

## Enfrentamientos textuales y genéricos en “Ira”, un cuento de Ricardo Garibay

Eduardo Ortiz Arámbula  
Universidad de Guadalajara

**E**ste acercamiento pretende describir los elementos que constituyen al cuento del escritor mexicano Ricardo Garibay y, desde luego, los funcionamientos que dichos elementos mantienen entre sí, tanto de unión como de enfrentamiento, para finalizar con una lectura particular a manera de conclusión. Dicho de manera muy rápida, el texto relata cómo un abuelo se apresta a contarle un cuento, para que se duerma, a su nieta, la niña Ira, al mismo tiempo que se toma unas cervezas y ve una pelea de box.

Comencemos por el título. A la vez el nombre de la protagonista, Ira. Es evidente que además del nombre de la niña, el título hace referencia a la ira, a la emoción manifiesta de enojo exagerado o furia. Encontramos pues ya una programación manifiesta tan solo en el título. La palabra “ira” funciona como sustantivo y como nombre, de lo cual podríamos implementar que la niña funcionaría como una personificación de la ira.

El cuento como tal. Este relato corto de Garibay consta de dos partes, totalmente distintas, ya que la primera parte ocupa cerca de un 90% del texto y la segunda tan solo el 10%. La primera es la secuencia en la que se narra la pelea de box y el intento por parte de abuelo de contarle el cuento

a la niña, que se desarrolla en la casa familiar, con más precisión en una recámara con una cama. La segunda parte es la secuencia del regreso de las mujeres (Abuela, madre, etc.; no se señala de manera específica cuántas son ni quiénes son) a la casa, donde se encargan de atender a la niña y llevarla a dormir su espacio.

En la cuestión del tiempo: este funciona con el pasado y presente narrativos. Pero más allá de eso resulta indefinido, impreciso. Podemos deducir por la fecha de publicación y por los datos referenciales a la realidad —los boxeadores—, que nos encontramos en una ficción situada en los años setenta, y sobre todo en una noche de sábado, que es cuando se realizaban las peleas de box. En tiempo real, la secuencia de la pelea de box, la primera parte, dura tres *rounds* (un round dura tres minutos), por lo que esta parte del cuento duraría unos diez minutos. No hay información suficiente para saber cuánto dura la segunda parte, más corta en extensión narrativa, pero imprecisa en el tiempo.

En lo que se refiere a los espacios, contamos con tres: la casa familiar, que junto con la habitación y la cama funcionan como área perteneciente al abuelo, la niña y las mujeres. En lo que se refiere a la pelea de box, contamos con la televisión, la Arena México, el *ring*, y la propia voz del cronista. Y finalmente está el bosque ficticio, un espacio plenamente narrativo del cuento de la Caperucita Roja.

“Ira” como relato, presenta la estructura del cuento dentro del cuento, salvo que este relato lo lleva un poco más allá, aunque sin caer, cabe aclarar, en la sistemática de la puesta en abismo. Encontramos que hay *unos cuentos* dentro del cuento. Por principio tenemos a la historia que denominaremos A, con su narrador anónimo (heterodiegético, externo) que narra cómo el abuelo relata el cuento a la niña, ve el box, y al cual las mujeres llegan a ayudar. Esta historia encierra a las historias B, la de la pelea de box entre *el Famoso Gómez* y *el Púas Olivares*, narrada por el cronista de la televisión (homodiegético, ya que participa de su misma historia, aunque no sea el protagonista) y C, la historia de la Caperucita Feroz, el Lobito Bueno y los leñadores (narrador heterodiegético, el abuelo, externo a la historia). Además, aquí mismo, al principio se sugiere la posibilidad de otro curso narrativo, la historia del Pulgar vs Nicky Benson. Así sucesivamente en las dos primeras historias se cuenta otra posterior. En A se cuenta la historia B y en B se narra la historia C.

Como resultará evidente, contamos con un par de intertextos que pertenecen a los cuentos de Charles Perrault: Caperucita Roja y Pulgarcito. Cabe notar que estos intertextos podrían integrarse a la categoría de textos culturales, ya que han pasado a tal grado al imaginario popular que es probable que en esencia difieran del texto original escrito por Perrault en el s. XVIII francés. De cualquier modo, lo que interesa aquí es que nuestro texto, el cuento mexicano de Garibay, los toma y los deconstruye, los transforma dándoles un giro muy particular, dirigiéndolos sobre todo hacia el discurso de la violencia, la agresión y el enfrentamiento.

Y en cuestiones de enfrentamiento, encontramos uno que no está precisamente resuelto en el cuento, y es el de la literatura enfrentada a la televisión. La niña prefiere el cuento, el abuelo se inclina más por el boxeo transmitido por la televisión.

En otro aspecto, como es posible observar, la *recurrencia* al número tres se halla en varios niveles textuales: hay, pues, tres historias, con tres protagonistas básicos cada una y tres espacios distintos donde se desarrollan, la secuencia de la pelea de box dura tres *rounds*, en cada historia encontraremos tres categorías de funciones de los protagonistas. Este número implicaría, simbólicamente, para J. Chevalier y A. Gheerbrant, en su célebre *Diccionario de los símbolos*: “Tres es universalmente un número fundamental. Expresa un orden intelectual en dios, en el cosmos o en el hombre. Sintetiza la tri-unidad del ser vivo, que resulta de la conjunción del 1 y del 2, y es producto de la unión de cielo y tierra... 3, dicen los chinos, es un número perfecto, la expresión de la totalidad, del acabamiento: nada se le puede añadir” (p. 1016). J. E. Cirlot en su *Diccionario de símbolos* añade: “El tres tiene el poder resolutivo del conflicto expresado por el dualismo... Simboliza la influencia del espíritu sobre la materia, de lo activo sobre lo pasivo... el tres parece el número del orden interior o vertical” (p. 434). De todo lo anterior, podemos ir poniendo de relieve, y separando para un uso posterior, lo que refiere el número tres a las cuestiones de la totalidad, del orden, y de la resolución de conflictos entre dos elementos.

Una curiosa presencia recurrente en nuestro texto es la de la abundancia de diálogos. Prácticamente, el 80% del cuento se trata de diálogos entre el abuelo y la nieta Ira, la crónica exagerada del narrador del box (que aunque no es precisamente un diálogo formal, sí va dirigido a un escucha hipotético que no responderá) y el resto serían las presencias de los narradores y

citados. Salvo que contamos con el detalle que particulariza a la relación: la presencia, en varias ocasiones, del monólogo interior del abuelo que irrumpe en el espacio del narrador principal (sin la indicación del guión tipográfico que indicaría que es un diálogo) diciendo cosas como: “Vaya, parece que se va a dormir”, “Creo que ya se está durmiendo”, “Todo en el tercer *round*. Lo tiró pero por poco lo matan y yo con la caperuza, no sé qué me pasó, en el minuto este a ver si se duerme, cuéntale rápido.” Tenemos esta oposición entre los abundantes diálogos y el monólogo interno del abuelo, lo cual señala junto con otros elementos textuales una clara oposición entre lo colectivo y lo individual (como el hecho de que en dos de las historias, los leñadores y las mujeres sean un elemento colectivo enfrentado a los elementos individuales restantes, abuelo, niña, Olivares, Famoso).

Otra recurrencia textual es la presencia, del color blanco, que se halla presente en varias ocasiones, cito: “El Famoso Gómez, mira, ese del calzón blanco...”, “y el lobito con su canastita tapada con una servilletita muy blanca venía cantando...”, “Hicieron nata a la caperuza” y “la hicieron talco entre los leñadores”. En todas las incidencias, como puede verse, el color blanco se encuentra relacionado con la víctima, la derrota y la aniquilación, y en clara oposición al color rojo del victimario, en este caso de la Caperuza Feroz y de la sangre. Es de notar que cuando el victimario pasa al nivel de víctima, se le conecta de inmediato con el color blanco, como se presenta en el caso de la Caperuza, que en el final del cuento relatado por el abuelo es literalmente “hecha talco y nata” por los leñadores.

Hay un par de signos que sirven para caracterizar a la niña Ira y al abuelo, respectivamente. Estos signos son una sedita (una tela delicada que la niña se pasa por el rostro) y la cerveza que el abuelo busca continuamente pese a tenerla en las manos o muy cerca. Caracterizan a cada personaje estos objetos, uno perteneciente a la infancia como apoyo material, recuerdo de lo suave y las caricias, y el otro, típico del adulto, lo relaciona con el alcohol y la euforia. Estos signos definen a los protagonistas de una manera aparente, puesto que la sedita resulta que no es más que “una hilacha de jersey”, un trozo de ropa hecha jirones (relación con la violencia) y la cerveza ayuda a conducir al abuelo a una posterior pérdida de conciencia (la derrota).

Siguiendo con la idea de la violencia y la agresión relacionadas con la niña, su presencia mantiene una serie de significaciones muy importantes. Es ella quien dirige la acción de la historia A, ya que precisa cuál cuento

quiere, y sobre todo cómo quiere escucharlo, es decir, solicita la inversión de roles en el texto básico de Perrault; además cada vez que es necesario, ella acentúa el carácter violento de la Caperuza frente al Lobito bueno y la figura secundaria del abuelo lobo, cito un ejemplo: “La Caperuza era más mala, mordió al lobo viejito.” O en otro caso, no acepta el regreso del lobo al lado positivo: “...muy buen lobito, tierno y seriecito... Casi dormida Ira frunció el ceño. —¡Aunque, claro, era un lobezno bribón, hipocritón!” Para reforzar su contacto con la agresión y la violencia, a la niña el texto le asigna marcas relacionadas con el dolor, como son una torcedura de brazo que ella sufre mientras se halla acostada escuchando el cuento y el que un alfiler de su ropa le pique en un momento dado. También se presenta el rechazo ante lo pequeño y débil, ya que la niña no acepta escuchar el cuento de Pulgarcito (personaje que luego el abuelo convertirá en boxeador y adulto, el Pulgar).

En cuanto a *procesos* textuales, podemos encontrar un par de ellos que son muy importantes. Uno es el de la contaminación o amalgama de elementos disímbolos. Dicho proceso lo encontramos tanto al nivel de la narración como al nivel de los diálogos. El primer caso está señalado por cómo los narradores se contaminan unos a otros, en el aspecto de cómo narran lo que están contando, aquí un par de ejemplos: “pero esta noche yo creo que el Famoso ¿quieres ver la pelea?”, “—Sí— suspiró Ira. La sedita resbaló de su mano. Y —¡Cuatro!... rugía la multitud.” En los dos casos encontramos que no hay una intermediación para pasar de un sistema a otro, para pasar de la narración al diálogo. Indistintamente son uno solo, los que deberían ser dos factores diferentes. Un segundo caso consta de la contaminación de discursos por parte de los narradores. En un ejemplo muy claro, el abuelo habla del *Famoso* Gómez: “Se ve entero el Famoso, fíjate, hasta contento, ¡bien! Va a dar un peleyón...” Poco después, tipográficamente hablando, el narrador heterodiegético anónimo de la historia A dice: “—¡Pelearaaaaán doooce raunnnds!— gritaba al anunciador oficial. Arena México. Noche de gala. Campeonato nacional de peso gallo. ¡Peleyón!”. Podemos encontrar toda una serie de estos fenómenos, ejemplos donde el narrador heterodiegético anónimo se contamina casi de manera total del discurso del cronista de box, etc. En una variación del mismo aspecto, después, ante la solicitud de la niña de un cuento, el abuelo ofrece: “¿Quieres que te cuente la pelea entre el Pulgar y Nicky Benson? El Pulgar

es un peso completo bastante mediocre”, frase en la cual ya encontramos la primera marca de la contaminación de historias que será una de las características principales de este texto, pues une el universo boxístico real al universo ficticio de los cuentos infantiles de Perrault. Y este proceso será llevado hasta lograr que las historias B y C terminen amalgamándose casi indistintamente, uniendo las acciones de los boxeadores con las de Caperucita y el lobo: “y entró el imbécil y la caperuza lo destazó con sus garras y sus colmillos, le floreoó la sangre, le machacó la cabeza, y andaba el tarado lobo zarandeado como pellejo contra la cuerdas, merece perder por animal, máatalo Olivares...”

El otro proceso textual importante es el de la inversión. A unas situaciones y definiciones primarias sobrevienen unos cambios casi diametrales. Ira inicia el cuento como una niña dulce y tierna que sólo quiere que le cuenten un cuento para dormir, pero como va avanzando la historia se le va caracterizando como una pequeña muy proclive a la violencia. Así pues, los personajes ligados a la dulzura y la inocencia terminan siendo los agresores, y viceversa. Las víctimas se convierten en victimarios y al revés. Los fuertes (el abuelo, el Famoso y el Lobo) son vencidos por los débiles (Ira, Olivares, la Caperuza). El acto de la inversión de sentido abarcará incluso hasta el de las preferencias deportivas del abuelo, que apoya en un principio al *Famoso* Gómez, pero al constatar que es perdedor y débil (y por tanto merecedor de la derrota y de la aniquilación) cambia de opinión y termina yéndole al ganador-victimario *Púas* Olivares.

Ahora bien, podemos encontrar varios factores textuales que no permiten que ni la contaminación, ni la inversión resulten como estructuras sistemáticas definitivas y concluyentes. Al menos al nivel de un par de las historias, ya que la historia B, la del boxeo, es la que sigue un curso más puro, menos alterado y deconstruido, si la comparamos con las historias A y C, porque se trata de una pelea de box, manifestación plena de la violencia, y además una competencia deportiva donde, al menos en teoría, cualquiera de los dos competidores puede ganar. En las otras dos historias, la niña deja nocaut al abuelo con su energía infantil y con el peso del alcohol, y la Caperuza Feroz destroza al Lobito Bueno. Y es en estos dos momentos textuales simultáneos y respectivos, donde entran en acción los elementos que no permiten que la deconstrucción (a través de la contaminación y la inversión) permanezca como irrevocable. En la historia A, en su segunda y

mínima parte, las mujeres regresan a la casa familiar, recuperan a la Ira, y le devuelven su estatus de infante: la cambian de ropa, la limpian, la llevan a su espacio propio, etc. En la historia C, luego del aparente cambio y desorden, luego de que la Caperuza Feroz acaba con el Lobito bueno, aparecen los leñadores, para a su vez, como dice el texto, “hacer talco y nata” al infractor, a la Caperuza identificada con las víctimas. A fin de cuentas, la historia de Caperucita Roja sigue siendo la misma, salvo que sufre una *ligera* modificación que el mismo texto se ocupa de subsanar de modo posterior. Todo vuelve al orden original y primario.

El texto “Ira” es la puesta en escena de un juego especular y dimensional triple:

Niña-Abuelo-Mujeres  
Caperuza-Lobo-Leñadores  
Olivares-Famoso-Cronista

Es también un intento por parte de un elemento inferior (el niño, la víctima y el no-favorito) de situarse en la posición del superior, (el adulto, el victimario y el favorito), donde las mujeres, los leñadores y el cronista de box juegan el papel de la autoridad, de los guardianes del orden que restituyen la consistencia original al sistema. Al tiempo que el texto propone la deconstrucción, la modificación de las estructuras, inserta unas presencias que se ocupan de contradecir este funcionamiento deconstrutivo, como son las mujeres, leñadores y cronista (que se encarga de relatar la acción, es decir, representarla, definirla, tal y como sus palabras lo quieren y manifiestan) y la presencia continua del número tres (fundamento, orden, unión, totalidad, lo acabado, el orden vertical, la resolución de conflictos) que es una especie de salvaguarda significativa que permea todo el texto por entero.

Pese a la intervención y “triunfo” de los sistemas de salvaguarda de un estatus textual (el de lo superior, el orden, lo masculino y adulto), la carga significativa de la deconstrucción logra un paso considerable al manifestar a los elementos constitutivos del “Desorden” (lo inferior, el individuo, lo contaminado, lo infantil) como una gran fuerza presente en el universo textual y referido al que trae a cuento el texto de Garibay. El conflicto que apenas logra subsanarse mantiene una presencia apenas contenida por la autoridad disfrazada de unión y asimilación.

*Ejes de oposición*

Orden-Desorden  
Paz-Violencia  
Víctima-Victimario  
Hombre-Mujer  
Adulto-Infancia  
Debilidad-Fuerza  
Derrota-Triunfo  
Blanco-Rojo  
Superior-Inferior  
Televisión-Literatura  
Discriminado-Indiscriminado  
Cara-Envés  
Limpio-Contaminado  
Grupo-Individuo  
Apariencia-Realidad

El formato de telenovela  
en los *spots* publicitarios de Pronasol

Raúl de Aguinaga Vázquez

*Introducción*

**A**l tomar en cuenta el empleo de un formato episódico de los *spots* publicitarios de pronasol en el inicio de mi análisis de tesis doctoral, y tratar de entender por qué se privilegiaba el género telenovelesco en su trama, mi primera teoría se limitaba a aceptar como válida la hipótesis de que su uso obedecía a la inmensa popularidad con que goza tal género en México, y que por ende estos serían fácilmente aceptados por el público. Sin embargo, al adentrarme más en dicho formato emergieron otros aspectos que no podía pasar por alto.

El incipiente interés que las telenovelas había producido entre los estudiosos de la comunicación, por considerarse “menor”, ha cambiado a partir de los últimos diez o quince años, y la literatura especializada, que la analiza desde diversas perspectivas, crece, ya que además es un fenómeno social mundial. El principal atractivo de su análisis obedece, principalmente, a la manera en que, como bien dice Martín-Barbero, “encarnan la inextricable trabazón de las memorias y los imaginarios, la geografía sentimental” pues

es en la televisión donde “se produce el espectáculo del poder y el simulacro de la democracia” (1999:11).

### Historia

Vale la pena hacer un recuento histórico. Las telenovelas surgieron a partir de los años cincuenta en los Estados Unidos. El género más popular de la televisión, a través de su toda su trayectoria es éste, sin duda alguna. Descendiente directa de la radionovela y con una sorprendente aceptación en la mayoría de los países, no sólo los no industrializados sino en todo el mundo, la supervivencia de la telenovela tiene una longevidad garantizada. Las llamadas *soap operas* —ya que en un principio eran además de patrocinadas por marcas de detergente, también las empresas de jabón las producían y eran propietarias de sus derechos— desarrollaron una forma muy particular de narrativa diferente inclusive a la del cine, como veremos más adelante. En México, en los años sesenta, el espacio y tiempo reservados para esos programas se llamaban “su telenovela Colgate”, por la conocida marca de pasta de dientes que las presentaba, y “Domingos Herdez”, la que se transmitía sólo ese día.

Si el floreciente negocio de la televisión empezaba a generar buenos dividendos, las telenovelas fueron un pilar que consolidó al medio económicamente y los involucrados en su preproducción. “Para 1966 o 1967, las novelas eran un generador de utilidades más o menos garantizado. El cliente más grande de TSM [Telesistema Mexicano, lo que después se convertiría en Televisa], la agencia Noble y Asociados, estaba ganando tanto dinero que en un momento dado sus propietarios, Ed Noble y Gonzalo Garita, se acercaron a los Azcárraga para comprarles el Canal 5. En otra ocasión, Othón Vélez Jr., quien entonces ya era un alto ejecutivo de ventas en TSM, le dijo a Garita: “¡Es ridículo, ustedes están facturando más que Televisión!”<sup>1</sup>

Si bien en cada país que produce telenovelas se establecen diferencias en algunos casos importantes, el formato, los temas, su desarrollo y la manera en como culminan presentan características muy similares. En Estados

<sup>1</sup> Claudia Fernández y Andrew Paxman; *El Tigre, Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. Grijalbo Mondadori, México; 2001, p. 167.

Unidos su duración puede ser de décadas: el mejor de los ejemplos es *The Guiding Light* que sobrepasó los 35 años de transmisión diaria (5 días a la semana), sin contar sus quince años en la radio, de donde surgió en 1937. El personaje que alguna vez fue “la blanca y radiante novia” pasó a ser la abuela consejera; *General Hospital* se mantuvo varias décadas al aire. Caso similar es el de *Crossroads*, en Inglaterra.

El mercado latinoamericano tiene otros matices. Oscar Steimberg, en su *Estilo Contemporáneo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela* (Veron, 1997: 19), nos habla de un largo pasaje por tres momentos, que no se suman más que eliminarse, de la telenovela latinoamericana: el primero es “un momento primitivo y fundador, en el que el componente retórico melodramático y la temática narrativa folletinesca priman sin desvíos.” Steimberg toma como ejemplo la telenovela mexicana *El derecho de nacer* (1985), un “remake” o segunda versión de otra producción anterior basada a su vez en una radionovela de 1940, para ilustrar su punto:

se cuenta la historia de una muchacha de familia tradicional, rica y prejuiciosa (*sic*), que se enamora y es abandonada embarazada. La familia la lleva fuera del país; tiene su hijo en España; el abuelo quiere matarlo; la niñera se interpone y se lo lleva. Con el tiempo ese niño llega a ser médico; vuelve, un antiguo pretendiente de su madre, le consigue secretamente trabajo y trata de que se reencuentren. [...] El tiempo diegético es extenso. (Verónica [la protagonista] llega a ser abuela).

En esta etapa, la telenovela mantiene sus esquemas dramáticos tradicionales, con los rasgos de repetición y *desmesura normada* que fundaron su imagen social consolidada por la caricaturización de los géneros paródicos y los señalamientos de la crítica cultural. [...] El relato es fuertemente anafórico: las reiteraciones contenidas en las constantes remisiones a momentos anteriores de la secuencia determinan un desarrollo narrativo lento y lineal y garantizan la claridad de un planteo dramático con grandes conflictos y grandes soluciones (p. 20).

Las más importantes productoras de telenovelas en América del Sur son la cadena de Televisión O Globo en Brasil y Venevisión de Venezuela. Sus productos son más audaces y no son aptos para todo público pues favorecen las escenas con alto contenido sexual. A diferencia de los Estados Unidos o Inglaterra, las telenovelas en Latinoamérica tienen una duración máxima de un año.

México no es sólo consumidor, además es también un prolífero productor, con la capacidad de exportar telenovelas que no se limita a los países de habla hispana sino a todo el mundo. Su mercado llega a naciones como la República Checa, Italia y Rusia. Tal es el éxito de las producciones nacionales que Verónica Castro, actriz mexicana de telenovelas, fue recibida en Moscú y tratada como heroína, quizá hasta con más atenciones que un mandatario.

Reproduzco a continuación parte de una columna —*Miscelánea*— que se publicó en la prestigiada revista hebdomadaria *Proceso* sobre la programación en televisión, y que reseña una novela (donde también, por cierto, se hace alusión a los anuncios de Solidaridad con relación a otros *spots* gubernamentales, que incluyo):

Y hablando de somníferos lo es también la telenovela que Canal 13 difunde a las 4:30 de la tarde. Su realización carece de cualquier excelencia. [...] Los hombres, mujeres y niños que aparecen ahí no alcanzan a ser personajes y se mueven en el terreno de los absolutos: o todo bueno o todo malo, sin profundidad. No alcanzan siquiera el estereotipo, tan mal concebidos están. [...]

Tanto en la televisión del Estado como en la privada se transmite con frecuencia propaganda sobre el cambio de moneda en México a partir del 1.º de enero de 1993. Con el mismo modelo implementado para los *spots* de Solidaridad: gente común y corriente, de ocupaciones y clases sociales diversas tiene una conversación a través de la cual el emisor (el gobierno o la Secretaría de Hacienda) lanza un mensaje educativo (diciembre 13, 1992).

La competencia más severa para el Grupo Televisa que originó la privatización de la red televisora del Estado —durante el sexenio de Carlos Salinas— y que fue comprada por lo que ahora es Televisión Azteca, se libra todos los días en los noticieros y en las telenovelas, anulando la esperanza de que la calidad de la programación en tal medio mejore. Su popularidad es tal en México que cuando alguien se refiere a este género, la palabra con que lo llama es la de *novela*, desplazando a la obra literaria.

### Formato

Esto nos lleva forzosamente a hablar sobre el formato y de la estructura narrativa de tan popular tipo de programas. Los movimientos de cámara

son inconspicuos, su edición es también “invisible”, limpia, y con actuación naturalista. Robert C. Allen, uno de los primeros en estudiar este género define los aspectos básicos de una telenovela como “una comunidad de personajes y sus relaciones, más que sus acciones”.<sup>2</sup>

Los temas recurrentes tratados ahí son en primer grado, el romance y la infidelidad —con los cuales el público se puede identificar fácilmente por considerarlos cercanos a la realidad—; las mentiras, las venganzas pero también los hijos ilegítimos, el alcoholismo, crímenes pasionales, enfermedades mentales y cambios de fortuna económica. Esto último habla de un elemento importante para mi estudio, y que es “natural” en las telenovelas: los contrastes, los roles y las posiciones sociales están muy bien definidos y por supuesto asumidos. Para ahondar sobre este tema y aterrizarlo en nuestro análisis, lo trataremos más adelante, cuando tratemos sobre la imagen del pobre.

Pero volviendo a las telenovelas, sobre todo a aquellas en la época que nos ocupa, lo que las hace distintivas es el ritmo tan lento y pausado en el que se va desarrollando la trama. Hay en cada episodio una reiteración de información que el público ya conoce; lo que Allen llama “redundancia interepisódica”. Los avances que se dan en un episodio son mínimos. Esta convención en las telenovelas permite a los televidentes retomar el hilo de la trama, “subirse al tren en movimiento” sin mayor problema. La identificación con el relato está asegurada por lo fácil que es familiarizarse con él, con sus personajes y con las situaciones. El auditorio los conoce bien como sabe también que puedan suceder en la telenovela cosas tan inverosímiles en la vida real como que una boda se anule al darse a conocer que los contrayentes son medios-hermanos, o que un personaje sea violentamente atropellado por un automóvil, hospitalizado, bajo terapia intensiva y al poco tiempo estar más sano que antes. Estos convencionalismos son recurrentes en el género.

