sitio web de hipermedula.org*.

41. Ramírez, *La performance de María Teresa Hincapié*, 180.

“Situarse” en un lugar, organizarlo, habitarlo son acciones que presuponen una elección existencial: la elección del Universo que se está dispuesto a asumir al “crearlo”. Ahora bien: este “Universo” es siempre una réplica del universo ejemplar, creado y habitado por los dioses: comparte, según eso, la santidad de la obra de los dioses.⁴²

María Teresa Hincapié eligió para su proyecto de aldea un lugar considerado como sagrado para las comunidades originarias de Colombia, un sitio donde aún se venera a la tierra. No es casual que la vida de la artista haya ido en ese camino. Las comunidades originarias que aún habitan la Sierra Nevada de Santa Marta, donde se ubica Quebrada Valencia son comunidades muy espirituales. Ellas consideran que sus rituales y oraciones son capaces de mantener el equilibrio cósmico y ecológico del mundo. Para ellas la espiritualidad está asociada a la tierra, no hay dioses celestes porque la vida en sí misma es divina y la vida sucede en y por la tierra. El investigador Gerardo Morales especializado en los rituales de los mamus (sacerdotes de las comunidades Kogui), escribe sobre el tema:

Hablan de la Gran Madre (la Sierra, la Tierra Madre), como si estuviera viva y se manifestará en cada instante en su concepto de “ALUNA”. Una palabra sagrada que se traduce como agua, tierra, materia, espíritu generativo y fuerza vital. Donde lo importante no es lo que se puede medir y ver, sino lo que existe en ella, una dimensión abstracta de significados y significantes.⁴³

Al considerar los lugares que habitan como santos, las comunidades originarias son sociedades que cuidan de su entorno. De acuerdo con el informe emitido por la ONU en el Día Internacional de los

42. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 23.

43. Gerardo Morales Domínguez, “El libro de los mamus: apuntes sobre la historia, la geografía y la sabiduría de una cultura de paz y armonía en la Sierra Nevada de Santa Marta Colombia”, *Academia.edu*.

Pueblos Indígenas de 2018: “Los pueblos indígenas son poco más del 6 % de la población mundial, pero protegen el 80 % de la biodiversidad de la tierra”.⁴⁴

No es una casualidad que los territorios indígenas contengan esa enorme diversidad, son comunidades que han estudiado su entorno y han aprendido a cuidar de él, su conocimiento medioambiental ha pasado de generación en generación. Como bien explica Francisco Rilla, especialista de medio ambiente de la ONU:

Su entendimiento del entorno está basado en un sofisticado conocimiento colectivo de la ecología, así como en las capacidades que les permiten manejar sus territorios de forma que resguarda sus formas de vida y garantiza la sostenibilidad de los recursos naturales.⁴⁵

La cosmogonía practicada por las comunidades originarias ha hecho que estas habiten de manera sostenible y armoniosa, mientras que las poblaciones occidentales han realizado procesos de devastación que hoy se hacen patentes con el cambio climático. Esto se encuentra ligado con las formas en que se concibe lo humano en la cultura occidental donde el capital ha moldeado una serie de valores que se basan en la explotación. Para occidente la naturaleza es un recurso, esto moldea las relaciones y formas de interactuar con ella. La investigadora Lucy Santacruz Benavides analiza:

La objetualización de la naturaleza dentro del modelo de producción de capital, implicó la generación de un modelo de conocimiento que buscó descomponer y conocer tal materialidad en sus partes más simples. Este marco del pensamiento moderno occidental es el instrumento por excelencia con el cual los hombres adquieren

44. Jordi Trujols, “Los indígenas guardan el 80 % de la biodiversidad”, Portal de Naciones Unidas, Noticias ONU, 26 de abril de 2018.

45. Gerardo Suárez, “El 80 % de la biodiversidad del planeta está resguardada por pueblos indígenas”, Consejo Civil Mexicano para la Silvicultura Sostenible, 29 de mayo de 2017.

poder sobre la naturaleza, sobre la sociedad, sobre los cuerpos. Ya que al identificar el funcionamiento mecánico compuesto por partículas inanimadas que responden a fuerzas externas, fue posible convertir la naturaleza en materia prima, en medio de producción, de la misma manera, los conocimientos de la ciencia sobre el funcionamiento del cuerpo como entidad biológica se impusieron como norma irrefutable de la salud y la enfermedad. El orden biológico como régimen de conocimiento sobre los cuerpos y sobre la naturaleza no desplazó el orden de lo moral instalado por los regímenes cristianos de evangelización, por el contrario, lograron puntos de articulación dentro de la disputa por el poder que ambos expresaban en prácticas e instituciones modificadas en la trayectoria histórica de estas sociedades.⁴⁶

La sociedad occidental al disociar el conocimiento abstracto y la realidad material construyó relaciones de dominación como parte de un programa cultural tendiente a la acumulación de riquezas. La religión monoteísta cristiana presenta así a un dios masculino que desplaza a los cultos a la tierra de sociedades ligadas a su entorno. Se trata de una ruptura epistemológica en occidente que aísla y fragmenta el saber y el sentir, donde naturaleza y cultura parecen opuestos. Sin embargo, como bien apunta la pensadora ecologista Donna Haraway, hoy en día la importancia de reconocer la fragilidad de la vida y la finitud de los recursos nos permite pensar a humanos, animales y vegetación como especies compañeras en la tierra.⁴⁷ La autora nos propone pensarnos entonces como humanos que podrían devenir *humus* de su entorno, esta fue la posibilidad por la que optó María Teresa Hincapié, para ello fundó su comunidad.

46. Lucy Santacruz Benavides, "Ecofeminismo, espiritualidad y subjetividad", *La manzana de la discordia* 12, núm. 2 (2018): 49-60.

47. Dona Haraway, *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno* (Bilbao: Consoni, 2019).

En Quebrada Valencia, Hincapié puso a prueba su trabajo espiritual previo. La naturaleza se volvió la casa de la artista y como casa, *oikos*, la artista aprendió a habitarla convirtiendo los últimos años de su vida en un retiro espiritual:

En la sierra, sin luz eléctrica, cocinando con leña, alimentándose con plátanos que logra bajar a punta de machete y bañándose con limón, María Teresa Hincapié probó algo de lo que había ido a buscar: la renuncia a los excesos materiales. Apenas algún contacto tenía con uno que otro amigo de vez en cuando, de resto: sola.⁴⁸

Esa soledad le permitió a la artista experimentar una profunda comunión con su entorno. Un ejercicio de sacralización del espacio, un retiro espiritual a la propia medida. Si la artista fue definiendo su vida en función de sus propios anhelos, en este momento se radicaliza y echa raíces en ese espacio donde refunda el mundo:

La creación del mundo se convierte en el arquetipo de todo gesto humano creador cualquiera que sea su plano de referencia. Hemos visto que la instalación en un territorio reitera la cosmogonía. Después de haber colegido el valor cosmogónico del Centro, se comprende mejor ahora por qué todo establecimiento humano repite la Creación del Mundo a partir de un punto central.⁴⁹

Desafortunadamente, María Teresa Hincapié fue diagnosticada con leucemia en el año 2000. Ella intentó sanar su enfermedad de manera natural, con meditación y cuidados, el vivir en la finca logró mantenerla fuerte por varios años; sin embargo, ante las presiones del Ministerio de Cultura y en continuación de su tratamiento

48. Gutiérrez, "María Teresa Hincapié", 21.

49. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 39.

médico para una salud un poco más deteriorada con el paso de los años, finalmente, la artista decidió regresar a Bogotá.

A su vuelta, lejos de recluirse, Hincapié decidió desarrollar un programa de talleres, sobre todo con estudiantes cuyos resultados terminaron en diferentes obras. Sobre la experiencia de retiro en Quebrada Valencia, la artista comentaba:

La Sierra me llenó de amor por el universo entero y eso me permitió retornar a la gran urbe pensando “a la ciudad también hay que amarla, Dios está en todas partes y también en la ciudad y en las calles y en los sitios abandonados y en los sitios más tristes y en los ojos de la gente más triste y en los árboles y en todo”.⁵⁰

Entre las últimas piezas producidas por la artista se encuentra *Peregrinos*, donde reúne a estudiantes en caminatas por la urbe en modo meditativo, una presencia lenta que se torna elemento disruptivo de la ciudad. Este proyecto, sería en realidad una continuación de la aldea, alimentada esta vez por su experiencia de vida en la finca y con la comunidad Kogui donde comprende la necesidad de realizar alianzas profundas para crear comunidades de cuidado:

De la Sierra vine con la idea de hacer un trabajo colectivo porque allí me di cuenta de que el hombre no nació para realizarse solo sino en comunidad, que el individualismo únicamente beneficia a la industria, a la sociedad de consumo, porque la comunidad tradicionalmente ha sido autosuficiente mientras que un individuo solo y desamparado es mucho más vulnerable. El individualismo contemporáneo es el resultado del despojo que hace el sistema capitalista salvaje a la persona para luego decirle “¿usted de qué se preocupa?, yo se lo vendo. ¿No tiene tierra? Yo se la vendo. ¿No tiene agua? Yo se la vendo”. Primero le quita todo y después se lo vende, eso

50. Ramírez, *La performance de María Teresa Hincapié*, 180.

es lo más irónico, lo más triste porque eso le ha pertenecido al ser humano.⁵¹

De tal forma que en su obra vuelve a poner en praxis el ecofeminismo que busca una relación más profunda con el medio ambiente, la recuperación de la sacralidad de la naturaleza, el poner en el centro de las acciones, la propagación de la vida y también la creación de comunidades de cuidado. Todo eso que el mundo patriarcal capitalista y extractivo ha desarticulado.

Reflexiones finales

María Teresa no se consideró a sí misma feminista,⁵² porque carecía de referentes en torno al movimiento, el feminismo de su época en el imaginario social popular era muy reduccionista. María Teresa Hincapié prefirió situarse fuera del tema; sin embargo, la lectura actual de su trabajo permite observar cómo en él se prefiguraban muchas preocupaciones contemporáneas con relación al ecofeminismo.

Desafortunadamente, la artista falleció el 18 de enero de 2008. Su última voluntad fue posar en la tierra de Santa Marta. El curador colombiano José Roca publicó una nota sobre el suceso en el portal digital de *Esfera Pública* donde comentó:

Hace pocos días la visitó un Mamo Arhuaco en su lecho de enferma, quien le dijo que era un espíritu luminoso que estaba ya listo para irse. Creo que esto era lo que a ella le faltaba para *dejar esta tierra. El Mamo recomendó que se pongan sus restos bajo una gran roca blanca.*⁵³ *A pesar de su fallecimiento, el proyecto de María Teresa*

51. Ramírez, *La performance de María Teresa Hincapié*, 181.

52. Coco Fusco, "Al andar se hace camino: las *performances* de María Teresa Hincapié", en *María Teresa Hincapié: hacia lo sagrado* (Bogotá: Seguros Bolívar, 2017), 24.

53. José Roca, "María Teresa Hincapié (1954-2008)", *Esfera Pública*, enero de 2018, Arte y política.

Hincapié continúa vivo. Su hijo, el músico Santiago Zuluaga quien participó con ella en varias de sus performances y con quien comenzó la construcción de la aldea en la Finca La Fruta de Quebrada Valencia, continúa habilitando el espacio para albergar ese hábitat ecológico que impulsó la vida y obra de María Teresa Hincapié.

La ecología de la artista que pasó por estas tres fases: la ecología de la subjetividad, la búsqueda del templo en sus peregrinaciones y la construcción de un espacio ecológico, abre una invitación para que el arte se convierta en una práctica ecosistémica donde se pueda reaprender a habitar la tierra de maneras afectivas y cuidadosas.

Actualmente, frente a los retos que presenta un sistema capitalista cada vez más rapaz, donde las vidas se encuentran precarizadas y donde el medio ambiente ha sido vulnerado, son necesarias nuevas prácticas estéticas que resensibilicen y posicionen de manera colectiva para tratar de reorganizar nuestro universo sensible, para poner el cuidado de la vida y de lo vivo en el centro de nuestras acciones. El arte, como elemento constructor de sentidos y experiencias, puede abrir espacios de revaloración de las relaciones que establecemos con el entorno. En ese sentido, María Teresa Hincapié fue, sin lugar a dudas, una visionaria.

Fuentes de investigación

- Aguilar, José Hernán. “María Teresa Hincapié”. *Performancelogía* (blog). Sitio web de Performancelogía, s.f. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/mara-teresa-hincapi-jos-hernn-aguilar.html>.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos, 2005.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1981.
- Fusco, Coco. “Al andar se hace camino: las performances de María Teresa Hincapié”. En *María Teresa Hincapié: hacia lo sagrado*. Bogotá: Seguros Bolívar, 2017.
- Gago, Verónica. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.
- Guattari, Félix. *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-Textos, 1990.
- Gutiérrez, David. “María Teresa Hincapié (2000-2008): Restitución”. *El Ornitorrinco Tachado: revista de Artes Visuales*, núm. 3 (2017): 9-15.
- Han, Byung-Chul. *La desaparición de los rituales*. Barcelona: Herder Editorial, 2020.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consoni, 2019.
- Hipermedula. “María Teresa Hincapié en el MAMM”. Sitio web de hipermedula.org. Fecha de consulta 1 de febrero, 2024. <https://hipermedula.org/2022/04/maria-teresa-hincapie-en-el-mamm/>.
- Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. “Los huicholes- Etnografía”, *Atlas de los pueblos indígenas de México*. <http://atlas.inpi.gob.mx/huicholes-etnografia/>.
- Lippard, Lucy. “Mirando alrededor”. En *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- Mirzoeff, Nicholas. *Cómo ver el mundo*. Barcelona: Paidós, 2016.
- Morales Domínguez, Gerardo. “El libro de los mamus: apuntes sobre la historia, la geografía y la sabiduría de una cultura de paz y armonía en la Sierra Nevada de Santa Marta Colombia”, *Academia.edu*.

https://www.academia.edu/30558205/EL_LIBRO_DE_LOS_MAM%C9%84S_APUNTES_SOBRE_LA_HISTORIA_LA_GEOGRAF%C3%8DA_Y_LA_SABIDUR%C3%8DA.

Pini, Ivonne. “María Teresa Hincapié: entre lo cotidiano y lo sagrado”, *Art-Nexus* 3, núm. 45 (2002).

<https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine/5d63032890cc21cf7c09dfee/45/maria-teresa-hincapie-between-the-quotidian-and-the-holy>.

Ramírez Molano, Constanza. “La performance de María Teresa Hincapié”, *Nómadas*, núm. 24 (2006): 169-183.

Rodríguez, Marta. “María Teresa Hincapié y el actor santo: sacralizar lo cotidiano”, *Antípoda: revista de Antropología y Arqueología*, núm. 9 (2009): 113-130.

Roca, José. “María Teresa Hincapié (1954-2008)”, *Esfera Pública*, enero de 2018. Arte y política. <https://esferapublica.org/maria-teresa-hincapie/>.

Sánchez, Benito y Rocío Arreguá. “La creación artística ante el paradigma ecológico”, *Arte y políticas de identidad* 10 (2004): 209-226. <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/43121/1/219281-775221-2-PB.pdf>.

Santacruz Benavides, Lucy. “Ecofeminismo, espiritualidad y subjetividad”, *La manzana de la discordia* 12, núm. 2 (2018): 49-60. DOI: <https://doi.org/10.25100/lamanzanadeladiscordia.v12i2.6230>.

Suárez, Gerardo. “El 80 % de la biodiversidad del planeta está resguardada por pueblos indígenas”, Consejo Civil Mexicano para la Silvicultura Sostenible, 29 de mayo de 2017.

<https://www.ccmss.org.mx/80-la-biodiversidad-del-planeta-esta-resguardada-pueblos-indigenas/>.

Trujols, Jordi. “Los indígenas guardan el 80 % de la biodiversidad”, Portal de Naciones Unidas. Noticias ONU. 26 de abril de 2018.

<https://news.un.org/es/audio/2018/04/1432172>.

Virilio, Paul. *Velocidad y política*. Buenos Aires: La marca editora, 2016.

Redacción. “Women, Environment and Nuclear Energy: A Complex Relationship”. *Voices of Nuclear*, 2020.

<https://www.voicesofnuclear.org/women-environment-and-nuclear-energy-a-complex-relationship/>.

**DE LOS AÑOS DE APRENDIZAJE
DE WILHELM MEISTER A
Y TU MAMÁ TAMBIÉN**

Un breve recorrido por la desestabilización del género

Omar Alcántara Islas

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que se titula “Del *Bildungsroman* a la *road movie*: una breve historia del desplazamiento del género”. El objetivo es, como expresa el título, realizar un recorrido a través de la idea de género en un doble trayecto donde se intersecan el género (*genre*) y el género (*gender*). El primero designa tanto una categoría, o especie, y es lo que se comprende cuando se refiere al género cinematográfico o género literario. El segundo define el sexo, tanto gramatical —que no existe en el inglés— como el biológico (“masculino” o “femenino”), al tiempo que es la base para reflexionar acerca de la diversidad humana en un tema donde convergen lo sexual, lo erótico, lo biológico, lo individual y lo social. Es a lo que me refiero cuando hablo de “estudios de género”.

De esta manera, la hipótesis es doble. Por un lado, se parte de la idea de que la *road movie* es la heredera del *Bildungsroman*, en el sentido de que los personajes del género fílmico también salen de casa en búsqueda de su identidad y su lugar en el mundo; claro, hay diferencias, por ejemplo, el hecho de que no siempre son adolescentes los aventureros —aunque es común encontrarlos en estas

cintas—, y regularmente el viaje se realiza en parejas, aunque tampoco es una regla. El vínculo más fuerte, sin embargo, haría referencia al arquetipo mítico que enlaza a ambas, pero esto se abordará más adelante.

La siguiente hipótesis es que tanto en el *Bildungsroman* como en la *road movie* hay una transformación en las actitudes y en los comportamientos de los protagonistas respecto al género (*gender*) a lo largo del trayecto, ya que suelen flexibilizar sus ideas y sus acciones sobre este asunto, a medida que se alejan del punto de partida; en particular, cuando ese lugar pertenece a las causas de los conflictos en los que están envueltos los protagonistas. Ese sitio, donde inicia la jornada, suele representar el centro heteronormativo y heterosexual desde el cual giran sus ideas, actitudes e identidades.

El método es de índole comparativo y la distancia cronológica, de casi doscientos años, que separa a la obra de Goethe de la de Cuarón, se pretende cerrar mediante este tema, puesto que en ambas se destaca la forma en la cual los personajes se relacionan con el mismo. De este modo, se responde a las preguntas sobre la pertinencia de considerar al género filmico como extensión del literario y la forma en la que se aborda la cuestión del *gender* en estos géneros, en un estudio que se considera precursor de futuras discusiones intertextuales.

En cuanto a la presentación del estudio, primero se analizan las definiciones de *Bildungsroman* y *road movie*, para después explorar la noción de *gender* en ambas obras. Sobre este último concepto, muchas veces se prefiere el término en inglés para evitar el galimatías que puede haber en español con la palabra “género”. Y aquí se entiende *gender* como ese constructo cultural o *performance* repetitivo —tal como lo describe Butler—¹ que se incorpora al sexo biológico y determina, a través de sus dictados y prácticas, lo que es válido,

1. Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, trad. María Antonia Muñoz (Barcelona: Paidós Ibérica, 2007).

o permisible, para hombres y mujeres en un espacio y un tiempo determinados. De este acercamiento al género se desprenden otros conceptos que están en estrecha relación con la descentralización de lo heterosexual como normativo de la experiencia de género.

Por último según este estudio, ese presupuesto heteronormativo se halla socavado, a lo largo de la novela de Goethe, con la presencia del personaje Mignon, una niña fundadora de ambigüedades sobre el género en ese relato y cuyo efecto desestabilizador deja una secuela literaria que se puede rastrear también en algunas obras posteriores y significativas del *Bildungsroman* —por ejemplo, en las novelas de Herman Hesse (*Demian*) y Thomas Mann (*La montaña mágica*)—. En cambio, en *Y tu mamá también* es Luisa quien detona esta desestabilización de una idea normativa de género, sobre todo en los personajes masculinos, a medida que transcurre el viaje.

El *Bildungsroman*

Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), publicado en 1796, es el *Bildungsroman* por antonomasia, así lo consideran también Bajtín² y Moretti,³ entre otros tantos autores. Brevemente, la novela relata las vicisitudes que enfrenta el personaje que le da nombre al relato —nombre inspirado por el poeta inglés William Shakespeare—, con la finalidad de llevar a cabo su aprendizaje, formación o educación (*Bildung*) para la vida. Después de errar el camino al enamorarse de la voluble Mariane, y de otras mujeres, e incursionar en la dirección de un grupo de actores, donde él también prueba suerte como intérprete, pero sin el talento necesario, concluye su viaje con el reconocimiento de sus limitaciones y

2. Mijaíl Bajtín, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova (México: Siglo XXI Editores, 2005), 243.

3. Franco Moretti, *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture* (Londres: Verso, 2000), 3.

el encuentro con una nueva prometida, Natalie. Después de esto se reintegra, ya maduro, a un espacio ubicado a medio camino entre la burguesía comercial y la aristocracia alemana.

Con esta novela comienza toda una tradición novelística que retrata personajes adolescentes que se echan a andar por el mundo en busca de su identidad. Se trata de una forma literaria que tendrá epígonos y detractores a lo largo del siglo XIX, que continúa con una relectura que el siglo XX realizará de la misma, con escritores como Thomas Mann o Herman Hesse en el ámbito de la lengua alemana, o James Joyce y Virginia Woolf en lengua inglesa, hasta sus manifestaciones más contemporáneas; porque de una u otra forma, así sea como referente negativo para desmarcarse de su estela histórica, el género sigue vigente.⁴ El *Bildungsroman* es ante todo una aventura del “yo”, con una conclusión que integra al personaje principal dentro de una sociedad determinada, con un discurso clásico o lineal, pues la narración se sigue con claridad y puede tener un efecto formador en el lector, tal como lo anota Koselleck:

La novela de aprendizaje [*Bildungsroman*] es un medio representativo en el que un autor y un lector interrelacionados bosquejan en una reflexión histórica sobre la persona y el entorno su propia historia vital. En consecuencia, el *telos* de esta *Bildung* [formación] se temporaliza y se inserta en el proceso de la *Selbstbildung* [autoformación].⁵

Bajtín expresa que la transformación del personaje refleja, como pocas obras literarias, el cambio histórico. Acerca de este desarrollo, el crítico ruso anota que Goethe, con el *Wilhelm Meister*,

4. Para un acercamiento reciente a la *Bildungsroman* hispanoamericana puede consultarse: Victor Escudero Prieto, *Salir al mundo: la novela de formación en las trayectorias de la modernidad hispanoamericana* (Berlín: Vervuert, 2020).

5. Reinhart Koselleck, *Historias de conceptos: estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*, trad. Luis Fernández Torres (Madrid: Trotta, 2012), 80.

le da una expresión concreta a una *Weltanschauung* —“ideología” o “visión del mundo”—:

Una de las cumbres de la visión del tiempo histórico fue alcanzada, en la literatura universal, por Goethe [E]l siglo XVIII se manifestará como época del gran despertar de la sensación del tiempo, ante todo, de la sensación del tiempo en la naturaleza y en la vida humana.⁶

La particularidad de las novelas de formación, tal como lo es el *Wilhelm Meister*, puntualiza el mismo Bajtín, consiste en que:

[...] el hombre se transforma *junto con el mundo* [y] refleja en sí el desarrollo histórico [...]. El hombre no se ubica dentro de una época, sino sobre el límite entre dos épocas, en el punto de transición entre ambas [...] Se están cambiando precisamente los *fundamentos* del mundo, y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos.⁷

Y aunque Bajtín se refiere claramente a algo “histórico” y no “privado”, resulta curioso constatar que para Foucault también nuestro concepto actual de la “sexualidad” aparece en algún momento a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX,⁸ tiempo contemporáneo al de esta novela. De ahí que se considere también este documento como crucial para estudiar nuestras ideas sobre el *gender*. Un tema que no se suele abordar cuando se atiende en las investigaciones a los múltiples significados de la palabra *bildung*: educación, formación, desarrollo, cultura; aunque es preciso anotar

6. Bajtín, *Estética*, 217-218.

7. Bajtín, 214-215. Cursivas en el original.

8. Michael Foucault, *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*, trad. Ulises Guiñazú (México: Siglo XXI Editores, 2007).

que “tratar de definir [la palabra] casi siempre obliga a la utilización de un lenguaje poético cuasi-religioso que hace honor a su origen”.⁹

Bildung es una acepción cuya historia comienza con el Siglo de las luces (*Aufklärung*) en los territorios de habla alemana e irá cambiando su contenido con el paso de las centurias. Sobre su origen religioso:

[...]distintas fuentes coinciden en destacar la importancia del uso del sustantivo *Bild* (imagen) y el verbo *bilden* en la tradición mística medieval alemana. [...] [*B*]ilden se refería a la acción de Dios de crear a la humanidad a su imagen [*Bild*] y semejanza, de dar forma.¹⁰

Bildung como formación o creación del propio mundo, incluyendo la creación artística y todo aquello que tenga que ver con las potencialidades del individuo; pero el concepto también podría considerarse como una mezcla de destino de raigambre pietista,¹¹ y libertad de decisión, en un entorno que comienza a sentir el peso de la historia. Incluso, ya existe en la novela de Goethe más de una pregunta sobre la posición que ocupan el hombre y la mujer de acuerdo con su género en esta formación de sí mismos y esta circunstancia histórica.

En el contexto histórico, político y cultural de Goethe no hubo nada más decisivo que la Revolución francesa (1789), acaecida seis años antes de la publicación de la novela. El cambio del siglo XVIII al XIX anuncia la etapa de formación más importante de la era burguesa y lo anterior también se refleja, si bien, no explícitamente —no hay ninguna mención en el relato sobre la situación en la vecina Francia—, pero sí en la diversidad de acontecimientos

9. Gonzalo Martínez Licea, “*Bildung* y filología: la articulación de un proyecto humanista en la obra *Paideia* de Werner Jaeger” (tesis de doctorado, UNAM, 2020), 38.

10. Martínez Licea, “*Bildung* y filología”, 39.

11. El pietismo es un movimiento religioso dentro del cristianismo protestante que surgió en el siglo XVII en Alemania. Se caracteriza por enfatizar la importancia de la devoción y la piedad personal, el estudio de la Biblia y la vida espiritual del individuo.

convulsos de toda índole de los que está inundando el mundo de los hombres en la diégesis que se nos comparte en la novela. Se dice hombres porque el *Bildungsroman* es también un género masculino (y heterosexual) por excelencia, porque “opera [...] bajo una determinada oferta cultural conformada por las narrativas dominantes [de] una época determinada”.¹² Dentro de la etapa donde surge la novela de Goethe, la del triunfo de la burguesía en Europa y del movimiento romántico donde también se expresa con fervor una actitud ante estos cambios del espíritu, no solo surge nuestro moderno concepto de “sexualidad” desde la represión de los cuerpos a los que instiga el nuevo orden burgués,¹³ sino que también la noción de *gender* se pone en transición; pero antes de evaluar este punto, es necesario mencionar que un caso idéntico de esa narrativa masculina dominante se presenta en el género de la película de carretera.

La road movie

Este género cinematográfico tiene su carta de naturalización con el estreno de la película norteamericana *Easy Rider* en 1969.¹⁴ Se trata de la historia de dos jóvenes que recorren en motocicleta los Estados Unidos, desde California hasta Nueva Orleans. En el camino conocen a diversos personajes y experimentan varias aventuras hasta que son asesinados en un camino rural por otros dos hombres. En esta recreación del clásico *western*, la dirección que toman los “caballos” de metal es contraria a la del género de vaqueros. Es

12. Fernando Blanco y John Petrus, “Argentinian Queer Mater”: del “*Bildungsroman*” urbano a la “*Road Movie*” rural: infancia y juventud post-corrallito en la obra de Lucía Puenzo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37, núm. 73 (2011): 323.

13. Foucault, *Historia de la sexualidad*, 12.

14. Shari Roberts, “*Western* meets Eastwood: *Genre* and *Gender* on the Road”, en *The Road Movie Book*, eds. Steven Cohan e Ina Rae Hark (Londres: Routledge, 1997), 51; Carmen Induráin Eraso, “Thelma and Louise: *Easy Riders* in a Male *Genre*”, *Atlantis* 23, núm. 1 (2001): 63.

decir, los antihéroes de esta *road movie* van del oeste hacia el este; lo que ya anuncia la ubicación del género a contracorriente y como parte de la contracultura de los años 60 en Estados Unidos:

Blanco y Petrus —siguiendo a Corrigan— anotan que:
la invención de la *road movie* [es] un producto de la época de la posguerra en los EEUU, con raíces en la fascinación e identificación con los métodos de transporte [...] Es decir, esta aparece como una poética que responde a periodos de transición histórica y tecnológica.¹⁵

De otro modo, su surgimiento corresponde a una época determinada y está marcada profundamente por la misma, pero no se limita a esta, sino que, a semejanza del *Bildungsroman*, el género sirve para resaltar los aspectos históricos de aquellas latitudes donde se representa. Si el héroe de la novela de formación encarna a profundidad el *Zeitgeist* o espíritu de la época,¹⁶ no es distinto lo que se puede interpretar en las figuras que se nos presentan en la *road movie*.

En un sentido amplio, se puede decir que cada personaje es —y no puede ser— más que el hijo de su época, tanto en estos géneros como en cualquier otro, pero en el *Bildungsroman* y la *road movie* no solo se encarna y se subraya esa transición de la que habla Bajtín, sino que lo propio de ambos géneros es la transformación a lo largo de un camino por una geografía y una sociedad que suelen ser contrarias a los personajes en situaciones asequibles para los lectores y los espectadores. El viaje de autodescubrimiento es un viaje de libertad por las fronteras de un tiempo histórico, e individual, donde los personajes expresan, como pocos, la crisis social. Ocurre con frecuencia, hablando de la *road movie*, que las respuestas que sus viajeros buscan los lleven a un viaje de anulación de sentido, ya que algunas de estas cintas concluyen con la muerte de los protagonistas:

15. Blanco y Petrus, "Argentinian Queer Mater", 327.

16. Blanco y Petrus, 313, 321.

Easy Rider (1969) o *Thelma and Louise* (1991) son ejemplos de lo anterior; sin embargo, esta fatalidad no deja de ser, irónicamente, una expresión del tiempo histórico y una respuesta artística al mismo.

Frasca habla de cuatro etapas en la estructura de la *road movie*, lo cual, a su vez, está tomado de la picaresca: presentación, inicio de viaje, experiencias y nueva conciencia;¹⁷ además de que habría dos líneas temáticas: la huida y la búsqueda existencial.¹⁸ Esta estructura se puede extrapolar, sin ningún problema, al *Bildungsroman*. Pero que la teoría esté tomada de la picaresca nos recuerda que, en este género, tanto como en el Quijote —e Isabel Hernández ve la obra cervantina como la base principal de la novela de formación—,¹⁹ también se encuentran héroes que emprenden una ruta hacia lo desconocido, con las particularidades de cada caso, pero tal aspecto permite considerar lo que se había adelantado respecto a los arquetipos, tal como se sigue analizando en el siguiente segmento.

Road movie y Bildungsroman

La primera relación de la *road movie* con el *Bildungsroman* está en su argumento si se acepta que su contenido está regido estructuralmente por el tema de la búsqueda, motivo con una larga tradición en la cultura occidental y que nos remite, en uno de sus primeros testimonios escritos, a la busca mítica ejemplificada en el mundo griego por Jasón y los argonautas; aunque en el caso de ambos géneros modernos se trata de una búsqueda donde la épica ya no va

17. Santiago García Ochoa, “En tránsito: un recorrido por la *Road Movie* norteamericana”, *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 27 (2018): 425.

18. David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie* (Texas: Universidad de Texas, 2002), 82-83.

19. “La novela cervantina ha de ser considerada a todas luces como la obra que sirvió de base para la conformación del género por excelencia de las letras germanas: la novela de formación”. Isabel Hernández, “Don Quijote y la novela de formación alemana”, *Anales Cervantinos* 49 (2017): 295.

acompañada por los dioses, pues ya estamos en el mundo de la *historia*, tal como también lo expone Lukács en su *Teoría de la novela*.

Para el crítico húngaro habría dos tipos de civilizaciones y la principal diferencia entre estas consistiría en que algunas son “cerradas”, y forman una “unidad”; y otras son “abiertas” o “problemáticas”. En las primeras —Lukács pone a la civilización griega como referente—,²⁰ con dioses de por medio, toda narrativa de largo aliento, o épica, tiene un sentido y una finalidad; para las segundas, las modernas, que es el mundo nuestro, el de la novela, y que se inaugura con el *Quijote*, la civilización ha perdido su sentido primigenio, así como su objetivo metafísico, y los esfuerzos de los héroes consisten en tratar de cerrar ese abismo que se abre ante sus pies.

Dicho lo anterior, se puede decir con Torres que “el motor inconsciente de las búsquedas de los héroes del *Bildungsroman* moderno puede ser la busca[sic] de un mundo o comunidad perdidos o que están por perderse”.²¹ No ocurre de otra manera con las películas de carretera, pues este modelo argumental habría sido heredado por el cine. Las películas de James Bond o las de Indiana Jones son un par de ejemplos, pero también lo son las *road movies*, tal como lo analizan Balló y Pérez:

Ciertos *road-movies* existencialistas al estilo de *Easy Rider* [...] recuperan algunos de los elementos esenciales del itinerario aventurero. Un viaje donde curiosamente no existe encargo (al contrario, es el viajero quien quiere escapar del hogar donde insisten para que se quede) ni tampoco un objetivo final definido. En estos *films de frontera* parece importar únicamente la parte central de la trama: el viaje accidentado, los aliados en el camino, la necesidad de movimiento; como si detenerse equivaliera a morir. Héroes que saben

20. György Lukács, *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, trad. Micaela Ortelli (Buenos Aires: Godot, 2010), 27.

21. Alexander Torres, *Bastardos de la modernidad: el Bildungsroman roquero en América Latina* (Nueva York: Peter Lang, 2020), 37.

que la felicidad es un bien escaso, y que si existe solo puede encontrarse en el nomadismo, en la huida sin fin.²²

La *road movie* ya está en germen en el *Bildungsroman*. La idea de viaje de formación es central, aunque la *road movie* es más bien un itinerario a contracorriente, pues más que hablar de una integración del personaje a la sociedad —aunque puede ocurrir, pero esto no es lo más importante—, el espectador se halla ante una crítica al *status quo*: “estos géneros [*Bildungsroman* y *road movie*] introducen ejes de un tiempo y narración que movilizan el espacio histórico acelerando el tiempo del presente”.²³ Son obras donde se marca una comprensión del tiempo en un sutil subrayado del mismo, aunque ambos géneros se ubican en una posición de propulsión hacia el futuro: “la ruta borra el pasado, escapa del estancamiento y las presiones hegemónicas ligadas a espacios [y proyectan a las *road movie* y a las *Bildungsroman*] hacia la incertidumbre del futuro”.²⁴

En cuanto a su captación del *Zeitgeist*, ambas se encuentran cómodas en otras épocas y latitudes a causa de su universalidad y flexibilidad. En ellas hay un registro valioso tanto de la problemática social como del cambio de mentalidades de una época. Así como *Wilhelm Meister* ofrece una radiografía de la espiritualidad y las aspiraciones burguesas de su tiempo, la película de Alfonso Cuarón también se realiza en medio de cambios sustantivos en la historia de México.²⁵ En síntesis, es esta representación de lo histórico y mental lo que permitiría conservar la idea de la continuación de un motivo literario con la sustancia y forma de uno cinematográfico.

22. Jordi Balló y Xavier Pérez, *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine* (Barcelona: Anagrama, 2001), 45. Cursivas en el original.

23. Blanco y Petrus, “Argentinian Queer Mater”, 311.

24. Blanco y Petrus, 326.

25. En el año 2000 dejó de haber un partido hegemónico, el Partido Revolucionario Institucional (PRI), que había logrado un poder casi absoluto a lo largo de toda la segunda mitad del siglo xx en México y se permitió la alternancia. Más allá de los exámenes sobre la profundidad o la superficialidad de este cambio, ese suceso resulta un punto y aparte en el México contemporáneo.

Por último, ambos géneros también transmiten una idea de la descentralización del sujeto, porque el viaje va del espacio conocido de las fuerzas o narrativas hegemónicas hacia las fronteras, o hacia el exterior de esas mismas inercias. Incluso, las fuerzas masculinas y heterosexuales dominantes se desplazan para dar en ambas manifestaciones artísticas la idea de que es posible encontrar alteridades sexuales cuando se abandona lo céntrico, es decir, la casa propia, y se recorren los límites. En la *road movie* y en el *Bildungsroman* existe un desplazamiento del *gender* desde la normatividad (lo masculino heterosexual) hacia lo otro o hacia lo que está fuera de la frontera conocida o es marginal. Los personajes se alejan de lo conocido al tener la oportunidad de cotejar nuevas sexualidades, o, al menos, nuevas expresiones del género.

Ericsson llama “heterogénero” a ese “poder que determina y normaliza el supuesto heterosexual, a la vez que margina otras sexualidades en el mejor de los casos y las invalida en el peor”.²⁶ Esta exploración del género, por otro lado, es una tarea pendiente respecto a la *road movie*, al menos si se piensa en uno de los más recientes trabajos recopilatorios sobre este género fílmico: *The Global Road Movie: Alternative Journeys Around the World* de Corrigan y Duarte,²⁷ acerca del cual Kotte expresa: “*gender aspects are conspicuously absent in a book dedicated to a decidedly masculine genre*”.²⁸ Sobre el *Bildungsroman*, en cambio, hay un enorme número de estudios y artículos que ya toman en cuenta el tema; y en el caso específico de *Wilhelm Meister* los análisis se han orientado, sobre todo,

26. Stina Ericsson, “Gender and sexuality normativities: Using Conversation Analysis to Investigate Heteronormativity and Cisnormativity in Interaction”, en *The Routledge Handbook of Language, Gender, and Sexuality*, eds. Jo Angouri y Judith Baxter (Nueva York: Routledge, 2021), 289, traducción propia.

27. José Duarte y Timothy Corrigan, eds., *The Global Road Movie: Alternative Journeys Around the World* (Chicago: Universidad de Chicago, 2018).

28. Claudia Kotte “Reseña de *The Global Road Movie: Alternative Journeys Around the World*”, *Historical Journal of Film, Radio and Television* 39, núm. 3 (2019): 631.

a las representaciones de masculinidad y feminidad en la novela, pero de algunos de estos se da cuenta en los siguientes apartados.

El género en *Wilhelm Meister*

Acerca de la masculinidad en este relato de Goethe, Minden expresa que Karl Morgenstern —quien en el siglo XIX habría acuñado el concepto de *Bildungsroman* para la posteridad— criticaba que el joven “Wilhelm Meister was a character disconcertingly lacking in ‘personal energy and distinct direction’, und thus unmanly”.²⁹ Lo cual nos habla de la arraigada idea de lo que corresponde a cada sexo para cumplir con los dictados de cada época. En cualquier caso, el personaje, desde su nacimiento, ya estaría expresando un conflicto con estos roles asociados por la tradición al varón:

The model of development proposed in the *Lehrjahre* depends on the *refusal* of rivalry, and with it on the refusal of a certain heroic masculine form of establishing authority and meaning. The crisis at the end of the first book, and the regeneration at the start of the second, confirm how the *Bildungsroman* is seeking to define new forms of masculine authority.³⁰

La hegemonía del modelo masculino prevalece a lo largo del relato y es ejemplificada con la fálica Sociedad de la Torre cerca del final de la novela; mientras que la mujer no ocupa un lugar central, sino que es parte de los medios que se le ofrecen a Wilhelm para que desarrolle su formación o *Bildung*.

Es el caso de la primera novia de Wilhelm, Mariane, su infelicidad se nos expresa de la siguiente forma: “[Mariane] había llegado

29. Michael Minden, *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance* (Cambridge, Reino Unido: Universidad de Cambridge, 1997), 3.

30. Minden, *The German Bildungsroman*, 2.

a sentir qué miserable criatura era la mujer que además de deseo no inspira amor y veneración”.³¹ Otros lugares comunes en la novela, relacionados con lo femenino, son las ideas de sumisión frente al varón, tal como se pueden leer en el breve relato inserto en la novela titulado “Confesiones de un alma bella”, donde la protagonista anota que en aquel tiempo es común burlarse de las mujeres eruditas porque dejan en ridículo a muchos hombres. Esta posición de la mujer también se encuentra asentada en otro episodio de la novela:

La conversación se volvió bastante natural, algunas señoras del vecindario nos habían visitado y la habían orientado hacia las pláticas habituales sobre la educación [*Bildung*] de las mujeres. Se habló de la injusticia con nuestro sexo, ya que los hombres querían guardar para sí toda la cultura superior; no querían que nos admitieran en ninguna ciencia, pedían que solo fuéramos bailarinas o amas de casa.³²

Por lo tanto, la novela está reconociendo la desigualdad que existe en la *Bildung* entre hombres y mujeres, aunque no deje de estar orientada hacia el predominio de lo masculino. Pero no es que Wilhelm se aleje solamente del modelo de masculinidad dominante, sino que para Duncan también acepta cualidades que estarían tradicionalmente asociadas con lo femenino: “Goethe makes his hero universal by giving him traits conventionally associated with women: unformed, susceptible, varium et mutabile, aesthetically attuned to environment and climate, drifting with events rather than

31. Libro I, Capítulo 9. Se citan dos versiones electrónicas de la novela de Goethe, tanto en alemán como en español, por lo cual solo se consignan el libro y el capítulo. El original: “[Mariane] hatte gefühlt, welche elende Kreatur ein Weib ist, das mit dem Verlangen nicht zugleich Liebe und Ehrfurcht einflößt”.

32. Libro VII, capítulo 6. “Das Gespräch machte sich ganz natürlich; einige Damen aus der Nachbarschaft hatten uns besucht und über die Bildung der Frauen die gewöhnlichen Gespräche geführt. Man sei ungerecht gegen unser Geschlecht, hieß es, die Männer wollten alle höhere Kultur für sich behalten, man wolle uns zu keinen Wissenschaften zulassen, man verlange, daß wir nur Tändelpuppen oder Haushälterinnen sein sollten”.

driving them”.³³ La elección de estas características son también, en todo momento, un testimonio de la manera en que la crítica literaria contribuye al llamado *performance* del género.

La oscilación entre modelos clásicos de lo masculino y lo femenino también está vivamente presente en muchas de las mujeres del relato, lo cual permite no solo comprender la afinidad y el acercamiento que existe entre ellas y el personaje principal, sino también la idea de que está en juego una concepción fluida del género, a pesar de la orientación hegemónica masculina en la historia. Uno de esos elementos es el travestismo de Mariane, Therese y Mignon. La novela inicia con Mariane vestida de soldado y el convencimiento de su ayudante doméstica, de que tiene que hacerla salir de ese traje de hombre, para hacerle comprender su terquedad de estar enamorada de Wilhelm, teniendo un pretendiente rico que le acaba de mandar regalos.

Por cierto, MacLeod anota que atribuir el travestismo de estos personajes a una moda que se estaba imponiendo en la vestimenta a finales del siglo XVIII significa “*to ignore the genuinely perturbing effects of such transvestim in the world of the novel*”.³⁴ Las tres mujeres mencionadas son importantes para la *Bildung* de Wilhelm, pero ninguna de las tres permanecerá a su lado, de lo cual se deduce otro de los aspectos conservadores de la novela, más allá de los destinos de cada una. Mariane muere después de dar a luz al hijo de Wilhelm, aunque esto solo se nos revela cuando el protagonista ha concluido su proceso de formación. Teresa, la segunda, está dispuesta a desposarse con Wilhelm, pero al enterarse de que su auténtico enamorado, Lotario, no es en realidad su hermano, lo que antes había impedido la unión entre ambos, se decanta por este último. El incesto también se halla presente, simbólicamente, en la ambigua

33. Ian Duncan, “Against the *Bildungsroman*”, *Modern Language Quarterly* 80, núm. 1 (2019): 14.

34. Catriona Macleod, “Pedagogy and Androgyny in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*”, *MLN* 108 (1993): 391.

relación entre padre e hija, y enamoramiento posterior, que se da entre Mignon y Wilhelm; sin olvidar que Mignon es, asimismo, producto de una relación incestuosa.

Junto al travestismo se encuentra la designación de “amazona” (*amazone*) para más de una de las mujeres en la novela; por ejemplo, cuando Teresa se aparece a Wilhelm vestida de cazador (*jäger*) es nombrada de esta manera. Pero, sin duda, la principal “amazona” del relato es Natalie, quien ayuda a Wilhelm en un momento de necesidad frente a un grupo de asaltantes en la carretera, de donde surge el enamoramiento de este; y al final de la novela se convierte —y se puede sostener que por la inversión en los roles tradicionales asociados a los géneros— en su prometida. Es importante recordar que en la mitología griega las Amazonas eran un grupo de mujeres guerreras que vivían en comunidades matriarcales que recurrían a los hombres solo para conservar su estirpe, según se informa en la *Geografía* de Estrabón. Por ahora no se hace el análisis de este mito a profundidad, pero hay que tener presente el papel de intermediadora que tendrá Natalie en la consecución de la *Bildung* de Wilhelm Meister, así como su ayuda en la reintegración de este, no solo al mundo burgués, sino también al universo heterosexual, y concluyente, de su educación o formación.

Para Duncan, por otra parte, las mujeres en el relato no solo estarían asociadas al desarrollo sexual de Wilhelm, sino también a formas “no-narrativas”, evidentes en aquellos pasajes que conciernen a algunas de estas:

[*Wilhelm Meister*], which expels female voices into non novelistic, indeed anti novelistic, genres and discourses: lyric (Mignon), drama (Philine and Aurelie), spiritual autobiography (the author of the “Confessions of a Beautiful Soul”). The sacrificial logic that genders these genres articulates the novel’s plot, which unfolds through the hero’s encounters with a series of fascinating women, none of whom accompanies him beyond her allotted episode to the next narrative

stage. Their “Amazonian” assumption of masculine roles and costumes highlights the receptive character of Wilhelm’s sexuality, unformed or rather in formation.³⁵

Cabe señalar que estos no son los únicos elementos que le dan un carácter ambiguo a la novela. Junto a lo anterior, también se encuentran con las recurrentes referencias al género dramático, con Hamlet de fondo, o la permanente relación heterogénea entre burgueses y aristócratas que culmina en el compromiso matrimonial de Wilhelm; de aquí, probablemente, el apunte de Bajtín sobre el género *Bildungsroman* como el más mixto de los descendientes de la novela moderna.³⁶ Pero sirva lo anterior para hacer referencia al personaje más cautivador de la novela: Mignon.

Mignon o la ambigüedad del género

En el séptimo capítulo del primer libro, Wilhelm habla de lo orientador que fue en su desarrollo y educación la lectura de la traducción alemana —hecha por Friedrich Kopp en 1742— del poema épico *La Jerusalén liberada* (1581) de Torquato Tasso.³⁷ En esta obra aparece Clorinda, una princesa etíope que es antagonista pagana, a la vez que amante, del personaje principal, el cristiano Tancredo; por cierto, para el dolor de este último, él la mata en la confusión de una batalla. Wilhelm se refiere a Clorinda para expresar que era el personaje de la obra que más le cautivaba, en parte por “su androginia y la serena plenitud de su ser”: *[Ihre] Mannweiblichkeit [und] die ruhige*

35. Duncan, “Against the *Bildungsroman*”, 15-16.

36. Macleod, “Pedagogy”, 391.

37. Una obra indispensable para el público culto alemán del siglo XVIII, según Miguel Salmerón, traductor del *Wilhelm* al español. Además, apunta el mismo traductor, Goethe habría leído varias veces esta obra, según deja constancia en su *Poesía y verdad*. Miguel Salmerón, “Notas”, en Johann Wolfgang von Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (Madrid: Cátedra, 1999).

*Fülle ihres Daseins*³⁸ -. *Mannweib* sería la traducción al alemán del griego “andrógino”. En algún momento del siglo XIX, sin embargo, la palabra *mannweib* se habría utilizado corrientemente como sinónimo de “amazona” (*amazone*) porque se juzgaba que se trataba de una mujer con apariencia de hombre;³⁹ incluso actualmente es peyorativo para “marimacho”. Lo cierto es que en la palabra se unen los dos sexos, tanto el hombre (*mann*) como la mujer (*weib*).

Mignon, en cambio, nunca es nombrada “amazona” y su ambigüedad se mantiene hasta su muerte, tal como se nos hace saber en sus exequias: “Y las figuras celestiales no reclamarán hombre o mujer, ni cubrirán mantos ni pliegues el cuerpo transfigurado”.⁴⁰ La primera impresión que tiene Wilhelm de este personaje es la siguiente: “Wilhelm miró sorprendido aquella figura sin poder determinar si era un muchacho o una muchacha”.⁴¹ Y Mignon expresa enfáticamente al inicio del cuarto libro: “Yo soy un niño, no quiero ser una niña” (*Ich bin ein Knabe: ich will kein Mädchen sein!*), a lo cual hoy en día se le asocia con una identidad transgénero. Antes de su muerte, a Natalia le parece importante informar a Wilhelm que Mignon ya usa “vestidos de mujer” (“Frauenkleider”). No obstante, poco antes de morir Mignon es vestida de ángel, lo cual es una clara alusión a la falta de sexo de estas etéreas figuras, para una representación en el cumpleaños de dos niñas gemelas (dualidad), portando un lirio (*Lilie*) —símbolo de virginidad, pureza e inocencia en la literatura de la Edad Media— en las manos.

Es interesante que Krimmer, quien analiza aspectos relacionados con la dualidad de Mignon, anote que no solo que se trata del masculino del nombre francés Mignone, sino que en el siglo XVIII el término “mignon” denotaba al prostituto homosexual que

38. Libro I, capítulo 7.

39. “*Mannweib*” tomado de *Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*.

40. Libro VIII, capítulo 2. “Und jene himmlischen Gestalten,/ Sie fragen nicht nach Mann und Weib,/ Und keine Kleider, keine Falten/ Umgeben den verkärten Leib”.