La narración no es lineal ni está supeditada a la trama en particular sino que se van tejiendo diversas historias o subtemas. La mayoría de la acción en las telenovelas se desarrolla en interiores: los de una casa, una hacienda, una oficina, un restaurante o un consultorio; lugares que además de reforzar

<sup>2</sup> Allen, Robert C.; *The Guiding Light: Soap opera as economic product and cultural document*. En Newcomb; 1987. La traducción es nuestra.

el sentido de realidad, permiten la sociabilidad y que el ritmo de la acción sea lento. También es alto el número de escenas en donde los diálogos se llevan a cabo entre dos o un máximo de tres personas cuando otro personaje irrumpe sorpresivamente en la acción o espía la conversación. Esto permite que la información sea reiterativa, al pasar de dupla en dupla. Pero además nos habla de cómo los personajes están insertos en una red muy amplia de socialización y que su supervivencia depende de qué tan frecuente e intrínseca sea su participación dentro de esta red. Las escenas en las que aparece un mayor número de personajes son aquellas en que se evidencia la unión familiar, o la cohesión de un grupo.

Esta dosificación de información, su reiteración, el uso de escenarios en interiores, el sentido de proximidad con lo real, generan también un público asiduo. Se establece una estrecha relación entre los telespectadores y la telenovela, de familiaridad, de intimidad compartida. Un anécdota me sirve para ilustrar tal fidelidad de audiencia, ésta pasó en Estados Unidos, en mayo de 1980, cuando el Papa Juan Pablo II sufrió un atentado y los canales de televisión estuvieron interrumpiendo constantemente las telenovelas para reportar los acontecimientos: una estación reportó haber recibido más de cien llamadas de espectadores quejándose porque no podían seguir su programa por la cobertura de un hecho que “ni siquiera le había pasado a un estadounidense”. Bernard Timberg, catedrático de la Universidad de Rutgers-Newark, comenta en uno de sus artículos (en Newcomb: 164), que después de año y medio de no haber visto la telenovela que acostumbraba a seguir con regularidad, se tardó un día en ponerse al corriente con el desarrollo de la conocida telenovela *General Hospital*.

Durante años, las telenovelas en México se transmitían cinco horas diarias, de lunes a viernes por lo que, al día, un espectador aficionado podía seguir el desarrollo de cinco programas diferentes —o más si pensamos en el efecto *zapping*. “Sus valores, contenido y horario eran absolutamente confiables y en una sociedad en la que los pobres están sujetos a los avatares de las devaluaciones, la inflación, el desempleo y la corrupción, el valor de lo constante es vital”.<sup>3</sup> Hoy en día, la televisión por cable multiplica las posibilidades.

Allen compara los estilos narrativos de las series (como *Friends* o *Sex and the city*, o *Saint-Tropez*, en Francia) con el de las telenovelas:

<sup>3</sup> Fernández y Paxman, *op. cit.*, p. 166.

In prime time the television “series” brings audiences back week after week by presenting familiar characters in new, self-contained stories. The soap opera goes the series concept one better by presenting, on the daily basis, familiar characters in episodes that build one upon the other and in plot lines that can never (so long as the soap opera is on the air) be fully resolved. [...] Characters on soaps do grow old, marry, bear children, and, sometimes, die.<sup>4</sup>

y sobre su construcción narrativa observa:

Hence with soap opera we have a situation unique to broadcasting television in which a program [...] has taken shape over the course of thirty years. [...] Whereas soap operas do have a definite beginning (even if thirty or more years in the past), they have no endings. They are in narrative, open —resistant to closure. The soap opera is unique among broadcast programs in this respect as well; it is the only form whose very nature precludes its having an ending. Even when soap operas are taken off the air because of poor ratings [...], they do not wind up their subplot and leave everyone living happily ever after, but rather expire into a sort of limbo of unresolution (*sic*).<sup>5</sup>

Esta calidad de irresolución es la que hace que la estructura de la telenovela sea tan efectiva al momento de instaurarse en los anuncios de Pronasol. El público que ha visto telenovelas por más de un cuarto de siglo, está ya acostumbrado a este tipo de narración. Al convertirse en un formato tan convencional, su asimilación no sólo es viable sino que además es aceptada sin dar cabida a cuestionamientos por parte del público. Tal aceptación fue clave en el éxito de la campaña publicitaria de Solidaridad.

<sup>4</sup> En el horario estelar de televisión las series retienen a su audiencia presentando personajes conocidos en nuevas situaciones de un solo programa de duración. La telenovela sigue el concepto de las series dando un paso más al presentar, día a día, personajes conocidos en episodios que se construyen uno sobre otro y con líneas de trama que pueden (mientras la telenovela esté al aire) *no ser resueltas nunca*.

Traducción y subrayado nuestro.

<sup>5</sup> Por lo tanto con las telenovelas tenemos una situación única en televisión, donde un programa toma forma con el paso de 30 años. Si bien las telenovelas tienen un principio (aunque sea de hace 30 años), no tienen final. Son en su narrativa, abiertas, resistentes a concluir. La telenovela es única entre los programas televisados también en este respecto; es la sola forma cuya propia naturaleza previene que tenga un final. Aun cuando las telenovelas son sacadas del aire a causa de pobre popularidad, no concluyen sus tramas secundarios ni dejan a todo mundo feliz, sino que más bien *expira en una especie de limbo de irresolución*.

Para reforzar mis ideas me ayudo de las conclusiones a las que llega Robert C. Allen:

In short, even at the level of a single episode, meaning in a soap opera is created in large measure through the audience's familiarity with a complex network of characters relationships and the history of this network as it recedes back towards the program beginnings. The recognition of the paradigmatic complexity of the soap opera form is but a starting point in understanding the working of soap operas, but it does enable us to make a few generalizations—however preliminary—regarding the social meaning of soaps.

First and most obvious, the world of soap operas is a social world—a world in which a character is defined in terms of his or her relationship with other members of the soap opera community.

[...] Individual characters might die, move away, be sent to jail, sink into comas, but the community survives; the functions played by departed characters are assumed by new ones. [...] Romances, friendships, marriages, might crumble over time, but ties of kinship can never be dissolved.<sup>6</sup>

Y son precisamente esos lazos de hermandad de que nos habla Allen, las formas tradicionales de la solidaridad vínculos de la sangre a los que se refiere Jean Duvignaud:

La familia es casi una entidad. Una forma de sociabilidad tan universal que algunos la llaman “natural”: un útero social para abrigar la pequeñez del hombre, de quien se ha dicho que una especie de nacimiento prematuro le imponía una larga protección. ¿Es ésta, verdaderamente, la forma más simple de la que se debe partir para comprender la evolución de las

<sup>6</sup> En pocas palabras, aún tratándose de un solo episodio, la significación en las telenovelas se crea en larga medida a través de la familiaridad de la audiencia con una compleja red de relaciones entre personajes y la historia de cómo se fue tejiendo esa red desde el principio del programa. Reconocer la complejidad paradigmática de las telenovelas es sólo el punto de partida para entenderlas, sin embargo esto nos permite hacer algunas generalizaciones—aunque sean preliminares—sobre el significado social de las telenovelas.

Primera y obviamente, el mundo de las telenovelas es social, un mundo en el que los personajes se definen a partir de sus relaciones con los demás miembros de la comunidad de la telenovela.

Personajes en tanto individuos se pueden morir, mudarse, ser mandados a prisión, caer en coma, pero la comunidad sobrevive; las funciones que llevaban a cabo los que se han ido las asumen los nuevos que llegan. Los romances, amistades, matrimonios pueden desmoronarse con el tiempo pero los lazos de hermandad nunca podrán ser disueltos (*op. cit.*, 155-156).

sociedades y hasta, como lo han señalado varios autores, del Estado? La familia sirve a veces de abrigo durante los trastornos sociales. La política se apodera de ella en ocasiones, como el stalinismo, los facismos, o el nazismo, para convertirla en testimonio de estabilidad, borrar las divisiones de clases o poner al individuo frente al poder.

Allen, por su parte concluye que “por más que pase en la vida de un solo personaje—múltiples matrimonios, embarazos, amnesia, ceguera temporal, accidentes que lo dejen discapacitado, etcétera—muy poco sucede que altere la naturaleza de la comunidad”.

En México, el formato que se ha favorecido es el que sigue el modelo del cuento de Cenicienta. Es una historia que se ha repetido múltiples veces en las telenovelas: *Simplemente María*, *María Isabel*, *Yesenia*, o la interminable trilogía protagonizada por la actriz Tahlía: *María Mercedes*, *Marimar* y *María la del barrio*.

El tiempo que duran las telenovelas en el aire se ha venido reduciendo con el paso de los años. La última obra de gran duración, un año, fue *Cuna de Lobos* en 1993, pero hoy en día su transmisión llega a un máximo de seis meses. Justo el tiempo necesario para que su tema musical se acomode en las listas de popularidad en la radio y en la venta de discos. Su ritmo se ha hecho más ágil, sus escenarios más diversos. Las intrigas que generan sus tramas siguen siendo las mismas. Pero el factor que define su longevidad es, en definitiva, su *rating* de audiencia; éste determina si la novela permanece o no al aire, y de su popularidad depende si un personaje se enferma, se va de viaje, muere o inclusive si revive.

Lo que será siempre una constante en formato de la telenovela es que éste refuerza la valorización de una realidad más interesante pero que no deja de ser utópica. En un análisis comparativo entre las telenovelas y la vida real, las incidencias de infidelidades, accidentes, caídas en coma, paros cardíacos eran muy altas en los personajes de ficción mientras que el cáncer era casi nulo. Lo mismo sucedía en el seno de la familia y de la pareja más específicamente: en la realidad no es tanto ni tan frecuente el tiempo que emplean para hablar entre sí.

Este cambio obedece principalmente a la llegada de otro nuevo género de programas, que sin duda procede de las telenovelas: el *reality show*. El puente para llegar a tal tipo de programas fue, por un lado, la frecuencia cada vez más incidente con que en la televisión se transmitían videos

“caseros” de acontecimientos callejeros o domésticos de impacto visual, grabados por gente común justo en el momento en que sucedían, y por otro la dramatización de aquellos acontecimientos que por su contenido “amarillista” valía la pena reproducir.

El *reality show* es, en resumidas cuentas, una mezcla de telenovela con el programa de concursos, pues sus participantes compiten por un premio, a través de la supervivencia en algún tipo de prueba, donde cada participante “se rasca con sus uñas”, al buen estilo de la ideología neoliberal. Para un análisis más detallado de este género, y específicamente sobre el programa *Big Brother*, ver mi artículo “La hermandad grande de la pantalla chica” [*Mural*, 25 de Julio, 2002].

#### Bibliografía

- AGUSTIN, José. *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. México: Planeta, 1998.
- ALCOECER V. Jorge. “Salinaí y su Pronasol”. México: *Proceso* 0719, p. 19, 13 de agosto de 1990a.
- \_\_\_\_\_. “Modernidad en la miseria”. México: *Proceso* 0731, p. 17, 5 de noviembre de 1990c.
- ALONSO Jorge, Alberto AZIZ y Jaime TAMAYO (coordinadores); *El nuevo estado mexicano*. México: Estado y Sociedad. Nueva Imagen; Tomo IV, 1992.
- ÁLVAREZ-URÍA, Fernando *et al.* (compiladores). *Neoliberalismo vs. Democracia*. Genealogía del Poder N° 29; Madrid: Ediciones La Piqueta, 1998.
- BARKER, Chris. *Televisión, globalización e identidades culturales*. Barcelona: Paidós, 2003. (Paidós Comunicación, 143.)
- BOURDIEU, Pierre, *Sur la télévision*. París: Liber-Raison d'Agir, 1996.
- BROOKS, P. “Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame”. *Poétique* 19 París: 1974.
- CAMPOS, Julieta. *¿Qué hacemos con los pobres? La reiterada querrela por la Nación*. México: Aguilar, 1996.
- CONSEJO CONSULTIVO DEL PROGRAMA NACIONAL DE SOLIDARIDAD. *El Programa Nacional de Solidaridad. Una visión de la Modernización en México*. México: FCE, 1994.

- \_\_\_\_\_. *El combate a la pobreza: Lineamientos programáticos*. México: El Nacional, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Solidaridad a debate*. México: El Nacional, reedición, 1991.
- CROS, Edmond. *Literatura, ideología y Sociedad*. Madrid: Gredos; Estudios y Ensayos 349, 1986.
- \_\_\_\_\_. *De l'Engendrement des Formes*. Montpellier: Etudes Sociocritiques, Centre d'Études Sociocritiques, UER II, Université Paul Valéry, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Ideosemas y morfogénesis del texto. Literaturas española e hispanoamericana*. Theorie und Kritik der Kulture un Literatur Untersuchungen den kulturelle Zeichen (Semiotik-Epistemologie-Interpretation) Frankfurt: 1992.
- \_\_\_\_\_. *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1997.
- DE AGUINAGA, Raúl. “La hermandad grande de la pantalla chica. El Big Brother en la tv mexicana”. México: *Mural*, Domingo 16 de junio del 2002.
- DE KERCKHOVE, Derrick. *The Skin of Culture: Investigating the New Electronic Reality*. Toronto: Somerville House, 1995.
- DE LA PEÑA, Guillermo. “¿Una nueva cultura política?” en *El nuevo Estado mexicano*. Tomo IV Estado y sociedad. México: CIESAS, 1992.
- DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- DRESSER, Denise. *Neopopulist Solutions to Neoliberal Problems. Mexico's National Solidarity Program*. San Diego: Center for U.S.-Mexican Studies. University of California, 1991.
- DURKHEIM, Emile. *La División del Trabajo Social*. Madrid: Akal. 3ª edición, 1995.
- DUVIGNAUD, Jean. *La solidarité. Liens de sang et liens de raison*. París: Librairie Arthème Fayard, 1986.
- ECO, Umberto. *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral 10ª ed., 1989.
- FERNANDEZ, Claudia y Andrew PAXMAN. *El Tigre, Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*. México: Grijalbo Mondadori, 2001.
- FLOCH, Jean Marie. *Semiótica, marketing y comunicación Bajo los signos estratégicos*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Identités visuelles*. París: PUF, coll. “Formes Sémiotiques”, 1995.
- GÓMEZ LEYVA, Ciro. “Solidaridad gratuita en todas las pantallas”. México: *Este País*. Martes 1 de octubre, 1991.

- Solidaridad*. Año 8; Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades. Julio-agosto 1992.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1992.
- \_\_\_\_\_ y Amaya ORTIZ DE ZÁRATE. *El Spot Publicitario*. La metamorfosis del deseo. Madrid: Cátedra, 1995.
- \_\_\_\_\_ "La imagen: Lo semiótico, lo real, lo imaginario" *Sociocriticism, Image(s)*. Vol. XII, 1-2. Centre d'Études Sociocritiques, UER II, Université Paul Valéry, 1997.
- Guías de Solidaridad, *Coordinadoras o uniones de comités de Solidaridad. Organización Social*. México: Secretaría de Desarrollo Social, 1993.
- HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: GG MassMedia 6ª ed. 1999.
- \_\_\_\_\_ et al. *The Inclusion of the Other: Studies in Political Theory*. Boston: MIT, 1997.
- HERMANS, Edward y Noam CHOMSKY. *Manufacturing Consent The Political Economy of the Mass Media*. Nueva York: Pantheon Books, 2002.
- LUSTIG, Nora. *El desafío de la austeridad: Pobreza y desigualdad en la América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- MARTIN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- \_\_\_\_\_ y Germán REY. *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa, Col. 2 Estudios de Televisión, 1999.
- MAZZOTTI, Nora. *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Argentina: Paidós, 1996.
- METZ, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós Comunicación; 129 Cine, 2001.
- NEWCOMB, Horace (editor). *Television. The Critical View*. USA: Oxford University Press, 4ª ed. 1987
- PÉNINO, G. *Semiótica de la Publicidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- PÉREZ VELASCO, Arturo. *Historia de la TV mexicana 5. Soñar en telenovela (video)*. México: Editorial Clío, México Siglo XX. DistriMax, RTC. Secretaría de Gobernación, 1999.
- PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA. *Desempeño activo y digno en el ámbito internacional. Primera gira internacional del presidente Carlos Salinas*

- de Gortari 8 al 15 de julio de 1989*. México: Presidencia de la República, s/f.
- QUALTER, Terence. *Publicidad y democracia en la sociedad de masas*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994.
- ROBLES, Manuel. "Increpados por su participación. Los actores de los spots de Solidaridad se dicen ajenos al programa". México: *Proceso*, No. 815 p. 10, 15 de junio de 1992.
- SALINAS DE GORTARI, Carlos. En la página de internet de El Barzón: [http://www.elbarzon.org/coyuntura/coyuntura\\_libro\\_csg.shtml](http://www.elbarzon.org/coyuntura/coyuntura_libro_csg.shtml)
- TORRES AGUILERA, Fco. Javier. *Telenovelas, televisión y comunicación*. México: Ediciones Coyocán, 1994.
- TREJO, Guillermo y Claudio JONES (coordinadores). *Contra la pobreza. Por una estrategia de política Social*. México: Cal y Arena, 1993.
- TOSCANI, Oliverio. *Adiós a la publicidad*. Barcelona: Omega, 1996.
- VÉLEZ, Feliz (compilador). *La pobreza en México. Causas y políticas para combatirlas*. México: Instituto Tecnológico Autónomo de México, FCE, 1994.
- VERÓN, Eliseo y Lucrecia ESCUDERO CHAUVEL (compiladores). *Telenovela ficción popular y mutaciones culturales*. Barcelona: Gedisa, Col. El Mamífero Parlante, 1997.
- VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 4ª edición, 1990.

## Representación y género en el filme *M. Butterfly* de David Cronenberg

Mauricio Díaz Calderón  
Universidad de Guadalajara

**M***Butterfly* significa un primer intento por realizar acercamientos analíticos a filmes, cuya problemática dominante es la puesta en imágenes de una supuesta alteridad; ahí donde la semejanza y la diferencia establecen una dialéctica definitoria; ahí donde la percepción tranquilizante del universo propio se ajusta, o intenta moldear, el espacio perturbador de lo ajeno. Es este un campo de trabajo que va en busca de fronteras, de espacios diferenciados que se abren y se cierran ante la mirada del espectador. Así, la imagen cinematográfica se convierte en un vehículo privilegiado de nuestra cultura, donde se confirman y difunden ciertos rasgos que nos definen como entes sociales. *M. Butterfly* es, precisamente, un texto de fronteras, de límites geográficos, sociales e individuales. Pero, también, y simultáneamente, un texto de vaivenes, de convivencias y de vinculación.

El texto de David Cronenberg establece dos referencias fundacionales. La ópera de Puccini, *Madame Butterfly* (1904), y la pieza de teatro de David Henry Hwang, *M. Butterfly* (1988). Este acercamiento sólo tomará como referencia intertextual la obra de Puccini, dada la explícita alusión que muestra la diégesis y la ocultación que sufrirá la obra teatral. De esta

forma, en el filme de Cronenberg, dos nociones, de partida, me parecen medulares: representar y deconstruir. Así, el título del filme juega con la afirmación y trastocación genérica operística y el enmascaramiento de la abreviatura.

La secuencia de créditos hace evidente la confluencia de las prácticas artísticas involucradas: huellas discursivas de lo teatral, operístico y cinematográfico. Aquí, la sucesión de objetos e imágenes en movimiento crean el efecto de una profundidad, la cual anticipa los desdoblamientos y revelaciones que se desarrollarán a lo largo de la diégesis.

La primera revelación que nos es transmitida es la que anuncia que: "This film was inspired by a true story". De esta forma, la dialéctica entre la ficción y la realidad se convoca, creando una primera correspondencia semántica, así como una negación radical a la pieza de teatro de David Henry Hwang. Estas dos incidencias pueden ser abstraídas y sintetizadas en la oposición inclusión vs exclusión.

El filme da inicio en el año 1964, con la instalación de los discursos de control y de extrañeza. René Gallimard, personaje principal, es un contador, empleado por la embajada francesa en China, para investigar y denunciar los gastos excesivos de los encargados del espionaje francés, en ese país. La extrañeza que aquí se inaugura no se da, sorprendentemente, hacia lo ajeno: es, ante lo propio, donde se manifiesta. Gallimard confunde el mobiliario de los departamentos, donde habitan los franceses, con el fabricado por los rusos. De hecho, ese mobiliario, se aclara, ha sido fabricado en Clermont Ferrand. El personaje Gallimard sentencia: "las cosas son, ahora, diferentes aquí".

La instancia narrativa del texto ha realizado una lectura parcial de la obra operística de Puccini. René Gallimard asiste a la representación de los momentos culminantes de ésta, en la embajada sueca, asentada en Beijing. La sistemática de la fragmentación irrumpe en un texto donde, en principio, se ha corroborado la indiferenciación de los opuestos. Así, la dialéctica entre lo mismo y lo diferente queda inscrita en el tejido textual fílmico.

René Gallimard encuentra, por primera ocasión, entonces, a Song Liling en una situación y espacio simbólicos: en el acto de la representación operística y en la sede de un espacio político, con la función de representación nacional. De esta forma, la idea de representar que circula en *M. Butterfly* no está solamente semantizada por la multiplicación o repetición de lo

mismo. La representación, aquí, además, es un acto condicionado por las circunstancias y las cargas semánticas de los elementos que la rodean. Así, la problematización de los conceptos de continuidad y ruptura operan en esta incidencia sistemática del texto fílmico.

En *M. Butterfly* se realiza una lectura y adaptación de *Madame Butterfly*. Es posible afirmar que el fenómeno intertextual se construye por la influencia de zonas de significación y simbolización problematizadas, compartidas o negadas, en los textos respectivos. Es decir que los lazos afines y de ruptura serán manifestaciones de los elementos responsables de la significación textual y punto de mediación entre los productos culturales y la sociedad desde donde se gestan. Así, el texto de Cronenberg recuperará la historia de amor trágico de la obra operística para darle una serie de variaciones que pondrán en evidencia una forma de conceptualización de lo Otro.

René Gallimard aparece subyugado por la voz y belleza de la cantante china; subyugado por la fantasía de representar un papel operístico, que le permitirá adentrarse en un universo ajeno y exótico. Los primeros diálogos entre los futuros amantes ponen en escena las mutaciones y contradicciones aparentes de los personajes de Cronenberg, con relación al texto operístico: Song es china e interpreta a un personaje japonés; Gallimard es francés y asume las acciones del amante estadounidense. Como es evidente, en el texto se exploran las relaciones no sólo desde la perspectiva de los personajes; la culminación alcanza los perímetros de las identidades nacionales. Este último punto, pone en evidencia una conceptualización de las relaciones entre belleza, sacrificio e imperialismo, donde las dos primeras características son atribuidas a los personajes femeninos orientales y la tercera aparece con una carga masculina, opresora y occidental. El reproche que Song hace a Gallimard, sobre estos aspectos, instauro el inicio de la ruptura con el referente de Puccini.

Song propone a Gallimard educarlo. Su educación parece estar encaminada a hacerlo reflexionar sobre la fascinación del hombre caucásico por la mujer oriental; fascinación que no hace otra cosa que esconder una actitud imperialista. Una frase enigmática, por su doble significado, es la que dice Song: "pero a veces también es mutua". La pregunta que queda en el aire es si lo que es mutuo es esa fascinación (con una fuerte connotación femenina) o el imperialismo (como característica masculina). Aquí, de nuevo, se ahonda la problematización

y confusión genérica y se confirma un texto semiótico de lo colonizado vs. lo colonizador, de la sujeción vs. la autonomía.

La instancia narrativa, finalmente, decide develar el mundo enigmático de Song. Este personaje funciona como un espía, obteniendo información de Gallimard sobre los planes norteamericanos de invasión a Vietnam. Aprendizaje e información para vincularse y controlar al otro, son elementos claves para ejercer el dominio emotivo o político. Esto lo comprueba René Gallimard en su ascenso dentro del cuerpo diplomático francés, al atribuir la derrota francesa en Indochina a la falta de aprendizaje sobre aquellos a los que “se quiere guiar”. Gallimard está felizmente situado, ahora, en China. Podría decirse que integrado, aunque desde una postura que va muy acorde con su tradición colonial. La frase, “El oriental siempre se somete a la fuerza mayor”, sintetiza su aparente situación y le permite apostar a una futura apertura comercial de China hacia el occidente y a la incondicional sumisión de este pueblo, por la fascinación que ejercen la cultura europea y norteamericana. La lectura estratégica y política que hace el personaje principal pareciera ser el fruto del nivel de relación que ha alcanzado con Song. Ésta ya no lo educa, es él quien la forma en el plano sexual. Ella ha dejado su actitud de enfrentamiento para convertirse en su esclava, en su Butterfly. Las oposiciones, al estabilizarse la relación amorosa, quedan formuladas de manera explícita. En el eje semántico donde se ubica Gallimard encontramos a una Francia connotada con el signo de lo moderno (o “más que eso”, como define Song); con la noción de voluntad; con la liberación de las formas; Gallimard mismo es calificado de cruel, de amo, señor, diablo blanco, funciona como protector y personaje que irrumpe violentamente en los espacios de Song. En el campo pertinente a ella, localizamos a un país, China, que es definido con un compromiso inquebrantable hacia sus tradiciones y su pasado; con un destino escrito y con una veneración hacia las formas. Song ha trasladado a su vida personal la historia de Butterfly y la sumisión aparece como absoluta. Sin embargo, en ambos campos, el signo de la traición puede ser ubicado.

Cuando Song le dice a René Gallimard: “Te advierto que nos estamos embarcando en el amor más prohibido de todos”, se anuncia la develación del verdadero sexo de ella. De esta forma, puede confirmarse que los personajes masculinos se han creado una fantasía erótica, donde los roles

tradicionales genéricos cumplen una función de enmascaramiento, “lo que amé fue la mentira”, sentencia Gallimard. Es claro que resulta inverosímil que tras años de relación sexual, Gallimard no haya descubierto la masculinidad de Song. Así, las categorías de ficción y realidad alcanzan el plano de lo genérico-sexual.

Si hasta el momento de la narración donde Song y Gallimard se reencuentran en París, los opuestos semánticos han pasado de una diferenciación marcada, hacia una indiferenciación, el final de la película vendrá a completar los sentidos fluctuantes.

Mi propuesta de lectura del filme *M. Butterfly* se encamina a señalar una radicalización del discurso genérico. El título mismo ya programa la preponderancia del ámbito masculino. Aquella noción semántica se extiende, no solamente, en los espacios individuales y sexuales, sino que se advierte en los planos económicos, sociales y políticos. Es posible afirmar que existe una colonización de lo femenino por lo masculino. Así, en el acto final de representación y confesión que realiza Gallimard en la cárcel, espacio cerrado y de exclusión donde lo masculino impera, el acto ritual de convertirse en Madame Butterfly tiene una función única: la negación absoluta del otro femenino por medio del suicidio.