41. Libro 2, capítulo IV. “Er sah die Gestalt mit Verwunderung an und konnte nicht mit sich einig werden, ob er sie für einen Knaben oder für ein Mädchen erklären sollte”.

se tenía por el favorito;⁴² por lo cual, según su análisis, Mignon podría estar encarnando el deseo homoerótico:

Within this context, Mignon's death might be understood as a form of exorcism. Significantly, however, her embalmed body is placed in the hall of the past, the core of the Tower Society: Mignon, though dead, is still the center of this male alliance. If one accepts this premise, then Goethe's claim that Mignon —who in a diary entry of September, 1786 [así como en las primeras versiones de la novela], is still referred to with a masculine pronoun (“dem Mignon”)— is the reason why the entire work was written acquires a different meaning. The desire for a “mignon” that can neither be acknowledged nor abandoned informs the entire structure of *Wilhelm Meisters Lehrjahre* and helps to explain the proliferation of cross-dressed characters. [...] Seen in this light, homosociality in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* is a sublimated form of homosexuality in which the desire for other men is symbolically mediated through the female body, as exemplified in the male characters' relationships with Therese and Natalie.⁴³

Pienso que Krimmer sobrevalora la vestimenta como marca de género en su lectura y designa de acuerdo con su propia idea de lo que es el *performance* del género una identidad a Mignon, con lo cual destaca lo que llama una homosexualidad sublimada como trasfondo de la novela; en contradicción con lo anterior, aquí se subraya más bien la ambigüedad permanente del personaje o lo equívoco de su identidad, aspecto que se extiende al propio Wilhelm, pero que en su caso se decanta por una adaptación al modo de vida heterosexual y burgués. Y el hecho de que sea así, habla de los parámetros aceptados para las relaciones en la época,

42. Elisabeth Krimmer, “Mama's Baby, Papa's Maybe: Paternity and *Bildung* in Goethe's 'Wilhelm Meisters Lehrjahre'”, *The German Quarterly* 77, núm. 3 (2004): 257-77.

43. Krimmer, “Mama's Baby”, 268.

pero también sobre el hecho de que una lectura del género comienza a insertarse subrepticamente en el otro género: el literario, para empezar a desestabilizar no solo los conceptos sobre la sexualidad y el género en el mundo burgués, sino la forma misma de la novela.

Se enfatiza así el desplazamiento o descentralización de la idea de género, el cual también es la expresión de una resistencia frente a lo hegemónico, no solo a nivel histórico-político como ocurre con la Revolución francesa en Europa, o como lo es el partido en el gobierno en México en la película de Cuarón; sino que este descentramiento, de lo que corresponde al hombre y a la mujer por tradición, es también testimonio de la importancia de un cambio en la mentalidad de la época respecto a esta noción. Dicho de otro modo, cabe preguntarse en qué medida la modificación en la concepción de género, o las prácticas sexuales alternativas, también influyen en el cambio sociopolítico de las naciones, pero veámoslo más de cerca con el análisis de la película *Y tu mamá también*.

La desestabilización de la ruta en *Y tu mamá también*

La película *Y tu mamá también* —de ahora en adelante abreviada como *YTMT*— revela su filiación al género de las películas de carretera en la primera toma. Antes, incluso, de que podamos ver a los personajes del filme, se nos muestra el cartel de la cinta *Harold and Maude* (EUA, 1971). A semejanza de esta última *road movie*, en *YTMT* se nos cuenta la transformación en la vida de dos adolescentes después de establecer una relación sexual con una mujer mayor, aunque en *YTMT* no es tanta la diferencia generacional como la que existe entre Harold y Maude. Esta intertextualidad, como tantas otras en el filme, es irónica; un ejemplo es el apellido de la protagonista española, Luisa Cortés, quien invitada al viaje a la playa para ser conquistada (o ser ave de presa), invierte los papeles y se

convierte en la cazadora o la conquistadora, como el otrora conquistador de México Hernán Cortés.⁴⁴

Las relaciones entre los nombres dentro del filme ya anuncian toda una idea histórica-ideológica: los tres personajes, Julio Zapata, Tenoch Iturbide y Luisa Cortés conviven con la familia de los Huerta y los Morelos (suegros de los chicos) y con el primo Jano cuyo apellido Montes de Oca está emparentado —a partir del mito nacional de los Niños Héroes— con el albañil que ha sido atropellado casi al inicio del filme de apellido Escutia. De nuevo, de forma irónica, se muestra el cuerpo de Escutia tapado con una sábana blanca, se informa de las circunstancias, pero al final solo queda la estampa de un héroe anónimo, caído, del México contemporáneo, víctima de la modernidad y su urbe.

Se trata de un viaje de descubrimiento para estos jóvenes, pero el filme también explora las transiciones políticas y sociales de un país que, alrededor del año 2000, arrastra numerosos problemas. Algunos de estos se nos ofrecen a la mirada de una forma marginal en un trayecto que va de la urbe del federalismo hipercéntrico de la Ciudad de México a uno de los estados más pobres del país —y a la par uno de los más ricos y coloridos por su tradición cultural indígena—: Oaxaca. Asimismo, ese poder central se manifiesta en el comportamiento falocéntrico de Julio y Tenoch que no conciben más mundo que el de sus cuerpos hipersexualizados en competición permanente para demostrar sus dotes machistas.

Abandonar la gran ciudad y su falocentrismo es también prescindir por un momento del poder heteropatriarcal para permitirse el libre juego de la sexualidad alternativa al cual les invita la relación con Luisa; lo cual ocurre en la periferia de la nación, fuera del control que impone la metrópoli. En esas lindes, como tomadas de la mano ambas experiencias, junto al desplazamiento del

44. Sergio Coto-Rivel, "El cuerpo masculino adolescente y el límite de la transgresión en *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón", *Lectures du genre: L'imagerie du genre* 8 (2011): 56.

género, se descubren en el recorrido paralelo de la cámara los excesos y abusos de un país o, mejor dicho, de un sistema económico, político y social donde hasta el día de hoy sobresa le su desigualdad económica por su gran brecha entre ricos y pobres.

O como expresó en su blog el crítico de cine norteamericano Roger Ebert sobre la película: “it is also about the two Mexicos”;⁴⁵ dos países distintos con el mismo nombre, el México de las carencias que se revela a lo largo del camino y el México adinerado en la boda a donde asiste el presidente de la República. Escrito así, pareciese “imposible separar el ‘género’ de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y se mantiene”;⁴⁶ y, en este caso, la intersección en cuanto al género descubre un solo país, homogéneo, donde la clase media representada por Julio y la clase pudiente, representada por Tenoch, comparten sin problema una idea del machismo y las normas masculinas de la heterosexualidad.

A este momento histórico determinado corresponde una situación particular sobre el género que está expuesta a lo largo de la película en las acciones de Julio, Tenoch y Luisa. Esta última, por otra parte, también ejemplifica, sin exclusión de su origen extranjero, las posibilidades de independencia en la toma de decisiones de la mujer mexicana en el cambio de milenio. Sobre la relación de Luisa con los arquetipos de la ficción, es posible acudir a algunas referencias, como las románticas, que podrían circunscribirla, o comprenderla, en un primer momento, dentro del grupo de las *ondinas*, o los seres femeninos del agua, debido a su anhelo del mar como si se tratara de una vuelta al origen.⁴⁷

Luisa, no obstante, acepta también la comparación irónica con la figura de la Malinche, ente femenino que encarna a la enemiga

45. Roger Ebert, “Y tu mamá también”, Roger Ebert.com.

46. Butler, *El género en disputa*, 49.

47. En la mitología germánica, las *ondinas* son espíritus femeninos que habitan en los ríos, lagos y fuentes. Se dice que tienen el poder de conceder deseos y de predecir el futuro, y a veces se las representa como seres seductores y peligrosos.

histórica favorita del imaginario mexicano —sobre todo cuando esta colectividad aún se vive como víctima del proceso histórico— por haber sido pareja y traductora de Hernán Cortés en su camino hacia México-Tenochtitlán; pero en este contexto, hay que atender del mismo modo a la leyenda de la Llorona.⁴⁸ Esta narración del México Colonial cuenta la historia de una mujer que grita y llora por las noches por el recuerdo de haber sido ella misma, por causas que suelen desconocerse (o que varían de una localidad a otra), la responsable de haber ahogado a sus hijos. Lo anterior provoca que esta mujer fantasmal aparezca por las noches cerca de lugares donde se acumula el agua, como ríos o lagunas. “La Llorona”, en cualquier caso, como sostiene Quintanilla, es una amenaza a la heterosexualidad patriarcal porque representa los mayores temores del varón mexicano, como lo es que le maten a sus hijos y con ellos a su descendencia.⁴⁹ Pero a este aspecto de la realidad mexicana se refiere el siguiente apartado.

Machismo

Julio y Tenoch estudian la etapa final de la preparatoria que por lo general coincide con el inicio de la vida adulta en México o al menos con la edad que establece la ley para la ciudadanía para poder votar en las elecciones políticas o para el consumo de alcohol: los dieciocho años. Pero la adolescencia es para ambos, sobre todo, la etapa formadora de las capacidades competentes con el fin de demostrar la valía corporal; así, la carrera en la alberca (o piscina) es una oportunidad para ponerse a prueba, aunque para el auténtico macho mexicano —recuérdese las películas del actor Pedro

48. Felipe Quintanilla, “La Llorona como esfinge subversiva en *Y tu mamá también* (2002) de Alfonso Cuarón”, *Chasqui: revista de literatura Latinoamericana* 43, núm. 1 (2014): 135.

49. Quintanilla, “La Llorona”, 135.

Infante— no es esta una lucha tan prestigiosa como la competencia por seducir a una mujer.

El fuerte vínculo entre ambos chicos —un *bromance* lo llama Davis, mezcla de “*bro(ther)*” y “*romance*” que, incluso, tiene un efecto de reacción en cadena en la industria de Hollywood—⁵⁰ también tiene su origen en el amor por el mismo equipo de fútbol y todo aquello que está en su lista de amistad. Lo “charolastra” es un decálogo de la identidad masculina tal como la entienden los personajes. Una mezcla entre “charol-astral” o “charro-lastra”, acaso “charro mexicano”, pero, en todo caso, “macho”.⁵¹

Al enumerar los requisitos de su club, los personajes también comentan en la misma escena que han dejado de ver a su amigo Daniel porque “el puñal [despectivo para homosexual en México] cada vez anda saliendo más del clóset”. Sin embargo, será Daniel el único amigo en común al que se van a referir, cuando ya distanciados se vuelvan a encontrar al final de la película. Daniel es de este modo el referente de los límites que no hay que trastocar o es el último tabú, como se analizará más adelante.

En México el machismo es un mal endémico, pero Luisa rompe con esta inercia dentro de la cinta “al ser ella quien tom[e] la iniciativa [e] inhabilit[e] en efecto la imperativa machista-mexicana [...] de que los hombres machos sean los que abran / penetren la subjetividad femenina, y no viceversa” (*sic*).⁵² El acto de penetrar, como lo hacen los chicos con el agua de la alberca, como el ojo a través de la ventana,⁵³ como el auto que se atasca en la arena al querer cruzar la oscuridad, se enfrenta así a una barrera que altera los actos y los trayectos cotidianos (heterosexuales).

50. N. Davis, “I love you, hombre: *Y tu mamá también* as border-crossing *bromance*”, en *Reading the Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television*, ed. Michael DeAngelis (Detroit: Universidad Estatal de Wayne, 2014), 110.

51. Quintanilla, “La Llorona”, 142.

52. Quintanilla, 142.

53. Quintanilla, “La Llorona”, 140.

Sintomático de lo anterior y de los tabúes de la sociedad mexicana es la explosión del neumático en la carretera cuando Luisa les pregunta a ambos muchachos acerca de si han experimentado la estimulación anal durante el acto sexual y a la palabra tabú (“culo”) sobreviene ese estallido de la llanta que desestabiliza la ruta y el itinerario del camino (cor)recto. Concepción Company sostiene en una conferencia que no hay históricamente una palabra más sancionada en una sociedad que ha preferido llamar “cilantro” a lo que en el resto de los países de habla española se llama “culantro”.⁵⁴ Luisa, en cualquier caso, tiene la función de elemento mediador y descubridor de los límites, es quien lleva a Tenoch y a Julio más allá de las lindes conocidas y desestabiliza su mundo; por lo mismo, se analiza a este personaje.

La inestabilidad del camino y lo ex-céntrico

Luisa es la *ondina* que acompaña mientras se cruza el mar para llegar al otro lado, es decir, lo más lejos de la sociedad patriarcal, donde en la noche de excesos se rompen las ligaduras con las normas y aparece el beso erótico entre hombres, aunque al otro día en plena conciencia solar y ya no en la conciencia romántica (Luisa-noche-agua) se despierte de nuevo el mundo de la racionalidad heteronormativa; de ahí que el regreso a la ciudad como desenlace de la narración tenga algo de giro mítico, de cuento, o al menos de círculo vicioso que vuelve a colocar a los dos adolescentes en el mismo lugar de donde partieron.

Todo esto ocurre en una sociedad que relaciona lo masculino con la movilidad y lo femenino con lo pasivo:

54. “Conferencia magistral: Insultos y malas palabras de ayer y hoy”, Imparte Concepción Company, presenta Laura Niembro, El Colegio Nacional y la FIL Guadalajara, 19 de marzo de 2020, video, 48:07.

[...] masculinity and femininity in our culture often seem to centre around *mobility versus stagnation*. And heterosexual love seems to be construed around this contradiction: men love women because they stand still, women love men because they are on the move.⁵⁵

De lo anterior también se desprende el atractivo de Luisa para todos los involucrados.

Estas son también las coordenadas de la breve historia de la *road movie* como género cinematográfico que iniciaría con este desplazamiento masculino en una cinta como *Easy Rider* (1969) y continuará durante un par de décadas con esta inercia dentro del *mainstream* hasta la aparición de *Thelma and Louise* (1991). Luisa en esta tradición de mujeres autónomas incluso ha decidido terminar de formar a los dos adolescentes que le tocaron como compañeros de viaje. En un momento climático les pide coherencia ideológica de acuerdo con su decálogo. Los tres, sin embargo, parecen ocupar un espacio o un recorrido distinto a los acontecimientos socio-políticos del país que tienen lugar de forma paralela a su trayectoria.

YTMT como *road movie* también lleva a cabo el acto de mostrar, además de las estructuras patriarcales o de género, el abandono del país, los abusos de la policía —como cuando vemos a campesinos sencillos interceptados por esta misma sin motivo alguno—, o el verde del ejército como institución ubicua, representante masculino del poder que se expresa también mediante un narrador en *off*. Este narrador extradiegético no establece alianza con alguno de los personajes en la trama, incluso parece interesarse poco por el rumbo de sus vidas; pero aunque pretenda adjudicarse una narrativa central es del mismo modo desestabilizado por la presencia de Luisa, porque a él tampoco, como a los chicos, se le permite mirar lo que esperaba en el cuarto de motel y se le expulsa del consultorio médico donde la mujer se entera de su cáncer en etapa terminal, por

55. E. Bjurström y M. Rudberg, "Hungry Heart - gender on the road", *Young* 4, núm. 4 (1996): 54.

lo cual Luisa “is concomitantly a stage manager, catalyst, witness, and highly aroused collaborator within [this] erotic and affective investigation”.⁵⁶

Y si como sostiene Butler, el género es un ente performativo que se afianza en la repetición de los modos de ser, aquí se observa una fuerza femenina que no permite la repetición o el *performance* machista, sino que invita a la alteridad de la búsqueda homoerótica: “lo que les gustaría es follar entre ustedes”, lo dice Luisa tres veces como si en su voz fuera un conjuro y una magia que se cumple al ser criatura del agua. De este modo, después de que Luisa ha tenido un brevísimo encuentro sexual con Tenoch, la repetición de la competencia en la alberca, ahora turbia y llena de hojas (minuto 52), donde se penetra el espacio de la *ondina*, provoca que “en este punto el agua ya no funcion[e] como vehículo de sublimación homoerótica”.⁵⁷ Todo lo contrario, ahora la amistad está en entredicho.

Solo al llegar al mar se encuentran de nuevo los caminos, el mar transforma como una vuelta al origen, pero porque ya estamos en el espacio de dominio de Luisa. El último trayecto de esta *road movie* es en el el agua, lo cual también intenta desmarcarla del género fílmico que le da origen, pero que el barquero sea un varón con un nombre ambiguo como lo es “Chuy” indica ya la transición hacia el otro lado de la sexualidad. “Chuy” es un apócope usado en México para Rosario, un nombre propio que puede designar tanto a un hombre como a una mujer. Y esta apertura hacia el mar también marca un cruce de umbral hacia otras experiencias del género ya muy lejos de la megaurbe fálica llena de enhiestos edificios. Así lo expresa Díaz:

El alejamiento de las coordenadas espaciales familiares hacia la *extrañeza* de la carretera, en lo que llama Otto Bollnow “espacio

56. Davis, “I love you”, 129.

57. Quintanilla, “La Llorona”, 142.

ex-céntrico”, viabiliza la conjunción con lo insólito y la desinhibición en la conducta de los personajes. Durante ese tiempo de aventura y de “extracción del centro” reina la tensión frente al riesgo de lo desconocido mientras se desarticulan convenciones y restricciones sociales. El viaje centrífugo hacia el extrarradio en *Y tu mamá* incita un viaje centrípeto hacia el mundo de los secretos e instintos y en última instancia, hacia el paulatino desvelamiento de las trampas del deseo (de los tres personajes) y de la verdad histórico-social (de México).⁵⁸

Es posible proponer una estética de lo ex-céntrico del género cuando se piensa en las alteridades sexuales o de identidad de género tanto en el *Bildungsroman* como en la *road movie*. Pues si el género es un *performance* continuo que tiene un efecto inmediato sobre la realidad y es habitualmente conservador, el viaje hacia los márgenes tomando como punto de partida el centro de poder provocará también un efecto en cascada transformativo tanto para los personajes como acaso para los espectadores.

YTMT es un viaje de descubrimiento de los deseos reprimidos en la cotidianidad, así como viaje ex-céntrico hacia el México marginado de las narrativas dominantes de la política en turno. El camino de esta historia es el humor que provocan los chicos por su inmadurez a la vez que la constatación de que la eyaculación precoz que ambos experimentan en su encuentro con Luisa es también el síntoma de un mundo que se concentra en el placer inmediato y fugaz por el miedo a no perdurar de otra manera o por no ser el ideal en el concurso mercantilista de los cuerpos que vuelven una y otra vez a sí mismos. Pero que el viaje no carezca de circularidad también permite establecer algunas coordenadas que pasan por una vuelta al útero materno.

58. Rosana Díaz, “El viaje como desintegración y fundación ideológica en *Y tu mamá también* y *Diarios de motocicleta*”, *Ciberletras* 13 (2005).

La madre mexicana

Y tu mamá también, como si se dijera que no hay que olvidar a la madre en todo este asunto. La mención de que Julio también ha tenido sexo con la mamá de Tenoch es importantísima porque da nombre al filme, aunque por lo común suele soslayarse en los análisis. La frase de Julio provoca la risa de ambos justamente por la transgresión que hay en este hecho. Que Tenoch ría puede indicar la posibilidad del personaje imaginando al amigo teniendo sexo con su madre, lo cual resalta por el hecho de que él mismo tendrá más tarde su propio encuentro erótico con Julio en un círculo incestuoso. Es el mismo Tenoch, quien antes de estas confesiones de Julio, expresa que él y su amigo son en realidad, por haber compartido las mismas mujeres, “hermanitos de leche”, como si la esencialidad metafísica que los une fuera realmente este acto fundador compuesto de lactosa y lactancia: Julio-madre-Tenoch, Tenoch-Luisa-Julio. E incluso se puede agregar Tenochtitlán como lazo antropológico y referencial que refuerza la idea del juego con lo mítico circular.

Pero no es momento de analizar los caminos de la risa que no carecen de un mecanismo de defensa frente a lo que nos suele parecer perturbador, tal como establecía Freud en su texto “El chiste y su relación con el inconsciente”; sino de apuntar con Butler que incluso el tabú del incesto, según el análisis que esta misma hace del complejo de Edipo freudiano, puede estar enmascarando un tabú más antiguo y este es el tabú de la homosexualidad. En sus palabras:

Aunque Freud no arguye explícitamente a su favor, parecería que el tabú contra la homosexualidad debe ser anterior al tabú sobre el incesto heterosexual [...] El niño y la niña que se internan en el drama edípico con objetivos incestuosos heterosexuales ya han sido

sometidos a prohibiciones que los “colocan” en direcciones sexuales claras.⁵⁹

La película lleva el título *Y T M T* porque el tabú del incesto de alguna manera intenta ser una máscara al verdadero deseo sancionado socialmente que hay entre los dos jóvenes, sea este un *bromance* o un enamoramiento. Luisa Cortés, entre tantas otras funciones, también funge como madre,⁶⁰ que ayudará a madurar finalmente a esos dos chicos mediante la mostración del camino erótico alternativo, para que estos puedan abandonar finalmente su papel de narcisistas masturbatorios a la orilla de la alberca con el fin de llegar en la penúltima escena del filme a una doble transgresión o a una doble ruptura de los tabués: la homosexualidad y el incesto.

La madre del otro como la culminación del poderío machista pasa a convertirse entonces en la constatación de que es necesario recurrir a esta Madre, que en el imaginario colectivo mexicano juega un papel último, para poder liberarse finalmente de la penúltima restricción. Del mismo modo, la película se desmarca del papel tradicional asignado a las mujeres en el cine mexicano del siglo xx,⁶¹ aunque, paradójicamente, este mismo análisis vuelve a colocar a Luisa en ese mismo estereotipo de madre, pero desde un sitio totalmente diferente. Es en este ámbito donde se puede expresar que:

La mujer-como-objeto debe ser el signo de que él [el sujeto del complejo de Edipo] no solo nunca experimentó un deseo homosexual, sino de que nunca experimentó el duelo por su pérdida. En efecto, la mujer-como-signo efectivamente debe desplazar y esconder esa

59. Butler, *El género en disputa*, 149.

60. Quintanilla, “La Llorona”, 133.

61. Ernesto R. Acevedo-Muñoz, “Sex, Class, and México in Alfonso Cuarón’s *Y tu mamá también*”, *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34, núm. 1 (2004): 39.

historia preheterosexual y sustituirla por una que ensalce una heterosexualidad inconsútil.⁶²

En el extremo de la demostración de la heterosexualidad machista, Julio nombra a la madre de Tenoch como objeto de dominio, pero Tenoch será el encargado de legitimar con su risa el pacto. Por eso es que esta acción —pues la ley del incesto como dice Butler se instaura en el nombre del Padre—, que el amigo tenga relaciones con la propia madre, vuelve a sellar el pacto entre ambos.

Lo prohibido entonces, y probablemente más antiguo que el tabú sobre las relaciones incestuosas, y lo que al final rompe con la amistad de ambos chicos, es romper con el tabú de la homosexualidad. Que la amistad no sobreviva al acercamiento erótico entre ambos es muestra de que el tabú que pone en juego la película da la razón a Butler. Incluso la cámara se hace eco de este tabú innombrable (invisible): “la compulsión de la cámara en bajar la mirada y cerrar los ojos hasta la mañana siguiente, concuerda precisamente con este perfil de postura heteronormativa [...] y reprimida en cuanto a los potenciales bisexuales”.⁶³ No se muestra para decir que no existe, aunque también es dado interpretar que lo que no se exhibe invita a la propia fantasía a indagar en lo *obsceno* en su sentido original como lo que está “fuera de escena”, aunque justamente, eso obsceno es la homosexualidad masculina. Y si no, recuérdese el número de películas en la historia cinematográfica que no “cierran los ojos” (difuminan o cortan la escena) ante la homosexualidad lésbica en comparación con la masculina.

Las relaciones esbozadas hasta este punto asocian lo femenino con las figuras del agua, con la leyenda de la Llorona o con la histórica Malinche mexicana, es también el síntoma de mirar a la mujer como lo estable y como si su esencia todavía dependiera de los

62. Butler, *El género en disputa*, 161.

63. Quintanilla, “La Llorona”, 144.

dioses domésticos, como Penélope, al contrario del errante Odiseo cuyo papel es recorrer el camino. Incluso la idealización de la mujer y su colocación entre las criaturas divinas o ultraterrenales pueden ser una forma soterrada de machismo en el mundo cotidiano si se piensa que se rinde culto a lo que uno busca poseer (o apropiarse) llegando a extremos como el fanatismo misógino ante la deidad femenina que antecede a la violencia de género.

O, nuevamente, *mobility versus stagnation* que una y otra vez se siguen poniendo en juego con cada narrativa hasta que llega alguna que socava los discursos dominantes de la historia y de cada nación. Por cierto, que el mismo director se hace partícipe de la interpretación edípica: “Cuarón partakes of this Oedipal logic in describing Y tu mamá también as an allegory for an adolescent country that itself needs to grow up”.⁶⁴ El desplazamiento del género o su estudio puede permitir también un examen de las condiciones sociales predominantes en el contexto de cada obra particular. Finalmente, en cuanto a otras transgresiones que realiza la película en la tradición de su género cinematográfico también se puede mencionar lo siguiente:

El límite traspasado por Tenoch y Julio durante el viaje hace de su periplo la inversión del esquema heroico (modelo típico de la masculinidad heteronormativa), ya que en principio este pretende hacer que el sujeto pase una serie de ritos de iniciación que van a demostrar su hombría.⁶⁵

64. Davis, “I love you”, 135.

65. Coto-Rivel, “El cuerpo masculino”, 63.

Reflexiones finales

Esta situación invertida al final de un camino que comenzó con el *Bildungsroman* y que permite topografías alternativas, sobre todo en la *road movie*, habla de una realidad diversa. Frente a *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* y su testimonio de una época, también *YTMT* invita a considerar la sensibilidad adolescente con su voluntad de búsqueda y exploración, tal como se muestra en la *road movie*, como una posibilidad de rompimiento con la tradición y los tabúes de una sociedad, lo cual viene acompañado de profundos cambios sociales.