Construir, entonces, una representación del otro aparece, en *M. Butterfly*, como una facultad masculina. Song ha dicho en la diégesis: “Sólo un hombre sabe cómo se supone que debe actuar una mujer”. Y el mismo René Gallimard sentencia: “I’m a man who loved a woman created by a man. Anything else simply falls short”. “Soy un hombre que amó a una mujer, creada por un hombre. Cualquier otra cosa queda corta”. Los signos que hacen inalcanzable, simultáneamente, la representación del otro y la dualidad genérica, desde el punto de vista de un yo totalitario, están explicadas por el concepto de sujeto cultural colonial que propone Edmond Cros: “[...] a la vez indisociable [...] y sin embargo profundamente y para siempre difractado. Condenado a proyectarse con la forma de lo semejante y de lo desemejante, condenado a interiorizar su ‘alteridad’ y, por lo mismo, buscándose incesantemente a sí mismo en la medida en que [...] la ‘alteridad’ no puede representarse puesto que la identificación con el Otro sólo puede producirse a través de mis propios modelos discursivos, producidos precisamente para expresar lo que soy, lo que sé o lo que imagino y no han sido producido sino por eso; de ahí su

incapacidad para dar cuenta de todo lo que me es exterior y es exterior a mi universo”.<sup>1</sup>

Finalmente, quisiera reiterar que este acercamiento es un primer intento por profundizar en la problemática de la representación y en la construcción genérica, en diversos textos cinematográficos contemporáneos. Esta búsqueda tiene como objetivo final reconocer cómo estos productos de difusión masiva son portadores de posturas tan radicales como la que aquí se ha señalado. Espero que esta meta logre aportar algunos elementos tangibles sobre las posturas colonialistas que nos circundan y afectan. Pienso que es aquí donde las funciones de los análisis textuales, como el sociocrítico de Edmond Cros, encuentran una postura ética y comprometida. Muchas gracias por su atención.

### Viajar hacia la alteridad: el caso del film *Alien* del director Ridley Scott

Cecilia Eudave  
Universidad de Guadalajara

**E**l filme de Ridley Scott, *Alien* (1979), instaura un programa narrativo en el que se registra el encuentro de los personajes principales —tripulantes de la nave *Nostramo*— con una forma de vida extraterrestre. La acción se realiza en los confines del espacio reconocido y aprovechado por los seres humanos, en un futuro indeterminado. Como es posible apreciar, el género del que se parte para este encuentro de especies es el de la ciencia ficción. Este género cinematográfico ha sido considerado —durante la ya centenaria historia del cine— como un género cuya búsqueda se asocia más hacia la tendencia “entreteimiento” hollywoodesa que a una postura más personal, relacionada con el llamado cine de autor.

Sin embargo, cada día se reconoce más que este tipo de manifestación es portadora, simultánea, de valores artísticos, culturales e ideológicos merecedores de una atención más profunda. Baste, para reafirmar lo anterior, tomar en cuenta los niveles de difusión que este tipo de productos alcanza y el impacto que dicha propagación le permite, para justificar un acercamiento más profundo a este género. De hecho, se considera a esta práctica como una de las portadoras privilegiadas de las problemáticas

<sup>1</sup> CROS, Edmond, *Sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Editions du CERS, Francia, pp. 47-48.

sociales más representativas que atraviesan a las sociedades occidentales contemporáneas.

Y es aquí que esta postura podría parecer paradójica: Nuestra conceptualización del género de la ciencia ficción —aquel que sitúa a sus personajes y entornos en posiciones extremas e inauditas; aquel que nos lleva a tiempos futuros u oníricos; o aquel que juega con situaciones poco probables y alejadas de nuestra aparente y anodina cotidianeidad— es la de un producto cuyas raíces se encuentran profundamente enclavadas en nuestro propio tiempo, en nuestra realidad inmediata, en nuestro imaginario colectivo.

*Alien* de Ridley Scott es mucho más que un simple viaje truncado de regreso hacia la tierra. La diégesis nos envía a la referencia obligada de la Odisea de Homero. Esos viajes que debieron ser simples regresos tras haber cumplido su misión, se extravían, se prolongan y se llenan de encuentros con lo altereo. Tanto la tripulación de Ulises como la de la nave *Nostromo*, cumplirán con las acciones básicas del viaje: averiguar, preguntar y descifrar enigmas que tienen que ver con la otredad, como condición para reconocer lo propio. Porque “A través de todas las literaturas, el viaje simboliza una aventura y una búsqueda, se trate de un tesoro o de un simple conocimiento, concreto o espiritual del propio yo”.<sup>1</sup>

Desde el inicio de la cinta nos enteramos que la nave, en la cual viajan siete pasajeros, es una nave comercial que transporta 20,000 toneladas de mineral Ore. Esta precisión por parte de la instancia narrativa es significativa, pues pone de manifiesto un discurso de lo económico, discurso que englobará las motivaciones de los personajes implicados en la diégesis. Nos sólo es el incentivo por el cual dejaron sus hogares, sino que además, es la motivación por la cual van aceptar desviarse de su trayectoria para atender una llamada de auxilio, la cual traerá consigo un enfrentamiento con lo desconocido, con la otredad.

La constante económica también se manifiesta en la jerarquización que guardan entre sí los tripulantes, donde existen dos grupos perfectamente diferenciados. El primero, compuesto por los oficiales: Dallas, el Capitán; Kane, su segundo de abordaje; el oficial Ripley, la tercera en jerarquía; Lambert, piloto de la nave; y Ash, el oficial científico. El segundo grupo está

<sup>1</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Ed. Herder p. 1065-1067.

integrado por dos hombres destinados a las labores de mantenimiento de la nave: Brett y Parker. Esta estratificación de mandos y labores, también ve su realización en cuanto al espacio que ocupan dentro del *Nostromo*. Los oficiales siempre estarán en la parte superior de ella, los hombres de mantenimiento, realizando su labores en la parte inferior. Existe sólo un personaje que tiene la capacidad de ir de un espacio a otro, mediador entre el alto mando y los hombre de mantenimiento: Ripley. Dentro de esta jerarquización, entre los tripulantes del *Nostromo*, encontramos tres posturas ante el incentivo económico: salvaguardar el cargamento de la nave, por parte de los oficiales operativos; la compensación por la carga extra de trabajo, único incentivo para los hombres ocupados del mantenimiento de la nave; y, la última, que se incluirá una vez establecido el contacto con el alienígena, que consiste en llevar el *Alien* a la tierra para explotarlo como nueva materia prima.

El último lugar en la escala de estratificación, hacia el interior del *Nostromo*, lo ocupa el *Alien*. Esta criatura comparte, en un principio, el espacio inferior de la nave, con los encargados del mantenimiento, y poco a poco, va ascendiendo hasta llegar a desplazarse por la parte superior para asegurar su supervivencia, única motivación reconocida del intruso. Así, la presencia del alienígena, junto con el desvío de ruta propiciado por “Madre”, la computadora principal de *Nostromo*, son los determinantes que propiciarán una movilización jerárquica, al quebrantar el orden establecido, iniciando una desestabilización a varios niveles. En el nivel de la cadena de mando se observa este fenómeno cuando el Capitán pierde su autoridad frente a “Madre”, quien ha sido programada para traer el *Alien* a la tierra; Kane, el segundo de abordaje, quien es fertilizado por el alienígena y muere; el oficial científico desobedece las órdenes de Ripley, en relación a la cuarentena que deben guardar los tripulantes que salieron de la nave. El *Alien*, que mata a la tripulación, sin tener noción de la moral o la estratificación humana.

Las rupturas con el orden establecido se suceden, de igual manera, a nivel genérico: la autoridad es intercambiada de lo masculino a lo femenino. Las características de los oficiales masculinos no son presentadas de manera definitiva: Dallas, frente a “Madre”, es sometido al no poder resolver el enigma del cómo y el por qué de la presencia alterea en la nave, y guarda una relación de dependencia hacia ella; Kane, el segundo al mando, muere

tras haber sido fertilizado y dar a luz simbólicamente, al Alien, asumiendo un rol propiamente maternal. Por otra parte, lo femenino va creciendo y ascendiendo en el texto: Ripley asume el control de la nave; somete a los hombres de mantenimiento para que la obedezcan; tranquiliza a la oficial piloto, la otra mujer que siempre se manifiesta débil y descontrolada; desenmascara al oficial científico al presentarlo ante los otros como lo que es: un ente artificial que representa los verdaderos intereses de la Compañía; desafía a “Madre”; y enfrenta al Alien hasta destruirlo. Algo significativo de destacar, en este nivel, es que Ripley se masculiniza durante su proceso de ascenso y adquisición de poder.

Un status aparte, dentro de esta jerarquización, lo constituyen Ash, el androide científico, y “Madre”. Estas dos instancias representan los nuevos intereses económicos de la compañía ADART y son entes artificiales. “Madre” ejerce, desde la perspectiva de la instancia narrativa, una especie de maternidad represora, pues controla, oculta y revela información, según los intereses de la Compañía; también cumple una función acogedora al alimentar y vigilar el estado vital de los tripulantes, pero con el fin de que cumplan su misión: ayudarla a llevar el Alien a la tierra para someterlo a investigación. Esta prioridad, en su programación, es el vínculo que la une con el androide, quien también debe conservar al Alien y estudiarlo. Ash, el androide, refuerza las obligaciones y los discursos de explotación económica y de colonización programados en “Madre”, justificándolos con un discurso científico, que en realidad enmascara una postura fascista, ya que sólo pretende la dominación, mediante el conocimiento del otro para ejercer supremacía sobre él. Esto queda en evidencia, pues Ash, admira la perfección del Alien por su capacidad de adaptación, resistencia y propagación de su especie. Ve en ese Otro una fuente inagotable de recursos que pueden ponerse al servicio de la Compañía. Junto con “Madre”, es el androide, el principal opositor de Ripley. De esta forma, Ripley funciona como opositora de las nuevas políticas de la compañía en relación a la criatura.

El Alien, quien debería ser el personaje céntrico dentro de la diégesis, es periférico, como también lo son las figuras masculinas, condenadas a la dominación por parte de lo artificial, a la muerte y al trabajo pesado. La presencia de lo altereo, entonces, es el pretexto y el objeto (que no sujeto) de desestabilización de los valores que se enfrentan en el filme. Valores que además son defendidos por instancias femeninas quienes asumen un rol

materno o de protección en relación con lo propio. Estas dos maternidades encontradas son, por un lado, la maternidad artificial, encarnada por la computadora representante de los intereses de la compañía, y, por otra parte, una protección humana, manifestada en Ripley, quien se preocupa por sus compañeros, libera la cadena de mando y cuestiona las prioridades de la computadora. Sin embargo, existe una tercera postura que es ignorada y periférica también: la del Alien. Maternidad primordial, primitiva y salvaje. Interesada en su especie antes que en sí misma, su función es exclusivamente reproductora: fecunda y muere. Engendrando organismos fuertes y con una alta capacidad de adaptación y de supervivencia.

Estas maternidades, salvo la del alienígena que es periférica y no es profundizada en realidad por la instancia narrativa, sino como una amenaza de lo propio, genera dos posturas encontradas en el texto:

La de la compañía ADART quien rompe con el orden de explotación reconocido, para avanzar en la búsqueda de nuevos recursos, e instaura lo económico y lo científico como prioritarios en el ejercicio de control y dominación sobre lo altereo. Desea al Alien para asimilarlo y explotarlo como una nueva materia prima. Y, la segunda postura, la de Ripley, quien utiliza la ruptura para conservar el orden anterior. Ella representa la seguridad, la estabilidad y la continuidad. Ripley quiere preservar los valores tradicionales de la explotación de los bienes de otros mundos sin mezclarse con el Alienígena.

De esta forma, el filme *Alien*, va más allá de un regreso al hogar, es un viaje hacia el origen de ciertos principios, hacia las viejas formas de colonización y explotación. Ripley impone su postura, gana frente a la compañía y ratifica el ascenso de lo femenino en el texto que está en función de lo ancestral, de la inmovilidad, de lo establecido, del racismo, de lo cerrado, ya que es la mujer, masculinizada, quien se instaura, en la cinta, como garante de los valores tradicionales y de preservación de lo propio frente a cualquier alteridad amenazante.

El colonialismo manifiesto en *Alien*, “construye figuras de alteridad y organiza sus flujos en un espacio que se despliega como una compleja estructura dialéctica. La construcción negativa de los Otros es finalmente lo que da una base y sostiene a la identidad misma”.<sup>2</sup> Por ello, al Otro, en la

<sup>2</sup> Hardt, Michel y Negri, Antonio. *Imperio*. Ed. Paidós. Estado y sociedad, p. 123.

medida de lo posible, se le sitúa fuera de las bases que definen los valores civilizados: no se puede razonar con ellos, no se pueden controlar; no respetan el valor de la vida humana; sólo comprenden la violencia. La diferencia se convierte en “una especie de agujero negro que puede absorber todas las disposiciones para el mal, la barbarie, el desenfreno, etcétera... el Otro parece oscuro y misterioso sobre todo a causa de su alteridad. Esta construcción colonial de identidades se asienta en gran medida en la firmeza de la frontera entre la metrópolis y la colonia. La pureza de identidades, tanto en el sentido biológico como cultural, es de suma importancia, y el mantenimiento de la frontera provoca considerable angustia”<sup>3</sup> ya que los límites que protegen este espacio están continuamente amenazados, desde su perspectiva.

Para este tipo de colonización trabajan “el Estado-Nación y las estructuras ideológicas a su servicio, para crear y reproducir la pureza del pueblo, en el interior; hacia el exterior, el Estado-Nación es una maquinaria que produce Otros, que crea diferencia racial y establece fronteras que delimiten y mantenga fuera”<sup>4</sup> a todas esas alteridades, que como en este filme no importan, y nunca han importado. Ya desde el título de la cinta se manifiesta la falta de especificidad, la homogeneización y la neutralidad con que se mira lo altereo: la traducción de la palabra Alien es extranjero; y el extranjero puede ser cualquiera que no pertenezca a lo propio. El encuentro con esta criatura (como pudo haber sido con cualquier otra) es sólo un pretexto para iniciar un viaje que se pretendía hacia el Otro y sólo sirve para confirmar lo propio.

<sup>3</sup> Idem. p. 124.

<sup>4</sup> Idem. p. 115.

## De la *figure sonore* au cinéma: entre émergence sporadique et assimilation dans le *paysage*, un exemple observé dans *Le tigre du Bengale* de F. Lang

Remi Garnier

Université Paul Valéry Montpellier III

“—j’appelle images d’abord les ombres, ensuite les reflets que l’on voit dans les eaux, ou à la surface des corps opaques, polis et brillants, et toutes représentations semblables [...]”

Platon, *La république*, 510a.

**S**i l’iconique se manifeste et se théorise par ses figures, le champ du sonore au cinéma, dans un parallèle fécond avec l’iconographie, peut s’entendre comme un *paysage* d’où émergent parfois des *figures*. Ce postulat théorique, s’il s’apparente à une métaphore, repose sur une assise figurative et idéologique historiquement déterminée: l’invention de la perspective albertienne à la Renaissance. Celle-ci implique une rationalisation du regard: le tableau s’organise à partir d’un point de vue fixe, selon un étalement des plans en profondeur découlant de procédés géométriques et mathématiques de quantification de l’espace représenté, espace qui gagne ainsi en illusion tri-dimensionnelle. De la pratique de cette technique dérive un fait esthétique fondamental: la représentation

de la nature se détache du premier plan pour l'arrière plan où elle s'institue en *paysage*, tandis que les *figures* restent au-devant de la *scène*.

A la même période, se produit un phénomène similaire au sein de la musique. Sur les partitions de l'époque, sont notifiées pour la première fois des indications d'exécution relatives à l'intensité du jeu. La pensée perspectiviste transparait donc dans la musique occidentale<sup>1</sup> qui n'a pas cessé d'évoluer depuis (jusqu'au point culminant du romantisme de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, H. Berlioz et R. Wagner, puis C. Debussy au tournant du XX<sup>e</sup> siècle)<sup>2</sup> vers une quantification progressive du niveau sonore, les sons s'ordonnant selon des paramètres dynamiques dans l'espace virtuel du *paysage sonore*.

De part cet état de fait, le cinéma sonore, représentatif et narratif, peut être ainsi perçu —vu et entendu— selon ce double effet perspectiviste,<sup>3</sup> à la vision comme à l'écoute. Les techniques actuelles de production et de diffusion du son (en salle comme à la maison) entérinent cette spatialisation des sonorités selon une évolution aussi bien quantitative —les strates sonores se multipliant au mixage— que qualitative —quant à la définition des "grains" et des "textures" des événements sonores.

C'est par ce présupposé, cette perspective doublement perspectiviste, que j'avance mon hypothèse —qui est aussi l'objet d'un travail de thèse— à savoir la proposition d'une théorie de la *figure* et du *paysage sonore* au cinéma. Cependant au cinéma, la frontière entre *paysage sonore* et *figure sonore* est floue et fluante et ne requiert pas la stabilité (certes toute relative et variable selon les œuvres) qu'elle possède en peinture et même au cinéma —image

<sup>1</sup> Cf. à ce sujet, notamment:

J.-Y. Bosseur, *Musique et Beaux-Arts*, "De l'antiquité au XIX<sup>e</sup> siècle", Minerve, Paris, 1999.

P. Francastel, *La réalité figurative*, "Éléments structurels de sociologie de l'Art" (1965), Denoël/Gonthier, coll. Grand format médiations, Paris, 1978, p. 176-180.

R. Murray Schafer, *Le paysage sonore*, J. C. Latès/Fondation de France, 1979, p. 215-217.

<sup>2</sup> Par la suite, la spatialisation du son a été une des grandes préoccupations des compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle : E. Varèse, K. H. Stockausen, P. Boulez...

<sup>3</sup> Dans cet effet perspectiviste du perçu sonore, il faut tenir compte également du phénomène que M. Chion nomme l'"aimantation spatiale du son dans l'image". Nous projetons le son, non pas là d'où nous l'entendons venir, mais là où nous voyons sa source. Ainsi, nous aurons l'impression qu'un son attribué à un objet situé dans la profondeur du champ provient de cette profondeur, parcourt tout l'espace au-devant avant de nous parvenir et que son intensité est moindre que s'il était au premier plan. Cet effet de perspective sonore est ainsi induit par l'image.

en mouvement— pour ce qui concerne l'image. J'entends par *paysage sonore*, la perception de l'environnement sonore produit par l'œuvre, qui nous immerge pendant tout le déroulement d'un film. Je pense, à cet égard, que les propos affirmés par J. Cage, au sujet de sa propre conception de l'œuvre musicale, peuvent s'appliquer à l'expérience sonore perçue au cinéma:

"Ne plus structurer selon la tonalité,  
Mais selon le temps.  
Englober le monde des bruits.  
Introduire, au titre du matériau, le silence".<sup>4</sup>

Si pour J. Cage, l'application de ce programme esthétique allait faire sortir l'œuvre de l'opposition stable entre la forme et le fond, engager la pratique musicale vers le processus, la même idée, translatée au cinéma, permettrait d'appréhender le *paysage sonore* d'un film comme un "environnement total" peu perceptible à la conscience du spectateur dans ses limites et ses expansions, d'où surgiraient, par moments, captant l'attention du spectateur, des *figures*.

Par ailleurs, le propre du sonore est d'être invisible et par là même insaisissable. Un même matériau sonore (bruit, musique, voix...) dans ses relations avec l'image peut acquérir le statut de *figure* —sortir du *paysage*, capter l'attention du spectateur, être au-devant de la *scène*— mais cette même *figure* peut présenter une forme changeante —plastique—<sup>5</sup> selon ses occurrences. Cette propriété plastique de la *figure* s'applique tout aussi bien à l'événement sonore en lui-même, en ses qualités intrinsèques de texture, de couleur ou d'intensité, qu'à l'événement dans ses modes d'apparition visuelle. Un même motif sonore peut être accompagné de manifestations visuelles variables selon les occurrences. Certes, ces affirmations peuvent paraître bien abstraites, car la place et le temps me manquent ici pour étayer ma démonstration, de plus, il s'agit d'un travail en cours de pensée.

Il faut toutefois retenir deux points essentiels: premièrement, la *figure sonore* au cinéma appelle une approche définitoire et une proposition de typologie afin d'en cerner ses manifestations; deuxièmement, il faut

<sup>4</sup> J. Cage, *Pour les oiseaux* (1976), "Entretiens avec Daniel Charles", l'Herne, Paris, 2002, p. 29-34.

<sup>5</sup> A l'origine, comme le rappelle E. Auerbach, la *figure* est "forme plastique". *Figura* (1944), Belin, Paris, 1993.

tenir compte alors du mode de production (la plasticité du son, son modelage, ses relations avec l'image) comme du mode de réception, l'attention du spectateur participant à l'appréhension des *figures sonores* (d'une écoute *flottante* à une écoute *structurante*) qui sollicitent ainsi son *imaginaire*. L'approche esthétique doit donc s'accompagner d'une approche phénoménologique. La question du point de vue et du point d'écoute demeure essentielle si l'on considère, suivant en cela M. Merleau-Ponty, la relation esthétique comme un "empiètement du visible sur le voyant" (et de l'audible sur l'auditeur): l'œuvre d'art conditionne la perception qu'en a un sujet, mais implique sa subjectivité dans la perception d'un phénomène —une vue ou une écoute n'étant qu'une interprétation de l'œuvre ou du monde.

Ainsi, un matériau sonore resté acousmatique va solliciter l'*imaginaire* du spectateur, qui va alors composer sa propre *image mentale*, sa propre *figure*, à partir d'un donné sonore incertain quant à sa causalité. C'est ici que l'analyse phénoménologique sartrienne de la *conscience imageante*<sup>6</sup> peut être utile. En effet, pour J.-P. Sartre, l'image mentale diffère de l'image perçue:

"Le Panthéon ne saurait apparaître à une conscience imageante de la même manière qu'à une conscience perceptive". (p. 174)

"Une conscience imageante est, en effet, conscience d'un objet en image et non pas conscience d'une image". (p. 171)

Ainsi, au cinéma, le sujet perceptif (le spectateur) compose une *figure mentale* certes à partir d'un perçu sonore, mais ce serait sa *conscience imageante* qui prendrait le relais de sa *conscience perceptive* dans le processus d'évocation imaginaire, une conscience qui serait conscience d'un *objet sonore en image*. Selon ce point de vue, la *figure sonore* de type "substitutif" se manifesterait à la place d'une image référencée, le son de la mer à la place de la vision de la mer, alors qu'un objet sonore inidentifiable n'évoquerait aucune image répertoriale.

Cependant, la *figure sonore* n'est pas seulement "chose imaginaire". La *figure sonore* peut être également de type "hétérogène", un amalgame d'image et de son. Par exemple, *King Kong*<sup>7</sup> est une pure création cinématographique,

<sup>6</sup> J.-P. Sartre, *L'imaginaire* (1949), Gallimard, coll. Idées, Paris, 1985.

<sup>7</sup> *King Kong*, M. Cooper et E. Schoedsack, EU, 1933.

son visage et ses yeux doux ne suggèrent que faiblement la terreur qui est plutôt suscitée par le son, le grognement de la bête, qui n'est en rien celui d'un grand primate mais plutôt celui d'un fauve, d'un félin sensiblement irrité. Nous observons ici l'invention d'une pure "chimère audiovisuelle", une *figurine sonore*: *King Kong* n'"existe" que parce que sa *figure* apparaît comme une relation entre le son et l'image.

A travers ces considérations, qui doivent être appréhendées comme des prolégomènes à une recherche de doctorat, nous pouvons dégager une constante. Le travail *figuratif-sonore*, à l'instar du travail *figuratif-graphique*, s'attache aux *traits de motilité* d'une composition, s'affine dans le *détail*.

C'est ce que nous allons à nouveau remarquer, à travers l'analyse d'une *figure sonore*, observée dans *Le tigre du Bengale* (RFA/Italie/France, 1959)<sup>8</sup> de F. Lang. Tout d'abord, et ce dans une perspective iconologique que j'ai posé comme champ de recherche en ouverture de ce texte, nous allons convoquer les recherches d'A. Warburg,<sup>9</sup> qui a repéré la "survivance"<sup>10</sup> de motifs picturaux antiques chez les artistes de la modernité du Quattrocento italien, notamment chez S. Botticelli. En-deçà du projet fondamental du fondateur de l'iconologie allemande au début du siècle, celui d'une "anthropologie historique des images", d'"une mémoire immémoriale des formes", ce qu'A. Warburg a pu relever à partir des œuvres du florentin, ce sont "les principes et les règles de la représentation d'un espace intérieur rendu visible par des procédés beaucoup plus mystérieux que ceux de la géométrie".<sup>11</sup>

En effet, si les œuvres de Botticelli (comme *Le printemps* ou *La naissance de Vénus*) suscitent "une impression globale d'immobilité, chaque parcelle d'espace est parcourue de frémissements, de souffles qui passent".<sup>12</sup> L'invisible (le vent, les sentiments) se manifeste par son mouvement sur les choses, en l'occurrence sur les cheveux et les vêtements, le drapé<sup>13</sup> des robes. C'est dans "l'élaboration détaillée des accessoires en mouvement", qu'A.

<sup>8</sup> J'ai choisi de travailler ici à partir de la version française de *Der Tiger von Eschnapur*, afin de mettre en évidence plus aisément le jeu de sonorités et de significations des vers de la chanson irlandaise ainsi que le jeu de ses échos avec l'image.

<sup>9</sup> Aby Warburg, *Essais florentins* (1912), Klincksieck, coll. L'esprit et les formes, Paris, 1990.

<sup>10</sup> Le *Nachleben* chez A. Warburg.

<sup>11</sup> E. Pinto, dans sa "Présentation" in *Essais florentins*, op. cit.

<sup>12</sup> G. Didi-Huberman, in "Mouvements de bords", in *Trafic* n°45, printemps 2003, POL, p. 130.

<sup>13</sup> G. Didi-Huberman, *Cf. Ninfa Moderna*, "Essai sur le drapé tombé", Gallimard, Paris, 2002.