A diferencia de *Los años de aprendizaje* de Wilhelm Meister, estamos frente a una película donde la mujer resulta ser la encargada de subvertir el dominio de un género arquetípico, literario y cinematográfico dominado por lo masculino; con lo cual nos hallamos con un cambio de paradigma en cuanto a la importancia de los personajes femeninos y de las sexualidades e identidades diferentes frente a las narrativas hegemónicas: “the intertwining of Y tu mamá también’s bromantic aspects and its open-road trajectory place it within a *continuum* of New Queer films that employ sexual and topographical discoveries as informing tropes for each other”.⁶⁶

En resumen, tanto la película de Alfonso Cuarón como la novela de Goethe permiten explorar la hipótesis expuesta anteriormente en cuanto a la relajación o la flexibilización de las normas heteropatriarcales de manera exponencial a medida que los personajes se alejan de los centros de poder y su consiguiente desestabilización del género. Aún quedan muchos asuntos pendientes, pues este trabajo no ha llevado hasta sus límites las críticas posibles que se hacen al legado heteropatriarcal, pero el camino está siendo trazado y en la última parte de este texto nos colocamos en un sitio distinto al cual comenzamos con el *Bildungsroman* como referente de la búsqueda

66. Davis, “I love you, hombre”, 126.

de identidad de género en el mundo. Cabe así recordar con Butler que “el género es una complejidad cuya totalidad se posterga de manera permanente, nunca aparece completo en una determinada coyuntura en el tiempo”.⁶⁷

67. Butler, *El género en disputa*, 70.

Fuentes de investigación

- Acevedo-Muñoz, Ernesto R. “Sex, Class, and Mexico in Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*”, *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies* 34, núm. 1 (2004): 39-48.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Traducido por Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- Balló, Jordi y Xavier Pérez. *La semilla inmortal: los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Bjurström, E. y M. Rudberg, “Hungry heart -gender on the road”, *Young* 4, núm. 4 (1996): 54-70.
- Blanco, Fernando y John Petrus. “‘Argentinian Queer Mater’: del ‘Bildungsroman’ urbano a la ‘Road Movie’ rural: infancia y juventud post-corrallito en la obra de Lucía Puenzo”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 37, núm. 73 (2011): 307-331. <https://www.jstor.org/stable/41407241>.
- Butler, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Traducido por María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós Ibérica, 2007.
- Coto-Rivel, Sergio. “El cuerpo masculino adolescente y el límite de la transgresión en *Y tu mamá también*, de Alfonso Cuarón”, *Lectures du genre 8: Imageries du genre* 8 (2011). http://www.lecturesdugener.fr/lectures_dugener_8/coto-rivel.html.
- Cuarón, Alfonso, dir. *Y tu mamá también*. México, Canana Films, 2001.
- Davis, N. “I love you, hombre: *Y tu mamá también* as border-crossing bromance”. En *Reading the Bromance: Homosocial Relationships in Film and Television*. Editado por Michael DeAngelis. Detroit: Universidad Estatal de Wayne, 2014.
- Díaz, Rosana. “El viaje como desintegración y fundación ideológica en *Y tu mamá también* y *Diarios de motocicleta*”, *Ciberletras* 13 (2005). <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/diaz.htm>.
- Duarte, José y Timothy Corrigan, eds., *The Global Road Movie: Alternative Journeys Around the World*. Chicago: Universidad de Chicago, 2018.

- Duncan, Ian. "Against the *Bildungsroman*", *Modern Language Quarterly* 80, núm. 1 (2019): 13-19. DOI: <https://doi.org/10.1215/00267929-7247230>.
- Ebert, Roger. "Y tu mamá también", Roger Ebert.com. <https://www.rogerebert.com/reviews/y-tu-mama-tambien-2002>.
- Ericsson, Stina. "Gender and sexuality normativities: Using Conversation Analysis to Investigate Heteronormativity and Cisnormativity in Interaction". En *The Routledge Handbook of Language, Gender, and Sexuality*. Editado por Jo Angouri y Judith Baxter. Nueva York: Routledge, 2021.
- Foucault, Michael. *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*. Traducido por Ulises Guiñazú. México: Siglo XXI Editores, 2007.
- García Ochoa, Santiago. "En tránsito: un recorrido por la *Road Movie* norteamericana", *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, núm. 27 (2018). DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18701>.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Berlín: Fischer, 2010.
- Hernández, Isabel. "Don Quijote y la novela de formación alemana", *Anales Cervantinos* 49 (2017): 295-323. DOI: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2017.012>.
- Induráin Eraso, Carmen. "Thelma and Louise: *Easy Riders* in a Male Genre", *Atlantis* 23, núm. 1 (2001): 63-73.
- "Insultos y malas palabras de ayer y hoy. Conferencia magistral de Concepción Company. El Colegio Nacional, 19 de marzo de 2020. https://youtu.be/NpA_ux6fvhw.
- Koselleck, Reinhart. *Historias de conceptos: estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social*. Traducido por Luis Fernández Torres. Madrid: Trotta, 2012.
- Kotte, Claudia. "Reseña de *The Global Road Movie: Alternative Journeys Around the World*", *Historical Journal of Film, Radio and Television* 39, núm. 3 (2019). 10.1080/01439685.2019.1603906.

- Krimmer, Elisabeth. "Mama's Baby, Papa's Maybe: Paternity and *Bildung* in Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*", *The German Quarterly* 77, núm. 3 (2004): 257-77. <http://www.jstor.org/stable/3252257>.
- Laderman, David. *Driving Visions: Exploring the Road Movie*. Texas: Universidad de Texas, 2002. DOI: <https://doi.org/10.7560/747319>.
- Lukács, György, *Teoría de la novela: un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Traducido por Micaela Ortelli. Buenos Aires: Godot, 2010.
- MacLeod, Catriona. "Pedagogy and Androgyny in *Wilhelm Meisters Lehrjahre*", *MLN* 108 (1993). DOI: <https://doi.org/10.2307/2904753>.
- Martínez Licea, Gonzalo. "Bildung y filología: la articulación de un proyecto humanista en la obra *Paideia* de Werner Jaeger". Tesis de doctorado, UNAM, 2020.
- Minden, Michael. *The German Bildungsroman: Incest and Inheritance*. Cambridge: Universidad de Cambridge, 1997.
- Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres: Verso, 2000.
- Quintanilla, Felipe. "La Llorona como esfinge subversiva en *Y tu mamá también* (2002) de Alfonso Cuarón", *Chasqui: revista de literatura Latinoamericana* 43, núm. 1 (2014): 132-146. <https://www.jstor.org/stable/43589608>.
- Roberts, Shari. "Western meets Eastwood: Genre and Gender on the Road". En *The Road Movie Book*. Editado por Steven Cohan e Ina Rae Hark. Londres: Routledge, 1997.
- Salmerón, Miguel. "Notas". En Johann Wolfgang von Goethe. *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Torres, Alexander. *Bastardos de la modernidad: el Bildungsroman roquero en América Latina*. Nueva York: Peter Lang, 2020.

MITO, RITO Y SÍMBOLO EN TODA LA SANGRE.

*Desacralización del relato apocalíptico y discriminación
a los pueblos originarios en su adaptación televisiva*

Luis Alberto Pérez Amezcua

Departamento de Artes y Humanidades-Universidad de Guadalajara

Verónica Concepción Macías Espinosa

Departamento de Ciencias Sociales-Universidad de Guadalajara

Nicasio de Jesús Martínez Alvarado

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Estas figuras [...] servían como de letras [...] para escribir con pinturas y efigies sus historias y antiguallas, sus memorables hechos, sus guerras y victorias, sus hambres y pestilencias, sus prosperidades y adversidades.

Fray Diego de Durán,
Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme

Bernardo Esquinca es un escritor mexicano cuyas obras se inscriben en las llamadas literaturas de lo insólito y en las que mezclan los géneros: policiaco, fantástico y de terror.¹ Su temática se adscribe, como parte de estas, a la llamada *weird fiction* o “ficción de lo extraño”.² Nacido en Guadalajara en 1972, Esquinca ha alcanzado reconocimiento y ha dejado ya una huella significativa en la literatura mexicana contemporánea. Su estilo narrativo mantiene la atención del lector gracias no solamente a que hace un adecuado uso del *suspense*, sino a que incluye —esto es lo que se propone destacar— elementos simbólicos con los que le es posible conectar con sus lectores en un nivel más profundo. Las obras de Esquinca abarcan tanto la novela como el cuento y se caracterizan por su enfoque en lo sobrenatural y lo macabro.

A lo largo de su carrera literaria, Bernardo Esquinca ha recibido numerosos reconocimientos, como el Premio Nacional de

1. Carlos Abraham, “Las literaturas de lo insólito: una tipología”, *Revista Iberoamericana* 83, núm. 259-260 (2017): 283.

2. “Bernardo Esquinca”, Wikipedia, última modificación marzo 2, 2024, 10:09 https://es.wikipedia.org/wiki/Bernardo_Esquinca.

Novela Negra “Una vuelta de tuerca” (2017) por *Las increíbles aventuras del asombroso Edgar Allan Poe* y el Premio Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez (1994). Además, ha sido miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y su cuento “Señor Ligotti” (incluido en *The Valancourt Book of World Horror Stories*) fue nominado al Shirley Jackson Award 2020 en la categoría “*novelette*”.

Entre las obras más destacadas del escritor jalisciense se encuentran *Los niños de paja* (2008) —que fue elegido por la SEP para ingresar al programa Libros del Rincón (serie *Espejo de urania*)—, *Inframundo* (2013) y *Belleza roja* —reconocida por el diario *Reforma* como la mejor primera novela de 2005—, por mencionar solo algunas. Estos trabajos han consolidado a Esquinca como uno de los referentes más importantes de la *weird fiction* mexicana.

Ni la larga trayectoria de Esquinca, ni el reconocimiento que ha alcanzado, justifican la realización del presente trabajo. Algo considerablemente importante son sus obras, que forman parte de “un género por demás popular en nuestra cultura”, como bien señala Rafael Leyva Rodríguez en su tesis de maestría.³ Esta popularidad debe llamar siempre la atención de los especialistas y los críticos, pues a través del consumo cultural masivo se dinamizan y se vehiculan discursos diversos que deben ser revisados críticamente para entender mejor qué estamos consumiendo.

Con el ánimo de conseguir lectores o espectadores, los autores o los productores recurren al desarrollo de temas que creen que pueden llamar la atención, temas controvertidos o de moda que en realidad pueden afectar o alterar la integridad estética de las obras e incluso promover por accidente ideas erróneas —por decirlo así, pues entendemos la necesidad de libertad del arte— en su afán de conseguir un público amplio.

3. Rafael Leyva Rodríguez, “Los rostros de lo oculto: una aproximación a la narrativa de Bernardo Esquinca” (tesis de maestría, UACD, 2019), 5.

En este trabajo se analiza el caso del cambio de discurso y sus implicaciones, debido a que la adaptación de la novela provocó que se deslizara el sentido mitológico apocalíptico en favor de uno político y social. El objetivo de este trabajo es explicarlo en las páginas que siguen. Se ha hablado de *temas* en el párrafo anterior, pero la expresión y el alcance de estos no solo dependen de los contenidos, sino —y acaso de una manera aún más determinante— de la estructura simbólica en la que se enmarcan dichos asuntos.

Al transitar del medio escrito al audiovisual, las imágenes del texto necesariamente requieren una mediación y una adaptación realizada por los llamados *showrunners* (los creadores y responsables de una serie), los directores (de las películas o de los episodios) o por los equipos de guionistas y creativos de arte. La imagen, como veremos más adelante, por lo general se convierte en un medio para la expresión de *símbolos* que también participan de la construcción de sentido del discurso.

En el caso de la novela y de la serie analizadas, los símbolos son esenciales puesto que acompañan distintos pasajes y escenas en las que se representan diversos rituales. Así, la pregunta principal que orienta esta indagación es: ¿de qué modo la adaptación de *la imaginación simbólica* de la novela afecta el sentido del discurso y de qué modo se engarza en la representación de la práctica ritual y su correlato mítico?

El método empleado para tratar de responder la pregunta anterior, comparativo de base, consistió en analizar con especial atención los elementos mitológicos, rituales y simbólicos en estas obras que tienen alguna relación con las hipótesis. El tipo de análisis que se realizó es simbólico hermenéutico y se derivó del estudio contrastado del material textual y el audiovisual, y se combinó la teoría del imaginario de Gilbert Durand y las teorías sobre el mito de Eleazar Meletisnki y de Mircea Eliade. Se tomaron en consideración, también, los elementos simbólicos de pasajes significativos que apoyan la interpretación.

Posteriormente se analizaron los cambios en la trama y en los personajes, por ser estos canalizadores discursivos de primer nivel y evidencia del traslape que estamos tratando de evidenciar en estas páginas. El foco estuvo siempre puesto en los procesos rituales —en principio siempre vinculados con un mito— y los componentes simbólicos actualizados en los materiales en estudio por diversos agentes y medios y no solo por los personajes principales.

Por último, se discute en las conclusiones las siguientes inferencias: 1) que la estructura de esta obra literaria es básicamente mítico-ritual —y por lo tanto simbólica— y que no hay cambio alguno en este sentido en el producto cultural derivado de esta, es decir, en la serie; 2) que si bien en la novela permea la idea de que los ritos de los pueblos originarios son brutales, salvajes y sangrientos, en la serie hay una mayor movilización discursiva en este sentido, debido a que hay cambios importantes en la caracterización de los personajes que representan a estos pueblos originarios, que son asociados a motivaciones moralmente censurables desde el punto de vista de la cultura occidental actual; y 3) que si bien no hay un cambio estructural, sí hay transformación en la posible lectura general de la obra, pues se transita de un discurso apocalíptico a un discurso político social derivado de modificaciones argumentales que desembocan en la perversión del mito para favorecer la inclusión de temas coyunturales (por no decir “de moda”) de una enorme inmanencia, es decir, que no apuntan a lo sagrado trascendente que sí se justifica en la novela, sino a lo terrenal y meramente histórico con que se conforma la serie.

Toda la sangre (novela)

Toda la sangre es una novela de suspenso y horror mitológico de Bernardo Esquinca publicada en 2013 por la casa editorial Almadía. Es la segunda entrega de la llamada saga Casasola, de la que

hablaremos posteriormente. La novela narra la historia de una serie de asesinatos que recrean los sacrificios humanos de los aztecas en la Ciudad de México contemporánea. Casasola —periodista del *Semanario Sensacional*, una publicación de nota roja— investiga estos crímenes, llamados “rituales”, con la ayuda de la antropóloga Elisa Matos, investigadora del Museo del Templo Mayor. El Asesino ritual, como se le conoce en la prensa, exhibe los sacrificios en piezas o en sitios arqueológicos sagrados, como un Chac Mool exhibido en el Museo Nacional de Arte o la pirámide dedicada a Ehecatl, dios del viento, en la estación de metro Pino Suárez.

Por otra parte, el Brujo, junto con Luján, jefe de Gobierno y candidato presidencial, busca traer a México el legendario *Códice Borgia* gracias a un préstamo de valiosas piezas del acervo de la Biblioteca Vaticana. Los crímenes del Asesino ritual que conmocionan al país gracias a la cobertura de los medios de comunicación pueden poner en peligro dicha transacción. Por lo que, haciendo uso del policía judicial Jorge Mondragón, tanto el ministro —un personaje siniestro que desea que Luján sea presidente para seguir medrando tras el poder— como el Brujo quieren detenerlos. Nótese que las motivaciones tanto del Asesino ritual como del Brujo son, precisamente, rituales: con los sacrificios, el Asesino ritual busca traer de vuelta a los antiguos dioses aztecas para iniciar una nueva era, mientras que el Brujo busca usar el *Códice Borgia* como un instrumento de adivinación para la obtención de un poder mágico y no político, como el que buscan Luján y el ministro.

Toda la sangre combina elementos del género policiaco y el horror. El autor, para construir su trama, hace un uso inteligente de la historia y la cultura mexicanas con una buena documentación referenciada en una nota al final del libro. También se sirve de la historia de la nota roja y del periodismo sensacionalista que han sido parte importante de la comunicación pública nacional reciente, donde se encuentran publicaciones tales como la célebre *¡Alarma!* nacida en los años sesenta. De hecho, los capítulos, divididos

en cuatro partes —“Presagios funestos”, “Rojas están las aguas”, “Nuestro Señor el desollado” y “También toda sangre llega”—, se alternan con algunas notas que simulan el tono del género referido y van dando a conocer algunos de los descubrimientos de la prensa. Los capítulos en números arábigos —1, 2, 3— que narran los acontecimientos de los personajes también se alternan con segmentos titulados “Periodistas muertos” seguidos de una numeración secuencial en romanos —“Periodistas muertos (I), Periodistas muertos (II)”—. Estos capítulos son descripciones de los sueños que tiene Casasola en los que sus compañeros de profesión ya fallecidos le ofrecen claves para cubrir los asesinatos rituales y descubrir a quien los comete. El dinamismo de la novela se refuerza también con unos pocos fragmentos del “Diario del asesino” en el cual se explicitan sus motivaciones.⁴

Así, en esta obra hay misterio, acción y giros argumentales que hacen que la novela sea fácil de leer y que atrape a los lectores. Se trata de una novela popular, sin que por ello haya renunciado a su voluntad estética. Los personajes son complejos y atractivos, especialmente el protagonista, Casasola, que tiene una particular sensibilidad paranormal y un alto sentido social, como demuestra el reportaje sobre los indigentes del centro de la Ciudad de México en el que ha trabajado por un mes, viviendo “de incógnito” con y como ellos cuando se nos presenta en la novela (y en la serie).

El autor mezcla lo real y lo fantástico, creando un universo propio donde lo antiguo y lo moderno, así como lo real y lo mágico se encuentran y se enfrentan. La novela también reflexiona sobre temas como la identidad, la violencia, la religión y el destino en el contexto mexicano. La popularidad de la novela de Esquinca ha hecho que hasta el momento se hayan realizado otras tres ediciones además de la primera (2020, 2021 y 2022) y que a partir de esta

4. Estos recursos que sirven para promover el *suspense* pasando de una perspectiva a otra e intercalando secuencias que proveen de información complementaria son utilizados por Esquinca en todos los libros de la saga Casasola.

y de las otras de la saga Casasola se haya producido y lanzado al aire la serie de televisión homónima (2022) de la que se habla aquí. Como ya se ha mencionado, se destacarán los cambios derivados de la adaptación que tienen implicaciones en el discurso que se transmite a los espectadores, especialmente los que se generan por las modificaciones de los personajes y sus motivaciones, que van en contra de la estructura mítico-ritual y la representación simbólica.

Saga Casasola

“La saga de libros mexicana de terror que debes leer antes de morir”, es así como Guillermo Domínguez titula una nota publicada en *El Heraldo de México*.⁵ Se trata de la saga Casasola, integrada por *La octava plaga* (2011), *Toda la sangre* (2013), *Carne de ataúd* (2016), *Inframundo* (2017) y *Necropolitana* (2022), aunque esta última aún no había salido a la luz al momento de la publicación de la nota del reportero de la sección de cultura (tampoco el artículo de Castillo García que citaremos a continuación). El vistoso título de la nota, que recurre al famoso cliché mercadológico, revela la inclinación popular de la serie y su propensión a dirigirse, y satisfacer a una audiencia amplia.

La naturaleza de este conjunto de obras ya ha sido estudiada por María Esther Castillo García. En su artículo “La saga de Bernardo Esquinca y de Eugenio Casasola: ficción, historia, crónica periodística y mito”, la investigadora destaca los recursos del escritor, la naturaleza de sus códigos, los traslados de la crónica periodística, la ficción fantástica y la mitología. Son de enorme importancia nos parecen sus observaciones respecto de los supuestos de verdad y verosimilitud: “La realidad, o, mejor dicho, el efecto de realidad,

5. Guillermo Domínguez, “La saga de libros mexicana de terror que debes leer antes de morir”, *El Heraldo de México*, 16 de agosto, 2022.

construido cultural y literariamente, se tamiza a través de una serie de discursos que indican la función del referente y lo referido”.⁶ Uno de estos discursos —no explicado por la académica— es precisamente el simbólico; aunque sí señala la naturaleza simbólica de la representación literaria, no lo hace desde la autonomía del símbolo, sino desde la perspectiva semiótica que concibe a todo arte un modo de representación. Para este trabajo se considera, en cambio, que el discurso simbólico asociado con la estructura mítico-ritual es determinante, al menos en *Toda la sangre*, para crear ese “efecto de realidad” que precisamente hace entenderla como algo mucho más complejo. La realidad no se construye solo a través de la percepción o de los sentidos, sino también gracias a la interpretación de lo simbólico tanto en lo individual como en lo colectivo. Dado que los rituales en la obra ocupan un lugar preponderante de este modo particular de representación, y que lo simbólico es un componente imprescindible de lo ritual, tenemos en consecuencia un objeto artístico que debe ser estudiado, también, desde estas perspectivas analíticas.

Toda la sangre (serie)

Toda la sangre es una serie de suspenso y horror mitológico basada, como se dijo, en la novela del mismo nombre de Bernardo Esquinca. Además, incluye algunos elementos de otras novelas de la saga, por ejemplo, el uso simbólico de los insectos, protagonistas en *La octava plaga*. El creador (*showrunner*) de este serial televisivo es Zasha Robles; Luis Prieto y Hari Sama son los directores de sus diez episodios. La obra se estrenó el 15 de septiembre de 2022 en la plataforma Lionsgate en Latinoamérica, en donde aún está disponible, aunque

6. María Esther Castillo García, “La saga de Bernardo Esquinca y de Eugenio Casasola: ficción, historia, crónica periodística y mito”, *Revista (Entre Paréntesis)* 8, núm. 2 (2020): 3.

debe contarse con una suscripción para verla. Circula, asimismo, una versión pirata en internet, lo que acaso es otra forma de popularidad.⁷

Toda la sangre está protagonizada por Aarón Díaz y Ana Brenda Contreras, quienes interpretan a Casasola, un periodista de investigación que como castigo por su rebeldía con su editor es transferido a una revista de nota roja propiedad del mismo corporativo, el *Semanario Sensacional*. Casasola y la teniente Edith Mondragón investigan una serie de asesinatos que recrean sacrificios aztecas en la Ciudad de México en la época actual, con la ayuda de la antropóloga Elisa Matos y enfrentan a Yólotl y a la Bruja, quienes trabajan juntos desde el principio, a diferencia de la novela, en donde Yólotl y el Brujo se conocerán hacia el final de la obra.⁸

En esta adaptación, el personaje se llama Eugenio Casasola, mientras que en la saga quien lleva ese nombre de pila es el abuelo del periodista, con quien comparte profesión. La presencia empresarial y el poder de los medios de comunicación son resaltados en este programa televisivo. La serie ha recibido críticas positivas por su mezcla de misterio, historia y cultura mexicana.⁹

7. Es interesante ver que la serie que circula por internet contiene escenas que fueron eliminadas de la versión oficial que se transmite vía *streaming* en México. También, que está subtitulada al inglés, lo que detona la intriga de saber qué versiones se ofrecerán en otros países y continentes. Eliminar o añadir es significativo para los discursos en circulación relacionados con la identidad o la cultura mexicana. El título en inglés de la serie es *Pray for Blood*, es decir, *Reza* (o rezo) *por sangre*. Este cambio enfatiza la naturaleza ritual de la historia, lo que no ocurre con el título original, que se basa en un texto del *Chilam Balam* (Barcelona: Linkgua, 2008). Un texto profético, por cierto, reproducido por Yólotl en su cuaderno. Rezar es, desde luego, el ritual más importante en el mundo, común a toda la humanidad.

8. Las diferencias significativas —de género, identitarias o simbólicas— entre la novela y la serie se irán señalando a lo largo de este capítulo. Nótese, por ejemplo, que Mondragón y la Bruja son mujeres en la serie.

9. El crítico de televisión Álvaro Cueva pondera muy positivamente la serie en su nota en *Milenio* publicada el día del estreno, y destaca la calidad de muchos de sus creativos, como la dirección de Hari Sama (premiado por *Esto no es Berlín*, la fotografía de Alfredo Altamirano, la dirección de arte de Marcos Demián Vargas (*Roma*, de Cuarón) y los efectos especiales de Rosa Elena Amador (*The Mandalorian*). Véase Álvaro Cueva, “*Toda la sangre* de Starzplay”, *Milenio*, 15 de septiembre de 2022. Además, la serie tiene una calificación de 7.4 de 10 en Internet Media Database, “*Toda la sangre*”, Internet Media Database.

Se considera que se trata de una serie interesante y bien realizada, que logra mantener el suspenso y la intriga a lo largo de los capítulos, aunque las motivaciones de la Bruja y de Yólotl en vez de aclararse se vuelven confusas debido a una inserción injustificada de una secuencia que los relaciona con grupos de narcotraficantes de Michoacán. Este error en la trama —pues el asunto no tiene ninguna base ni relación con la saga Casasola en lo absoluto— será uno de los argumentos para demostrar cómo el sentido apocalíptico del discurso se desliza hacia uno político. No obstante, los actores hacen un buen trabajo al darle vida a sus personajes que tienen personalidades complejas y conflictivas.