Warburg a vu le *pathos* fondamental de l'image. C'est le *parergon*, le "détail faussement secondaire", qui fait apparaître le sujet principal du tableau, les mouvements de l'âme sur les choses, l'animation des surfaces par ce qui demeure intangible et invisible.

Chez F. Lang, dans *Le tigre du Bengale*, nous pouvons retrouver une dialectique, une tension, entre un style figé, monumental et hiératique, où le mouvement de l'insaisissable et de l'immatériel se glisse tel un *parergon*, "accessoire en mouvement", "formule de *pathos*", dans un "cadre-tableau" qui n'est alors que le reflet — la trace — d'un ailleurs irréprésentable.

Ainsi, en est-il de la rencontre, intime, entre la danseuse vouée à la Déesse et l'ingénieur irlandais, au sein de la demeure de la belle gracieuse, au bord d'un bassin intérieur. Se joue ici, la naissance d'un amour, encore inexprimable ouvertement, mais dont l'intensité passionnée transparait dans les reflets et les voix chantantes, l'animation lente et douce des surfaces par le *pathos* de l'âme. Une vieille mélodie irlandaise, d'abord jouée aux cordes par la danseuse puis chantée par l'ingénieur et reprise en chœur, lève le voile sur l'origine commune des deux personnages, les verts pâturages de leur Irlande lointaine. Une alternance de plans rapprochés en champ contre champ cadrant les deux personnages, compose la structure visuelle du fragment, selon un schéma classique où les figures sont tenues à l'immobilité. Deux gros plans sur le visage de la danseuse complètent la structure et en constituent le point d'orgue par leur intensité plastique et dramatique. Pendant tout ce passage, les reflets du bassin animent les tissus des vêtements des deux protagonistes, corps opaques réfléchissants. Le second gros plan sur la danseuse, qui intervient à la fin de la chanson, lorsqu'elle reprend en chœur les paroles dont elle se souvient soudain, est exempt de tout reflet sur le visage lisse et brillant de la jeune femme. Il n'en est pas ainsi lors de la première apparition du visage de la danseuse, qui lentement lève les yeux lorsque l'ingénieur entonne "L'amour se dore (dort ?) au fond des eaux / Leur longue attente sera reine". Son visage, où se reflète l'ondoiement coloré des remous du bassin — le mouvant devient ici l'émouvant — se double d'une lumière, d'une brillance dans ses yeux qui se dévoilent tandis que "L'amour se dort au fond des eaux". Voix magique, à la grave suavité, à la sensualité créatrice, miracle du cinématographe car au même moment, des reflets encore ténus éblouissent le visage de cette "Ninfa Moderna" (G. Didi-Huberman) et une lumière traverse son regard. Reflets couleur rose et dorée,

petites surfaces animées de mouvements sur le visage uniforme et lumineux de la nymphe:<sup>14</sup> symbole tachiste d'un amour prêt à éclore, vision d'un ailleurs qui reste hors champ, le bassin des eaux où dort un amour doré. Ainsi se manifeste l'insaisissable, par la lumière, l'air et l'eau, par le mirage qu'est un reflet, miroir évanescant dans une goutte d'eau. Plus tard, au fil de l'histoire, l'ingénieur irlandais va retrouver sa bien aimée dans une alcôve secrète. Un plan d'ensemble en plongée le montre traversant une étendue où domine un bassin immense où se reflètent ciel et nuages. Cet amour — tandis que le thème de la chanson irlandaise, extra-diégétique, est jouée par des cordes — est devenu, de reflet ténu, promesse d'un espoir, aussi grand que le ciel. Ce ciel reflété sur la surface de l'eau emplit maintenant tout le champ, alors que les reflets dorés sur la joue de la danseuse n'étaient que minuscules taches, "accessoires en mouvement".

Cependant, le cinéma est par ailleurs un art sonore et nous pouvons déceler dans ce court moment, ce pur plan de surfaces et de scintillements, l'invention d'une *figure sonore*. "L'amour se dore au fond des eaux", vers d'une exquise naïveté, pont mélodique entre l'amour courtois de Ronsard et la modernité imagée de Mallarmé, se trouve être illustré ou plutôt visualisé, tel un essai figuratif de l'ordre de la métaphore — une "rime plastique" — à l'image. De sonorité en empreinte plastique, ce vers — "L'amour se dort au fond des eaux" — se trouve être "imagé" à l'écran: la lumière qui éclaire les yeux de la danseuse, symbole d'un amour en attente, synecdoque d'un amour naissant. Ce type de *figure sonore* prendrait en compte le pouvoir d'évocation et de création que possède le son, une *figure sonore* de type "moteur de métamorphoses plastiques". Le son pourrait être à la base de reconfigurations formelles, affectant l'image, la reformulant.

Mais, dans un film qui répond à un régime classique, celui du film de genre d'aventures exotiques, ce potentiel plastique de la *figure sonore* — qui capte l'attention du spectateur, sort du *paysage*, s'installe au-devant de la scène — est très vite récupéré par l'instance énonciatrice. A la fin du passage, une image inversée, montrant le reflet des visages des deux

<sup>14</sup> Une nymphe, car la figure le suggère: une jeune femme avec une lyre devant un bassin. Cette danseuse peut être ainsi vue comme une "survivance" de représentations antiques, celles de Terpsichore, muse de la danse, représentée par l'imagerie gréco-antique sous les traits d'une jeune fille enjouée, marquant de sa lyre la cadence des chants et de la danse chorale.

personnages sur la surface du bassin, se trouble : vraisemblablement un caillou, comme le précise l'ingénieur irlandais, aura été jeté par un enfant. Un crescendo de cordes (une harpe, instrument aux sonorités aquatiques et cristallines par excellence) se substitue au son du caillou dans l'eau. *Figure sonore* qui permet à la mélodie irlandaise de monter littéralement à l'orchestre. Quelques mesures plus tard, quelques secondes après, ce thème est joué par une musique extra-diégétique,<sup>15</sup> qui assimile ainsi un motif musical jusqu'à présent resté diégétique. La mélodie rejoint l'orchestre, le thème devient "leitmotiv" —la musique de film du cinéma classique hérite ainsi dans sa fonction et sa structure du "leitmotiv wagnérien". Ce "leitmotiv", va désormais revenir par intermittences au cœur de la musique extra-diégétique, dans diverses orchestrations et tempi, accompagnant l'action, la caractérisant et la soulignant, "leitmotiv" associé à l'amour que vivent les personnages. De *figure*, la musique reprend sa fonction classique de *décor* et de coloration, elle a été littéralement assimilée dans le *paysage sonore*.

Des questions restent ouvertes. Si nous avons pu remarquer la persistance et les métamorphoses d'éléments morphiques antiques puis renaissants dans la plasticité du *Tigre du Bengale*, qu'en est-il de ces types de "symptômes plastiques" dans le cinéma en général? Ces reflets, ces jeux de lumière entre air et eau, procèdent-ils toujours de l'expression de l'invisible et de l'indicible, de l'intangible et de l'affect, du mouvant et de l'émouvant? Promettent-ils toujours l'accès à la représentation d'un espace intérieur?

De plus, si l'on se maintient au plan sonore, se pourrait-il que, par un processus mystérieux de migration des motifs à travers les âges et les arts, le cinéma sonore soit dépositaire de traces figuratives immémoriales mais métamorphosées,<sup>16</sup> au sein même de son environnement sonore, de son *paysage* acoustique?

En quoi le cinéma sonore aurait gagné un potentiel figuratif incroyable, dans l'évocation d'un *espace perspectif virtuel*, à l'écoute des mondes intérieurs —ceux de l'imagination, du fantastique et du poétique— et de l'intérieur des mondes —la représentation des sentiments et des pensées.

<sup>15</sup> La musique du film est composée et orchestrée par M. Michelet.

<sup>16</sup> Dans *Le tigre du Bengale*, il est à noter que c'est par l'intermédiaire d'un reflet sur l'eau, d'une image soudainement effacée, que la mélodie (et avec elle les reflets et les transparences?) monte à l'orchestre.

## Acercamiento sociocrítico a un caso de dibujos animados: *The Herculoids*, de Hanna-Barbera

José Ricardo Chávez Mendoza  
Juan Carlos González Vidal  
ElyLH (UMSNH)

**T**he *Herculoids* es una serie animada de Hanna-Barbera que comenzó a transmitirse en septiembre 1967 por CBS y culminó, en su primera etapa, en 1969. De una fecha a la otra se transmitieron 36 capítulos. Merece la pena señalar que la serie, además de varias repeticiones, tuvo una segunda temporada de septiembre de 1981 al mismo mes de 1982 con un número de once capítulos.

Una de las constantes fundamentales de esta serie la constituye la oposición **adelanto/atraso**. A través de toda una ingeniería de sistemas de categorías sémicas, esta oposición se muestra como una estructura elemental en la mayor parte de los episodios, y es precisamente en su funcionamiento multirrelacional donde encontramos características que hacen de la serie un objeto atractivo para el análisis.

Para ejemplificar dicho funcionamiento, hemos tomado un episodio que pertenece a la primera época. Además, como uno de los problemas que llaman particularmente nuestra atención es el de la transcripción, tratamos de explicar la relación que guardan las prácticas semióticas localizadas con las circunstancias de emergencia sociohistórica del texto. Puesto que se trata

de una investigación en curso, recientemente comenzada, consideramos que varias de las afirmaciones aquí expresadas tienen un carácter hipotético.

En términos generales esta primera etapa estuvo dominada por la recurrencia de ciertas preocupaciones que, como intentaremos demostrar más adelante, no son completamente ajenas a las preocupaciones coincidentes de las circunstancias sociohistóricas de su producción textual.

### *Bloques de personajes*

Una característica básica de este tipo textual es la de presentar a los personajes en bloques, que como cabe esperar de una serie animada de acción, coloca en relaciones antagónicas a un bloque con el otro. El primer bloque está constituido por los protagonistas que, a usanza canónica de las series, es un bloque estable de personajes definidos en roles actanciales y actoriales que aparecen como constantes en todos los episodios. El segundo bloque, el de los antagonistas, tiene la peculiaridad de que en esta serie, a diferencia de otras donde el bloque antagonístico es casi tan estable como el protagónico, es completamente cambiante; es decir, en cada capítulo suele aparecer un grupo opositor diferente, no obstante lo anterior, se conservan roles actanciales y actoriales. Asimismo, el conflicto motriz de narratividad es estable y es aquí, justamente, donde se observa uno de los puntos en que estructuras narrativas y sociales se vinculan, de modo que si el conflicto es estructural al relato genérico en cuestión, los rasgos semióticos que dicho conflicto adquieren en la configuración particular de *Los Herculoides* opera a través de deconstrucciones y transcripciones ideológicas que permiten al analista establecer relaciones entre la serie como práctica discursivoideologizante con otras prácticas sociales. Esto es, la agrupación en un par de bloques de los personajes del relato, tiene su correspondiente división discursiva en las cargas semánticas de cada bloque vinculado con determinadas prácticas sociales y sus repercusiones en la sociedad como una de ellas. De lo anterior se desprende el esquema general de esta ponencia, cuya parte inicial es la descripción de los rasgos caracteriales de los personajes y de su espacio adscriptivo, para posteriormente dar paso a las series articuladas en los bloques mencionados.

El episodio seleccionado, "**The Android People**", como la mayoría de los que conforman la serie, se abre con la presentación del líder antagonista,

entre cuyos rasgos caracteriales destaca el de estar dotado de tecnología —el hecho de ser él mismo un robot activa, de entrada, series de interpretantes que nos remiten a este ámbito de la experiencia. Entre los instrumentos con que cuenta este personaje se halla una especie de reproductor-transformador de materia, que le permite crear, a partir de modelos genéticos, una suerte de robot-clones (andriodes) con los rasgos morfológicos esenciales del original, pero con atributos "mejorados". Su intención es formar un ejército de seres de esta clase tomando a Zandor, el líder de los Herculoides, como su modelo específico en una primera instancia.

El bloque protagónico está conformado por dos subgrupos: el de los Herculoides (o animales "mágicos") y el de los humanos, constituido por una familia, que contrariamente al bloque anterior, se manifiesta fundamentalmente por tratarse de entes en un estado primitivo. El "léxico vestimentario" del grupo humano pone de relieve este rasgo. Los hombres de la familia, Zandor y Dorno (padre e hijo respectivamente), portan un taparrabo y botas, y el torso queda desnudo (hay que hacer notar, sin embargo, que el diseño de las botas no connota de ningún modo el **primitivismo**, pues se trata de un diseño que podríamos calificar de moderno). Tara, la mujer, lleva un vestido a la manera en que habitualmente se representa a las mujeres de la época de las cavernas en modelizaciones cinematográficas, televisivas y gráficas, en este sentido podemos compararla con otros personajes de Hanna-Barbera, como son Vilma (de la serie *The Flintstones*, 1962) y Shira (de *Mightor*, 1967), cuyo contexto de inserción es el tiempo ficcional de la prehistoria. Pero a diferencia de Vilma; Shira y Tara calzan unas zapatillas bajas. Al considerar estos aspectos de intertextualidad, podemos decir que los significantes vestimentales actualizan una serie de significados que le han sido asignados precedentemente por un código. Fuera de esta primera consideración de los sistemas modelizantes de interacción, se encuentran, en la práctica sociohistórica del vestido, microsemióticas que se insertan en el texto: zapatos bajos y vestido corto de una pieza, es decir, se trata de una deconstrucción que relaciona varios códigos. Los significantes vestimentales permiten establecer una distinción en tres niveles: diferenciación sexual, diferenciación generacional y diferenciación de poder. A estas tres marcas corresponden, evidentemente, prácticas sociales sustentadas en formaciones sociales e ideológicas (al respecto véanse los labios carmesí de Tara que dan la impresión de estar pitados). Dentro del rango jerárquico-

político que se establece al interior de la familia, el índice distintivo lo constituye la diadema que Zandor, a manera de corona (y obsérvese nuevamente la deconstrucción de una práctica social) porta sobre su cabeza.

La transcripción de prácticas sociales relativas a la definición de roles sexuales, masculinidad -femineidad, implica una puesta en código donde subyace no sólo una visión implícitamente patriarcal, sino también comercial. Por otro lado, es posible observar contradicciones codiciales, un ejemplo lo tenemos cuando los personajes femeninos caen, en cuyo caso es posible observar que la representación de los efectos de gravedad operan sólo de la cintura para arriba. El tabú que oculta las zonas públicas se reproduce y, en consecuencia, opera como un código moral que rige al código de representación.

Vale la pena subrayar que los únicos utensilios que la familia posee son armas rudimentarias, específicamente, en el caso de Zandor, una resortera y un escudo trifuncional que se plasma como una entidad que codifica nuevas marcas semánticas, en este sentido, conserva su función de base (proteger), más dos funciones añadidas (ser paracaídas (en Vietnam los paracaidistas constituyeron una estrategia importante del ejército estadounidense) y bumerang.

### El espacio

Zandor, Tara y Dorno, es decir, la familia, así como los “defensores”, son habitantes de un planeta cuyo nombre es Quásar. El nombre es más que significativo para lo que aquí queremos tratar, pues a saber, fuera del universo de la diégesis, el término se emplea en astrofísica como acrónimo de *quasi-stellar radio source* (fuente de radio cuasiestelar) para designar extraordinarias cantidades de energía que pueden provenir de grandes agujeros negros. Es decir, se trata de una palabra tomada de la jerga científica en boga por aquellos años y coincidente con el discurso bélico-astronómico que marca la serie y concomitantemente a la época. Al respecto cabe recordar que fue justamente en la década de los sesentas cuando se dieron muchos avances en la materia, pero de ello hablaremos más adelante.

Quasar se plasma como lugar escindido en dos tipos de espacio: selvático y desértico, en el que no se percibe ningún tipo de urbanización. La familia

duerme sobre lo que parecen hojas de plantas gigantes o árboles con forma de toldo. Su modo de vida puede calificarse, pues, de “natural” y “primitivo”. En síntesis, no hay transformación alguna de la naturaleza: los héroes armonizan con ella sin necesidad de construcciones, utensilios, artefactos o herramienta alguna.

El capítulo “**El Bucanero**”, por ejemplo, comienza con un narrador que sirve de marco situacional en el que se habla del planeta en los siguientes términos: “Quasar, el planeta distante y *primitivo* de los Herculoides”.<sup>1</sup> En ese mismo capítulo hay un diálogo en el que el Bucanero llama “salvaje” a Zandor, y otro en el que Zandor se define a sí mismo como “un hombre pacífico”.

Algo sobre lo que es necesario poner atención, es que los personajes del episodio —tanto los protagonistas como los antagonistas— comparten con su “ambiente” rasgos semánticos caracteriales. Se trata de un artificio gráfico que crea el efecto de una relación connatural entre el personaje y su ambiente, de forma que la caracterización de un personaje se ve reiterada por su contexto inicial de inserción. Este artificio gráfico repercute en una economización de recursos descriptivos y narrativos (dictada con toda seguridad por la brevedad de cada episodio, que no rebasa los diez minutos), pues desde el principio se proporciona una información global sobre los personajes y sobre los roles actanciales que van a desempeñar. De este modo, la configuración del espacio está constituida por un conjunto de signos que funcionan como interpretantes de los personajes (series de signos que en el sistema semiótico analizado son susceptibles de traducirse —y que de hecho se traducen— de manera recíproca; si excluyésemos a los personajes de su espacio original de adscripción, el espacio por sí nos remitiría a dichos personajes: en el texto son entidades indisociables o, mejor dicho, interpretantes inmediatos).

Los aliados del grupo humano están compuestos por un conjunto de animales con características especiales que, desde el punto de vista del relato sirven funcionalmente para el desempeño de su rol, pero alternativamente remiten a otros textos para constituirlos como unidades hipercodificadas. Este grupo, llamado los **Herculoides**, es el que da nombre a la serie. Obsérvese que desde el título mismo se invoca un intertexto (etimológicamente: parecidos

<sup>1</sup> La cursiva es nuestra.

a Hércules) de cuyo núcleo semiótico extrae ciertas marcas que se articulan en el bloque discursivo de los protagonistas. Empero así como el bloque protagónico da nombre a la serie, es el antagónico el que nombra a los capítulos —lo que dicho sea de paso, resulta significativo, como lo demuestra el capítulo del androide (etimológicamente parecido a un hombre). Los **Herculoides** son cuatro:

a) **Igoo**, un gorila gigante de piedra con una fuerza descomunal. De entre sus rasgos caracteriales destaca lo exagerado de sus puños. De modo que, Piedra-Tamaño-Gorila-Puños, al final de cuentas conforman uno de los semas distintivos de este personaje a través del semema fuerza. La configuración visual y actuarial desempeña una hipérbola del semema mencionado. Por otro lado, estas características son susceptibles de convocar intertextos, por ejemplo, *King Kong* (Ernest Shoedsack y Merian Cooper, 1933) un gorila que fue encontrado en un lugar ignoto, pero que pertenece a una época prehistórica, es decir, se trata de una imbricación de tiempos históricos que convergen.

b) En **Tundra** predominan dos modelos, el de un ceratops tetracórneo (prehistoria) y el de un rinoceronte (actualidad). La cabeza y el cuerpo nos envían al rinoceronte, mientras que una coraza ósea en el cuello nos hace pensar en el animal prehistórico. Sus patas,<sup>2</sup> diez, nos remiten a una tercera imbricación temporal: la del tiempo mitológico. Puede, además, arrojar bolas de energía por que al hacer blanco estallan a manera de bombas.

c) **Zok**, cuyo modelo se asemeja de manera significativa a un dragón, remite claramente a un intertexto mitológico, por lo demás ampliamente difundido en los relatos fantásticos. Posee como habilidad primordial la de volar grandes distancias, lanzar rayos por los ojos y la cola así como el rodear a su enemigos para restarles movilidad. Derivada de su capacidad de volar, realiza la función transportadora del corcel del relato folklórico.

d) **Gloop y Gleep** son una especie de organismos primigenios unicelulares, sin extremidades pero con ojos, y cuya capacidad es la elasticidad así como la adopción mimética de formas diversas. De igual forma, se pueden reproducir por fragmentación para reunificarse posteriormente. En determinados momentos sirven de utensilio al grupo humano que se alimenta de frutas que obtiene de la naturaleza.

<sup>2</sup> Funcionan como una especie de gato hidráulico, por lo que puede separar su cuerpo del piso en una proporción que implica varias veces su altura.

Todos ellos son estilizaciones gráficas de tipos precedentes: poseen capacidades de las cuales carece el modelo. Como afirma Umberto Eco:

Entendemos por ESTILIZACIÓN ciertas expresiones aparentemente “icónicas”, que de hecho son el resultado de una convención que estipula su reconocibilidad en virtud de su coincidencia con un tipo expresivo no estrictamente prescriptivo que permite muchas variantes libres.<sup>3</sup>

La preservación de no pocas de las propiedades de los tipos permite establecer una relación convencional inmediata con contenidos semánticos. Las construcciones semióticas que representan estos animales nos remiten, de manera general, a la naturaleza (evidentemente en su contexto de inserción).

#### *Tecnología, poder e imperialismo*

Como en todos los textos que involucran superhéroes, es debido a la función antagonista que se desencadenan los cambios de estado. Los antagonistas en este episodio —y en la gran mayoría del programa en cuestión— son extranjeros en Quasar, y su objetivo es, como lo mencionamos, apoderarse de un elemento propio de este planeta. Se muestran, pues, como invasores, y para la consecución de su objetivo utilizan su potencial tecnológico como instrumento de agresión. De este modo, Zandor es capturado y, mediante la máquina transformadora, se crea un duplicado gigante de él. Posteriormente viene el rescate del héroe y la reunión de los Herculoides para el contraataque.

Algo que hay que subrayar —y que por lo demás se manifiesta como otra de las constantes de la serie— es que la tecnología aparece asociada al poder, o más específicamente al poder militar, y es utilizada para acrecentarlo y para ejercer formas de dominación. La particularidad aquí es que son sólo los antagonistas quienes tienen el control sobre lo tecnológico, a diferencia de lo que ocurre en otras series como *The fantastic four* (Hanna-Barbera, también de 1967), de modo que lo tecnológico con su bloque

<sup>3</sup> Umberto Eco, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977, pp. 337-338.

discursivo respectivo se asocia directamente con su rol actancial. Así, la noción **adelanto** subsume marcas semánticas negativas que serán actualizadas a través de diversas instancias sistémicas del conjunto semiótico.

Observemos ahora algunas de las motivaciones que conducen a los agresores a Quasar: a)- búsqueda de un objeto para apropiárselo, en el entendido de que les será útil para sus fines de dominación; b)- conquista del planeta (que puede asumir una doble modalidad: búsqueda de beneficios materiales o búsqueda de dominio sobre los otros por el dominio mismo); c)- intención de apoderarse de los Herculoïdes para utilizarlos en conquistas futuras.

Es decir, que las motivaciones de los oponentes están en relación con una carencia, que para ser satisfecha requiere de una agresión contra aquél que posee lo que se desea —sea de orden concreto (cosas materiales) o abstracto (la privación de la libertad del otro).

Todo lo anterior nos permite afirmar que nos encontramos ante un sistema nocional que articula, sobre la estructura elemental **adelanto/ atraso**, la microsemiótica del imperialismo. Esta microsemiótica se manifiesta a través de conjuntos de significantes diferentes, que van del código lingüístico a la caracterización de los antagonistas (pasando por sus roles actoriales). Ahora bien, desde cierto punto de vista la configuración morfológica de éstos es mucho más compleja que la de los héroes, pues presentan vestimentas más sofisticadas constituidas por atavíos de guerra futuristas (cascos, escudos, armaduras); además, signos que connotan la **agresividad y el mal**, que entra en par oposicional con el bien de los protagonistas, y cuya base de articulación es el sistema nocional de la alteridad del que se desprenden un sin fin de prácticas sociales. Tales signos se manifiestan a través del código sonoro, visual y gestual como son las cejas arqueadas, los orejas puntiagudas y los dientes afilados, así como la risa como un intensificador de la maldad, relacionada con ciertas connotaciones negativas que la asocian a una expresión de lo bajo, lo vulgar, y por ende, lo malo. Aquí podemos hablar nuevamente de logro configurativo, ya que estos personajes manifiestan desde el primer atisbo una construcción identitaria acabada.

Se produce, pues, una contigüidad entre la microsemiótica de lo tecnocrático y la del imperialismo. Desde este punto de vista, la tecnología no es otra cosa que un instrumento que sirve a intereses imperialistas. Dentro

de la serie, esos intereses atentan contra seres primitivos que viven en armonía con la naturaleza.

Estamos en condiciones de esquematizar funcionamientos semióticos básicos que se distribuyen en dos instancias sistémicas, polarizadas por semantizaciones positivas y negativas: si el **adelanto** aparece marcado negativamente, el **atraso** se inserta como lo positivo. El adelanto implica, en todo momento, la agresión factual o potencial.

<b>Antagonistas</b>	v. s.	<b>Protagonistas</b>
<b>Adelanto</b>		<b>Atraso</b>
<b>Negativo</b>		<b>Positivo</b>

#### *Antimodernismo*

Por otro lado, el hecho de que el **atraso** se asocie a los protagonistas y, en consecuencia, a lo positivo, posibilita la introducción de una microsemiótica antimodernista (que tal vez convendría más designar como antitecnocrática). La tecnología que vemos es preponderantemente militar: armas sofisticadas, seres creados “científicamente” (robots, clones, andriodes), controles remotos, medios de transporte eficaces, a la cual **Los Herculoïdes** deben hacer frente desde su situación de atraso para preservar su integridad, y es finalmente ese primitivismo el que termina por imponerse. Por otra parte, la inserción de una microsemiótica antimodernista no se funda exclusivamente en este aspecto (sería una postura excesivamente simplista); para constatarlo observemos otros fenómenos.

La familia se plasma como una célula de relación armónica con el exterior, y más específicamente, con la naturaleza. Es muy significativo que la familia no la transforme, sino que se adapte a ella (en cierto sentido, no crea cultura). La transformación se produce solamente por necesidades belicistas, como

consecuencia de una agresión extranjera: en tales ocasiones las rocas, los árboles, etc., pueden convertirse en instrumentos de contraataque. Así, el triunfo del atraso (del primitivismo) implica la preservación de los vínculos armónicos humanidad-naturaleza, esto es, de una forma de vida.

Hay que hacer notar que Zandor y su familia no desconocen el manejo de los instrumentos modernos, lo que se evidencia cuando se apoderan de las armas y/o de los transportes de los enemigos y hacen un correcto uso de ellos en contra de los portadores iniciales lo que habla de una habilidad adquirida). Esto tiene una consecuencia considerable en la producción semiótica: la adscripción al primitivismo se manifiesta en gran medida como voluntaria, y por el principio de contrastividad, implica un rechazo de lo moderno.

Vemos, pues, que los vectores de articulación de la microsemiótica en cuestión son más complejos de lo que se percibía en un primer momento. Los trayectos de sentido comprenden elementos que requieren de una lectura más atenta.

En el sistema localizado viene a insertarse un intertexto sugestivo, el de Frankenstein. Cualquiera que sea la modelización de la que haya sido tomado, el intertexto se presenta como una entidad hipercodificada que conlleva una metaestructura narrativa, uno de cuyos programas básicos está constituido por la transgresión de las leyes naturales al crear un ser humano de manera artificial; la creación, basada en la ciencia y paralelamente transgresora de los principios naturales y/o divinos, se vuelve contra su creador y termina por destruirlo. El texto de recepción ejerce una reducción semiótica del intertexto al neutralizar elementos de la estructura narrativa de este último que resultan intrascendentes para el ensamblaje estructural. De este modo, se presenta un isomorfismo narrativo entre ambos que *pertinentiza* el proceso de codificación. En síntesis, los dos textos plantean el aspecto negativo de lo antinatural (e implícitamente se reproduce un cuestionamiento de orden ético y social acerca del uso indiscriminado de la tecnología, y por otra parte, el temor surgido desde la revolución industrial de la sustitución del hombre por la máquina).

Es relevante destacar en este punto que el fin de la Segunda Guerra Mundial y la utilización de las bombas atómicas, así como la polarización del mundo en bloques, trajo tras de sí una segunda revolución tecnológica ante la necesidad de armamento cada vez más poderoso y sofisticado. Los

sesentas es la década de la carrera por el espacio, ergo el desarrollo científico y/o tecnológico se plasma como un catalizador que tiende a la destrucción de las relaciones armónicas humanidad-naturaleza. El equilibrio es restituido cuando desaparecen las creaciones aberrantes (Frankenstein y el Zándor-androide conjuntamente con sus creadores. La trasgresión se paga con la vida. El intertexto en cuestión ha sido convocado por las particularidades del sistema semiótico.

En consecuencia, cabe mencionar que esta serie comparte de algún modo la concepción que sobre el desarrollo tecnológico se manifestará más enfáticamente en películas como *El planeta de los simios* de Franklin J. Schaffner, 1967, por cierto, el mismo año del comienzo de la serie

#### Comentario final

Como lo mencionamos al principio de nuestro trabajo, un problema que nos interesa es el de la transcripción, por lo que no nos resta sino remitirnos a las circunstancias de producción del texto.

En Estados Unidos la década de los sesenta está marcada —sobre todo en la segunda mitad— por prácticas sociales de orden contestatario, que generan tensiones con respecto a las prácticas oficialistas. Los norteamericanos se involucran en la guerra de Vietnam, lo cual pone en movimiento el aparato propagandístico nacionalista, que exalta los discursos de carácter bélico. Paralelamente, una parte de la sociedad empieza a mostrar su rechazo por la guerra e insiste en la sinrazón de esta empresa estadounidense. Determinados grupos de jóvenes —que, cabe señalar, se han convertido en la parte mayoritaria de la sociedad—,<sup>4</sup> llevan a cabo sus protestas de manera peculiar: los *hippies*, por ejemplo, se reúnen como una gran familia que trastoca las connotaciones institucionalizadas de civilización y barbarie, para proponer, en muchos sentidos, una vuelta a formas de vida “naturales”. La relación armónica humanidad-naturaleza es presentada como un valor social. En síntesis, los sesentas son una década caracterizada por una ruptura generacional, la crisis de los misiles y sus consecuentes

<sup>4</sup> Precisamente por esos años se calculan alrededor de 70 millones de adolescentes y adultos jóvenes que, en formas diversas, reaccionan contra la autoridad

tensiones que triplicaron las armas nucleares en el planeta, la carrera por el espacio, asesinatos políticos, los movimientos por los Derechos Civiles (feministas, antisegregacionistas, etc)...

La serie objeto de nuestro análisis reproduce, entonces, prácticas sociales y discursivas que se generan fuera del ámbito oficialista y que, evidentemente, entran en tensión con él. Las zonas de conflicto localizadas en nuestro texto atestiguan dicha tensión.

Algo que debe quedar claro es que en ningún momento planteamos que la serie de *The Herculooids* sea un producto “revolucionario”, encargado de difundir un tipo de conciencia antibelicista. Simplemente que, como cualquier texto, no puede renunciar a su circunstancia de emergencia socio-histórica. Las prácticas constataorias estaban disponibles —por decirlo de alguna manera— en el universo semiótico de la producción textual, y no resulta extraño que se introdujeran en objetos culturales específicos. Muchas de las veces, la transcripción de prácticas sociales en esta clase de textos no resulta evidente a simple vista, sobre todo cuando se trata de sistemas modelizantes pluricódigos como el que nos ocupa. Existe todavía la idea, en determinados grupos sociales, que los dibujos animados, al ser un producto cuyo destinatario principal es un público infantil, no contienen información cultural compleja. Sin embargo, como todos los textos, incorporan gran cantidad de información de manera no consciente (aunque también consciente e inconsciente) que representa una disposición específica del universo semántico global, de las preocupaciones, las tensiones, de los discursos y las circunstancias de su emergencia sociohistórica.

Con el presente trabajo hemos querido contribuir a demostrar, en la medida de nuestras posibilidades, la operatividad y versatilidad de la teoría sociocrítica de Edmond Cros, que se manifiesta, sobre todo en los últimos tiempos, como una teoría de la cultura.

## Análisis sociocrítico del texto pictórico *Moisés o núcleo solar* de Frida Kahlo

Taller de Análisis Textual “Edmond Cros” de la Universidad de Guadalajara\*

El presente acercamiento al texto *Moisés o Núcleo solar* de la pintora mexicana Frida Kahlo se manifiesta como un ejercicio de análisis sociocrítico, realizado desde la modalidad del trabajo en conjunto. La decisión de elegir este formato parte de la inquietud por dar continuidad a la mecánica que Edmond Cros y su equipo de la Université Paul Valéry han implementado en sus seminarios; mecánica, que a su vez, ha sido parte fundamental de la enseñanza metodológica que hemos recibido en la Facultad de Letras de la Universidad de Guadalajara. Consideramos esta elección como un primer acto simbólico, en nuestra incipiente carrera metodológica, ya que lejos de privilegiar un gesto individualista, hemos optado por una labor colectiva, situación que, simultáneamente, intenta confirmar una de las posturas de la sociocrítica: la responsabilidad y pluralidad de los conjuntos sociales en las diversas manifestaciones de la cultura.

El dispositivo de trabajo que nos hemos impuesto no ha estado exento de dificultades. De hecho, consideramos que los resultados que ustedes a continuación escucharán forman parte de una primera etapa de trabajo. En ésta hemos participado activamente al realizar una serie de comentarios

\*Miembros del Taller: Irma Cecilia Eudave Robles, Mauricio Díaz Calderón, Eduardo Ortiz Arámbula, Diana Sofía Sánchez, Gabriel Medina González, Juan Tomás Martínez Gutiérrez, Adriana Jiménez Martínez, Adriana Sahagún Ruiz, Osbaldo Amauri Gallegos de Dios.

generales de los elementos e incidencias semánticas que más significativos nos han parecido. De manera empática, cada uno hemos seleccionado un aspecto dentro del cuadro para trabajarlo de manera detallada y personal. Hemos partido desde la premisa de que las incidencias semánticas fundadoras podrán ser reconocibles en cualquier nivel y/o posicionamiento textual.

Por el momento, nuestro interés es hacerles partícipes de los avances que cada uno de nosotros ha obtenido, en su respectiva área de trabajo. Para ello hemos decidido resumir al máximo, por cuestiones del tiempo acordado a esta exposición, dichos resultados, de manera de que ustedes puedan constatar el trabajo que hasta ahora se ha desarrollado.

El texto pictórico de Frida Kahlo es un texto que, particularmente, puede ser de una utilidad muy marcada para el análisis sociocrítico y para el trabajo colectivo. La acumulación de elementos que aquí se manifiesta y la disposición en que éstos se organizan permiten una división de los espacios y de la información que el espectador recibe. De esta manera, es posible afirmar que existe una postura particular de concebir el quehacer pictórico: aquí se nos está proponiendo un programa narrativo, donde un mensaje explícito intenta comunicarse a través de la representación iconográfica. Para articular dicho mensaje, el cuadro convoca elementos de discursos que van más allá del perímetro de lo pictórico: discursos historicista, religioso, mítico, onírico y de tipo realista. Es obvio que esta pluralidad de registros discursivos ya es en sí portadora de una gran carga significativa. Sin embargo, al develar que existe un orden determinado para instaurar un programa narrativo identificable, afirmamos que esa acumulación discursiva tiene como efecto la presencia de un discurso de tipo educativo o escolar. Esta característica nos parece estar estrechamente vinculada a la génesis intertextual del cuadro: la obra de Sigmund Freud, *El hombre Moisés y la religión monoteísta*, donde se realiza una lectura de la fundación del pueblo judío. Así, la práctica pictórica, iconográfica, y la ensayística tienden lazos filiales para ubicarse en el origen discursivo del cuadro. Origen cuyo fin estratégico será la difusión de una forma de concebir la historia humana, incluidos, didácticamente, elementos de la cultura mexicana. El cuadro de Frida Kahlo, entonces, pasará por aspectos de dos historias nacionales para alcanzar la dimensión aglutinante de lo humano. En sí, esta postura ya

evidencia los vaivenes semánticos entre las nociones de lo individual y lo colectivo, de lo particular a lo general.

Para ahondar en el tejido textual que compone al cuadro, un aspecto que hemos considerado relevante es el que se refiere a la intertextualidad entre la obra de Freud y la de Frida (de hecho, no nos parece gratuita la cercanía fonética entre los dos nombres). Este nivel, en sí mismo, nos da material suficiente para un amplio estudio. Sin embargo, aquí solamente abordamos dos aspectos: el programa narrativo que instaura Freud en su ensayo y el título de la obra.

Para Diana Sánchez, *Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos* (1936-1938), es un texto que va en busca de la reinterpretación de los orígenes y el carácter del pueblo judío, así como de su fundador, Moisés. De esta forma, Freud intenta demostrar la ilegitimidad de aquél, por su origen egipcio, como padre de su pueblo. Al desestabilizar los fundamentos de su religión y funcionando como sujeto develador de la falta primigenia, Freud establece una estrategia discursiva, encaminada a validar su postura de personaje elegido y nuevo portador de la verdad fundacional judía. Sus argumentos se basan en la convocatoria plural de discursos: leyendas, mitos, historia, literatura, psicoanálisis. Además, las nociones evolucionistas, como instrumento de cimentación y corroboración de sus hipótesis, se reafirman con la convocatoria de las posturas de Darwin, Atkinson y Roberson Smith. Al término de la evolución que propone Freud, la figura que se encumbra es la que reúne las características del protopadre. De esta forma, el desarrollo intelectual y espiritual de la especie humana pasa del estado politeísta, sinónimo de subjetividad, instinto y matriarcado, al monoteísmo, donde una figura masculina es respetada y temida por sus creyentes. En el discurso de Freud, se establecen lazos significantes entre las nociones, aparentemente contradictorias, de evolución y destino. Esto implica que la legitimación está profundamente vinculada con el origen y con un orden superior: la divinidad. Y tanto Moisés, de forma histórica pero ilegítima, como Freud, con el poder del conocimiento y la nueva ciencia que postula, juegan un papel de mediación, de personajes elegidos y fundadores de una idiosincrasia nacional. Un hecho se vuelve contundente y continuo en la formación de la identidad judía, ya sea por la leyenda de Moisés o por la posición de Freud: los judíos son el pueblo diferenciado, elegido, superviviente y destinado a permanecer en la historia.

Los elementos que aquí se han destacado de la obra de Freud serán confrontados con los resultados que cada uno de los miembros de este taller han alcanzado, en sus respectivas áreas de análisis elegidas. Consideramos como presupuesto metodológico el hecho de que existirán aspectos que confirmen algunas de las problemáticas evidenciadas en el texto freudiano y, simultáneamente, se pondrán de relieve las recurrencias del texto pictórico que contradigan o replanteen lo antes señalado. Esas zonas de afinidad y contradicción se conceptualizarán como las responsables del sentido de ambos textos y la huella definitoria de los respectivos contextos sociales, económicos y culturales.

Antes de darles a conocer los resultados particulares obtenidos por nuestro grupo, es necesario confrontar las deconstrucciones que operan a nivel denominativo entre la obra de Freud y la de Kahlo. El aspecto que por el momento nos parece más pertinente al comparar los títulos, *Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos* y *Moisés o núcleo solar*, es el que finca su presencia en la oposición exclusión vs. inclusión. El primero se centra en el universo cerrado, diferenciado, de la tradición religiosa judaica, el cual es cercado desde la retórica ensayística por triplicado. *Moisés o núcleo solar* es un título más amplio que permite la equivalencia de residuos discursivos de orden religioso, simbólico y científico. En éste puede afirmarse una constante de tipo incluyente o indiferenciada. Simultáneamente, consideramos que el título de Frida Kahlo se convierte en el primer elemento de una propuesta de lectura global del texto; ahí donde se ha establecido un programa narrativo, portador de una visión general del desarrollo de la especie humana.

Adriana Jiménez Martínez ha trabajado sobre los cuadrantes 7 y 9 del texto pictórico. La ubicación espacial de la pintura los sitúa en los extremos inferiores de ésta. Esta posición de base pareciera confirmar el contenido que intenta representar: un estadio primario de la evolución social humana. En estos dos cuadrantes destaca la presencia dos figuras antropomórficas que vienen a determinar las diferenciaciones genéricas por medio de dos acciones definitorias: el trabajo manual, de índole masculino (cuadrante 7) y la lactancia-maternidad en el espacio donde se ubica la representación femenina (cuadrante 9). En un plano secundario, las masas que acompañan a las representaciones masculina y femenina dan la noción de una vida comunitaria (construcciones, instrumentos bélicos) e instauran la tensión

individuo vs. colectividad. Por otra parte, Jiménez Martínez destaca la sistemática del doble distorsionado, cuya abstracción la lleva a señalar, junto con la carga simbólica de las banderas, la instauración de un campo semántico inherente a la identidad.

Como es posible constatar, el texto pictórico de Kahlo encuentra una serie de elementos comunes con el texto freudiano: la problematización de la cuestión genérica; la oposición individuo vs. colectividad, emparentada a las nociones de liderazgo y diferenciación; así como una problematización por definir, por instaurar una identidad.

Si en los cuadrantes 7 y 9 se instala la noción de una identidad colectiva e imprecisa, a través de un movimiento ascendente, dicha situación cambia radicalmente. Los cuadrantes 1, 3, 4 y 6 privilegian la identificación de personajes humanos, relevantes en las áreas del conocimiento, la política y la religión (cuadrantes 4 y 6), hasta pasar a un plano superior (cuadrantes 1 y 3) donde los protagonistas son de índole divina. Adriana Sahagún ha tomado como objeto de trabajo la composición y manifestación jerárquica en el cuadro de Frida Kahlo y constata que en este movimiento visual ascendente, se está proponiendo una noción evolutiva, donde se acentúa el paso de un estado primario del ser humano hasta alcanzar el plano superior que representan las deidades convocadas. Sahagún confirma la sistemática jerarquizante al constatar las diferenciaciones que se dan en la forma de presentar a los personajes, siguiendo el movimiento ascendente de lectura: mientras que en los cuadrantes extremos de la base se logra un efecto de profundidad por la representación masiva, en los cuadrantes 4 y 6 se puede abstraer la noción de orden y diferencia, hasta culminar en los cuadrantes superiores con el recurso de las superposiciones divinas. La lectura ascendente corrobora la diferenciación y jerarquización de los elementos no sólo desde la perspectiva de los personajes convocados (la identidad y relevancia histórica), sino que la refuerza por la manera, los recursos, que se emplean para diferenciarlos. Esta cualidad jerarquizante del texto pictórico nos parece vincularse a la creación de un personaje elegido en el texto de *Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos*, donde el mismo Freud asume este papel. En el caso del cuadro, la autoreferencia que utiliza Kahlo para incluirse entre las representaciones de los hombres reconocidos (cuadrante 6) y entre las divinidades (cuadrante 3) corrobora la característica mediadora o mesiánica.

La diversidad de personajes históricos y míticos en la pintura de Kahlo se complementan con la atribución de un cuadrante que nos muestra un conjunto de representaciones prehispánicas. Osvaldo Gallegos ha enfocado su análisis a este espacio que concreta la presencia de lo nacional mexicano en el texto pictórico. Para Gallegos, la decisión de marcar el espacio nacional con representaciones pertinentes a un campo semántico del pasado está justificada por la necesidad de replantear los valores nacionales, a través de la recuperación de un pasado que gran parte de la historia mexicana pretende negar. Por medio de una sistemática de la superposición, al espectador le es presentado un mosaico de deidades, bestias y personajes, cuya carga simbólica particular es resemantizada por las contradicciones sociales e ideológicas, mediatizadas, en el texto de Kahlo. Así, las representaciones de Tláloc, Coatlicue, Quetzalcóatl, el jaguar, el conejo, la serpiente y el hombre con la cabeza adornada conforman un microuniverso dentro del cuadro. Microuniverso, cuyo centro simbólico lo ocupa la representación de Coatlicue y, más precisamente, una calavera. La inmensa carga simbólica de esta deidad, podría ser sintetizada, en función del mismo texto pictórico, en dos aspectos: la oposición centro vs. periferia y la noción de maternidad. Ambos elementos podrán ser abstraídos a la oposición inclusión vs. exclusión y a una preocupación, ya de orden y representación de clase social, por definir una identidad nacional. Este último punto nos parece que establece una nueva coincidencia con la obra de Freud: instituir la identidad de los dos pueblos. Sin embargo, pensamos que, simultáneamente, existe una ruptura, condicionada por las circunstancias y evolución social del pueblo judío y mexicano: mientras que en la obra de Freud se reconoce la diferenciación del pueblo judío, lo que lo aísla y excluye del contexto de naciones, en el caso mexicano, la problemática se encamina hacia una búsqueda de integración a ese mismo contexto mundial. Así, las dos obras funcionan dentro del perímetro de la fundación de los valores nacionales, aunque ambas se distancian en sus fines últimos.

La columna que forma los cuadrantes 1, 4 y 7 de la parte izquierda del cuadro y la formada, en el extremo derecho, por los cuadrantes 3, 6 y 9, aparecen como fragmentadas, periféricas, por la presencia de una tercera columna, central, compuesta por los cuadrantes 2, 5 y 8. Esta zona vertical se caracteriza, primordialmente, por su remarcable carga simbólica.

Gabriel Medina González ha enfocado su acercamiento analítico hacia las funciones que juega la figura solar en la pintura. El impacto visual dentro de la misma y su carga mítica y simbólica nos dan visos de su importante papel, concretándose en nociones como la de la unicidad, la diferenciación cromática, de volumen, de ubicación y funcional. En el nivel de su composición, para Medina González, el disco solar representado no puede ser, solamente, conceptualizado en su calidad de masculino (capacidad de penetración en espacio que rebasan al propio). La construcción cromática (colores cálidos y oscuros) y figurativa ( semejanza a un paisaje lunar) hacen de este elemento un ente donde opera una problematización genérica (sumándose, en lo referente al ámbito femenino, los signos de maternidad que circulan en el cuadro). El disco solar, entonces, se convierte en un signo del equilibrio, de homogeneización, donde los contrarios simbólicos y semánticos se concilian: es un tercer ojo dentro de la pintura de Kahlo, símbolo de la perfección y de la elevación del hombre, espacio de convivencia entre el discurso religioso y el científico. Es esta situación una nueva ruptura con la propuesta del texto freudiano: aquí se privilegia la pluralidad de los elementos convocados. De un monoteísmo excluyente, se pasa a una convergencia plural de voces religiosas y/o científicas; de un origen paternal, hacia un avance que intenta restituir el ámbito maternal, ya no como estadio primario de la humanidad, sino como marca de una evolución.

El último aspecto del análisis que nuestro taller les presenta, es el que ha desarrollado Tomás Martínez, quien se avoca a dilucidar la representación genérica dentro del cuadro de Frida Kahlo. Para hacerlo, Martínez propone un microprograma narrativo que se efectúa en los cuadrantes 5 y 8 y toma, como eje de lectura, una sistemática de la transición. Dicha sistemática pone de manifiesto la representación de los actos que ahí ocurren: fecundación y gestación. Es decir que nos encontramos ante una puesta en imagen del origen biológico del ser humano y de la vida animal (la cópula simbólica de la medusa y el caracol). Este origen pone, visual y espacialmente, en el centro fundacional, elementos mayoritarios pertinentes a un universo femenino. ¿Es, entonces, posible hablar de una ruptura radical de la prominencia masculina, en favor de una recuperación de lo femenino? La

indiferenciación queda demostrada, de manera explícita, en la representación del recién nacido: contenido y continente (por la doble designación que implica la palabra "moisés") se vuelven uno solo. Consideramos que más que perfilarse una nueva escisión genérica, el cuadro de Frida Kahlo pone de manifiesto la dialéctica problematizada de la relación femenino-masculina. Es aquí donde la mencionada sistemática de la transición-indefinición encuentra su funcionamiento en el tejido textual y conecta a éste con su contexto social.

Para los miembros de este taller de análisis textual, nos quedan claras las limitaciones de este nuestro primer trabajo colectivo. Estamos conscientes de que aún nos encontramos en una de las fases iniciales que propone Edmond Cros. Sin embargo, tenemos la noción de que nuestro trabajo deberá centrarse sobre varios puntos: la investigación contextual relativa al ascenso femenino en la sociedad mexicana; el proyecto de inclusión de la economía nacional dentro de un orden internacional; la instauración de un grupo de intelectuales y artistas (Vasconcelos, como guía), cuya meta es redefinir la identidad nacional; y el proyecto educativo del momento, donde se enfatiza el concepto de evolución.

## Identidad y modernidad en una pintura de Siqueiros

Arturo Morales Campos  
UMSNH

**H**ablar de identidad en el siglo XXI podría parecer abordar un tema gastado y, aun más, superado. Sin embargo, especialmente, al hablar de México, y ante fenómenos actuales como la globalización, no es de dudar que la identidad de los pueblos se está viendo alterada de diversas formas.

En el presente trabajo analizaremos una pintura del muralista David Alfaro Siqueiros, inserta en un período en el que se dice que México había alcanzado la modernidad.

A pesar de no ser un mural, sino una pintura parte de un proyecto que, al parecer nunca lo realizó el pintor, tiene rasgos de monumentalidad. Sus dimensiones son 1.65 x 2.12 metros, y fue realizada con una técnica a base de piroxilina. Aparece exhibida en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, en el área de Chapultepec, intitulada *Nuestra imagen actual* y es del año de 1947.

Aplicaré, como método, cuatro pasos provenientes de propuestas semióticas que actuarán como articuladores discursivos:

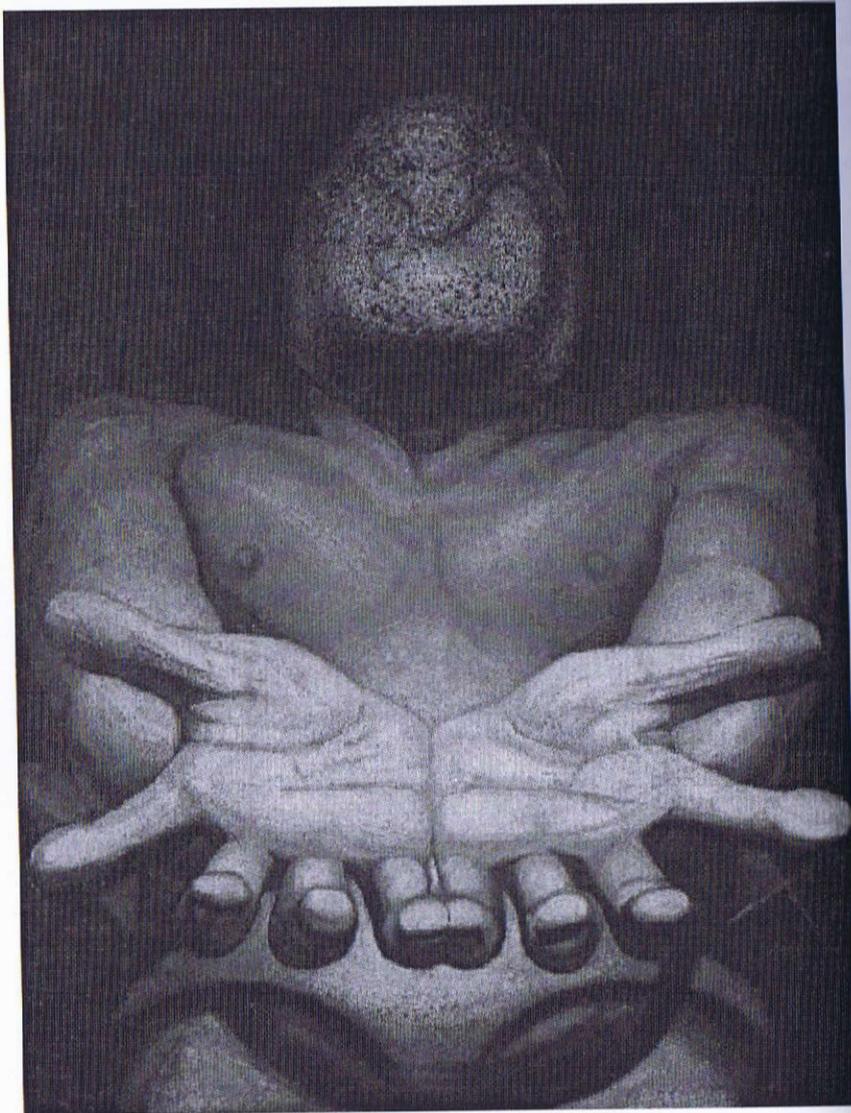


Figura 1.  
Nuestra imagen actual

1. Lectura del texto y localización de la distribución de los elementos.
2. Aplicación del Modelo Semántico Reformulado.
3. Determinación de las funciones (más a la manera de Roland Barthes).
4. Microsemióticas y conjunciones.