La ambientación y la fotografía son muy cuidadas y logran crear una atmósfera apropiada a la temática. La serie también explora temas como la corrupción, la violencia, la identidad y la religión en el contexto mexicano. El serial televisivo incorpora, además, otros elementos de la historia y la mitología azteca, que le proporcionan originalidad y diferencia a la trama. Como señala Álvaro Cueva en su columna “El pozo de los deseos reprimidos”, la serie es “una bomba que explota con más fuerza que las historias estadounidenses, suecas o inglesas porque cuando uno menos se lo espera ocurren cosas llamémoslas paranormales, mágicas, muy de nuestra cultura”.¹⁰

Una vez descritos los materiales se presenta una breve exposición teórica sobre la relación entre mito y rito, pues es importante no olvidar que, en el reverso de cada práctica ritual, *performativa*, existe una práctica mítica, *narrativa*, y que ambas están íntimamente ligadas a la expresión simbólica, una expresión para la cual el movimiento del acto o la palabra escrita por sí mismos son insuficientes: requieren ambos del poder del símbolo para lograr su cometido trascendental.

10. Cueva, “*Toda la sangre*”.

Mito, rito y símbolo

Juan Herrero Cecilia, en su artículo “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, declara que “el mito es la primera expresión artística que el ser humano ha plasmado en la palabra y luego en la escritura”.¹¹ Cómo surgió esta expresión artística es una de las preguntas más fascinantes que pueden formularse, en tanto sus respuestas pueden revelar una de las características de toda forma cultural, su naturaleza y su generalidad antropológica.

Para Eleazar Meletinski, mito y rito siempre están ligados. En un capítulo titulado “Sociedades, culturas y hecho literario”, con el que inicia la ya clásica *Teoría literaria* publicada por Siglo XXI Editores en México, el erudito ruso asegura que “El rito y el mito son inseparables, representan las dos facetas de un mismo sistema. Históricamente, se engendran recíprocamente”.¹² Meletinski, quien fuera discípulo de Vladimir Propp, expone minuciosamente la decisiva influencia que el mito y el rito tuvieron, gracias al sincretismo de las artes, en la emergencia del arte verbal primitivo. Las distintas hipótesis sobre el surgimiento de la poesía, de la danza, de la pintura y del teatro están vinculadas con esta necesidad sincrética y eminentemente mítico-ritual en su origen.

Además, el teórico nacido en la actual Ucrania subraya la estrecha relación que, desde entonces, en ese particular punto prehistórico, rito, mito y literatura han tenido desde diferentes perspectivas, desde la de las tipologías o la de los géneros hasta la de los conceptos de autor, poeta o escritor. Por supuesto, y por extensión, se puede afirmar entonces que el rito y el mito han sido y son de particular importancia para el arte audiovisual, en especial para el cine

11. Juan Herrero Cecilia, “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, *Cédille: Revista de estudios franceses*, núm. 2 (2006): 59.

12. Eleazar Meletinski, “Sociedades, culturas y hecho literario”, trad. Isabel Vericat Núñez, en *Teoría literaria*, dir. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner (México: Siglo XXI Editores, 1993), 20.

y la televisión, y aún más para los que son basados en la literatura. Si el mito, como afirma Herrero Cecilia, es un factor fundamental para la intertextualidad en las obras literarias, y si las obras literarias sirven como intertexto para las obras audiovisuales, también lo será, y en igual medida, su reverso ritual.

En el libro que contiene en extenso su poética del mito, Meletinski asegura que “La cuestión de la prioridad entre mito y rito es análoga a la del huevo y la gallina”.¹³ El autor rechaza así la tesis de la primacía del rito sobre el mito de la escuela ritualista de la etnología científica, entre quienes se encuentran J. Frazer (su ya clásica *La rama dorada* constituye el punto de partida), A. Van Gennep y S. E. Hyman, entre otros. El señalamiento no es menor, pues esta escuela ocupó una posición predominante en las décadas de los treinta y los cuarenta y gran parte de los conocimientos actuales sobre mito y rito se deben a los trabajos realizados con este enfoque. Al final, la comprensión del esquema mitológico-ritual de Meletinski no es cerrada, pues acepta que distintos mitos pueden corresponder a un rito, aunque pocas veces un rito carece de equivalente mitológico.

Una concepción parecida es la de Mircea Eliade. El célebre historiador de las religiones afirma que “todo ritual tiene un modelo divino, un arquetipo”.¹⁴ Nótese que en este punto el concepto de arquetipo se aproxima al sentido que le damos al mito, es decir, el de un relato sumamente particular, en tanto que la expresión del arquetipo es para el filósofo solo posible a través de una *forma* mítica, pues de este modo es factible su comunicación: se trata de una fórmula del arquetipo. Aún más enfáticas son sus propias palabras para clarificar que no hay preeminencia de rito sobre mito, por lo que se comparten a continuación:

13. Eleazar Meletinski, *El mito: literatura y folclore*, trad. Pedro López Barja de Quiroga (Madrid: Akal, 2001), 33.

14. Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*, trad. Ricardo Anaya (Madrid: Alianza Editorial, 2011), 34.

El hecho de que comprobemos que el mito ha seguido algunas veces al rito [...] no hace disminuir en nada el carácter sagrado del ritual. El mito solo es tardío en cuanto *fórmula*: pero en contenido es arcaico y se refiere a sacramentos, es decir, a actos que presuponen una realidad absoluta, extrahumana.¹⁵

De este modo, siempre se debe suponer que detrás de cualquier práctica ritual habrá un relato mítico, ya sea explícito o implícito. En la novela *Toda la sangre* no hay un mito explícito, ni preciso, y en su adaptación televisiva tampoco, pero un análisis cuidadoso y enfocado revela rápidamente que su estructura es preponderantemente ritual, y en consecuencia simbólica.

El carácter simbólico del mito puede vislumbrarse en varias de sus definiciones. José Manuel Losada es quien ofrece una de las más completas, gracias al trabajo que ha desarrollado en los últimos veinte años para estudiarlo. Para el académico español, el mito:

[...] es un relato funcional, *simbólico* y temático de acontecimientos extraordinarios con referente trascendente sobrenatural sagrado, carentes, en principio, de testimonio histórico y remitentes a una cosmogonía o una escatología individuales o colectivas, pero siempre absolutas.¹⁶

Además de cumplir una función trascendental, el mito siempre incluirá un fuerte componente simbólico. Para propósitos de este trabajo, más elocuente aún es el acercamiento al mito de la investigadora mexicana Blanca Solares en su prefacio a una de las obras más importantes de Gilbert Durand —quien acuñó, por cierto, el término “mitocrítica”—. Para esta académica, el mito es:

15. Eliade, *El mito del eterno retorno*, 41. Las cursivas son del original.

16. José Manuel Losada, *Mitocrítica cultural: una definición del mito* (Madrid: Akal, 2022), 193. Las cursivas son nuestras.

[...] un relato organizado de acuerdo a la soberanía de los *símbolos* profundos, o arquetipos. Es también “diseminación” diacrónica de secuencias dramáticas y *símbolos*; sistema último de integración de los antagonismos; discurso último que expresa, en definitiva, “la guerra de los dioses que luchan con nosotros en nosotros”.¹⁷

Así, aunque en *Toda la sangre* —tanto en la novela como en la serie— sea mucho más visible su reverso ritual, existe definitivamente un mito que no solo guía, sino que *estructura* la totalidad de las obras. Se trata de un mito apocalíptico, un relato que anuncia el deseo del final del mundo actual y el reinicio de un mundo pasado.

Ahora bien, para ahondar en la inextricable relación entre mito, ritual y símbolo, se revisarán las siguientes palabras de Gilbert Durand:

[...] el símbolo [es un] signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las *redundancias míticas, rituales, iconográficas*, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación.¹⁸

El concepto de redundancia es fundamental para cualquier intento de lectura simbólica y de interpretación, e impacta el hecho de que en este par de obras existe una serie de redundancias —míticas, rituales e iconográficas— que aparentan buscar una comprensión total. El sentido del símbolo solo es posible, pues, por aproximación, por reiteración, por epifanía; no es un significado “objetivo”.

17. Blanca Solares, “Prefacio. Gilbert Durand o lo imaginario como vocación ontológica”, en Gilbert Durand, *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* (México: UNAM, 2013), 10. Las cursivas son nuestras.

18. Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, trad. Marta Rojzman (Buenos Aires: Amorrortu; Biblioteca de filosofía, 2007), 21. Las cursivas son nuestras.

Metodológicamente, la identificación de las redundancias es un paso primordial para la mitocrítica.

Según el investigador francés, quien fuera parte del círculo de Eranos, el acercamiento a la obra (no solo literaria) puede hacerse en tres tiempos, el primero de los cuales consiste en hacer “una relación de los “temas”, es decir, de los motivos *redundantes*, u “obsesivos”, que constituyen las sincronicidades míticas de la obra”.¹⁹ El método sugerido por Durand propone, en segundo lugar, “examinar las situaciones y las combinatorias de situación de los personajes y decorados”, y en tercer lugar, “localizar las diferentes lecciones del mito y las correlaciones entre una lección de un mito con otros mitos de una época o de un espacio cultural bien determinado”.²⁰

Este es el camino seguido en lo sucesivo, con la acotación de que no se podrá ahondar en todos los personajes ni en todas las situaciones, pero sí se hará en aquellos que colaboren a explicar el sentido del funcionamiento y sobre todo aquellos que ayuden a demostrar las implicaciones sociales que tiene el desleimiento del sentido trascendente del discurso mítico (*sermo mythicus*)²¹ y la transcripción acrítica e incluso la enfatización del discurso discriminatorio implícito. Se reitera que, a nivel simbólico, se verifica la positiva expansión de una coherencia que, de haberse intuido y mantenido, no hubiese resultado tan grave. Sin duda, este es uno de los riesgos de la adaptación: cuando el equipo de creativos no alcanza a percibir la necesidad de mantener la correspondencia entre el nivel simbólico y el temático-discursivo pueden darse fiascos lamentables como el que ocurre con el desenlace de esta serie que merecía uno mejor y sobre todo acorde a su estructura.

19. Durand, *De la mitocrítica*, 343. Las cursivas son nuestras.

20. Durand, 343.

21. Gilbert Durand, “La mitocrítica paso a paso”, *Acta Sociológica* 1, núm. 57 (2012): 106.

Mito, rito y símbolo apocalíptico en *Toda la sangre*

En la novela, en palabras de un personaje homónimo que hace honor al escritor Sergio González Rodríguez, “lo que ese asesino está buscando es instaurar un nuevo orden. Quiere el regreso del *mundo prehispánico* por encima del moderno, y se está valiendo del poder mágico de la sangre para conseguirlo”²²

Un poco más adelante, Casasola le pregunta a su jefe, Santoyo:

¿Y si enfocamos el siguiente número del *Semanario Sensacional* en los posibles planes del Asesino ritual? Según Elisa Matos, lo que se propone es despertar a los antiguos dioses con el derramamiento de sangre y traer un *apocalipsis* a la ciudad.²³

De este modo, la idea de cambio de época o del estado de cosas, de sustitución, será el eje sobre el que gire todo el relato.

En la serie también existen ejemplos de la centralidad del mito apocalíptico. En esta, la primera en darse cuenta de que los

22. Bernardo Esquinca, *Toda la sangre* (México: Almadía, 2017), 104. Sergio González Rodríguez fue un escritor y periodista mexicano que recibió diversos premios, entre ellos el Nacional de Periodismo Cultural Fernando Benítez. En la página editorial de Anagrama, se lee destacablemente sobre el escritor qué escribió una “trilogía dedicada al estudio de fenómenos extremos de las sociedades actuales [y] su interpretación acerca de las decapitaciones y usos rituales de la violencia por parte de grupos criminales en *El hombre sin cabeza* (2009)”. Anagrama, “Sergio González Rodríguez”, Anagrama Autores, <https://www.anagrama-ed.es/autor/gonzalez-rodriguez-sergio-451>. Esquinca indica en la “Nota” final de su libro (310) que los diálogos de González Rodríguez están tomados del libro que lleva el significativo título de *De sangre y de sol* (Sexto Piso, 2008). Sin duda, lo violento extremo y lo simbólico sanguíneo y solar son elementos tomados por Esquinca del escritor fallecido en 2017.

23. Esquinca, *Toda la sangre*, 141. Las cursivas son nuestras. A propósito de los homenajes y cameos que hace Esquinca (al igual que varios escritores mexicanos del género), cabe señalar que algunos nombres o apellidos lo son en sí mismos. Por ejemplo, el apellido Matos alude a Eduardo Matos Moctezuma (1940), arqueólogo y antropólogo fundador y director del Proyecto Templo Mayor; Leopoldo Gamio, “un arqueólogo decano del INAH” (125), celebra a Manuel Gamio (1883-1960), conocido como el padre de la antropología moderna de México. Por último, Yólotl probablemente sea un homenaje a Yolotl González Torres (1932), etnóloga mesoamericanista mexicana, autora de *El sacrificio humano entre los mexicas*. Así, en Esquinca los nombres sí son señales de algo distinto, en este caso de la admiración al trabajo de los científicos mexicanos.

asesinatos pueden tener un sentido ritual es Elisa Matos. Es ella quien descubre, en el episodio 2, que han dejado un corazón, una mano y un pie en el hueco de una escultura que no se puede identificar del todo pero que se parece mucho a una que se exhibe en el Museo Nacional de Antropología, aunque fue hallada cerca del lugar en el que trabaja Elisa, el Museo del Templo Mayor. Se trata del *Océlotl-cuauhxicalli*, descubierta en 1901 y que, según Eduard Seler, pertenecía al templo del dios Tezcatlipoca.²⁴ Paul Gendrop e Iñaki Díaz Balerdi lo describen como un felino recostado:

[...] en cuyo lomo se horadó una amplia oquedad que pudo servir como receptáculo para los corazones sacrificados: de ahí su denominación de *cuauhxicalli*. Tallado [sic] en un enorme bloque basáltico, la escultura impacta tanto por sus dimensiones como por su aspecto amenazador, por el simbolismo que encierra y por el uso ritual a que estaba destinada.²⁵

En la serie, la escultura representada tiene todas las características del Océlotl, excepto por una especie de crines que están ausentes. Ignoramos la razón por la cual la escultura original no fue copiada tal y como es, ya que la producción del programa de televisión es muy cuidadosa en los detalles de decoración y ornamentación, que incluye el decorado simbólico.

Simbolismo y ritual suelen unirse —solo en apariencia de manera aleatoria— en las piezas artísticas que forman parte del decorado de obras guiadas por los mitos, cuando las obras, desde luego, están bien hechas. Al ser interrogada Elisa, luego de descubrir los restos humanos en la escultura ceremonial, le señala a la teniente Edith Mondragón lo siguiente: “Me parece importante que sepan

24. Eduardo Seler, “El *Cuauhxicalli* del *Telpochcalli* del Templo Mayor de México”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 1, núm. 7 (diciembre 1903): 2602.

25. Paul Gendrop e Iñaki Díaz Balerdi, *Escultura azteca: una aproximación a su estética* (México: Trillas, 1994), 76.

que los restos que encontraron estaban en un altar ceremonial. Probablemente alguien trajo los restos a este Museo porque sabe que este es un lugar sagrado”.²⁶ Matos le señala a Mondragón los distintos tipos de sacrificios que practicaban los mexicas y le sugiere la hipótesis de que corazón, pie y mano podrían ser parte de un acto religioso, sin embargo, la mujer policía se muestra escéptica. Estas dudas por parte de Mondragón se mantendrán hasta ya muy avanzada la historia y permitirán que más crímenes se sigan cometiendo ante la inexistencia de una adecuada línea de investigación. Casasola, por el contrario, tendrá una mente más abierta a esta posibilidad y por eso será capaz de hacer descubrimientos importantes en torno al caso.

En la serie Edith Mondragón tendrá mucha mayor presencia argumental, pues se le da una historia propia y paralela que busca desarrollar temas feministas al destacar su voluntad de autonomía respecto de su marido. Este es uno de los temas coyunturales que no abonan al sentido trascendente de la historia y se enfocan en cuestiones sociales que, aunque son relevantes, son otra historia. La novela es básicamente masculina, e incluso un poco sexista, pues la única mujer con alguna relevancia que aparece es Elisa Matos, una rubia que despierta el apetito sexual de Casasola y que le es infiel a su marido con Yólotl, quien también es un trabajador del INAH. En la serie, Elisa es morena e infiel, pues es pareja de Yólotl y lo engaña con Casasola. El tema de la representación de lo femenino bien podría ser tema de otro trabajo.

26. *Toda la sangre*, temporada 1, episodio 2, “El ave y el espejo”, dirigido por Luis Prieto, guion de Rodrigo Ordoñez, interpretado por Aarón Díaz, Ana Brenda Contreras, Yoshira Escárrega y Clementina Guadarrama, difundido en medios de *streaming* por Starzplay y Pantaya el 15 de septiembre, 2022.

Otra mención explícita en la serie al mito apocalíptico tiene lugar en el diálogo entre Casasola y el Griego,²⁷ en la casa de este último. El fotógrafo le cuenta al reportero que Estela, su amiga que vive en el psiquiátrico, no paraba de hablar de los presagios funestos, sin que este hubiera hablado de eso con ella. Al preguntarle si no le parece una coincidencia extraña, Casasola responde que el caso ha puesto a prueba todo lo que le parece normal y lo que no y le indica que “nuestra amiga Artemisa piensa que es el *apocalipsis*. Tal vez el asesino piensa algo similar”.²⁸

Este mito del fin de los tiempos, en la novela y en la serie, presenta unas características peculiares, pues se trata de una especie de *inversión* del propósito de los llamados “presagios funestos”, los *tetzahuitl*, que anunciaban la llegada de los españoles y por lo tanto el fin de un mundo y el comienzo de una nueva época. Esta inversión consiste en exponer que ahora los que regresarán son los antiguos dioses aztecas para imponer un nuevo orden. En la novela, como se ha apuntado, este nuevo orden anhelado es de naturaleza sagrada, mientras que en la serie la reinterpretación de los *tetzahuitl* parece enfocarse más en la venganza contra los “opresores” de los pueblos indígenas que en el objetivo de despertar a los dioses.

Los *tetzahuitl*, en la novela y en la serie, no solo son representados, sino también reinterpretados, en el sentido performativo del término. Los sacrificios rituales —simples asesinatos si se despojan de su carácter sagrado— se planean para emular esos viejos

27. El Griego es un personaje que rinde tributo a Enrique Metinides, célebre fotógrafo de nota roja. Hijo de padres griegos, Jaralambos Enrique Metinides Tsironides (1934-2022) tomó fotografías a lo largo de treinta años que publicó en diversos tabloides. Se le conoce por haber dado un toque artístico a muchos de sus trabajos, que han sido expuestos en galerías y publicados en libros. Observamos otro ejemplo de reunión entre realidad y arte en este fotógrafo quien, como pocos, presencié la tragedia y la muerte en la Ciudad de México entre los años cuarenta y setenta.

28. *Toda la sangre*, temporada 1, episodio 8, “Un rayo sin trueno”, dirigido por Hari Sama, guion de Rodrigo Ordoñez, interpretado por Aarón Díaz, Ana Brenda Contreras, Yoshira Escárrega y Clementina Guadarrama, difundido en medios de *streaming* por Starzplay y Pantaya el 22 de octubre de 2022. Nuestras cursivas.

presagios funestos y a la vez alimentar un poder sobrenatural, generar una energía renovadora (y a la vez, en la serie, como acabamos de mencionar, vengarse de los opresores). Es aquí en donde se señala la importancia, para los estudios mitocríticos, de no considerar al mito como un relato estático, sino siempre como uno dinámico, en constante readaptación y reactualización según el tiempo y el espacio cultural en los que estas adecuaciones se suscitan, es decir, en esta época y espacio cultural “bien determinado”, como señala una de las fases del método de Durand expuesto líneas arriba. El mito parece replegarse sobre sí mismo, convertirse en algo cíclico, volver sobre sus pasos y querer anunciar la necesidad de un cambio, de un reinicio, del fin del mundo tal y como lo conocemos. Hay que recordar —enfáticamente— que la cosmovisión de los pueblos mesoamericanos era (o es) fundamentalmente cíclica²⁹ y también dual, de complementariedad.³⁰

La primera parte de la novela *Toda la sangre* se titula precisamente “Presagios funestos”. El titular aparece en la página 17, es decir, casi al comienzo, pero la descripción ocurre hasta el capítulo 8, ya en la parte llamada “Rojas están las aguas”, en un diálogo entre Casasola y Elisa Matos. La arqueóloga le dice:

Fueron exactamente ocho: una columna de fuego en el cielo, un incendio en el templo de Huitzilopochtli, un rayo que cayó en el templo de Tzonmolco, la aparición de una serie de cometas durante el día, una inundación de agua hirviente que provenía de la laguna, una mujer que lloraba por las noches [...].³¹

29. Cfr. Patrick K. Johansson, “Presagios del fin de un mundo en textos proféticos nahuas”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 45 (2013): 72-89.

30. Cfr. Alfredo López Austin, *Las razones del mito: la cosmovisión mesoamericana* (México: Era, 2015), 26-31.

31. Esquinca, *Toda la sangre*, 105.

Luego de una discusión sobre este mito de La Llorona (aquí vemos el modo en que los relatos pueden juntarse, dialogar y evolucionar), Elisa continúa:

El séptimo presagio funesto fue un pájaro que atraparon en las redes, una grulla. Tenía en la cabeza un espejo en forma de diadema, y en él Moctezuma vio “algunas personas que venían de prisa”, montadas en “unos como venados”.³²

La acotación de Casasola en este punto es para señalar que se trataba de los españoles. Elisa concluye su descripción del siguiente modo: “El octavo y último es el mejor de todos: hombres deformes, monstruosos, de dos cabezas y un solo cuerpo, que se mostraban ante Moctezuma y luego se volvían invisibles o desaparecían”.³³

En la serie, los presagios funestos cambian. En el episodio 3, Elisa recibe información de Casasola, quien le muestra fotos de los asesinatos que se han cometido hasta ese momento. El primero es un hombre a quien le arrancaron el corazón y decapitaron. El reportero le dice que el corazón que ella encontró es de él. Al ver que una mujer ha sido decapitada y mutilada frente a un espejo, ella se da cuenta de que existe un componente ritual y simbólico: “A veces se ponía en los altares un espejo para que se reflejen la vida y la muerte juntas”.³⁴ La doctora, entonces, comienza a explicarle los presagios funestos que anticiparon la llegada de los conquistadores españoles con el apoyo

32. Esquinca, *Toda la sangre*, 106.

33. Esquinca, 106. Con estos apuntes de Casasola, el narrador le da credibilidad a los presagios funestos; no se descartan ni se consideran patrañas, con lo que adquieren un estatuto de verosimilitud que funciona muy bien para la novela. En la serie, en cambio, tanto la detective Mondragón como su subordinado, Mejía, se burlan de los presagios funestos. Este hecho también apoya nuestra tesis de que el programa televisivo corre más por el lado del descrédito que del de la apertura.

34. *Toda la sangre*, temporada 1, episodio 3, “El incendio del templo”, dirigido por Luis Prieto, guion de Rodrigo Ordoñez, interpretado por Aarón Díaz, Ana Brenda Contreras, Yoshira Escárrega y Clementina Guadarrama, difundido en medios de *streaming* por Starzplay y Pantaya el 22 de septiembre de 2022.

de gráficos que aparecen en el monitor de una computadora, uno de los cuales, dice, “era un pájaro ceniciento que parecía una grulla, tenía perforada la cabeza y en el hueco se veía la guerra”. En este momento aparece una imagen tomada de los códices, esas imágenes-textos, esas figuras relevantes para la historia de los pueblos originarios. El discurso oral se apoya en el visual, como ocurría en esos documentos. Inmediatamente después, la doctora Matos le habla del octavo presagio en las siguientes palabras: “Muchas veces se mostraba a la gente personas monstruosas: dos cabezas, pero un solo cuerpo”.³⁵ Esta última afirmación ayudará a explicar el asesinato de una abogada corrupta como una persona de dos caras, pues se suponía que debía estar en favor de unos indígenas que luchaban contra la contaminación de un río y aceptó un soborno para perder el caso.

Este es un ejemplo más del deslizamiento del sentido trascendental hacia uno político: las víctimas en la novela son completamente aleatorias, mientras que aquí todas son “opresoras” y han cometido alguna falta contra los intereses de los pueblos indígenas, reivindicados por la Bruja y por Yólotl, aunque al mismo tiempo son enemigos políticos del Ministro, que en la serie tiene mucho mayor protagonismo (de hecho, Luján, el protector del Brujo, desaparece completamente).

Los presagios, naturalmente, son de carácter profético. Implican un componente paranormal, en tanto que anticipan un evento futuro del que participa alguna divinidad. La esencia de los presagios es mágica, premonitoria. Las revelaciones a un sacerdote o a una persona con poderes sobrenaturales son desde luego trágicas cuando son apocalípticas.

Para provocar su apocalipsis, el Asesino ritual —que lleva simbólica e intencionalmente el nombre de Yólotl— practicará los sacrificios humanos creyendo en la cosmovisión de los mexicas, es decir, en la idea de que la sangre sacrificial es necesaria para restaurar el orden cósmico. *Yolotl*, en náhuatl, significa corazón,

35. *Toda la sangre*, temporada 1, episodio 3, “El incendio del templo”.