### 1.1. Distribución de los elementos

Toda la información de esta pintura se concentra en tres planos: el primero, que corresponde a las grandes manos proyectadas hacia el frente en perspectiva; el segundo, donde aparece prácticamente la mitad superior del cuerpo musculoso perteneciente a un hombre, carente de cabeza, pues en su lugar se halla una piedra porosa, cuya silueta sigue más o menos las líneas del miembro ausente. Finalmente, el fondo de un azul oscuro que se desvanece de manera gradual de la parte superior del cuadro hacia la inferior.

El cuerpo ocupa casi toda el área del texto.

Es bastante singular el hecho de que aparezcan algunas líneas de composición dentro del cuerpo y a los costados de ambas manos. Estas últimas salen del cuerpo y se cruzan formando un par de triángulos. El de la izquierda (el observador como referencia) aparece incompleto por la figura del dedo índice que se interpone y la de otro triángulo rojo, que da la idea de ser un cuerpo tridimensional, cuya punta redondeada se inclina hacia arriba. El de la derecha, aparece con rojos y el color de fondo entremezclados.

Es posible observar parte de la cadera y un pequeño espacio correspondiente a las piernas; ambas partes corporales aparecen inacabadas, de tal forma que de nueva cuenta se aprecian algunas líneas curvas de composición. Este conjunto pélvico se parece más a la de los muñecos flexibles de madera que usan los pintores para trabajar con las proporciones de la anatomía humana o a la de un maniquí de escaparate. Lo inacabado de esta área hace que la figura carezca de genitales. Las piernas salen de la cadera (parecida a un calzón) a manera de rótulas de gran cabeza y aquélla presenta los huecos donde embonan esas articulaciones. Una línea curva en media luna hacia arriba, de color café oscuro, cruza ambas piernas: la punta izquierda termina en el espacio

donde embona la pierna de ese lado y la otra punta se prolonga hasta el dedo medio de la mano del lado correspondiente. El color de la piel en este conjunto está desvanecido. Este detalle es importante, pues completa el efecto referente a lo incompleto.

Las manos de palmas hacia arriba aparecen con la iluminación más alta de todas las figuras, éstas se juntan por sus costados internos, a la vez que los meñiques también lo hacen por las puntas ligeramente flexionadas. Los dedos anulares y medios presentan la misma flexión. Los índices se despegan del resto y están completamente estirados; finalmente, los pulgares forman un ángulo convexo. La perspectiva es la que se encarga de darles el gran tamaño a ese par de manos.

Algo de la luz blanquecina del primer plano traspassa e ilumina el centro de la cadera a la altura donde deberían ir los genitales; el resto oscurece gradualmente.

Los brazos fuertes se inclinan hacia abajo para que, así, las manos ocupen la región principal del cuadro, prácticamente en el área inferior correspondiente a la sección áurea, es decir, la región en un cuadro donde aparecen los elementos principales. En la antigüedad griega se hicieron estudios para determinar la posición en un plano donde el ojo se fijara de manera inmediata. Se llegó a la conclusión de que no es exactamente en la mitad de ese plano, sino que el ojo cae ligeramente a la derecha y hacia arriba. Existe una fórmula matemática para obtener los puntos de la *proporción divina* o sección áurea. En el retrato, sobre todo del Renacimiento y del Barroco, puede apreciarse que, dentro de esta sección, caben la cabeza y las manos del personaje representado, formando un triángulo. En nuestro texto, aparece esa misma figura geométrica (ver figuras 1 y 2). Sobre este tema, hablaré en el paso correspondiente a las conjunciones.

Los músculos del pecho aparecen contraídos por la posición de los brazos y por la intensidad con que las manos son lanzadas hacia el frente. Una sección del abdomen despunta detrás de las manos y ligeramente iluminado. Presenta, así mismo, una línea curva blanquecina de composición en media luna hacia abajo. He estado mencionando lo referente a las líneas de composición, pues es característico de los proyectos muralistas. Pero, de manera importante que después desarrollaré, hay par de líneas oblicuas a los costados del pecho: la de la derecha tiene coloración roja como si fuera una herida, la otra presenta la coloración de las otras líneas, blancuzca.

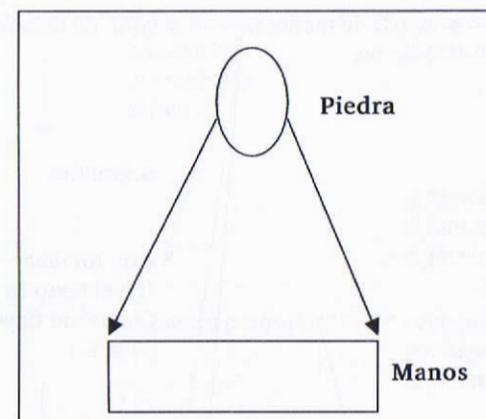


Figura 2.

El cuello es grueso y ostenta un par de músculos faríngeos en forma de “v”.

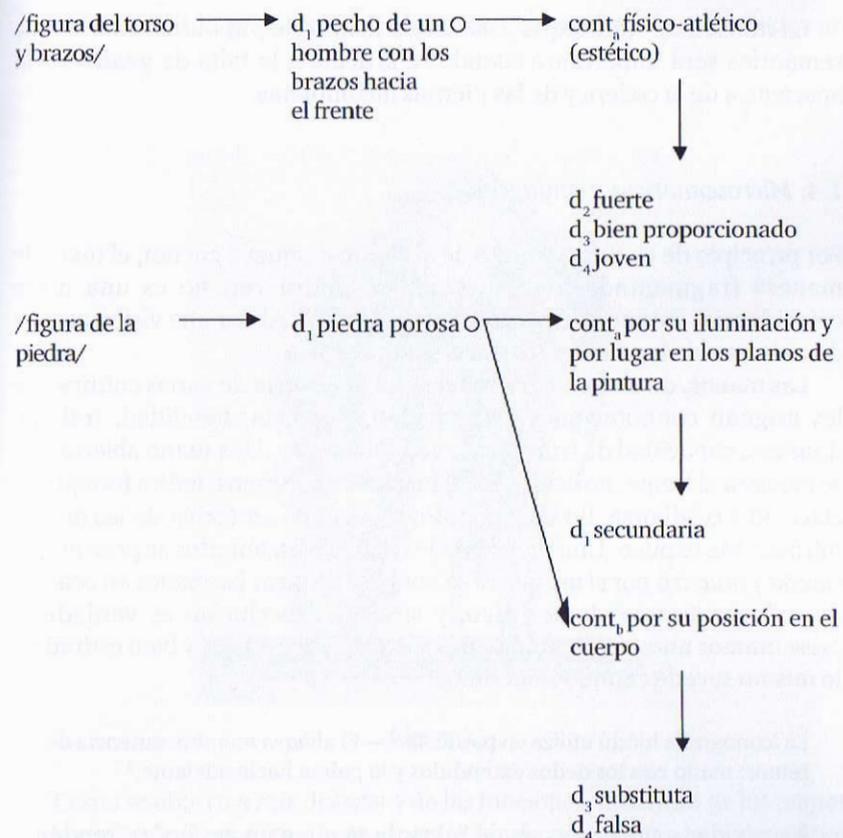
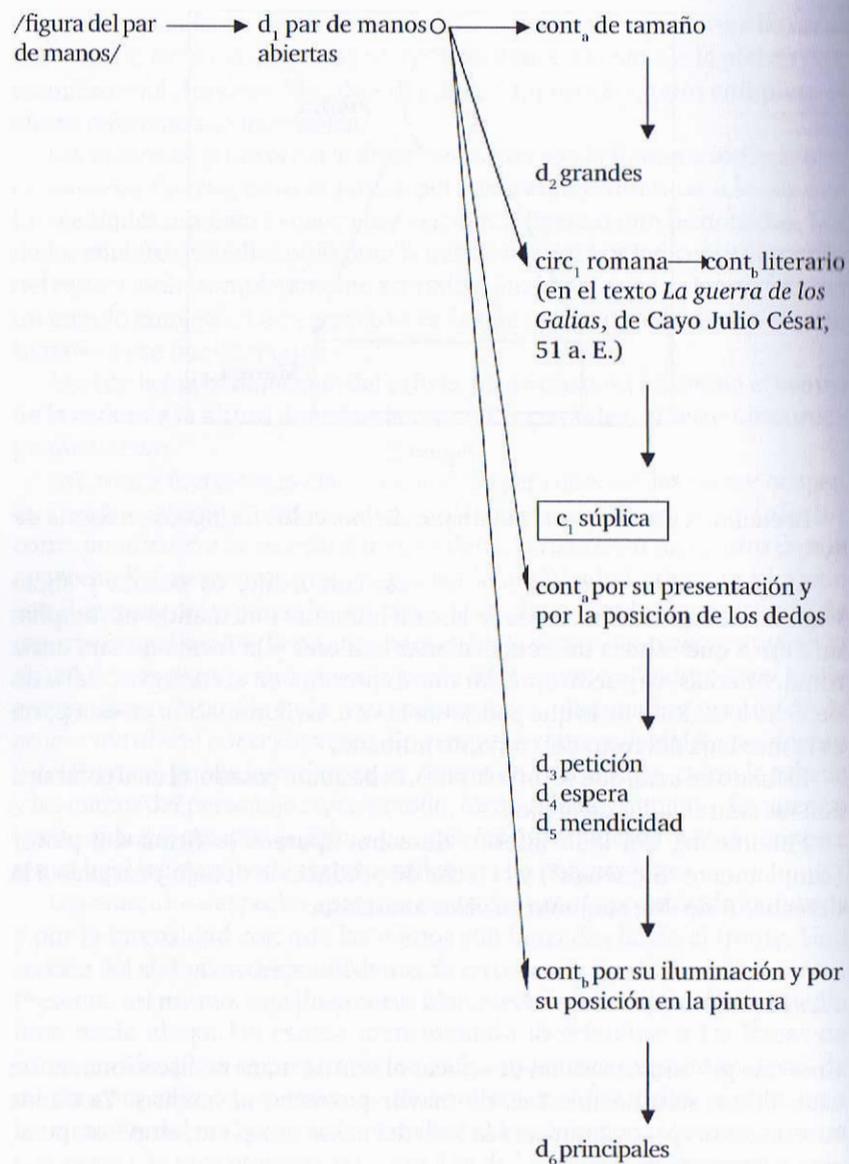
La piedra que substituye la cabeza, como dije, es porosa y sigue vagamente algunas facciones de la cara humana: una mandíbula amplia, una línea que esboza las concavidades oculares y la forma de una nariz roma. Además, se puede apreciar una depresión, en el contorno, del lado derecho a la altura de lo que podría ser la sien. La iluminación en esta parte es la más baja del resto del conjunto humano.

El fondo en azul, que es un color frío, es bastante pesado, el cual contrasta con los anaranjados de la piel.

Finalmente, del lado inferior derecho, aparece la firma del pintor (simplemente “Siqueiros”) y la fecha de producción debajo y cargada a la derecha. Todo este conjunto en color azul claro.

### 1.2. El MSR

Creo que priva la necesidad de aplicar el MSR de manera diseccionada. De esta forma, será posible sacarle mayor provecho al análisis. Ya en los subsiguientes pasos aparecerá la idea del icono completo; empiezo, pues, con la figura de las manos.



### 1.3. Funciones

Las siguientes funciones se dan casi de manera directa del MSR, ya que parecen ser muy evidentes.

- Las manos. Pedir, esperar, mendigar, suplicar.
- La cabeza. Substituir, crear una idea de vacío y de contradicción.
- El cuerpo completo. Inutilidad, esperar, crear una idea de contradicción.

La función de “inutilidad” convoca a la idea de pasividad. Esta marca semántica será importante cuando se articule a la falta de genitales, la apariencia de la cadera y de las piernas incompletas.

#### 1.4. Microsemióticas y conjunciones

Por principio de cuentas, trataré de abordar, de nueva cuenta, el texto de manera fragmentada lo cual, como se podrá ver, no es una mera coincidencia; entonces, empezaré por las manos. Al dar una visión amplia de cada uno de los elementos, los conjuntaré.

Las manos, de una manera general, en la historia de varias culturas, se les asignan connotaciones de actividad, potencia, habilidad, trabajo, dominio, capacidad de transformación, lucha, etc. Una mano abierta que se muestra al frente, no oculta nada, no esconde secretos, indica franqueza, claridad y confianza. En sí, esta posición es la *presentación* de las manos mismas. Me explico. Una mano con los dedos bien abiertos se *presenta*, se *enseña* y *muestra* por sí misma. Si se nos pide mostrar las manos en ocasión de indagar si escondemos algo, y si esta sospecha no es verdadera, presentamos nuestras extremidades con los dedos tensos y bien estirados; lo mismo sucede cuando saludamos.

La iconografía hindú utiliza en particular: —El *abhaya mudrā*, ausencia de temor: mano con los dedos extendidos y la palma hacia adelante.<sup>1</sup>

No olvidar aquellas frases de “abrir la mano a un amigo” o “tender la mano a un amigo”.

El detalle que aparece en la pintura, de hallarse los dedos meñiques anulares y medios con las puntas flexionadas, representa algo completamente diferente a lo que he mencionado en las primeras líneas de este paso. La figura 3 es un trabajo de Käthe Kolwitz, de 1924, llamado *Estudio para los mendigos*, que utilizo para mostrar la posición de la mano de una persona en situación desfavorecida que pide. El anciano curva la

<sup>1</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1998, 6ª edición, p. 682.

palma de la mano para recibir las limosnas, lo que hace que los dedos no se estiren.

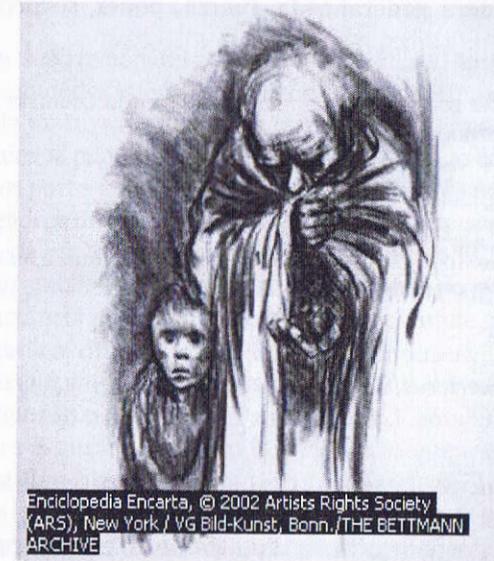


Figura 3.

Como se obtuvo a raíz del MSR y de las funciones, la actitud de las manos de la pintura que analizo es la de espera, además, agrego que, por la amplitud y la expresión, la espera debe ser de algo de dimensiones (físicas o no) considerables. Esa curvatura de la mano es para la subsiguiente ocultación de lo recibido por los dedos, de ese algo, de valor material, que cambiará de poseedor.

En un texto romano del siglo V antes de nuestra Era, del político Cayo Julio César, se habla sobre la actitud de las manos cuando aparecen como las que estoy siguiendo:

Las dos manos levantadas con las palmas hacia adelante (*passis manibus*) según los términos de César en *La guerra de las Galias* son un gesto de

súplica; las galas lo usan repetidamente en el curso de la guerra de las Galas (al menos en Avaricum y Bratuspantium), a veces con el pecho desnudo.<sup>2</sup>

Por otro lado, las manos no pueden desconectarse de los brazos. Éstos indican, de manera generalizada, fuerza, poder, socorro acordado y protección.

Los hombros, el brazo y las manos, según Pseudo Dionisio Areopagita, "representan el poder de hacer, obrar y operar".<sup>3</sup>

Desde los egipcios, el brazo representa actividad.

El brazo, y sobre todo el antebrazo con la mano extendida, es considerado por los bambara (\*) como prolongación del espíritu.<sup>4</sup>

Pero, de nueva cuenta, los brazos en estudio no representan las posibilidades anteriores, muy a pesar de su volumen y fuerza; esos valores se hallan desplazados. Los atributos físicos no son aprovechados por el poseedor.

Hasta el momento, he seguido, al parecer, una sistemática que aparece marcada por una contradicción y por un matiz negativo.

La desnudez de manera general puede verse, por lo menos, desde tres puntos:

De hecho, el simbolismo de lo desnudo se desarrolla en dos direcciones: la de la pureza física, moral, intelectual y espiritual, y la de la vanidad lasciva, provocante, que desarma al espíritu en beneficio de la materia y de los sentidos.<sup>5</sup>

Su indicación de plenitud y de totalidad no corresponde a un carácter de apertura. Todo esto conduce a colegir que algo se esconde.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 683.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 197.

\* Grupo étnico de Malí, África.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 411.

Muy naturalmente la desnudez designa también la pobreza y la debilidad espiritual y moral.

[...]

El simbolismo es a veces netamente peyorativo: la desnudez, es vergüenza.<sup>6</sup>

Al seguir la descripción del primer paso, el cuerpo aparece incompleto, carece de extremidades inferiores, aunque este detalle es más bien asociable al género de la pintura, es decir al retrato; pero por lo que respecta a los órganos sexuales, sí puedo hablar de una mutilación. Las manos y los brazos esconden gran parte del vientre y, por la posición de aquéllos, el pecho aparece relegado a un segundo plano: no hay franqueza en el individuo. Una piedra está en lugar de la cabeza; además, todo el icono aparece rodeado por un ambiente obscuro creado por el fondo, lo que da la impresión de una circunstancia nada halagadora. Algo se esconde, algo no se quiere que sea mostrado.

Es evidente que, en primera instancia, se esconde la vergüenza de un ser por su actitud pedigrüña.

En la piedra espuria convergen las dos líneas que forman el resto del triángulo cuya base está en las manos (ver figura 2). Aquélla es una transgresión a la figura humana, pues es un principio de cosificación. En la cabeza residen la identidad, el pensamiento; en ella se representan los sentimientos.

El rostro no es pues para uno, es para los otros, es para Dios; es el lenguaje silencioso. Es la parte más viva, la más sensible (sede de los órganos y los sentidos) que, a las buenas o a las malas, se presenta a los demás: es el yo íntimo parcialmente desnudo, muchísimo más revelador que todo el resto del cuerpo.<sup>7</sup>

A una persona se la reconoce, primordialmente, por medio de la cara. En la cara del *otro* es en donde nos fijamos al entablar una conversación. La falta de ella, la substitución por una piedra, es una denigración del ser humano. No importa si las demás partes corporales se mantienen, sin la

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 412.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 495.

cabeza, el ser humano deja de serlo. Otra parte del cuerpo puede ser substituida por alguna otra cosa o prótesis, menos ésta.

Como dije líneas arriba, el género de esta pintura, es decir el retrato de un busto, coacciona la utilización de los signos —un poco más adelante retomaré esto—; sin embargo, la falta de piernas refuerzan la circunstancia de la mutilación, la cual redundante en la pasividad; ésta, a su vez, se articulará con otras semiosis de las que hablo en las siguientes líneas.

Las grandes manos nos conducen a la cabeza y es entonces que se desprende una serie de oposiciones: humano/no-humano, hombre-fuerte/hombre-impotente (en toda la extensión de la palabra), hombre-capaz/hombre-incapaz, vivo/no-vivo, pleno/incompleto, etc.

Un hombre fuerte y joven debería ser dueño de su destino por medio del trabajo que realizara. Sin embargo, en este caso, la fuerza no sirve de nada cuando no hay cabeza para dirigirla. Una de las contradicciones o choque de discursos más fuertes proviene de tomar la función principal del conjunto: pedir. Pedir cuando se es joven y fuerte.

Este personaje es un desposeído, un lumpemproletariado, un ser marginal. Un hombre; y en esta situación es importante subrayar que no me refiero a un término genérico, sino al sexo masculino exclusivamente; que está fuera del aparato productivo de un país, un hombre que no trabaja, puede ser estigmatizado y asociarsele falta de virilidad; no es pues un hombre completo ni física no moralmente.

El trabajo en su acepción propia es un privilegio del hombre y constituye su nobleza.

[...]

Los valores culturales en su totalidad sólo pueden crearse y conservarse mediante el trabajo; de ahí la importancia de revestir de dignidad cultural el trabajo y las condiciones de vida del trabajador.

[...]

El trabajo es siempre una bendición y nunca una maldición.<sup>8</sup>

Es necesario tomar las líneas anteriores con sus debidas reservas por su visión tradicionalista del trabajo, pero, pese a ello, reproduce discursos propios de ciertas clases sociales.

<sup>8</sup> Walter Bruggen, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Herder, 2000, 14ª ed., p. 547.

Como el icono se presenta en un retrato aislado de cualquier otro elemento extraño a él, todas las miradas estarán dirigidas a él. No hay más opción que colocarlo en el rol actancial de la víctima. Esta vez con doble característica: víctima por sí mismo y víctima por las situaciones exteriores a su condición: el hombre fuerte que no puede darse cuenta de su capacidad física para apropiarse de la situación que lo tiene en tales circunstancias y cambiar el rumbo, del destino de su vida; y es víctima del exterior por su posición en la sociedad y en la historia; hay, entonces, un fuerte determinismo. Más adelante volveré con esto último.

Quero reforzar el rol de la víctima.

Hay un síntoma al que hice alusión en el primer paso: la línea de color rojo en el costado derecho.

La figura crítica puede verse como profeta en el momento que es seguido por sus apóstoles y parte de su pueblo o como víctima durante su sacrificio; la víctima de víctimas en la tradición judeocristiana. La víctima por propia voluntad y por la condenación de su propio pueblo. En ese mismo costado, recibió Jesús una lanzada cuando estaba en la cruz.

El mal del icono en estudio se desprende por la falta de cabeza y culmina en la ausencia de genitales. En la piedra bruta convergen los males de este hombre. Esa piedra que dibuja tímidamente algunas líneas del rostro humano.

El paso de la piedra bruta a la piedra tallada por Dios, y no por el hombre, es el del alma oscura al alma iluminada por el conocimiento divino.<sup>9</sup>

Ya en el plano histórico, seguiré la ruta de dos prácticas sociales e ideológicas salidas de dos modos de producción, correspondientemente a dos formas de gobierno: la monarquía en la Nueva España y el presidencialista de la República de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Quiero aclarar que, pese a una visión más o menos general, los modos de producción, en cualquier época, no son completamente homogéneos, pues existen diferentes tipos de relaciones de producción; sin embargo, siempre predominará una que será la que dará dinamismo a una sociedad determinada. Por tanto, abordaré solamente un aspecto de dos momentos

<sup>9</sup> Chevalier, *op. cit.*, pp. 828-829.

específicos dentro de, también, dos sociedades distintas dentro de lo que se concibe como un solo país.

La Nueva España, bajo un régimen feudal, se distinguió por la implantación del patrimonialismo, el cual se instauró inmediatamente después de la Conquista. La corona española contemplaba un cúmulo de leyes para cada grupo social que se encontraba en ese tan controversial llamado Nuevo Mundo. Cada tipo de posesión de tierras tenía su propia reglamentación, claro está, emanada del seno de la autoridad central. Un caso muy singular lo constituye el de la encomienda. El rey repartía algunas tierras entre ciertos españoles, algunas veces como pago por las labores militares en la expansión del reino, pero no daba posesión de manera permanente. La corona temía que los encomenderos se consolidaran como una clase social suficientemente fuerte como para disputarle el poder; así mismo, varios años después, temía de los criollos.

Las leyes de Indias estaban destinadas a proteger y observar la propiedad colectiva, la cual gozaba, aunque no siempre fuera así en la práctica, de un trato especial con el fin de que no desapareciera. Este tipo de propiedad había sido heredado del régimen precolombino conocido como *calpulli*.

La corona tenía interés en proteger la propiedad comunal porque así limitaba el poder económico y político de la aristocracia criolla terrateniente, que era el único grupo que podía tener veleidades separatistas.<sup>10</sup>

Ese poder centralista veía en las posesiones, tanto las nuevas como las de la Metrópoli, como objetos de su propiedad; de esta forma, siempre presentó un interés especial en cuidarlas y en mantenerlas.

[El patrimonialismo] puede definirse como la dominación de uno, ayudado por sus servidores y allegados, es decir, es el gobierno concebido como una extensión de la casa real.<sup>11</sup>

Así, el rey, aunque muy lejos de las nuevas tierras, controlaba todo por medio del virrey quien, a su vez, era controlado por un grupo de oidores.

<sup>10</sup> Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 10ª reimpr., pp. 35.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 37.

Este grupo estaba integrado por sus servidores más fieles. Ninguno de estos puestos era por largo tiempo, lo que evitaba la corrupción administrativa.

Mi interés es el de mostrar cómo se ejerció en esa época una coerción tal que las clases más desfavorecidas, los indígenas, dependían en todo momento de las decisiones de una sola persona para desempañar su trabajo.

En el régimen republicano, el presidente ya no puede tener esa visión de propiedad tan amplia. Sin embargo, el régimen se atenúa y llega a ser un paternalismo: el padre supremo que da a sus desamparados hijos. No perder de vista las raíces etimológicas de ambas palabras de estos regímenes que remiten a la imagen del padre: el hombre generoso que provee. Tampoco olvidar la imagen del dictador Porfirio Díaz.

En la década de los treinta, México experimenta un cambio en el modelo de producción: de uno agrario a uno industrial; el enfilamiento hacia un régimen netamente capitalista. Hacia 1935 existe, pues, una clase obrera débil y poco desarrollada, reunida en sindicatos nacionales surgidos de

[...] aguerridas organizaciones gremiales y por lo tanto mantenían viva una importante tradición de lucha.<sup>12</sup>

La burguesía, por su parte, disfruta de subsidios y de protección arancelaria, además de energéticos baratos y suficientes, aunados a una infraestructura creciente. La propiedad pública se somete a los grandes capitales nacionales y extranjeros

Con el criterio de que la industrialización por sí misma determinará los niveles óptimos de empleo, distribución del ingreso, autonomía del aparato productivo, etcétera, se van definiendo, frente a los acontecimientos nacionales e internacionales, las principales modalidades de intervencionismo estatal en la economía. Ante la ausencia de un proyecto industrializador de largo alcance, nuestro país emprende el camino de la modernidad por vía donde, efectivamente, se obtienen resultados espectaculares en el corto plazo, pero es incapaz de desencadenar un fenómeno comparable al de la revolución industrial, para ingresar a la madurez capitalista. En la nueva dirección la política proteccionista se utiliza en mayor medida, para fomentar la expansión

<sup>12</sup> Arturo Garmendia, "Los obreros sin cabeza", en Enrique Semo (coord.), *Nueva Burguesía...*, op. cit., p. 120.

de la industria y menos para responder a las fluctuaciones de la balanza de pagos, expresión de los intercambios con el resto del mundo.