“órgano que simboliza la vida, la emoción, parte de la personalidad y signo de las artes”.³⁶

El símbolo del corazón es uno encontrado redundantemente tanto en la novela como en la serie. En la novela, la primera nota de prensa de la primera parte lleva el siguiente encabezado: “¡Macabro! Arrojan corazones en el Templo Mayor. Se presume son humanos”.³⁷ El plural es importante, pues en la serie solo se halla uno, aunque acompañado de un pie y una mano, con lo que se alude a otro aspecto del sacrificio humano ritual, el desmembramiento. Se ve que estos restos fueron hallados juntos, en la serie, en el Ocelotl-*cuauhxicalli*, mientras que acá se hallan en:

[...] el adoratorio a Tláloc, dentro de la vasija de piedra que sostiene entre sus manos la escultura del Chac Mool; el segundo, en la zona conocida como “la casa de las águilas”, al pie de la escalinata resguardada por dos cabezas de ave; y el tercero en el altar *tzompantli*, entre las calaveras de piedra.³⁸

Nótese que también el Chac Mool es una escultura que servía como altar, por lo que el simbolismo ritual se mantiene.

El corazón humano “era la ofrenda más apreciada por los dioses nahuas. Se le llamaba metafóricamente *cuauhnochtli*, ‘tuna del águila’”.³⁹ Por ello, hay una coherencia simbólica, pues los corazones

36. Adela Fernández, *Diccionario ritual de voces nahuas: definiciones de palabras que expresan el pensamiento mítico y religioso de los nahuas prehispánicos* (México: Panorama Editorial, 1992), 181.

37. Esquinca, *Toda la sangre*, 27.

38. Esquinca, 27.

39. Yolotl González Torres, *Diccionario de mitología y religión de mesoamérica* (México: Larousse, 1995), 48. Durante la escritura de este texto nos percatáramos apenas de la presencia en la portada de este *Diccionario* del *Ocelotl-cuauhxicalli*, aunque había saltado a la vista el nombre de su autora. Nos preguntamos si el nombre del personaje de la novela y de la serie está inspirado en el de esta investigadora, en cuyo caso tendríamos un homenaje más por parte del autor, aunque este no declarado, quizá por la naturaleza asesina del personaje. No hay que olvidar que Yolotl González Torres es autora, además, del libro *El sacrificio humano entre los mexicas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985). Si fuera el caso, tendríamos otro cambio de género, en esta única ocasión del femenino al masculino.

en la novela estaban cerca de la casa de este animal, simbólico también. Hay que señalar que el simbolismo solar animal del águila que aquí se muestra desaparece por completo tanto en la novela como en la serie. Se mantiene únicamente el simbolismo de la serpiente, que aparece reiteradamente en la secuencia de créditos del audiovisual. Nótese que este animal, la serpiente, está asociado con el mal en la cosmovisión cristiana occidental, por lo que se asocia con este y se le despoja a la historia de la cualidad dual de la visión mesoamericana en lo que todo se complementaba.

Enrique Ortiz, mejor conocido como Tlatoani Cuauhtémoc, al comienzo de su libro *El mundo prehispánico para gente con prisa habla del Teocalli de la guerra sagrada*, una escultura que se exhibe en el Museo Nacional de Antropología. El divulgador de la historia y la cultura de México recuerda que en la cara posterior se puede ver un relieve, “único en su tipo”, del presagio de la fundación de Tenochtitlán: un águila parada sobre un nopal coronado por una gran cantidad de tunas (en forma de corazones humanos decorados con plumas también de águila), pero en vez de la serpiente que luego figuraría en el actual escudo nacional, hay en el pico del águila “dos listones entrecruzados, uno representa fuego y el otro agua. Se trata del *atl-tlachinolli*, cuyo significado es agua quemada, el símbolo por excelencia para representar la guerra sagrada mexicana”.⁴⁰ La expresión *atl-tlachinolli* será pronunciada por la Bruja en la serie, con lo que se indica que su guerra es supuestamente una de carácter sagrado, aunque luego sus propósitos no lo sean tanto.

Por otra parte, continúa el Tlatoani Cuauhtémoc, “El nopal nace de las fauces de un rostro descarnado con cabello rizado y órbitas oculares vacías, representación que alude a la deidad de la tierra

40. Enrique Ortiz [Tlatoani Cuauhtémoc], *El mundo prehispánico para gente con prisa* (México: Planeta, 2021). Nótese que se trata de discursos míticos que circulan también en un libro de difusión cultural, lo que nos permite atestiguar la reiterada comunicación de sus mensajes y sus lecciones, acompañados, desde luego, de su respectiva carga simbólica.

mexica: Tlaltecuhltli”.⁴¹ Es impresionante verificar toda esta serie de encastres simbólicos. “Ya que todas las ofrendas de sangre y de corazones se hacían tanto al Sol como a la tierra”, dice el *Diccionario de mitología y religión de mesoamérica*, “por ello su imagen [la de Tlaltecuhltli] se encontraba en la parte inferior de las vasijas llamadas *cuauhxicalli*, en las que se colocaban los corazones de las víctimas sacrificadas”.⁴² Esta diosa es muy importante tanto en la novela como en la serie, porque es en el monolito que la representa, exhibido en el Museo del Templo Mayor, en donde ocurrirán los últimos sacrificios rituales. No solo en el final, sino también en el comienzo, esta diosa hará su aparición en la novela. En el prólogo, llamado “La tres veces enterrada”, se incluye una supuesta nota del *Semanario Sensacional* titulada “Diosa sangrienta emerge del subsuelo”. En la nota se destaca que “los mexicas le atribuían un apetito insaciable de sangre y cadáveres” y se insinúa un sentido simbólico a la fecha de su descubrimiento en 2006:

Resulta significativo que este coloso prehispánico haya sido encontrado precisamente un 2 de octubre, fecha en que se conmemora la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, sitio donde también hay importantes vestigios arqueológicos de lo que fue la antigua Tenochtitlan.⁴³

La deidad aparece pronto, casi al inicio de la obra, y también lo hace casi al final: “Los cuerpos de Elisa y Yólotl yacían sobre la lápida de Tlaltecuhltli, descoyuntados. La sangre manaba de sus cabezas y escurría hacia la boca sedienta de la devoradora de cuerpos”.⁴⁴

La diosa Tlaltecuhltli también tiene presencia al principio y al final de la serie. Al inicio, porque aparece en la secuencia de

41. Ortiz, *El mundo prehispánico*.

42. González Torres, *Diccionario de mitología*, 175.

43. Esquinca, *Toda la sangre*, 15-16.

44. Esquinca, 288.

créditos, que es una animación con dibujos relacionados con la trama, la mayoría de los cuales son también simbólicos. Inmediatamente después del dibujo de un corazón (que se repite numerosas veces durante los setenta y ocho segundos que dura), sale el rostro inspirado en el monolito de Tlaltecuhltli abarcando casi la totalidad de la pantalla y después aparece una representación de la escultura enterrada en la Ciudad de México, recorrida por una serpiente y rodeada de cráneos humanos; luego, se ve a unos indígenas en actitud de reverencia a la diosa y la secuencia termina mostrando el título de la serie con el rostro de la diosa de fondo.

El análisis de la secuencia de créditos ilustra claramente el concepto de la redundancia simbólica de la que se habla arriba, pues se observan repeticiones de corazones, serpientes, dioses y cráneos, horadaciones, huecos, cuevas, así como el color rojo, color de la sangre, puñales, el cuerpo sin corazón de una mujer, un sacerdote azteca con una máscara de calavera empuñando un cuchillo de pedernal listo para realizar el sacrificio, se oyen además gritos y siseos (lo auditivo es también simbólico) y se ve un nopal en un par de ocasiones, cerca de la diosa, que:

[...] puede asociarse con el árbol sagrado, que de acuerdo con la cosmovisión mesoamericana sostiene los niveles superiores celestes con sus ramas y su tronco, al tiempo que penetra la tierra y llega con sus raíces hasta el *inframundo*, espacio fértil y de gestación de las semillas, donde yacen los huesos de las humanidades pasadas.⁴⁵

Otros dioses también cumplen una función simbólica con su sola imagen. En los créditos aparece una representación de Mictlantecuhtli inspirada en el *Código Borgia*, documento central para las tramas de la novela y la serie. Señor del *inframundo*, “representado como una calavera o un esqueleto, con manchas amarillas

45. Ortiz, *El mundo prehispánico*.

que significaban la descomposición”,⁴⁶ Mictlantecuhtli participa de la redundancia del símbolo del cráneo, al igual que su signo en el calendario, *miquiztli*. Además, participa de la redundancia del cuchillo o puñal, que también estará por todas partes, pues empuña uno en dicha representación. Mictlantecuhtli es el “señor de la región de los muertos, guardián de los restos de los antepasados y en cuya morada, el *Mictlan* [...] hace que los difuntos se descarnen y liberen su *tonalli*, alma”.⁴⁷ En la serie, se ve la escultura de este dios en la oficina de Elisa Matos cuyo original se exhibe en la Sala Huitzilopochtli del Museo de Sitio del Templo Mayor. El decorado simbólico colabora anticipando la muerte de la arqueóloga en el desenlace. En la novela, sin embargo, no aparece mencionado ni una sola vez.

El *miquiztli*, “muerte”, por su parte, es el “[s]exto día del ciclo de 260 días o *tonalpohualli* [...]”. Su jeroglífico es una calavera y está regido por el dios o la diosa *Teccistécatl*.⁴⁸ *Miquiztli* es también “el quinto de los acompañados o señores de la noche”.⁴⁹ Aquí se ve un diálogo con la novela, pues en la serie no se menciona para nada a estos personajes, mientras en el libro se cuenta que:

El Brujo abrió los ojos y vio que ya no estaba solo. Los hongos habían abierto el portal: en medio de la penumbra de las veladoras y el humo del copal, distinguió las presencias de los seres a los que había convocado. Con el *Códice* en las manos, identificó sus rostros y sus atuendos, y los fue reconociendo uno a uno. Los Nueve Señores de la Noche. Todo tenía un momento y un lugar, y los acontecimientos de los últimos días confluían ahora en perfecta sincronía en el cuarto de los rituales. El poder del *Códice* era mucho más fuerte de lo que el Brujo había imaginado.⁵⁰

46. González Torres, *Diccionario de mitología*, 116.

47. Fernández, *Diccionario ritual de voces nahuas*, 71.

48. González Torres, 119.

49. Fernández, 72.

50. Esquinca, *Toda la sangre*, 298.

Este diálogo entre serie y novela —nótese muy especialmente— ocurre solo de manera simbólica, pues en la primera no hay ni una sola mención de estos Señores. Es un ejemplo claro de cómo la comunicación intertextual también se realiza entre el texto y la imagen, entre la letra y la figura. Véase cómo el poder del mito se extiende y trata de completar su sentido, propuesto por su diseño estructural.

Otro ejemplo de diálogo y de redundancia simbólicos ocurre con el *tzompantli*, el famoso altar que recibía los cráneos de los sacrificados. El *tzompantli* está presente en la novela y en la serie de manera muy intensa (por ejemplo, en el episodio 2, en el que Elisa explica su función a Casasola) y en el 7 (en el que Casasola y uno de sus amigos indigentes descubren el *tzompantli* de los Asesinos rituales en las catacumbas o túneles del Centro Histórico). Los *tzompantli* “[e]ran estructuras de madera que sostenían unos palos horizontales en los que se ‘ensartaban’ las calaveras de los sacrificados”.⁵¹ Algunos títulos de los episodios llevan los nombres de los presagios funestos o de otros símbolos importantes en la historia, como el 1, “La espiga de fuego” o el 7, que se llama, precisamente, “*Tzompantli*”. Aparece también en la secuencia de créditos, al principio, y colabora tanto en la simbólica del cráneo como en la de la muerte y, sobre todo, en la del ritual del sacrificio.

Estos ejemplos son suficientes para demostrar que la estructura ritual genera un despliegue simbólico redundante y coherente con el mito apocalíptico que la anima. Se podría abundar en el análisis de los más de veinte rituales que se describen o se observan tanto en la novela como en la serie, pero no se cuenta con el espacio suficiente, pues se debe pasar al análisis de la desacralización y, sobre todo, del discurso discriminatorio que resulta contrario a promover una cultura de paz y de reducción de las desigualdades.

51. González Torres, *Diccionario de mitología*, 189.

Desacralización del discurso apocalíptico

El problema de la desacralización no le es ajeno al autor de la saga Casasola. Se trata de un tema explícitamente expresado en *Toda la sangre*. En palabras del personaje Sergio González Rodríguez, “La desacralización de la vida contemporánea impide darle a ciertos mitos y, sobre todo a los sacrificios rituales, el sentido pleno que antaño tenían”.⁵² Esta afirmación no es baladí: resulta central para entender la complejidad de los propósitos de los personajes tanto de la novela como de la serie y la diferencia importantísima del tratamiento que se le da, pues en la segunda se asiste no solo al enorme fracaso de su representación, pues ni siquiera se trata de explicar el sentido profundo de los sacrificios rituales, sino que ni siquiera se les trata con respeto, como sí se hace en la novela. En la obra escrita los sacrificios realizados por Yólotl tienen un efecto. Se sugiere que después de haber realizado el último —que implicó su autoinmolación— ocurrió algo tan importante que alteró gravemente a los internos del hospital psiquiátrico en el que vive el Griego. Los “locos”, en distintas ocasiones, tanto en la novela como en la serie, son considerados como una especie de indicador del estado de cosas de la Ciudad de México, una brújula de lo sobrenatural. Hacia el final de la novela tiene lugar el siguiente diálogo entre el periodista y el viejo fotógrafo de nota roja:

Quando se despidieron, Casasola le dijo al Griego en voz baja:

—No he querido pensar mucho en ello, pero no debemos olvidar que *el asesino cumplió con su cometido*... ¿Cómo se han comportado los internos desde que ocurrió el último sacrificio?

El rostro del Griego ensombreció.

—Están peor que nunca —dijo, preocupado—. Saviñón los aisló a todos.

52. Esquinca, *Toda la sangre*, 104.

—¿Por qué? ¿Qué hacen?

El Griego se aseguró de que nadie lo escuchaba antes de responder:

—Aúllan como lobos.⁵³

El escritor deja abierta la puerta a la posibilidad de la existencia de un poder superior al entendimiento humano y con ello otorga el beneficio de la duda a las intenciones de los personajes. De igual modo, el poder sobrenatural del Brujo es decididamente mostrado en la novela, pues este importante personaje es capaz de resucitar a Yólotl mediante un ritual realizado bajo la guía del *Códice Borgia*, ya en sus manos. Se trata, pues, no de un poder trivial, sino de uno enorme: el de vencer a la muerte.

En la serie, en cambio, aunque la Bruja exhibe distintos poderes sobrenaturales, como el de meterse en la mente de sus adversarios y hacer que se suiciden, por ejemplo, se nos da noticia del éxito incompleto de su empresa, pero sin pruebas externas a ella misma. En el epílogo postcréditos, utilizado por lo regular para insinuar al espectador que una nueva temporada o una secuela podría ver la luz en el futuro, se nos muestra presa en una cárcel, en posesión de un frasco con cucarachas, y diciéndole lo siguiente a su nueva compañera de celda (a la que por cierto matará con un cántico ritual y su formulación en náhuatl): “abrí la puerta para los dioses, pero se cerró muy pronto. Solo pudieron entrar estas almas pequeñas. Vinieron a apoderarse del mundo”⁵⁴

Aunque parece sugerirse que la posible secuela podría basarse en *La octava plaga* —la primera de la saga Casasola— y que por tanto tendría un componente sobrenatural, no se trata, ni mucho menos, de un éxito en el sentido del objetivo inicial de los crímenes

53. Esquinca, *Toda la sangre*, 292. Las cursivas son nuestras.

54. *Toda la sangre*, temporada 1, episodio 10, “El llanto de la madre”, dirigido por Hari Sama, guión de Rodrigo Ordoñez, interpretado por Aarón Díaz, Ana Brenda Contreras, Yoshira Escárrega y Clementina Guadarrama, difundido en medios de *streaming* por Starzplay y Pantaya el 10 de noviembre de 2022.

rituales, es decir, traer a los antiguos dioses, sino de una reorientación temática que resta valor a lo apocalíptico divino, a lo trascendental, aunque se sugiera, eso sí, un nuevo discurso apocalíptico, de orden ecológico. No es lo mismo un apocalipsis causado por insectos que uno provocado por el resurgimiento de las divinidades invocadas. Esta es, definitivamente, otra forma de desacralización.

Perpetuación de la discriminación en *Toda la sangre*

Si en la novela existe una forma ligera y seguramente involuntaria de discriminación a los pueblos indígenas (a final de cuentas se trata de un producto sin demasiadas ambiciones estéticas, que busca el entretenimiento y compartir un aspecto interesante de la cultura mexicana actual), en la serie la discriminación se intensifica (aunque tal vez siga siendo de forma involuntaria) debido a una serie de malas decisiones en la escritura del guion y en la adaptación y caracterización de los personajes.

En la novela, Yólotl⁵⁵ es “un joven moreno, que tenía rasgos indígenas y una larga cabellera atada en una trenza”, tiene 27 años y es una persona con una enorme determinación. Actúa de manera autónoma, como ya se ha mencionado, y los sacrificios rituales que realiza se originan en su fe. En la serie, en cambio, Yólotl igualmente tiene convicción política, pero no expresa de manera clara ninguna intención trascendental; Yólotl actúa solo como el sicario de la Bruja.

En una charla con Elisa y Casasola, don Leopoldo Gamio, arqueólogo decano del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), dice lo siguiente:

55. Aprovechamos este momento para aclarar que en la novela Yólotl se escribe con tilde, pero el nombre de la investigadora a la que citamos, así como los nombres de dioses y ciudades, no. Recuerdese que en náhuatl todas las palabras son graves, por lo que la tilde es innecesaria y solo opera en la castellanización.

—Lo que me preocupa del Asesino ritual [...] más allá de lo abominable de sus crímenes, es que sus actos tengan un efecto confuso en la sociedad. Los sacrificios aztecas son difíciles de comprender y asimilar aún hoy en día, y este sujeto está dando una especie de curso intensivo al respecto. En su *performance* brutal están ausentes los matices y las explicaciones más profundas que podemos ofrecer quienes los hemos estudiado durante años [...].⁵⁶

Yólotl parece haberse quedado pensando en las palabras de Gamio, pues luego de un par de intervenciones de Matos, del periodista y del propio arqueólogo, retoma el asunto y replica: “—No estoy de acuerdo en que las personas puedan confundirse con las acciones del Asesino ritual [...] Veo entusiasmo en la gente: la afluencia al Templo Mayor aumentó considerablemente. No podíamos tener mejor publicidad”.⁵⁷

Como puede observarse, Gamio no solo califica de abominables y de brutales los asesinatos sino que también implica una acusación de ignorancia al aludir a los matices que serían necesarios para explicar los sacrificios humanos; poco después también dirá que su cruzada es absurda y anacrónica. Elisa apunta que detrás de todo eso hay víctimas y familias, a lo que Yólotl responde con una frase determinante: “La fuerza de los pueblos proviene de sus mitologías”.⁵⁸ Yólotl confesará creer, en su cuaderno de notas, que lleva al dios Xipe Totec, el dios de la renovación y el cambio de piel, dentro de él. De este modo, también, se le representa —ante ojos occidentales— como alguien que podría padecer un delirio.

No obstante, estas implicaciones, el final de la novela reivindicada las acciones de Yólotl, pues ha cumplido su cometido sagrado. El poder del Brujo logra resucitar al joven, a quien primero denomina “el Rebelde” por actuar en solitario y luego transforma en “el

56. Esquinca, *Toda la sangre*, 127.

57. Esquinca, 128.

58. Esquinca, 128.

Caudillo de la Guerra”. El Brujo, asimismo, gracias a los sacrificios de Yólotl ha logrado abrir un portal, es decir, todo lo que pudiera percibirse como cosas de locos y de brujos, adquiere un carácter trascendental que redime de la posible lectura discriminatoria; se trata de un portal que daría paso a una nueva época, que reivindica el mito. Se debe insistir: la discriminación aquí únicamente opera si se realiza una lectura de lo macabro con ojos occidentales, pero no hay que olvidar que se trata aquí de un universo ficticio con reglas internas propias.

Los asesinatos realizados por la Bruja y Yólotl en la serie parecen más bien una cuota que le pagan al Ministro para tener acceso al *Códice Borgia* que sacrificios rituales. Incluso, la Bruja no muestra haber obtenido algún poder derivado de su contacto con el documento, como sí ocurre en la novela. Yólotl, más allá de su deseo de reivindicación de la autodeterminación de los pueblos indígenas, no demuestra una motivación mística. Incluso, sin esta, el hecho de que se lance sobre el monolito de Tlaltecuhтли es más un suicidio innecesario que un sacrificio, pues el ritual, el que cumpliría el último presagio, es el de la madre que llora, siendo la Bruja la madre de Elisa (en este punto los guionistas buscaron dar una vuelta de tuerca, sin mucho éxito, pues no se acaba de justificar la adopción de Elisa por unos padres blancos y ricos) y quien da la orden a Yólotl para que la arroje sobre la escultura. De este modo, la Bruja es, además, una filicida, lo que aumenta el rechazo a las prácticas criminales sin su adecuada justificación mística.

En la serie, además, hay expresiones que no ayudan a justificar el carácter sagrado de los sacrificios que sí existe en la novela. Mejía, el asistente de Mondragón, dice, por ejemplo: “Si es otra payasada de estas de los aztecas me puede costar la chamba, ¿eh?”.⁵⁹ Gamio, que en la serie es mujer, es sinodal del examen de grado de

59. *Toda la sangre*, temporada 1, episodio 10, “El llanto de la madre”.

Yólotl, y cuando este dice que los pueblos indígenas deben gobernarse a sí mismos según sus tradiciones, Gamio le responde:

¿Y que los padres casen a las hijas con viejos? ¿O que la turba linche a los ladrones? ¿Sabe usted lo que son los derechos humanos?”. La académica, a la pregunta de Yólotl de si sabe qué es el derecho a la autodeterminación de los pueblos, responde categóricamente y con una expresión facial despectiva: “¡Sí! El de México a tener una democracia civilizada. Civilizada y moderna.”⁶⁰

A eso, Yólotl ya no responde nada, por lo que la discusión se cierra con el triunfo de Gamio. De este modo, se critica la forma de gobierno de los pueblos originarios y se implica que son anticuados y bárbaros.

Por otra parte, los únicos que hablan náhuatl en la serie son la Bruja y Yólotl, y si su uso se relaciona con esos asesinatos despojados de su sentido sagrado, sacrificial (aunque se emplee en el marco de un ritual), lo lingüístico entonces, como elemento identitario de primerísimo orden, se asociará con lo profano de los homicidios múltiples, con la locura del despropósito. La intención ritual no es suficiente; lo único que podría “justificar” los asesinatos (desde luego en el ámbito de la ficción) sería el éxito, la presencia o la acción innegable de lo divino.

Reflexiones finales

Una de las preguntas que necesariamente deberían realizarse en torno a las adaptaciones de las obras literarias a obras audiovisuales de amplia o internacional distribución es cómo se realiza el traspaso del componente simbólico y del componente discursivo, comprobar

60. *Toda la sangre*, temporada 1, episodio 10, “El llanto de la madre”.

en qué dimensión se verifican. Como se ha visto, los símbolos tienen la capacidad de repetirse, de reaparecer en cualquiera de sus formas cuando sea necesario para eliminar las inadecuaciones y transmitir así de mejor manera su mensaje. No obstante, la cuestión es determinar hasta qué punto los creadores (especialmente los de cine o televisión) son capaces de identificar los componentes vitales para la supervivencia y éxito del sentido del texto original. En todo caso, independientemente de que se quiera lograr un mayor éxito comercial, lo que es importante comprobar es que no se esté promoviendo una cultura discriminatoria y que impida la igualdad de género, la paz, la justicia, y la reducción de las desigualdades, es decir, que no abone al cumplimiento de tres de los diecisiete famosos “Objetivos de Desarrollo Sostenible”.

Se adelantaba que luego del análisis de la novela y de la serie los hallazgos no serían precisamente felices, pues se muestra que la adaptación de *Toda la sangre* no solo reproduce acriticamente distintas formas de discriminación que pudieran darse en la novela, sino que las exacerba. Los personajes son mostrados como inadaptados o locos (Yólotl en la novela), ambiciosos (el Brujo) o terroristas (Yólotl y la Bruja, en la serie).

Por todo lo expuesto, se comprueban las tesis anunciadas en las primeras páginas de este trabajo y que la crítica debe seguir realizando este tipo de análisis para identificar discursos que pueden afectar de manera negativa la percepción de las personas pertenecientes a pueblos originarios por parte de consumidores extranjeros o de mayorías mestizas no suficientemente informadas.

Fuentes de investigación

- “Bernardo Esquinca”. Wikipedia, última modificación marzo 2, 2024, 10:09 https://es.wikipedia.org/wiki/Bernardo_Esquinca.
- Abraham, Carlos. “Las literaturas de lo insólito: una tipología”, *Revista Iberoamericana* 83, núm. 259-260 (2017): 283-304.
- Castillo García, María Esther. “La saga de Bernardo Esquinca y de Eugenio Casasola: ficción, historia, crónica periodística y mito”, *Revista (Entre Paréntesis)* 8, núm. 2 (2020). <https://doi.org/10.32988/rep.v2n8.1081>.
- Cueva, Álvaro. “‘Toda la sangre’ de Starzplay”, Milenio, 15 de septiembre, 2022. <https://www.milenio.com/opinion/alvaro-cueva/el-pozo-de-los-deseos-reprimidos/toda-la-sangre-de-starzplay>.
- Domínguez, Guillermo. “La saga de libros mexicana de terror que debes leer antes de morir”, *El Heraldo de México*, 16 de agosto, 2022. <https://heraldodemexico.com.mx/cultura/2022/8/16/la-saga-de-libros-mexicana-de-terror-que-debes-leer-antes-de-morir-430697.html>.
- Durán, Fray Diego de. *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme. Tomo II*. México: Imprenta de Ignacio Escalante, 1880.
- Durand, Gilbert. “La mitocrítica paso a paso”, *Acta Sociológica* 1, núm. 57 (2012). DOI: <https://doi.org/10.22201/fcpys.24484938e.2012.57.29762>.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. México: UNAM, 2013.
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Traducido por Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu / Biblioteca de Filosofía, 2007.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Traducido por Ricardo Anaya. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Esquinca, Bernardo. *Toda la sangre*. Ciudad de México: Almadía, 2017.
- Fernández, Adela. *Diccionario ritual de voces nahuas: definiciones de palabras que expresan el pensamiento mítico y religioso de los nahuas prehispánicos*. México: Panorama Editorial, 1992.
- Gendrop, Paul e Iñaki Díaz Balerdi. *Escultura azteca: una aproximación a su estética*. México: Trillas, 1994.

- González Torres, Yolotl. *Diccionario de mitología y religión de mesoamérica*. México: Larousse, 1995.
- Herrero Cecilia, Juan. “El mito como intertexto: la reescritura de los mitos en las obras literarias”, *Çédille: Revista de estudios franceses*, núm. 2 (2006). <https://www.ull.es/revistas/index.php/cedille/article/view/1269>.
- Internet Media Database (IMDb). “*Toda la sangre*”, Sitio web IMDb. https://www.imdb.com/title/tt15208918/?ref_=tt_pg.
- Johansson K., Patrick. “Presagios del fin de un mundo en textos proféticos nahuas”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 45 (2013): 72-89. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77710>.
- Leyva Rodríguez, Rafael. “Los rostros de lo oculto: una aproximación a la narrativa de Bernardo Esquinca”. Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ), 2019. <http://hdl.handle.net/20.500.11961/5255>.
- López Austin, Alfredo. *Las razones del mito: la cosmovisión mesoamericana*. México: Era, 2015.
- Losada, José Manuel. *Mitocrítica cultural: una definición del mito*. Madrid: Akal, 2022.
- Meletinski, Eleazar. *El mito: literatura y folclore*. Traducido por Pedro López Barja de Quiroga. Madrid: Akal, 2001.
- Meletinski, Eleazar. “Sociedades, culturas y hecho literario”. En *Teoría literaria*. Traducido por Isabel Vericat Núñez. Dirigido por Marc Anagnot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner. México: Siglo XXI Editores, 1993.
- Ortiz, Enrique [Tlatoani Cuauhtémoc]. *El mundo prehispánico para gente con prisa*. México: Planeta, 2021.
- Robles, Zasha, *showrunner*. *Toda la sangre*. Dirigida por Luis Prieto y Hari Sama. Escrita por Rodrigo Ordoñez, Iván Cuevas, Alejandro Gerber Bicecci, Natalia Mejía y Santiago Roncagliolo. Interpretada por Aarón Díaz, Ana Brenda Contreras, Yoshira Escárrega y Clementina Guadarrama. Estrenada el 15 de septiembre de 2022 (10 episodios). Fremantle / Spiral International, 2022. <https://www.lionsgateplus.com/mx/es/series/toda-la-sangre/63122>.

Seler, Eduardo. “El *Cuauhxicalli* del *Telpochcalli* del Templo Mayor de México”, *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* 1, núm. 7 (1903). <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/anales/article/view/8260>.

LA PERCEPCIÓN DEL TIEMPO EN LA VIRTUALIDAD DE LAS REDES SOCIALES

Alicia Valentina Tolentino Sanjuan

El Colegio de Morelos

La resignificación del tiempo a partir de la tecnología

Dos aspectos medulares en los procesos de conformación de la subjetividad son el “tiempo” y la “percepción”, pues ellos son nodos por los cuales se articula nuestra experiencia. Para esta reflexión es necesario tener en cuenta que las formas bajo las que se vive el tiempo no han sido o no son las mismas en diferentes culturas y periodos de la historia. Múltiples aspectos intervienen en esta configuración interior —como forjadora de pensamiento— y exterior —en tanto vivencia de la materialidad circundante— que engendran la subjetividad. En el caso de la cultura occidental, el tiempo es, sin duda, un proceso complejo donde el tejido de la percepción se correlaciona con los estatutos que han tomado la vivencia del tiempo, ambos anclados con la materialidad y las múltiples relaciones surgidas al amparo de este plano —la economía, la política, las relaciones sociales—.

Julián Serna, en su estudio sobre la vivencia del tiempo en Occidente,¹ reflexiona acerca de lo que se ha conformado como las

1. Julián Serna Arango, *Somos tiempo: crítica a la simplificación del tiempo en Occidente* (Barcelona: Anthropos, 2009), 11-22.

consecuencias de la concepción del tiempo a partir de la inminente influencia de la cultura griega: el tiempo vivido como un radical recorte de la realidad, lineal y especializado en donde, además, había primado la razón por encima de la acción² —esta última sería la contenedora de la riqueza de la tragedia en tanto forma de experimentar el tiempo—; las posibilidades del devenir quedarían opacadas o disminuidas en favor de un tiempo uniforme y hasta invariable.

Serna asocia este tipo de tiempo con la idea de progreso, de tiempo irreversible, y señala que carece de la idea de un futuro como apertura a múltiples posibilidades. Desde la perspectiva del autor, la espacialización producida es, en cierta medida, la partición de las relaciones que Aristóteles conceptualiza, al importar el léxico del lugar en taxonomías.

Es cuando el intelectual degenera en cartógrafo [...] Concebido el tiempo como tiempo uniforme, monótono, cuando no vacío, conduciría a deslindar el conocimiento de la acción, y por supuesto, del placer, de la emoción, a renunciar a su sentido originario como *téchne*, como saber hacer, a su vocación iniciática también; ello legitimaría la formulación de un saber que no se desactualiza y, en definitiva, de un saber universal [...] Todo lo cual implicaría, en síntesis, la vigencia de un concepto de tiempo que no solo hace carrera en la academia, sino que, además, hace metástasis en los ámbitos de la vida pública y privada, originando un drástico recorte del mundo.³

El autor hace referencia a las variaciones dadas en Grecia respecto de los principales conceptos con los que se relacionaban los

2. Esta noción de acción es contraria a la que utiliza Bergson para referir al tiempo no especializado, la cual se verá al final de este capítulo.

3. Serna Arango, *Somos tiempo*, 12-13.

tiempos.⁴ Sin embargo, se debe tomar en cuenta que todo el proceso que ha implicado la modernidad y el consecuente desarrollo de la técnica y de la tecnología implica un manejo y percepción del tiempo de tipo lineal. Si bien, desde la cultura griega, se había observado la combinación de rasgos que presumían tanto la circularidad como la linealidad, con la modernidad, esta última es la característica predominante del tiempo, donde también queda subsumida la vida y sus procesos.

La orientación, la perspectiva o el tratamiento del *logos* en la cultura occidental tienen diversos componentes que, a través de la historia y con el auge de la modernidad han encaminado a la técnica y su imbricación con la tecnología y la ciencia hacia un modo de vida y de apreciación de las cosas. Esto, según Ernesto Mayz,⁵ conduce, al mismo tiempo, hacia una construcción meta-técnica del mundo, en la que progresivamente se rebasará al hombre mismo.

El autor sostiene que los componentes principales del *logos* meta-técnico son el tratamiento de la razón como luminosidad y, en ese sentido, como enaltecimiento del sentido de la vista; así como una muy particular forma del lenguaje que se encarga de espacializar y de configurar tiempo y espacio. Además, Mayz indica que esta organización del espacio ha pasado de la antigüedad a la modernidad como un tránsito de la sustancia a la función; es decir, se ha operado un cambio en la inteligibilización de la técnica tal que ahora

4. Se trata de una transformación de *Aión*, que en sociedades anteriores a la griega se refería al tiempo de vida, resignificada a partir de Platón como eternidad y que además comienza a operar con *Chrónos* en función de lo "lineal, sucesivo y uniforme"; el cambio también del *Kairós*, o momento oportuno, visto después y a partir del Nuevo Testamento como la emanación de Cristo, tomados como elementos significativos para llegar a la concepción del tiempo que enmarca a la cultura occidental y desde donde se concreta y se hace operativa en la praxis de su lengua. Así lo dice Serna en relación con Jullien: «[...] solo porque nuestras lenguas conjugan, es por lo que desde los griegos y los latinos, distinguimos sistemáticamente y los oponemos entre sí, los tiempos del pasado, del futuro y del presente» a partir de los cuales se estructura la concepción del tiempo como tiempo lineal». Serna Arango, *Somos tiempo*, 12.

5. Ernesto Mayz Vallenilla, *Fundamentos de la meta-técnica* (Barcelona: Gedisa, 1993), 12.

el espacio no se trata de una categoría rígida o unívoca, sino que se trata de una representación de puntos que configuran un sistema:

En lugar de representar el espacio como un agregado de puntos, elementos o átomos, yuxtapuestos o contiguos entre sí, hoy se concibe y maneja aquel como una estructura funcional o sistémica, que forma un campo o totalidad dinámica [...] que determina formas y límites [...] [y que] carece de fundamento o residuo.⁶

Para Mayz, el cambio de *logos* opera en conjunto con uno de carácter transhumano o meta-humano, bajo la intervención de aditamentos, prótesis o aparatos que sustituyen la adquisición de conocimiento humano. Esto se traduce en lo que llama una alteridad de tipo transhumana y transinfinita.

Haber llegado a este punto, donde parte de esa razón meta-técnica se encuentra reflejada en el uso de las redes sociales virtuales es, para Ernesto Mayz, la construcción de una supra-naturaleza que tiene consecuencias en el lenguaje y en la vivencia del tiempo y del espacio. Aunque se desconoce si este tipo de tecnologías de la información sea visto por el autor como parte de la meta-técnica, en cuanto que las redes sociales aún forman parte de las tecnologías antropocéntricas o que el hombre ha producido para su uso o servicio; pero sí se verifica una operación del tiempo y del espacio con base en la construcción de algoritmos donde aquel se ve rebasado. En esta construcción ya no intervendría el *logos* humano con su acostumbrada partición del tiempo, sino que se daría un ordenamiento espacio temporal por mediación del instrumento o la máquina. A su vez, para el autor, esta descentralización del *logos* también sería susceptible de generar la desantropomorfización y, en consecuencia, de abrir el campo de la epistemología al estudio de la subjetividad en lugar del sujeto clásico tradicional.

6. Mayz Vallenilla, *Fundamentos de la meta-técnica*, 12.

Como ejemplos, el autor señala a los rayos x u otros artefactos “del espectro electromagnético; misiles que utilizan dispositivos térmicos, organizando técnica que no ópticamente la espacialidad”⁷ como parte de este *logos* transhumano y por tanto transfinito.

Acerca de esta organización óptica de la espacialidad y de su carácter luminoso, Mayz destaca de la tradición del lenguaje el lugar donde se hace patente primero por sus elementos de afirmación y de negación, luego en la manera en que por medio de ello se engendran atribuciones y normas, para después dirigirse hacia las instituciones y llegar a la cotidianidad de las vidas. En consecuencia, hay una correlación estrecha entre lenguaje, racionalidad y *logos* que conduce a una ordenación de las categorías de espacio y tiempo, que además es de carácter cultural: “La afirmación y la posición para Husserl son posiciones [...] Toda posición requiere un espacio (lugar sitio, ámbito) en qué posarse, sostenerse, situarse. Dentro de tal ámbito espacial se verifica el movimiento o intención (también espacialiformes) que definen al contrapuesto esquema espacial de la afirmación y la negación”⁸

Pero estas acciones espacializadoras llevadas a cabo mediante el lenguaje tienen también el componente lumínico que el autor retoma de Platón, con las ideas como símil de los valores, pero donde, además, se prima el sentido de la vista como sinónimo del conocer; esto, en la medida en que existe una correlación con el bien:

Según sus cánones, los valores eran ideas y las ideas, los correlatos de un ver: aspectos, imágenes o torsos visibles que de aquellas se ofrecían a la vista. De allí que al referirse al Bien —valor por antonomasia— Platón compare a este con el sol [...] cuya luz, auxiliando al ojo, permite al órgano visivo realizar y cumplir su primordial finalidad.⁹

7. Mayz Vallenilla, *Fundamentos de la meta-técnica*, 12.

8. Mayz Vallenilla, 15.

9. Mayz Vallenilla, 21.

De este modo es fácil esgrimir que la consecuencia en los valores estéticos y racionales de una sociedad griega poseyera una asociación con el bien, toda vez que esta requería del alma para llevar a cabo su función en el acto de conocer. Para Platón este alumbrar era a su vez la iluminación de las ideas, su visibilidad. Además, sería posible alumbrar al resto de los valores: lo bello, lo justo, incluso lo verdadero.¹⁰

Sin embargo, a pesar de que estas características y valores conformaron al saber, al lenguaje y, en ese sentido, a la técnica, el autor señala que paulatinamente, con la construcción de las nootecnologías, se comienza a rebasar esto. Aunque no significa que estén ausentes, sí se deja al descubierto la construcción de las tecnologías, por ejemplo, de espectro electromagnético y su relación con la luz. En el caso de las redes sociales virtuales, el algoritmo tiene que pasar necesariamente por una corriente de luz para poder funcionar dentro del hardware. Por lo anterior, para el autor, la progresiva modificación de las técnicas con estas bases conducirá a una “nueva racionalidad transhumana”.¹¹

La materia, en este sentido, ha quedado, durante el desarrollo de la técnica antropocéntrica —con componentes óptico-lumínicos—, capturada en función del desenvolvimiento de ese *logos*; es decir, en función de una forma de razón que primaba en el hombre. Aunque con el advenimiento de nuevas tecnologías transhumanas y transópticas como propone Mayz, se piense y se capture la materialidad de forma distinta, podría no abandonarse del todo el gradiente óptico.

¿Hasta qué punto podría separarse el uso, es decir, la instrumentalidad de los artefactos creados por el hombre, del argumento heideggeriano acerca de que el hombre es un ser técnico *per se*?

Seguir esta línea tendría que remitir nuevamente a la cuestión de la subjetividad en tanto experiencialidad de la técnica. Para ello, es preciso recordar la postura que señala la relación hombre-técnica

10. Mayz Vallenilla, *Fundamentos de la meta-técnica*, 15.

11. Mayz Vallenilla, 21.

como un entramado cuyo recorrido ha transitado desde la construcción más rudimentaria de herramientas hasta los aparatos más sofisticados de la actualidad —visión heideggeriana— en contra de la visión aristotélica que percibe a la técnica como una labor que le sirve al hombre para conseguir determinados fines.¹²

Para Heidegger, señala Webster F. Hood,¹³ existe la propuesta central de abandonar el clásico argumento que sugiere ver a la técnica como algo neutral y más bien tomarla como “un todo”,¹⁴ pues no hay que olvidar que el filósofo alemán considera a la técnica como “parte de la estructura existencial del ser humano”¹⁵ donde este hace su mundo, se expresa, pero, además, donde se muestra la relación con el ser.

De este modo, la técnica, al ser parte de la estructura de la vida de los seres humanos, solo puede ser entendida en la relación de cotidianidad que aquellos establecen con los objetos con los que hacen mundo, es decir, su existencia. De esta manera, continúa F. Hood en relación con Heidegger:

[...] el ser solo puede mostrarse a sí mismo a través del hombre. Solo el hombre es, pues, el ser al cual el mundo y todas las clases de cosas en él —como la naturaleza, los artefactos y las personas— pueden revelarse a sí mismas en su propio significado. Lo que esto implica es que su ser no es ante todo lo de una sustancia, sino más bien el de un salir de sí mismo hacia las cosas de manera que reciba y exprese su significado.¹⁶

Entonces, técnica y hombre formarían parte de una misma relación y así la tecnología no sería más que una región, una

12. Webster F. Hood, “El problema de la técnica: el enfoque aristotélico *versus* el heideggeriano”, en *Filosofía y tecnología*, ed. Carl Mitchman y Roberto Mackey (Madrid: Ediciones Encuentro, 2004), 479.

13. Hood, “El problema de la técnica”, 470.

14. Hood, 490.

15. Hood, 490.

16. Hood, 491.

especialización de la técnica que, incluido su desarrollo en el devenir histórico, se encontraría estrechamente ligada con el quehacer científico; sin embargo, los objetos creados a partir de la tecnología no dejarían de formar parte de la estructura existencial del hombre: “El hombre como ser-en-el-mundo es el lugar de las relaciones sujeto-objeto, el hiato o vacío que separa y al mismo tiempo une al sujeto y al objeto. Por ello, lo que le es básico al hombre es el hecho de estar siempre en el mundo”.¹⁷

A lo anterior se debe que esta asociación entre hombre y técnica necesite exponerse a un análisis tanto ontológico como óptico, pues nada podría desocultarse fuera de ella. Podría entonces entretenerse la relación del hombre con el ser, pero también con el resto de los entes. De este modo, la reflexión que realiza Heidegger apunta hacia la técnica no como algo separado del hombre, sino que pretende conocer cómo a través de la dimensión ontológica se puede obtener una “determinación óptica de la técnica”;¹⁸ pues, para Heidegger, la experiencia, el desenvolvimiento de la existencia del hombre y los objetos donde lo hace son los factores que revelan al ser:

El hombre es la apertura a través de la cual las entidades revelan su índole; por ello Heidegger llama al hombre el “esclarecedor del ser”. Estando básicamente orientado al ser, el hombre se encuentra abierto a lo dado en la experiencia; como ser relacional, se hace uno, en parte, con lo dado en la experiencia abriéndose a ella como, a su vez, lo dado se abre a él y los entes emergen. Dicho más sencillamente, lo que el hombre se encuentra en el mundo depende de cómo produce el hombre su mundo, de cómo lo estructura ópticamente.¹⁹

Para Heidegger la vida cotidiana, el hacer mundo con todo y los objetos sería la manera en que podría analizarse la técnica;

17. Hood, “El problema de la técnica”, 492.

18. Hood, 493.

19. Hood, 495.

aunque diversos autores, con esta misma postura de relación inherente entre hombre y técnica, ponen el acento en otro tipo de cualidades respecto de la constitución del ser humano. Es el caso de Ortega y Gasset, para quien el nacimiento de la técnica tendría una fuerte derivación de la no satisfacción del deseo del hombre; no así la simple satisfacción de necesidades básicas, como suele enfocar a la técnica el pensamiento más común.

Para Ortega y Gasset el intelecto, así como la fantasía y la imaginación de las personas serían aquello que se relaciona con el deseo y que, a su vez, sería el eje de su acción en el mundo: “Todo pensar es fantasía, y la historia universal es el intento de domar la fantasía sucesivamente en distintas formas [...] Esto trajo, sin embargo, que los deseos del hombre, en todo lo que no es posible específicamente, no tengan que ver con los instintos, con la naturaleza, sino que solo son deseos fantásticos”.²⁰

Lo que parece sumamente interesante de esta argumentación es la conexión entre técnica y deseo. Lo que se produce de ella sería precisamente el mundo que nos circunda, en el que estamos insertos. De acuerdo con esta producción deseante la materia cobraría una infinidad de formas. Es también la tesis de Simondon respecto de la transducción o trasvase que se comunica en diferentes formas; y cuya condición de posibilidad, en Ortega y Gasset, sería el deseo. Para este autor dicha relación es exclusivamente humana en tanto que la insatisfacción del deseo le conduce a la infelicidad. Por ello crea, a la vez que destruye y reinventa. Así, la insatisfacción es su más alto bien en tanto a la no adecuación al mundo que le preexiste.

Mente y cuerpo serían los motores que actúan en conjunto respecto de la insatisfacción de un mundo en el que se está arrojado y frente al cual hay una posibilidad —aunque esté basada en la imaginación y, por lo tanto, sea un producto de ella— de

20. José Ortega y Gasset, “El mito del hombre allende la técnica”, en *Filosofía de la tecnología*, ed. José Antonio López Cerezo, José Luis Luján y Eduardo M. García (Madrid: Organización Iberoamericana para la Educación, 2001), 140.

“alcanzar la felicidad”. Esto último se pone entrecomillado porque, como se ha dicho, el arte es una muestra de que la insatisfacción de la que habla Ortega y Gasset no es necesariamente una que se da por no cubrir lo que se supone que son las necesidades básicas, sino una que, más que necesidad, devela el deseo insondable del hombre. La técnica se conectaría con el deseo más que con la necesidad exclusivamente material, aunque tenga que pasar por ella.

Para el filósofo español, la manera en que el hombre de Occidente ha entendido y configurado este deseo y por la que ha construido la técnica —hasta llegar a la tecnología— son parte de la relación insatisfacción-intelecto-materialidad.

Siguiendo con la cualidad intelectual y dentro de la misma argumentación de la relación hombre-técnica, Lewis Mumford²¹ pone el énfasis en el intelecto para señalar que más que un ser fabricante de hachas o utensilios para procurarse subsistencia, o bien, más que el *homo faber* que desde la época clásica se le ha atribuido, el hombre ha sido el que ha utilizado la mente para crear un sistema de símbolos —comprendido el lenguaje dentro de ellos— en su intento de dominar un entorno, pero uno de índole más interior que exterior:

El control del hombre sobre el entorno psicosocial por medio de la elaboración de una cultura simbólica común fue una necesidad más imperiosa que la de controlar el entorno exterior y, como debe inferirse de esto, precedió a esta última y la dejó atrás en gran medida [...] La aparición del lenguaje [es] una de las formas más elementales de la expresión y transmisión de significado y fue incomparablemente más importante para el desarrollo humano ulterior de lo que pudo haber sido el picado para hacer una gran cantidad de hachas de mano.²²

21. Lewis Mumford, “La técnica y la naturaleza del hombre”, en *Filosofía y tecnología*, ed. Carl Mitchman y Roberto Mackey (Madrid: Encuentro, 2004), s/p.

22. Mumford, “La técnica y la naturaleza del hombre”, 99.

Para la exploración de este mundo interior, incluso antes que el pleno desarrollo de los símbolos o de su cualidad mental, el hombre se serviría de una tecnología que tendría a su alcance: su propio cuerpo. Así lo sostiene cuando dice que el hombre primitivo fue el primero que desarrolló una tecnología corpórea que, a su vez, sostuvo el proceso de desenvolvimiento de capacidades como la plasticidad expresada en función de la mente. De manera consecuente y con el pasar del tiempo, esa misma mente, continúa el autor, crearía tanto símbolos como instrumentos técnicos para una vida que él mismo habría recreado.²³

Queda claro que este recorrido del argumento hombre-técnica pasa por la insatisfacción del hombre, quien, a través de la materia, comenzando por su propio cuerpo —y desde su intelecto—, busca paliar o contrarrestar de alguna forma su incesante deseo. El nacimiento de la técnica estaría vinculado desde ese orden hasta el análisis óptico propuesto por Heidegger para reflexionar sobre la técnica y la tecnología respecto de los entes con que el hombre se relaciona, sobre aquella experiencia que teje en relación con ellos y lo que subyace.

Estos argumentos enmarcan a la técnica y a la tecnología con un enfoque predominantemente antropocéntrico, pero no se puede negar que, incluso retomando la propuesta que sostiene Mayz Vallenilla respecto de la subsecuente transhumanidad —de la que aquellas formarían parte—, se encuentra aquí el punto de partida. Es decir, no se podrían desconocer los componentes de una técnica que comenzó por ser óptico-lumínica y antropocéntrica, aunque luego se llegue a los umbrales desconocidos en donde el hombre mismo sea rebasado por la meta-técnica.

El ápice de esta meta-técnica se ve en el siglo XXI en parte por el acortamiento de las distancias, puente construido no solo en términos físicos sino también temporales a través de la información. Embargados ya por los modos de hacer experiencia a partir de la

23. Mumford, "La técnica y la naturaleza del hombre", 100.

tecnología y condicionados por la materialidad que esta produce, quizás el análisis tendría que orientarse hacia las consecuencias de la pretendida supresión de las distancias en el afán tecnocientífico, que es justamente el cambio del estatuto de la materia y con ello de la percepción respecto de las cosas que hacen el mundo; este mundo tecnificado, en específico el mundo virtual de Internet.