[...]

Desde 1940, la inversión bruta —aquella destinada a reponer y adquirir maquinaria, equipo, etcétera—, se financia casi en un 90 por ciento con ahorros del país. Sin embargo, a partir de los cuarenta la presencia del capital extranjero —a través de préstamos e inversión directa—, pasa a jugar un papel determinante.<sup>13</sup>

Es necesario, entonces, controlar los ímpetus de pugna salidos de las uniones obreras, manipularlas y reunir las bajo una misma organización con carácter oficial.

En 1936, bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas, se dio lugar al Congreso Constituyente de la Confederación de Trabajadores de México, en el que

las tendencias políticas más importantes eran la comunista, la lombardista, la de los sindicaleros “cinco lobitos” y la democrática de los sindicatos de la industria más importantes del país.<sup>14</sup>

A raíz de este suceso, las fuerzas de izquierda fueron declinando paulatinamente a favor del gobierno y de la misma manera, ese organismo que nació de ese congreso, la Confederación de Trabajadores de México (CTM), fue absorbiendo más sindicatos independientes y pequeñas organizaciones. Lombardo Toledano, el primer dirigente, y Fidel Velázquez (eterno y gris personaje de la política mexicana), en 1936, proponen que la CTM participe plenamente en asuntos electorales dentro del partido oficial, el PRM.

En el cuarto consejo se acusa a Fidel Velázquez y a Vicente Lombardo toledano de haberse comprometido con diversos sectores gubernamentales y patronales y haber atenuado el movimiento huelguístico.<sup>15</sup>

Este binomio emprendió la escalada hacia la sujeción del organismo obrero bajo el auspicio de Cárdenas.

<sup>13</sup> Elsa Gracida y Esperanza Fujigaki, “El triunfo del capitalismo”, en Enrique Semo (coord.), *Nueva Burguesía...*, op. cit., pp. 16-17.

<sup>14</sup> Arturo Garmendía, art. cit., p. 120.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 122.

Ensoberbecidos, Lombardo y Velázquez decidieron que el frente estaba constituido en México por el Partido Nacional Revolucionario e integraron a él a la CTM.<sup>16</sup>

Como es posible ver, se dieron dos fenómenos a la par: proteccionismo o paternalismo a la industria (aunque es más justo decir que se dio en todos los ambientes), tanto a los poseedores de los bienes de producción (el capital) como a los productores directos (obreros), y el control a estos últimos. A tal grado llegó ese control, salido del gobierno y aplicado por vía de la CTM, que

todas las huelgas importantes, especialmente las generales, deberán contar con la aprobación del comité nacional de la confederación para poder efectuarse.<sup>17</sup>

La CTM lanzó una propuesta, en mayo de 1942, de adhesión a la declaración de guerra de México a las potencias del Eje y se comprometió a frenar las huelgas y estimular la producción. Esto fue propiciado mediante presiones hechas por Estados Unidos, pues dicho país dedicó gran parte de su producción a la fabricación de armamentos y, así, México se convierte en uno de sus principales proveedores.

Ávila Camacho sometió al gremio de los profesores, tras de varios debates y asambleas sin éxito, a formar parte del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), en 1943; todos los grupos laborales entran a la fuerza al gran mito de la “unidad nacional”.

Con Miguel Alemán, el camino hacia un desarrollo capitalista estaba plenamente declarado. Bajo este régimen nace una organización que substituye al PRM: el PRI, cuyas metas principales son, según Lombardo Toledano:

“[...] sujetar y monopolizar la actividad cívica de todos los ciudadanos del país. Su origen antidemocrático habrá de hacer del PRI lo que es: el departamento burocrático del poder público para simular las luchas electorales e imponer a los funcionarios de los poderes de la unión y de los estados”.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 125.

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> Vicente Lombardo Toledano, *La perspectiva de México, una democracia del pueblo*, en Arturo Garmendía, art. cit., p. 136.

Ya hablé un poco de la obscura carrera de Toledano, así es que el tono que utiliza en la cita anterior se debe más a una actitud de venganza que a una de verdadera denuncia.

Como golpe final, en 1947, la CTM decide que todos sus miembros deberán pertenecer al partido oficial.

Simultáneamente a este refuerzo político, el gobierno pone en marcha una política de mano dura, tendiente a suprimir cualquier asomo de disidencia. Introduce en el país el clima de guerra fría imperante en occidente, y por lo tanto se extirpan de los documentos básicos del PRI y la CTM todo reconocimiento de la lucha de clases y toda terminología que recuerde, así sea levemente, al socialismo, y toma medidas aún más drásticas que las del pasado inmediato par contener el movimiento huelguístico y sindical.<sup>19</sup>

Los ferrocarrileros y los petroleros son los primeros grupos en experimentar la nueva política de represión y más tarde se dará una serie de “charrazos”. Gángsteres y esquirolas disuelven huelgas o conatos de ellas.

Un dato biográfico me parece pertinente. En enero de 1947 —el mismo de producción del texto—, Lombardo Toledano reúne en conferencias a algunos marxistas con el fin tácito de

[...] comprometer a todas las corrientes de izquierda y democráticas a la unidad con la CTM, sobre la base de apoyo a la candidatura de Fernando Amilpa para la dirección de la misma, así como llevar agua al molino del partido que planeaba organizar Vicente Lombardo toledano [bajo el auspicio, claro está, del propio gobierno para dar la idea de democracia en el país]. Participaron en la mesa el grupo marxista de la Universidad Obrera encabezada por Vicente Lombardo Toledano, el PCM representado por Dionisio Encina, el grupo marxista El Insurgente, en el que participaban José Revueltas y Leopoldo Méndez; Acción Socialista Unificada, representada por Hernán Laborde y Valentín Campa y la Sociedad Francisco Javier Mina representada por David Alfaro Siqueiros.<sup>20</sup>

Como podía esperarse, esa triquiñuela no tuvo éxito, pero tampoco el lado progresista influyó determinadamente en algún cambio hacia dentro de la organización.

<sup>19</sup> Arturo Garmendia, *art. cit.*, p. 137.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 138.

Un detalle importante, los muralistas, desde sus inicios, no se consideraron artistas, pues tal etiqueta los acercaba a ambientes burgueses, a exhibiciones dentro de museos y fuera del contacto con el pueblo; por tal motivo estaban convencidos de ser obreros; de ahí la participación de Siqueiros en el círculo de reuniones.

Hago entonces un recuento. México hereda de la Nueva España un régimen de control y de proteccionismo con miras a llegar a una inalcanzable modernidad. El paternalismo fluye de la superestructura hacia las clases trabajadoras, y hacia el resto de la infraestructura, que son clasificables en prácticas sociales y discursivas. Poco a poco, esa superestructura mutila los derechos de todo un cuerpo obrero nacional; además de alienarlo al poder económico extranjero. Es la implantación de una dictadura disfrazada (“dictadura perfecta”), después de la revuelta popular surgida a principios del siglo XX.

Este es un problema complejo: las coerciones vienen del extranjero, del mismo sistema gubernamental del país y de la nueva clase burguesa. Esta última es la que ejerce una presión importante en la superestructura y ocasiona un cambio de ideología y de prácticas sociales.

El establecimiento del dominio económico, político e ideológico de la clase burguesa acarrea, en efecto, una transformación radical de la superestructura, lo que significa que la ideología nueva, en cuanto ideología dominante, se realiza en Aparatos Ideológicos de Estado nuevos e implica “una remodelación completa de la relación entre los diferentes A.I.E.”.<sup>21</sup>

Pero, pese a tal imbricación, los discursos de los tres lados confluyen en uno solo de manera determinante. La CTM cumple con estos discursos hegemónicos, y es el organismo central encargado de maniar al obrero y, así, mantenerlo cautivo y acéfalo, sordo a ideologías que enfrenten el *statu quo* nacional. En este sentido, es propio ver a ese sindicato como un Aparato Ideológico, cuya unión con el Estado propicia que no sólo active una ideología, sino también la violencia.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Edmond Cros, *Literatura, ideología...*, *op. cit.*, p. 42. Cros toma la cita de E. Balibar, P. Macherey, “Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes”, en *Littérature*, n.º 13 (*Histoire et sujet*), febr. 1974, págs. 29-48.

<sup>22</sup> Cfr. Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, México, Pasado y Presente, 1982, 12ª ed., pp. 97-120.



Figura 4.  
Autorretrato, de Angelika Kauffmann, (c. 1780).



Figura 5.  
Inocencio X, de Diego Velázquez (c. 1650).

La inserción en el texto de Siqueiros, en forma de discurso, de algunas de las prácticas sociales e ideológicas que he esbozado no necesita mayor explicación.

Ahora bien, quiero retomar lo referente al ámbito del género del retrato. Si bien es cierto, de manera general, el retrato se ha usado para mostrar algunos de los atributos, físicos y emotivos, del referente, aunque también es cierto que existe una tendencia a exagerarlos.

Pero sucede otro fenómeno interesante. La imagen del referente, generalmente, mira hacia el frente, hacia el observador, se establece una relación de espejo,<sup>23</sup> un *yo* interpela a un *tú*; se establece, así, una difracción: el *tú* se vuelve *yo* y, por tanto, hay un intercambio de discurso: el *tú* (el observador) se apropia del discurso del *yo* (el referente).

En los retratos de las figuras 4 y 5 es posible notar la triangulación que forman las manos con la cabeza, espacio donde se concentra gran cantidad de marcas semánticas, algunas de las cuales se refieren a lo que mencioné sobre el manejo y la exageración de los atributos; de hecho, la luz ilumina el busto de ambas figuras. La mirada, también en ambos casos, se dirige al observador.

El uso del claroscuro proviene del Renacimiento, es, por otro lado, un artificio para resaltar el personaje representado. El fondo pierde importancia y no distrae la atención del espectador y hace resaltar la imagen icónica.

Respecto al diálogo entre espectador e icono, en el caso del texto en cuestión, la piedra sugiere tímidamente algunos rasgos que evocan la nariz y los arcos de las cejas; es por esto y por la posición y función de las manos que existe una comunicación con el observador: es a éste quien le pide ese semihombre. Por la ausencia de ojos (no podemos asegurar que la piedra "mire" al observador), las manos son el medio de comunicación de ese semihombre. Semihombre, pues sucede todo lo contrario a lo dicho sobre el retrato: hay una desvalorización del icono. De manera más objetiva, ocurre un proceso de cosificación al momento de substituir la cabeza por la piedra. De esto último se desprenden las dicotomías humano/no-humano y vivo/no-vivo, ya mencionadas. Ese ser incompleto es simplemente una masa de músculos a expensas del exterior, un ser incapaz de dirigir su propia vida; existe, pues, un fuerte determinismo. El observador se hace del discurso

<sup>23</sup> Cfr. Edmond Cros, *El sujeto cultural...*, op. cit., pp. 88-89.



Figura 6.

que envía el ser mutilado. Pese a lo que diré al final de este apartado, el icono provoca que su mensaje sea susceptible de hablar por la persona que está más allá de los límites verticales del texto, sucede, pues, la difracción de las personalidades. Me explico, el título de la pintura contiene un adjetivo posesivo colectivo, *Nuestra*, y alude a la imagen anclada en un tiempo específico, el cual se articula con la fecha aparecida en el extremo derecho del texto (1947); el observador puede ser envuelto por el adjetivo citado.

Cuando ese observador se planta frente a la pintura, ésta funciona como un espejo. La identidad, ya sea colectiva o individual, aparece vaga, no le es posible reconocerse entre un *tú* y un *nosotros* donde, obviamente, está contenido un *yo*. Pero eso no es todo, la misma identidad confusa también sufre todo el proceso de mutilación que ya se ha visto.

Abusando de la teoría del interpretante, me vienen a la mente un par de textos. El primero es la pintura de Rembrandt (ver figura 6), titulada el *Buey desollado*. El cuerpo de un toro abierto en canal, cortada la cabeza, suspenso en una estructura de madera y bajo una atmósfera oscura, quizá espera a ser mutilado para su venta. El segundo, aunque perteneciente a otro código, es el poema de Miguel Hernández, *El niño yuntero*. Es en el primer verso donde se da un proceso de cosificación, el cual regirá todo el poema, por medio de una deconstrucción: *Carne de yugo, ha nacido*. La frase original es *carne de cañón*. Hay, pues, un cruce de discursos convocados: uno bélico y otro del ámbito del trabajo agrario; de esta forma, el niño se convierte en un combatiente, su guerra es el trabajo de donde es solamente un objeto destinado a la explotación.

No quiero decir con esta digresión que la pintura analizada de Siqueiros tenga relaciones estrechas con estos dos textos; simplemente me aproveché para reforzar sobre la semiosis ilimitada que menciona Eco en el *Tratado*, y ver el funcionamiento de los signos como enciclopedia.

Finalmente, falta terminar de analizar el título. En la frase "Nuestra imagen actual", el pronombre colectivo "nuestra" incluye a un grupo indefinido y amplio como ya mencioné, sin embargo, atendiendo a lo declarado por los propios muralistas en el *Manifiesto del Sindicato de Pintores y Escultores*, es decir sobre la idea del muralista como obrero, es posible reducir ese grupo confuso al de los obreros mexicanos de la época de producción del texto estudiado. Existe un dato histórico-biográfico que menciona la asistencia de Siqueiros al círculo de conferencias convocado por la CTM.

El pintor, y otras personalidades de los ambientes artístico y político, aparece como representante de una unión laboral. Antes que finalizara el círculo, Siqueiros y algunos compañeros abandonan el evento con cierto aire de desilusión ante la avasallante dominación de la institución, junto con el poder del Estado, que estaba ejerciendo sobre el sector obrero del país. Esta información es una alusión a una serie de prácticas discursivas y sociales tales que conforman el anclaje más directo por los que he pasado.

No obstante, esa reducción se disuelve por la misma opacidad del adjetivo posesivo colectivo que cubre más sectores sociales. Lo arrojado con respecto a la enajenación de los bienes materiales del país por el capital extranjero, el estadounidense de manera preponderante, es el pivote por el que circulan los discursos encontrados. Por eso es que hago extensivo el involucramiento a grandes grupos de la cultura mexicana del momento.

La identidad de cada pueblo se ve amenazada al momento que aparece el *otro*, sobre todo, si ese extraño ostenta elementos, materiales, físicos o intelectuales, que le proporcionen una posición tal que presente un complejo de superioridad.

El sujeto no puede reconocerse en sí mismo ni en otros que pertenecen a su misma cultura.

Creo, entonces, que la identidad, ya sea vista colectiva o individualmente (después de todo, este aspecto cultural no puede verse sino de manera colectiva, sin embargo, el individuo reproduce algunos rasgos identitarios de los diferentes grupos sociales a los que pertenece o ha tenido contacto directo o indirecto), es un elemento bastante frágil, ya que es susceptible de cambiar en cualquier momento. De este modo, por lo analizado, hemos encontrado algunos elementos del ser mexicano que nos hablan de una crisis aguda de identidad bajo ciertas circunstancias. Elementos como fragmentación, dependencia, determinismo, desintegración, mutilación, cosificación, vacío, inacabamiento, no-plenitud.

## Modelización espacio-temporal de la cruz en la cultura p'urhépecha

Blanca Cárdenas Fernández

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

**E**ste trabajo es parte de una investigación más extensa, por lo que en él sólo trataremos algunos aspectos particulares del modelo de la cruz en la cultura p'urhépecha, el cual proponemos como una superposición de cuadrados que parte del cielo al inframundo, ya que la visión de los espacios de los tres lugares cósmicos se construye mediante esta figura geométrica modelizada en base a los roles o posiciones de los dioses celestes y, como los dioses de la tierra y del inframundo son advocaciones de ellos, el modelo del cuadrado o cruz se reproduce también en estos dos últimos lugares cósmicos.

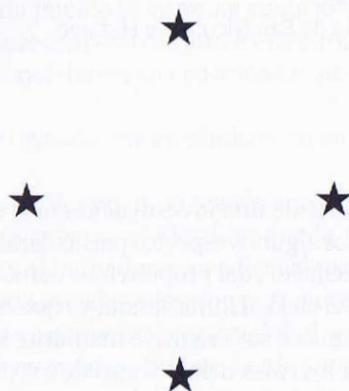
### a) Los dioses celestes

La constelación de la Cruz del Sur es una de las deidades principales del pueblo p'urhépecha, las estrellas que la conforman son, para ellos, los dioses de las cuatro partes del mundo, los que envían las nubes a la tierra para fertilizarla. Estos dioses poseen un color específico cada uno, el cual le dan

a su respectiva nube, lo que queda claramente expresado en la *Relación de Michoacán*, donde se describe la fiesta de Sicuindiro:

Y el día de la fiesta bailaban los dichos bailadores con sus rodelas de plata a las espaldas y lunetas de oro al cuello. Y venían dos principales a aquel baile y éstos representaban las nubes blanca y amarilla, colorada y negra, disfrazándose para representar cada nube de éstas. Habiendo de representar la nube negra, vestíanse de negro y así las otras. Y bailaban éstos allí con los otros y otros cuatro sacerdotes que representaban otros dioses que estaban con la dicha Cuerauperi.<sup>1</sup>

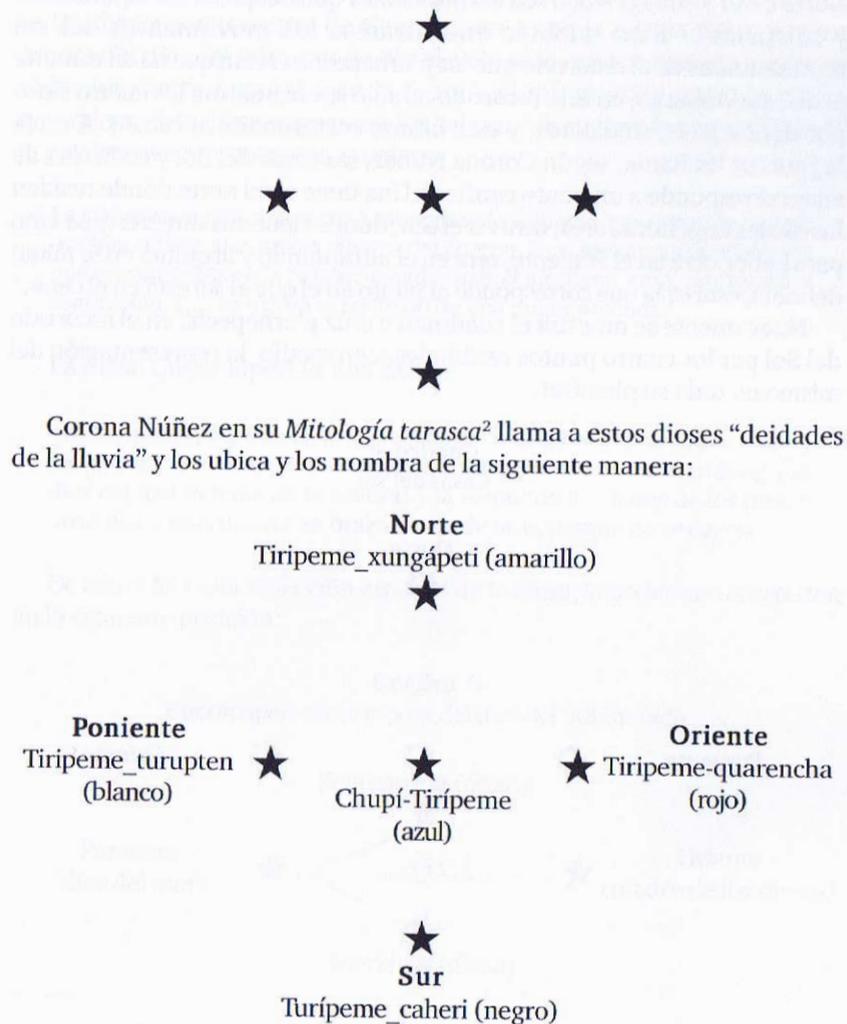
**Cuadro 1**  
Representación de la Cruz del Sur



Como puede observarse, al final de la cita se habla de que había en la danza cuatro principales que representaban las nubes con su respectivo color, y cuatro sacerdotes ocupando el lugar de cada uno de los dioses, pero mencionan también que en medio de ellos habita la diosa Cuerauperi, ésta es la diosa creadora, la madre de todos los dioses del cielo, de aquí que, a la figura 1, tengamos que agregar una estrella más que represente a esta deidad.

<sup>1</sup> Jerónimo de Alcalá, *Relación de Michoacán*, México, SEP, p. 49.

**Cuadro 2**  
Representación de los dioses de las cuatro partes del mundo y Cuerauperi



Corona Núñez en su *Mitología tarasca*<sup>2</sup> llama a estos dioses “deidades de la lluvia” y los ubica y los nombra de la siguiente manera:

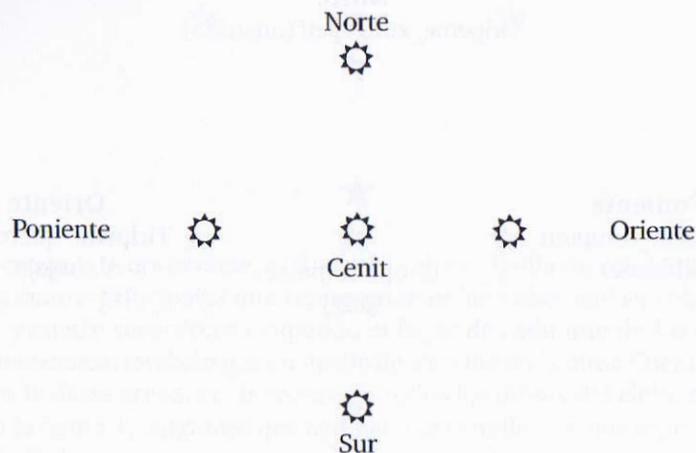


<sup>2</sup> José Corona Núñez, *Mitología tarasca*, Morelia, Balsal, 1984, p. 41.

Otra representación del número cuatro o cuadrado en el cielo es la de los cuatro movimientos del sol, “de Oriente a Poniente como el que hace de Norte a Sur y su regreso, o sea las posiciones que ocupa en los equinoccios y solsticios”.<sup>3</sup> Pero también encontramos los movimientos del sol representados en el recorrido que los p’urhépecha creían que hacía durante el día, sin embargo, en este recorrido no sólo se encuentran los cuatro sitios por donde pasa, sino cinco, y este último corresponde al centro. A estos lugares se les llama, según Corona Núñez, las casas del Sol y cada una de ellas corresponde a un punto cardinal. Una tiene en el norte donde residen los dioses engendradores, otra en el Sur, donde tiene sus mujeres y su vino para beber, otra en el Poniente, otra en el inframundo y la quinta en la mitad del cielo, ésta es la que corresponde al punto en el que el sol está en el cenit.<sup>4</sup>

Nuevamente se muestra el cuadrado o cruz p’urhépecha en el recorrido del Sol por los cuatro puntos cardinales y, en medio, la representación del mismo en toda su plenitud.

**Cuadro 4**  
Casas del sol



<sup>3</sup> José Corona Núñez, *op. cit.*, p. 39.

<sup>4</sup> *Idem.*

### b) Dioses de la tierra y del inframundo

Indudablemente que la diosa más importante de la tierra y del inframundo es la advocación terrestre de Cuerauaperi como la misma tierra y como esposa del dios del inframundo. En el cielo se le conoce como la madre de todos los dioses (astros) y en la tierra y el inframundo como la madre naturaleza. Esta diosa es pues madre, tal como lo sugiere la composición de la palabra que representa su nombre:

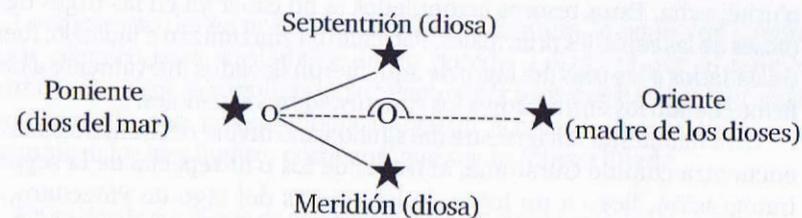
La raíz cuera significa desatar. A esta raíz se le adjunta el morfema de espacio -ua que refiere al centro o vientre del cuerpo. Esta secuencia morfológica que encontramos en la palabra creador más el morfema -ntsa, que significa reiteración, (,,,) se usa en el contexto de una mujer preñada.<sup>5</sup>

La diosa Cuerauaperi es una deidad

que los dioses pusieron en la tierra, que tenía la cabeza hacia el poniente, y los pies hacia el oriente, y un brazo a septentrión, y otro a meridión; y el dios del mar la tenía de la cabeza; y la madre de los dioses de los pies; y otras dos diosas una de un brazo y otra de otro, porque no se cayese.<sup>6</sup>

De acuerdo a esta ubicación espacial de la diosa, la podemos representar en la siguiente posición:

**Cuadro 5**  
Cuerauaperi como esposa del dios del inframundo



<sup>5</sup> Cristina Monzón y A. Roth, *Referentes religiosos en el siglo XVI; acuñaciones y expresiones en lengua tarasca*, Zamora, El Colegio de Michoacán, s/año, p. 11.

<sup>6</sup> Jerónimo de Alcalá, *op. cit.*, p. 346.