La filosofía ya ha echado luces sobre esta dirección. Paul Virilio, por ejemplo, encuentra que, como talante de la era moderna, hay una dinámica de aceleración que aterriza en la percepción y su relación con el tiempo y señala que “[l]a temporalidad acelerada incide en costumbres, arte y política [por lo que se impone] la urgencia de exponer el accidente del tiempo”.²⁴ También relaciona cambio radical a partir de la aparición de la televisión: “En efecto, puesto que hoy, merced a la televisión, ‘lo que se conserva se reduce al instante-acontecimiento, todos los progresos convergen hacia un problema inevitable, que es el de las percepciones y las imágenes’”.²⁵

El acento en este análisis de Virilio se encuentra en la noción de accidente y de cómo este no solo es una cuestión meramente azarosa del vivir, sino que hoy está determinado por la misma producción maquina y serializada que caracteriza a las sociedades capitalistas; es decir, como si la vida y la muerte, que en otros tiempos y culturas tuvieran una ponderación mítica, en esta era moderna se encontraran a cargo y en determinación por la tecnología desde sus efectos incontrolables con base en la ocurrencia de accidentes:

La habilidad nunca se presenta sola, jamás hay habilidad, talento creador sin error, ello se debe a que el accidente es inseparable de su velocidad de surgimiento imprevisto, por lo cual no solo debe ser estudiada en profundidad “la velocidad actual” de los objetos y

24. Paul Virilio, *El accidente original* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 2005), 14.

25. Virilio, *El accidente original*, 27.

artefactos frecuentemente innovados, sino también esa “velocidad virtual” de la sorpresa catastrófica.²⁶

Para el autor, con la aparición del automóvil, se produjo el inherente exceso de velocidad, por lo que, para precaver los accidentes probables, se implementó el sistema de frenos y seguridad. De la misma manera, es necesario crear mecanismos de resguardo para la velocidad virtual, cuyos efectos no son visibles en un primer momento, pero sí están latentes.

En otro sentido, al oponer tradición y modernidad, pareciera que Virilio, de algún modo, separa los efectos que genera la tecnología en las personas y en las sociedades que la reproducen —como si las primeras fueran meras espectadoras o se conformaran por entes pasivos que se ven afectados por la dinámica de la producción artefactual capitalista, sin tomar en cuenta que individuos y sociedades, en la era moderna, producen subjetividades y configuran su experiencia a partir de la tecnología—: “La pantalla ha pasado a sustituir el campo de batalla de las grandes guerras del pasado [...] De hecho, el súbito cuestionamiento de la guerra sustancial de origen político por parte del hiperterrorismo —esa guerra accidental que esconde ahora su nombre— implica también el cuestionamiento de lo político y no solo de la política tradicional de partidos”.²⁷

Pero es atinado cuando dice que parte de las consecuencias de esta dinámica es la producción de la “mundialización de los afectos” donde los sentimientos, emociones y percepciones se han vuelto homogéneos, sin distinción posible y, por lo mismo, sin apertura hacia la crítica y, mucho menos, hacia la posibilidad de entrever nuevos horizontes:

Es así como la historia general ha sufrido un nuevo tipo de accidente, el accidente de su percepción de visu: una percepción

26. Virilio, *El accidente original*, 29.

27. Virilio, 34-35.

“cinemática” y pronto “digital” [aunque ya lo es] que modifica su sentido y su rítmica habitual, la de las efemérides o los calendarios; en otras palabras, la del tiempo largo, en provecho del tiempo ultracorto de esa instantaneidad televisiva que revoluciona nuestra visión del mundo.²⁸

Aunque habría que hacer una acotación conforme a esto último respecto al tiempo cronológico, sucesivo y fugaz de Occidente representado por la “rítmica habitual de las efemérides o los calendarios”. En el caso señalado por Virilio, el tiempo ultracorto no sería más que una continuación de lo que él llama “tiempo largo”, intervenido desde luego por los procesos tecnológicos. Es decir, no estaríamos ante un cambio radical en la vivencia del tiempo y en sus conceptos básicos —configurados por la cultura griega—, sino ante una transformación del tiempo en aquellos mismos términos, con la primacía de la linealidad en todos los procesos vivenciales, incluida la materia, pero ahora con la adición de la velocidad.

Otra perspectiva, desde la que se podría advertir lo que sucede con la percepción y el tiempo en la era de la información, sería desde la propuesta de Gilles Deleuze y su rastreo a partir de filosofía de Bergson: el primero se concentra en un análisis del cine no como una mera representación de imágenes, sino como producción de lo real que, si bien se proyecta con la maquinaria tecnológica nacida dentro de procesos industriales, se trata de la operación de un tipo particular de tecnología. Esta se produce en medio de la virtualidad circundante del individuo. Se entendería esta virtualidad como la materia que ya está allí, en su mundo, y que se hace visible o actual llegando a su conciencia por medio de la pantalla.²⁹ Deleuze recurre a Bergson para quien la imagen, tanto virtual como actual, es materia.

28. Virilio, *El accidente original*, 34-35.

29. Ver Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1* (Barcelona: Paidós, 1983); Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1983).

En este sentido, para Deleuze, el cine, la televisión —y en consecuencia las redes sociales—, así como la producción de imágenes ahí proyectadas se inscribirían en un plano de inmanencia que, para decirlo con Bergson,³⁰ sería el todo. Un todo que incluye siempre a la materia en tanto imagen y que llega a la mirada —en este caso sí por una mediación de la máquina, para hablar del cine y las redes sociales, pero no exclusivamente— por medio de operaciones interiores y subjetivas que implican a la memoria y a la conciencia, contenidas en el cerebro —y este en el cuerpo— y, en consecuencia, vistos ellos como imagen en tanto que son también materia.

Un argumento ontológico de la imagen-materia

Es importante hacer aquí un paréntesis para esbozar el argumento preteórico y presubjetivo de Bergson; toda vez que en él se cimienta la ontología de la imagen que Deleuze utiliza en sus análisis del cine y su relevancia para los procesos de la producción de subjetividades en la modernidad. Para llevar este análisis de la imagen como materia hacia el ciberespacio, es necesario explicar primero lo que, desde estos autores, se entiende por memoria, percepción, tiempo, cuerpo, la propia imagen y la materia, además del plano de inmanencia.

En primer lugar, hay que considerar que existe una predisposición casi de sentido común cuando se piensa en las redes sociales, el ciberespacio y la materia, como si los dos primeros fueran carentes de materialidad. Es probable que esta predisposición venga dada desde la tradición cartesiana al pensar la materia en función de sus propiedades físicas y, en ese sentido, de sopesar a lo tangible en relación con una especie de garantía o certeza de conocimiento y estabilidad del espacio y del tiempo. Sin embargo, con Deleuze y Bergson, pensar el ciberespacio ya implica considerar una materialidad

30. Henri Bergson, *Materia y memoria* (Buenos Aires: Cactus, 2006), 9-142.

que es imagen en donde lo que se transforma son los términos en los que ocurre la actualización —es decir, el hecho de allegarse de las imágenes que se observan en redes sociales— y, por tanto, se transforma también la percepción del tiempo.

Fuera de lo que comúnmente se refutaría como consecuencia de sopesar y poner a la imagen como elemento central de la materia, la reflexión ontológica de Bergson no intenta hacer el llamado de una petición de principio para justificar su análisis; sino que hace una construcción de las condiciones previas que anteceden a la representación, a la conciencia e incluso a lo humano. Esto saldría de toda la carga de la tradición filosófica idealista y realista: “La materia, para nosotros, es un conjunto de ‘imágenes.’ Y por ‘imagen’ entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la ‘cosa’ y la ‘representación’”.³¹ Bergson se coloca en ese punto de la discusión para proponer una ontología desde donde se aparta incluso del *logos* para encaminarse hacia el método de la intuición —método que sustentaría su filosofía vitalista—, como lo señala María Pía López: “la intuición descubre y comprende la vida como duración. Mientras que la ciencia piensa el tiempo espacializado y medido; Bergson descubre el tiempo como movimiento y mutación, el tiempo como evolución creadora. A eso que es condición de la novedad, nombra duración”.³²

Para Bergson, en palabras de la autora, la multiplicidad de duraciones que coexiste en el universo tiene diferentes gradaciones en tanto intensidad —donde se puede circunscribir la conciencia, el impulso vital y la memoria—, así como en extensión —referida a la materia—.

Si se comprende el tiempo como movimiento y mutación, y los fenómenos del universo como planos en donde se dan las diversas duraciones, incluidas las de todas las formas animadas e

31. Henri Bergson, *Materia y memoria*, 25-26.

32. María Pía López, “Bergson, el vitalista”, en Henri Bergson, *Materia y memoria*, 16.

inanimadas que lo pueblan, será posible ver dos cosas: en primer lugar, que el tiempo cronológico, vivido desde la cultura occidental, es una construcción que no alcanza a dar cuenta de las múltiples singularidades de lo que ocurre en este todo o universo y, en segundo lugar, que el ser humano no sería más que un tipo de materia donde se da una particularidad de los fenómenos de la memoria y la conciencia. Parece ser, de acuerdo con el autor, que es en la existencia humana en donde la duración ha tenido una mayor intensificación.

Esta idea resulta interesante en tanto que descentraliza al ser humano como protagonista de la historia universal y, en cambio, lo considera como un lugar más de paso en la trama del desarrollo de la vida y de la conciencia. Para el autor, el tópico esencial es de la vida y los movimientos que la hacen posible, tratando cada uno de esos momentos como duración —y a su vez creación—.

Una idea cercana en el autor es precisamente la que considera la existencia humana como una singularidad, al igual que Spinoza. Una del tipo que hace posible la expansión de las fuerzas de diferencia y creación, pero tiene la ambivalencia de producir, también, fuerzas de aniquilación, contrarias a la energía vital.³³

Hay materia, imágenes que albergan al universo, que se encuentran en estado virtual y que no producen efecto alguno al ser humano, sino hasta la intervención de la memoria y la conciencia —antes de ello, conforman la percepción pura, no individualizada—. Esa intervención es el momento en que las imágenes, que han afectado al ser humano, se hacen actuales o entrantes en el campo de percepción a través y gracias a una materialidad propia del humano que es su cuerpo.

Para el autor, la materia, la percepción que la capta y ese mismo contenedor de la percepción —el cuerpo— son imágenes: “Heme aquí, pues, en presencia de imágenes, en el sentido más vago en que pueda tomarse esa palabra, imágenes percibidas cuando

33. López, “Bergson, el vitalista”, 17.

abro mis sentidos, inadvertidas cuando los cierro. Todas esas imágenes obran y reaccionan unas sobre otras en todas sus partes elementales según leyes constantes, que llamo leyes de la naturaleza.”³⁴

El cuerpo, cuya estructura cerebral posibilita y demarca los límites de su percepción —o enmarca su propio campo de indeterminación—, es el aparato material que, a través del movimiento —es decir, del o en el tiempo—, actúa como campo de reflexión o refracción de imágenes, constituyendo así su propio entramado de afecciones, que a su vez son determinantes de su acción, de sus movimientos.

Estas ideas pueden conducirnos a entender la realidad virtual de las redes sociales en tanto materia debido a su conexión con los pensamientos. Para Bergson, estos pensamientos se acompañan de imágenes —representadas al menos a modo de esbozo— que tienen una salida al mundo a través de la expresión del cuerpo —mediante actitudes, por ejemplo—:

He aquí las imágenes exteriores, después mi cuerpo, después en fin las modificaciones aportadas por mi cuerpo a las imágenes circundantes. Veo cómo las imágenes exteriores influyen sobre la imagen que llamo mi cuerpo: ellas le transmiten movimiento. Y veo también cómo ese cuerpo influye sobre las imágenes exteriores: él les restituye movimiento. Mi cuerpo es pues, en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y devolviendo movimiento, con esta única diferencia, quizás, que mi cuerpo parece elegir, en cierta medida, la manera de devolver lo que recibe.³⁵

Esta elección está dada por la memoria, la cual actúa como un elemento relacional entre imágenes: entre las que ya ha conocido y que quedan gracias a la función del recuerdo, pero que a su vez van determinando la captación o percepción de las demás. Es decir, la memoria

34. Bergson, *Materia y memoria*, 33.

35. Bergson, 35.

hace actuales aquellas imágenes que se encuentran en el campo de la percepción pura, pero en función de lo que ya le es familiar para singularizarlas y orientarlas a la acción. Esto no solo se aplicaría para explicar el funcionamiento de la conciencia, sino que daría cuenta del porqué cada cultura capta un conglomerado de cierto tipo de imágenes-materia en su espectro y depura otras; y no solo en términos de las culturas y sociedades, esto se podría ver hasta sus términos más simples como la percepción individual. El cuerpo sería el contenedor determinante de esa captación y depuración, lo que deja al cerebro como una parte operativa del mecanismo y no como modelador de la realidad: “No decimos pues que nuestras percepciones simplemente dependen de los movimientos moleculares de la masa cerebral. Decimos que ellas varían con ellos, pero que dichos movimientos quedan inseparablemente ligados al resto del mundo material”.³⁶

La materia, al estar dispuesta en términos de imagen —tanto virtual como actual— conformaría la experiencia de modos tan particulares como diversos y, por lo tanto, aquella sería siempre un elemento intrínseco de la subjetividad. No podría haber un sesgo entre percepción y materia, entre sujeto y objeto, entre individuo y técnica, sino que ambos se estarían complementando y complejizando mediante sus propias relaciones, mientras que así generarían los andamiajes experienciales del mundo, de su mundo.

De modo que de toda la vastedad de imágenes y posibilidades existentes en el universo, la modalidad en que Occidente ha capturado la materia-imagen tiene que ver con el empleo y desarrollo de sus técnicas, pero estas imágenes, a su vez, se han construido desde la memoria y el recuerdo a los que Occidente ha tenido acceso. Los surcos por los que ha transitado la técnica han encontrado su extensión en el desarrollo de la tecnología para llegar hoy a la tecnología informática, pero, de la misma manera, se ha obturado

36. Bergson, *Materia y memoria*, 40.

una forma de realidad y de aprehensión del tiempo y del movimiento que hoy se manifiesta en la realidad virtual de Internet.

Si existe un agregado de aceleración en el modo en que se experimenta esta realidad informática, no es más que una consecuencia de capturar y actualizar la virtualidad de las imágenes —y la materia— del mismo modo particular en que se instauró la medida y concepción del tiempo —cronológico, secuencial y fugaz— inaugurado a partir de la cultura griega hasta llegar a la era de la información.

La diferencia sustancial en una noción bergsoniana del tiempo como movimiento y creación se opone a la de la lógica occidental verificada en el sentido común donde, señala Bergson,³⁷ el tiempo ha tenido que pensarse y vivirse de manera espacializada, fragmentada. Es decir, el movimiento se concibe no como una única y simple afección, sino como una serie de posiciones en el espacio. Esto, continúa Bergson, no ha sido más que por una mera razón de practicidad o utilidad empleada para el logro de una acción:

La representación útil del movimiento es la que lo considera como una serie de posiciones en el espacio. Se trata de una representación del movimiento que no es más que una representación a través de signos. No percibimos el movimiento mismo de este modo, sino un cierto signo exterior del movimiento: un signo que suplanta la cosa porque es útil, y es útil porque sugiere una acción posible [...] El sentido común imagina el movimiento como una serie de posiciones.³⁸

En tanto que las acciones a su vez son necesariamente inducidas por signos, serían estos los que articularían las acciones de la vida en la cultura occidental y, en tanto que los signos son operarios del lenguaje, entonces esta vivencia particular del tiempo en la modernidad estaría anclada a una percepción de tiempo serializado,

37. Henri Bergson, *Historia de la idea del tiempo* (México: Paidós, 2016), 53.

38. Bergson, *Historia de la idea del tiempo*, 53.

o en secuencias, que se da también en el lenguaje. La subjetividad estaría entonces constreñida, a partir del lenguaje, en una vivencia del tiempo serializado y fugaz, como señala Julián Serna.³⁹

Sería la percepción de este tiempo peculiar vivido en Occidente en la que sería posible advertir el recorrido de los conceptos del tiempo organizados desde la cultura griega. Con esta perspectiva, se podría ver que no es realmente el tiempo el que cambia —los segundos, minutos, horas, que son su representación y con el que se organiza la acción dentro de la cultura—, sino una forma particular de la velocidad en la que, dentro de la percepción se capturan las imágenes que ya están allí, en el universo, en el mundo, de manera virtual. Esta velocidad es inducida por el empleo de aparatos cada vez más sofisticados que derivan del desarrollo de la técnica y de la tecnología, en donde predominan actualmente los *smartphones*, las computadoras y el resto de los dispositivos empleados en la era de la información.

Para reafirmar, las imágenes y la información que se utilizan en las redes sociales no son una representación o recorte del mundo: son el mundo mismo y su materialidad obturados y vertidos en una pequeña pantalla donde se vive una forma particular de hacer experiencia. Siguiendo con Bergson, la percepción no es una fotografía de las cosas que se procesa en el cerebro gracias a su composición bioquímica.

Se trata de una perspectiva presente en el descubrir de las cosas o los entes, como expondría Heidegger, respecto del artista que solo se encarga de desvelar, con la producción de la obra de arte, aquello que ya está ahí, en la materialidad del universo:

Compongan el universo con átomos: en cada uno de ellos se hacen sentir, en cualidad y en cantidad variables según la distancia, las acciones ejercidas por todos los átomos de la materia. ¿Con centros de fuerza? Las líneas de fuerza emitidas en todos los sentidos por

39. Serna Arango, *Somos tiempo*, 11-22.

todos los centros dirigen para cada centro las influencias del mundo material por completo. ¿Con mónadas, en fin? Cada mónada, como pretendía Leibniz, es el espejo del universo.⁴⁰

Reflexiones finales

Hay que hacer notar que esta forma particular de hacer experiencia y de vivir la materialidad está rodeada de implicaciones políticas, religiosas y económicas —desde el capitalismo—; es decir, donde se verifica la transformación es en la operación llevada a cabo para captar y actualizar lo virtual inducido por una ponderación específica de las condiciones materiales.⁴¹ Hoy, más que en otros tiempos, este cambio se ha generado en parte desde el sistema económico. Es posible entonces, desde esta perspectiva, analizar el modo en que opera esta singular percepción y su relación con las subjetividades que produce.

También hay que señalar que, para Mayz Vallenilla, la reflexión de Bergson no es más que una manera de contribuir al análisis filosófico de corte óptico-lumínico que abona a la tradición, pues esta conciencia o ejercicio de la memoria no sería otra cosa más que el alumbramiento de la materia, es decir, otra forma más de ver, de percibirla. En este sentido, para dar cuenta de la tradición óptico-lumínica que se encamina hacia el *logos* transhumano de la meta-técnica, Mayz Vallenilla destaca tres momentos principales. El primero

40. Bergson, *Materia y memoria*, 52-53.

41. Un ejemplo típico de Deleuze y Guattari, de los que utilizan recurrentemente en *Mil mesetas*, sería el contraste entre una sociedad de cultura ancestral, por ejemplo, una africana o prehispanica mexicana, en comparación con las sociedades capitalistas. Se vería cómo las primeras se apropiaban, mediante sus técnicas, de esas imágenes del universo que están en modo virtual: en el caso de los chamanes y el uso de las drogas que impactan en la percepción, la actualización de la materia o de las imágenes ocurriría por medio de sustancias alucinatorias y de rituales enlazados con lo místico; la materialidad y el cuerpo asimismo tienen otros estatutos, otros modos de aprehenderse y percibirse. Es decir, su captura del universo ocurriría de una forma particular de articular el movimiento y, en consecuencia, de vivir el tiempo.

se refiere a “la noción monádico-sustancialista con origen en el mundo helénico, con rasgos primordiales en la geometría euclídea-na”,⁴² lo cual centra el análisis en la manera en que se relacionaban las líneas, puntos y límites como sinónimos de la visibilidad de las formas del universo y de la naturaleza, es decir, donde lo lumínico se hacía patente de la mano de lo geométrico. Como segundo momento, el autor alude a la geometría analítica cartesiana como la manera de caracterizar al espacio, la cual no deja de ser sustancial y corpórea: “aquella espacialidad siguió ostentando las características de una sustancia extensa (res extensa) [...] incapaz de liberarse radicalmente de su naturaleza y rasgos corpóreos provenientes a su vez, de su genealogía óptico-lumínica”.⁴³

El giro determinante lo atisban las geometrías no euclídeas, principalmente con Leibniz, quien propone una perspectiva del espacio deslindada del plano material o meramente físico: “[observa al] espacio solo como un orden u ordenamiento ideal o convencional —construido en todo caso por la razón humana— cuya verdadera función debía consistir en posibilitar y hacer inteligibles las relaciones entre los entres o cosas”.⁴⁴ De modo que de aquí surge la construcción de la perspectiva del espacio como función en su oposición con la sustancia. La función sería aquella que, con su progresiva matematización bajo la forma de signos y símbolos, construiría el mundo como un algoritmo que, de igual modo, conformaría los órdenes de lo positivo y lo negativo, de la luz y de la oscuridad,

42. Mayz Vallenilla, *Fundamentos de la meta-técnica*, 35.

43. Mayz Vallenilla, 37.

44. Mayz Vallenilla, 38.

el bien y el mal⁴⁵ en esos mismos términos matemáticos: “[entonces quedaban] despojadas las entidades geométricas de su carácter sustantivo y [eran] consideradas solo como posibles miembros de aquel orden”⁴⁶, de manera que la geometría no es un orden estrictamente del conocimiento, sino un repertorio teórico de relaciones traspasadas a diferentes planos de diversas realidades, incluidas las sociales.⁴⁷

Ello es lo que desencadenaría el tercer momento como apertura de un “abrir el mundo” en términos de funciones o de sistemas; una realidad matematizada que persiste hasta nuestros días: “[Existiría un] despojo de anclaje empírico, sin ser un mero *fictum*, semejante espacio ostenta la figura de un *ens imaginarium* [...] desprovista de extensividad corpórea”⁴⁸

Para Mayz Vallenilla esta perspectiva se desarraiga de la materia, aunque, como se ha visto con Bergson, se debería cuestionar si la función algorítmica ordenadora del espacio y del tiempo implica la materialidad cuando se piensa en los usuarios de las tecnologías de la información. También, como se vio con Ortega y Gasset y Lewis Mumford, se debería de cuestionar esto en el caso de las redes sociales y a la psique —en tanto a su relación con el cuerpo—. La experiencia de los usuarios de redes sociales quedaría inscrita en una vivencia del tiempo como función, como sistema, aunque no se

45. En entrevista, el experto en ciberseguridad Philip Evans señala la belicosidad del *big data* o bien, la propensión de los datos tanto a nivel personal como a niveles nacionales para ser blancos no solo de prejuicios y beneficios en los ámbitos de consumo, sino respecto de peligros que tienen que ver directamente con los ciberataques y de cómo esto podría derivar en nuevos tipos de conflictos militares y terroristas. Además, la creciente “algoritmización” de la vida en todos los ámbitos encaminaría una transformación de los valores donde entre más datos se viertan en la red o más se utilicen los dispositivos de vigilancia en ámbitos no solo laborales sino sociales, podría también implicar la conformación de parámetros de calificación entre sujetos aptos y no aptos para determinadas necesidades cotidianas, por ejemplo, entre ser un buen o mal conductor o entre cumplir con el perfil adecuado o no para un puesto laboral. José Manuel Abad, “El ‘big data’ puede usarse contra ti”, *El País*, 12 de mayo, 2015. https://elpais.com/tecnologia/2015/05/08/actualidad/1431077958_176608.html?rel=mas.

46. Mayz Vallenilla, *Fundamentos de la meta-técnica*, 38.

47. Mayz Vallenilla, 38.

48. Mayz Vallenilla, 39-40.

trate solo de un uso o dinámica mera o exclusivamente informática. Es el cuerpo el que también tiene presencia ahí, en ese nivel de experimentación entre la materia y el espacio; ya que, como quedó claro con Bergson, el cuerpo posee la condición de posibilidad de experimentar la materia en su multiplicidad de formas, ya que se hace también a través del pensamiento. Para este caso en particular, bajo la forma de realidad virtual computacional.

Fuentes de investigación

- Bergson, Henri. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Bergson, Henri. *Historia de la idea del tiempo*. México: Paidós, 2016.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo: estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1983.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Capitalismo y esquizofrenia: mil mesetas*. Traducido por José Vázquez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-textos, 1980.
- López, María Pía. “Bergson, el vitalista”. En *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Mayz Vallenilla, Ernesto. *Fundamentos de la meta-técnica*. Barcelona: Gedisa, 1993.
- Mumford, Lewis. “La técnica y la naturaleza del hombre”. En *Filosofía y tecnología*. Editado por Carl Mitchman y Roberto Mackey. Madrid: Encuentro, 2004.
- Ortega y Gasset, José. “El mito del hombre allende la técnica”. En *Filosofía de la tecnología*. Editado por José Antonio López Cerezo, José Luis Luján y Eduardo M. García. Madrid: Organización Iberoamericana para la Educación, 2001.
- Serna Arango, Julián. *Somos tiempo: crítica a la simplificación del tiempo en Occidente*. Barcelona: Anthropos, 2009.
- Virilio, Paul. *El accidente original*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2005.
- Webster F. Hood. “El problema de la técnica: el enfoque aristotélico versus el heideggeriano”. En *Filosofía y tecnología*. Editado por Carl Mitchman y Roberto Mackey. Madrid: Ediciones Encuentro, 2004.

*Discurso, ritual y arte. Representaciones
simbólicas a través del tiempo.*
fue arbitrado bajo el sistema de pares ciegos
y se editó en El Colegio de Morelos:
Av. Morelos sur 154, esq. Amates,
col. Las Palmas, Cuernavaca,
Morelos, México.
+ 52 777 318 0126 | + 52 777 318 0127
www.elcolegiodemorelos.edu.mx

Para su creación se usó la familia tipográfica
Minion Pro de Robert Slimbach.