En esta advocación terrestre de la diosa Cuerauaperi, vuelven a mostrarse los cuatro puntos cardinales representados en los dos brazos, la cabeza y los pies de la diosa, pero también, las cuatro partes del mundo en cada uno de los dioses que la sostienen. Cabe hacer notar el lugar preponderante que ocupa el centro, ya que está representado por el vientre de la diosa, de éste se desatan (nacen) los árboles que crecen en sus espaldas “que decían haberlos parido la diosa del infierno [...] parió primero [...] las sierras peladas y la tierra sin fruto” [...] (y luego) parió [...] los árboles y demás plantas y animales”.<sup>7</sup>

En el esquema la diosa tiene la posición de una cruz acostada, cuyo centro es su vientre que desata la vida terrestre. Cuerauaperi es pues madre en los tres espacios cósmicos, sin embargo, esta última advocación es sin duda, la más representativa de su maternidad y de la cruz que, en cierto sentido, le da también la imagen de una mujer parturienta.

En las cinco islas del lago de Pátzcuaro se encuentra nuevamente una reproducción terrestre de las cinco divinidades de la Cruz del Sur, cuatro de ellas aluden a las estrellas que la conforman y la que se encuentra en medio a la diosa Cuerauaperi, a la que Corona Núñez le da el nombre Chupí-tirípeme, y que según él “está colocado en la mitad del lago de Pátzcuaro, en la isla de la Pacanda” y corresponde al color azul. El lago parece ser una reproducción del firmamento y las islas de la Constelación y la diosa creadora.

Una evidencia de divinización de las islas, concebida por los p'urhépecha precolombinos, se muestra en la *Relación de Michoacán* en el pasaje que narra la guerra de la conquista espiritual del dios Curicaueri al frente de un hijo y de dos sobrinos del anciano rey Tariácuri; esta guerra unificó y expandió el reino, pero también acumuló tesoros que fueron arrancados a los dioses de los enemigos para ser concentrados en las arcas de las divinidades p'urhépecha. Estos tesoros acumulados al no haber ya en las trojes de los dioses de las capitales principales, Pátzcuaro, Tzintzuntzan e Ihuatzio, fueron trasladados a las islas del lago; de aquí fueron llevados nuevamente a tierra firme cuando los entregaron a los conquistadores españoles.<sup>8</sup>

Otra manifestación terrestre del simbolismo divino del número cuatro se encuentra cuando Curátame, al frente de los p'urhépecha de la segunda inmigración, llegó a un lugar de las riberas del lago de Pátzcuaro, ahí descubrió cuatro piedras y les dijo a sus guerreros:

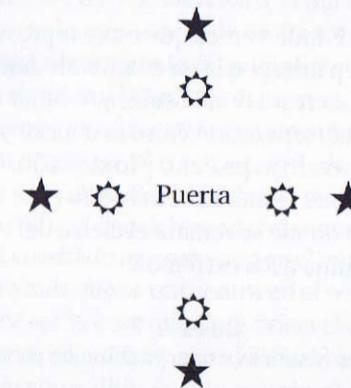
<sup>7</sup> Jerónimo de Alcalá, *op. cit.*, pp 345-346.

<sup>8</sup> Jerónimo de Alcalá, *op. cit.*, pp. 208-216, 225-226.

Despejad el terreno, estas cuatro rocas, que no son otra cosa que una petézcua (unos cimientos) del templo que habemos de erigir a Cuierápperi y a nuestro padre el Sol. He aquí que son cuatro piedras representado los dioses de las cuatro partes del mundo [...] y en este lugar y no en otro alguno está la puerta del cielo, por donde suben y descienden los dioses.<sup>9</sup>

Por lo que dice Curátame, el jefe guerrero, el cuadrado o cruz se visualiza así:

**Cuadro 6**  
El templo p'urhépecha



Este cuadrado abre su espacio central como puerta que comunica a tres mundos: al cielo, a la tierra y al inframundo, ya que los cimientos se hunden en este último.

Los dioses no tienen necesidad de violar la frontera, la puerta de ningún lugar cósmico para trasladarse de un mundo a otro, ya que el templo p'urhépecha tiene la peculiaridad de comunicar a los tres lugares sagrados. Esto coincide con la simbología universal acerca de las rupturas que comunican los tres lugares cósmicos, que según Mircea Eliade,

Allí en donde por medio de una hierofanía se efectúa la ruptura de niveles se opera al mismo tiempo una 'apertura' por lo alto (el mundo divino) o por lo

<sup>9</sup> Eduardo Ruiz, *Michoacán, tradiciones, paisajes y leyendas*, Morelia, Balsal, 1985, p. 119.

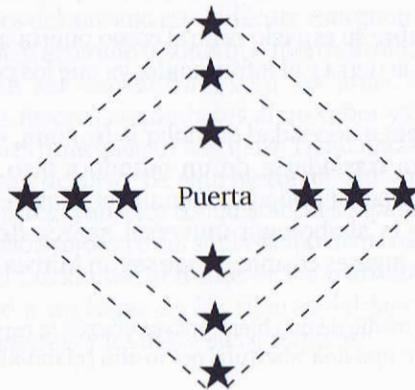
bajo (las regiones infernales, el mundo de los muertos). Los tres niveles cósmicos —Tierra, cielo, regiones infernales— se ponen en comunicación. [...] la comunicación se expresa a veces con la imagen de una columna universal, *axis mundi*, que une, a la vez que lo sostiene, el cielo con la tierra, y cuya base está hundida en el mundo de abajo (el llamado 'infierno'). Columna cósmica de semejante índole tan sólo puede situarse en el centro mismo del universo, ya que la totalidad del mundo habitable se extiende alrededor de ella [...] un lugar sagrado constituye una ruptura en la homogeneidad del espacio [...] esta ruptura simboliza una 'abertura', merced a la cual se posibilita el tránsito de una región cósmica a otra [...] alrededor de este eje cósmico se extiende el 'mundo' [...] en el 'medio', en el 'ombbligo de la tierra', es el Centro del mundo.<sup>10</sup>

Siguiendo a Mircea Eliade vemos que estas representaciones cósmicas valen también para los p'urhépecha en cuanto aluden a espacios sagrados comunicados por una abertura donde subir y/o bajar no significa ninguna dificultad, es decir, no hay separación entre lo interior y lo exterior y entre lo de arriba y lo de abajo, entre lo profano y lo sagrado.

El centro de los cuadros se encuentra abierto a los dioses, pero además, es también en el centro donde se remata el cierre del cuadrado, es el punto medio cuya fuerza domina a los extremos.

#### Cuadro 7

Los tres lugares cósmicos, superposición de cuadros o cruces



<sup>10</sup> Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Piados, 1999, p. 32.

#### d) El cinco en el cuatro

Vale la pena hacer notar que en todos los casos en que se presenta el cuadrado, el centro de éste está reservado a algo notorio e importante: en el cielo, concretamente en el caso de las cuatro estrellas se encuentra la diosa Cuerauaperi, madre de todos los dioses; de este modelo celestial se desprenden los modelos en la tierra y en el inframundo. En la tierra se ubica a esta misma como diosa que pare en sus espaldas a la naturaleza, pero todo lo que de ella sale se encuentra anudado en su vientre, en el centro de ella misma, por lo que su vientre es lo más importante.

En el caso de las islas del lago de Pátzcuaro, la isla del centro, representante de la diosa creadora, es la que sobresale en importancia en relación a las otras cuatro. En lo que corresponde a las cuatro rocas sobre las cuales se edifica el templo, en el centro de éstas se encuentra la puerta que comunica los tres lugares cósmicos, por ella podrán bajar y subir los dioses del cielo a la tierra y viceversa. Sin embargo, el centro concebido como lo principal no es propio solamente de la cultura p'urhépecha, la mención de "El corazón del cielo" en el Popol-Vuh, "El ombbligo del mundo" en otras culturas lo demuestran.

En este contexto el cuadrado representado en el número cuatro se convierte en cinco, cuatro y uno más que se encuentra en el centro y que domina a los otros. El cuatro parece ser la base para que exista el quinto, pero también la existencia del cuatro se encuentra supeditada al cinco, hay una relación recíproca de existencia entre ellos. En este sentido, el modelo divino en forma de cuadrado posee, en el centro, una fuerza determinante que impulsa a los extremos. De este modo, el modelo además de presentarse en cuadrados superpuestos del cielo al inframundo, todos ellos coinciden en su punto central que, además, forma una línea vertical que atraviesa todos los centros alineados a Cuerauaperi, es decir, empieza en el del cielo y termina en el mundo de los muertos, lugar que también se convierte en punto de partida al auandaro (cielo) mediante la abertura que comunica los tres lugares cósmicos.

En cada uno de estos lugares dominan dioses específicos que accionan en su propio ámbito cósmico. Sin embargo, es importante señalar que los dioses de mayor importancia son los del cielo ya que, en algunos casos, los dioses terrestres son meras advocaciones de aquéllos. Los cuadrados o cruces que modelizan cielo, tierra, inframundo, son autónomos y cada cual posee sus propios dioses, sin embargo, los del cielo son los que se imponen en importancia.

## c) La cruz y el cuadrado a partir de la conquista a nuestros días

La visión cosmológica en cuadrados que representan a la divinidad p'urhépecha parece explicar la aseveración que hace fray Diego de Basalenque, en su *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, refiriéndose a la celebración de la cruz:

Celebraban también con grande regocijo las fiestas de la Cruz, y en particular la de mayo. Cada día crece más la devoción, todo nacido de lo que les enseñaron a tener con la santa cruz nuestros padres.<sup>11</sup>

El fraile ubica la celebración de la cruz en la época del inicio de la conquista espiritual, sin embargo, como hemos visto, esta celebración data de mucho tiempo atrás. La cruz cristiana es asociada por los p'urhépecha con sus dioses de las cuatro partes del mundo; este pueblo no incorpora la cruz cristiana a sus deidades porque ya la tenía, sólo la cristianiza al transformar las cuatro estrellas en el instrumento de la pasión y muerte de Cristo. La cruz cósmica celestial se terrenaliza aunque no deja de ser divina, sin embargo, lo precolombino sigue apareciendo en signos que remiten a los cuatro colores de las cuatro partes del mundo, en las semillas que se identifican con los cuatro lugres del mundo que manda lluvias para fertilizar la tierra. En las procesiones de los pueblos indígenas así aparecen la cruz y Cristo en sus distintas manifestaciones religiosas: llenos de adornos de mazorcas, muñecos de pan y otros objetos que los identifican con lo prehispánico.

De esta forma sigue existiendo la modelización espacial en forma de cruz en los p'urhépecha, aunque se trate, ahora, de una cultura híbrida cuyas representaciones simbólicas tienen raíces en las dos culturas.

No fue tan difícil para los p'urhépecha adoptar la cruz, pues ya vimos que ellos construyeron el espacio sagrado del cielo en la tierra mediante el templo, es decir, a partir del modelo celestial en forma de cruz (cuadrado) se construyen los espacios sagrados en la tierra y en el inframundo, lo que quiere decir que lo sagrado se encuentra comunicado en los tres lugares cósmicos, de aquí la existencia de seres divinos en los tres. Los templos

<sup>11</sup> Diego de Basalenque, *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán*, Morelia, Balsal, 1989, p. 51.

cristianos también poseen este arquetipo: la nave y los brazos del templo forman la cruz, sin embargo, aquel espacio es copiado del cosmos, y el cristiano de la cruz de Cristo; ambos coinciden en la forma, y en el contenido divino del templo, pero no en la concepción de los dioses que los habitan ni en la función de los espacios sagrado y profano. Lo coincidente entre ambas cruces es lo que el cristianismo aprovecha para evangelizar: los indios incorporan a su religión elementos de la religión que les fue impuesta, así comienza la hibridación cultural.

La superposición de cuadrados del cielo hasta el inframundo coincide con lo que dice Mircea Eliade acerca de que "... el arquetipo del espacio sagrado, (es) copiado y repetido después hasta el infinito para la erección de cada nuevo altar [...] y templo o santuario",<sup>12</sup> pero también coincide con la religión cristian, tanto por sus templos en forma de cruz como en la aparición de este símbolo en cualquiera de sus espacios sagrados, desde en un simple altar hasta en una ostentosa catedral.

Esta representación espacial del simbolismo de la cruz se sigue reproduciendo en la cultura actual p'urhépecha en los espacios físicos en donde se representan las festividades religiosas, se habla principalmente de la división del pueblo en cuatro cuarteles y de que la organización de la fiesta se da, precisamente, a partir de esta división, pues a cada parte se le concede la comisión que tendrá en la organización y buen fin de la misma.

Podemos decir entonces que el sistema semiótico de esta cultura híbrida se construye en base a la asimilación de la cultura impuesta, en la medida en que va incorporando elementos de ésta. Así forma un vínculo con lo cristiano y, al formar un solo mecanismo semiótico, ambas se complementan, es decir, la ruptura del espacio cultural p'urhépecha por el conquistador, propicia una fusión que da como resultado un nuevo espacio cultural. Sin embargo, este fenómeno también se dio a la inversa, los mitos que el cristianismo no fue capaz de erradicar los asimiló, como en el caso de Tonantzin, entre otros, no obstante, el dogma oculta, hasta nuestros días, este proceso, de aquí que se hable de culturas indígenas cristianizadas pero no de un cristianismo paganizado.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 2004, p. 335.

<sup>13</sup> Concepción que desarrollamos y tratamos de demostrar en el trabajo ya aludido al inicio de este artículo.

## Mexicanidad y Libros de Texto Gratuitos

Daniel Lázaro Sánchez

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

**L**a presente investigación intenta establecer algunas de las regularidades apreciadas en el binomio mexicanidad y libro de texto gratuito, binomio esencial en los contenidos histórico-literarios del sistema de educación pública en México.

¿Qué es la mexicanidad? Se puede definir como una construcción ideológica constituida por ideas históricas, étnicas, geográficas, político-jurídicas y culturales. Tal construcción pretende explicar la identidad de lo que es mexicano. Como constructo ha tenido su devenir supeditado al pulso del poder político estatal el cual ha constituido distintos matices explicativos y preceptivos de lo mexicano elaborando un extenso discurso que alimenta la ideología de los distintos regímenes. Sin embargo, ha sido un constructo dicotómico sumamente conflictivo pues en él se implica la contradicción entre la América india y la América europea, conflicto en el que implícitamente se incluyen la resistencia india y la conquista europea, después estadounidense, como portadora de la permanente lógica de expansión y concentración del capital. Y es este proceso subyacente el que modelando una dicotomía

cultural (alta cultura vs cultura popular, civilización vs barbarie, nativo vs extranjero, rusticidad-ruralidad vs industrialismo) constante en la historia mexicana, es el soporte de una modelación y remodelación constante acerca de lo mexicano. En tal esfuerzo definitorio se expresan múltiples tensiones sociales que lo señalan como un esfuerzo por explicar la economía política de cada momento de la historia mexicana, en consecuencia, aparece como un discurso que busca explicar y justificar el rol de los distintos actores sociales, especialmente el papel de preeminencia política y/o económica del grupo dominante. Es pues, ante todo y por su origen social, un esfuerzo autodefinitorio en relación a otros grupos étnicos, económicos o políticos, los cuales pueden ser incluidos, excluidos u omitidos, que busca crear una imagen global de la sociedad, incluida la historia, en la cual los autores intentan hacerse permanecer en sus estatus, relaciones sociales y programa político. Ante la dicotomía cultural y la polarización étnico-social nacida por la Conquista española, y sus subsecuentes capítulos franco-inglés y estadounidense, la mexicanidad es un constructo que vaga contradictoriamente de la reivindicación de lo nativo a su aniquilación, de la crítica al extranjero pasa a su encomio, etc. Estos cambios son explicables por la subsistencia de dos pasados que chocan y coexisten, por los reacomodos en el ejercicio del poder político y sus consecuentes ajustes en la distribución de la riqueza, sin embargo, proceden también por una serie de herencias ideológicas susceptibles de ser refuncionalizadas en diferentes momentos históricos. Por ejemplo, la reivindicación del indio nace el s. XVIII, subsiste en el XIX y prosigue en el XX y XXI porque el indio referido es un difunto que no significa riesgos o reivindicaciones actuales, sólo es un mito fundador de la mexicanidad, por tanto un elemento pasivo.

La construcción ideológica de la mexicanidad se ha hecho extensiva a la población mediante la literatura en general y mediante la literatura escolar en particular, así como a través de los medios de difusión con la finalidad de obtener legitimidad y apoyo a las tareas del programa político imperante. De esta forma se busca obtener un consenso social en el ejercicio del poder político el cual se conjuga con la dirección ideológica de la sociedad al establecer valores cívicos y una concepción y línea de conducta sugerida como modelo de ciudadano,

correspondiente a las tareas que el Estado considera pertinentes. En este punto, la idea de mexicanidad adquiere una dimensión reproductiva en la creación, conservación y transmisión de la cultura oficial.

La noción de mexicanidad ha tenido un largo itinerario desde el siglo XVIII, al emerger los primeros intentos por integrar un proyecto de nación resaltan los experimentos por definir las afinidades, peculiaridades y complementación de intereses que pudieron significar semejanza, concatenación o identidad entre los habitantes de lo que hoy es México.

La idea de la mexicanidad es una concepción iniciada como parte del programa criollo que impugnó el dominio español sobre la antigua Nueva España. Si es cierto que la obra de Sor Juana de Inés de la Cruz (1651-1695) esboza una diferenciación nativista con España y reivindica aspectos culturales americanos como las tradiciones peruanas y la expresión oral de los afrodescendientes dando pie a una liberalidad continental, es la obra de Francisco Javier Clavijero (1731-1787), *Historia antigua de México* (1780-1781) e *Historia de California* (1789), una suma historiográfica que apuntala la conciencia del estamento criollo como agente político que aspira a la autonomía mediante el rompimiento político con España. Autonomía que perfila a este grupo como el legítimo aspirante a gobernar e imponer su proyecto político en la Nueva España, por considerarse depositario de la herencia histórica hasta ahí acumulada.

Contemporáneamente, una noción de mexicanidad apoyada en visiones más o menos míticas del indio fue expuesta por Rafael Landívar (1731-1793) y Servando Teresa de Mier (1765-1827) quienes legaron una imagen pintoresca, nostálgica e idealizada del aborígen mexicano.

Este primer estadio de la conciencia, al que denominamos criollismo, tuvo vigencia hasta el siglo XIX pero su vitalidad e integridad fue muy variable. Durante el siglo XIX, su nativismo y antihispanismo permitieron la consolidación del iluminismo como discurso ideológico rector entre los liberales que impulsaron un modelo de país republicano, laico y antimonárquico. Sin embargo el nativismo se bifurcó en una concepción indoamericanista y otra hibridacionista o mesticista. El nativismo indoamericanista tuvo una presencia limitada al pensamiento

independentista de Hidalgo y Morelos quienes en su programa político proclamaron la abolición de la esclavitud y del sistema de castas dando carácter de revolución social a la guerra por la independencia.

En cambio, el nativismo mesticista fue afianzando su presencia respaldado con la consolidación de nuevas características culturales como fueron la preeminencia de una población hispanohablante mayoritaria y su papel protagónico político y económico en la vida social. Este nativismo mesticista fue la base de una noción blanqueada de mexicanidad, una nueva concepción que si bien admitía al elemento indio, daba prioridad al elemento europeo como decisivo para superar la barbarie y el atraso de la época. Así, este nativismo hibridacionista insertó una admiración y elogio por Europa y los Estados Unidos de América, sociedades que fueron colocadas como modelos de organización y desarrollo económico. Ello dio paso al europeísmo latente en la idea de mexicanidad apoyada, también, en la admiración por el industrialismo, la urbanización moderna, el maquinismo y otras expresiones del desarrollo del capitalismo que son incluidas en los libros de texto gratuitos como las metas del desarrollo social.

Al consumarse la Independencia mexicana, en contraste con los anteriores, el grupo criollo, integrado por descendientes directos de la vieja elite terrateniente, militar y clerical, mantuvo el nativismo pero tomó como modelo idóneo de sociedad a España por lo cual intentó implantar un modelo monárquico de organización política. A la vez, aspiraba a una política de supresión étnica indígena y a la recuperación del pasado hispánico como origen de la nación, siendo artífice de lo que podríamos denominar nativismo hispanista.

Pese a las divergencias y confrontaciones entre las distintas orientaciones políticas, al finalizar el siglo XIX, durante el porfiriato, el respaldo oficial al nativismo hibridacionista permitió institucionalizar la idea de mexicanidad basada en una etnicidad dual con lo cual se afianzó la noción de unidad nacional basada en la "integración" étnica, aunque en los hechos fueron consumadas gigantesca persecuciones, expropiaciones forzadas y esclavización de los nativos indígenas. Al mismo tiempo hizo subsistir como referente fundador de la mexicanidad la "grandeza prehispánica" estableciendo así la idea de un pasado común y la necesidad de recuperarlo para reestablecer la unidad perdida.

Aún más, dado que el escenario geográfico en que se desarrollaron las culturas prehispánicas se hizo coincidir —y se ha hecho coincidir—, mitológicamente, a grosso modo, con los contornos de la República Mexicana, sobre ello se fincó la noción de territorialidad compartida que hasta hoy tiene vigencia en la concepción de mexicanidad. La idea de territorialidad común se ha establecido como aspecto consustancial a tres momentos históricos distintos: el prehispánico, el colonial y el del México independiente o el del nacimiento y desarrollo del Estado moderno en México, la entidad desde la cual hoy día se promueve la mexicanidad.

El triunfo del proyecto liberal en el siglo XIX estableció la igualdad jurídica ante la ley de todos los habitantes del país (Constitución de 1857) en negación de los resabios estamentales subsistentes. Ese principio de igualdad que dio derechos y señaló obligaciones se convirtió en elemento "explicativo" de la mexicanidad, transformándose, también, en asunto de jurisdicción política. Esta definición jurídica y funcionalista de la mexicanidad fue reafirmada por la Constitución Política de 1917, momento a partir del cual los ideólogos de la Revolución Mexicana no rompieron con la caracterización previa de la mexicanidad sino le sumaron un culto al indio, naciendo un indigenismo oficial que actualizó el pasado prehispánico como fuente del nuevo orden y a este como culminación natural y necesaria del devenir histórico al grado de que el nuevo régimen se consideró cima y reencuentro con la realidad previa a la Conquista. Esta idea "restauracionista" permitió establecer una peculiar linealidad histórica en los libros de texto gratuitos: el presente es la afirmación de un pasado idílico y épico, mientras el futuro, promisorio, no es sino la perpetuación del presente.

Nativismo indoamericanista, territorialidad, igualdad formal, restauracionismo e indigenismo fueron conjuntados "armónicamente" en una concepción funcionalista de la sociedad cuyo objetivo sería el progreso y el orden como producto de la solidaridad orgánica, entendiéndose: colaboración de clase y sumisión de las distintas etnias. Fueron las capas intelectuales quienes produjeron entonces un discurso articulador que intentó establecer tanto una "ontología" de lo mexicano como una teleología. La amplitud discursiva abarcó el arte, la lite-

ratura, la filosofía y, por supuesto, la ideología política, dando paso al nacionalismo mexicano, visión sintética y universalista a cuya lógica gravitaron José Vasconcelos (1882-1859), Samuel Ramos (1897-1959), Diego Rivera (1886-1857), Juan O’Gorman (1905-1982), Octavio Paz (1905-1998), por señalar algunos.

En el correlato histórico-social, encontramos que “el régimen emanado de la revolución propuso la realización de un modelo de desarrollo capitalista, fundado en la defensa del principio de la propiedad privada y del propietario emprendedor y en la política de la conciliación de las clases sociales, obligando a todos los grupos a convivir bajo el mismo régimen político, pero procurando en todo momento la promoción de la clase capitalista, de la cual se hizo depender el desarrollo del país bajo la vigilancia y el apoyo del nuevo Estado” (Cordova, 1980:34).

Al robustecerse la estabilidad del política del Estado, las tareas educativas gubernamentales cubrieron a mayores capas sociales iniciando una considerable masificación educativa. El Estado comenzó a sustituir aceleradamente el papel educativo de la Iglesia y la familia arrogándose la preeminencia como instructor. Progresivamente pasó de agente alfabetizador a verdadero “empresario cultural” apoyado en instituciones de educación superior pero, muy destacadamente, con una gigantesca infraestructura escolar y administrativa capaz de consumir sostenidamente una extensa difusión cultural sustentada en el proyecto de nación nacido de la Revolución de 1910.

La constelación ideológica del nacionalismo mexicano, finalmente, fue oficializada y expresada como política estatal fundamental para el sistema educativo público. Conforme al artículo 3º Constitucional vigente en 1946 el cual señalaba la supeditación de la educación al objetivo de lograr la “unidad nacional”. Esta perspectiva estuvo complementada por la Ley Orgánica de Educación Pública promulgada en 1942 siendo esta el apoyo jurídico y pedagógico vigente hasta 1960. En arreglo a este marco legislativo fue decretada la creación de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos (12 de Febrero de 1959) como empresa paraestatal destinada a la concepción, edición, y distribución de textos para la escuela primaria. La expresión del decreto es bastante elocuente respecto a la habilitación gubernamental para educar según normas y valores que “tiendan a desarrollar armónicamente

las facultades de los educandos, a prepararlos para la vida práctica, a fomentar en ellos la conciencia de la solidaridad humana, a orientarlos hacia las virtudes cívicas y, muy principalmente, a inculcarles el amor a la patria, alimentado con el conocimiento cabal de los grandes hechos históricos que han dado fundamento a la evolución democrática de nuestro país” (*Diario Oficial de la Federación*, 13-II-1959).

Se reafirma que la educación impartida por el Estado es de obligatoria y gratuita previendo “Que la gratuidad sólo será plena cuando además de las enseñanzas magisteriales los educandos reciban, sin costo alguno para ellos, los libros que les sean indispensables en sus estudios y tareas” considerando “Que al recibir gratuitamente los educandos sus textos, y esto no como una gracia, sino por mandato de Ley, se acentuará en ellos el sentimiento de sus deberes a la Patria de la que algún día serán ciudadanos” (Ibid).

Los programas de estudio establecidos en 1957 fueron sustituidos en enero de 1960 por nuevos programas sin variantes sustanciales. Su naturaleza pedagógica fue íntegramente respetada:

“1. Borrar las desigualdades totalmente; que en la escuela se hiciera obra de homogeneidad espiritual, de acercamiento, de unificación; ya que el amor, quíerese o no, es el que ha de unir en un solo espíritu a todos los mexicanos para formar lo que anhelamos: una nación fuerte.

“2. La nación es así un mínimo espiritual idéntico para todos los hombres que viven en México. Este mínimo espiritual tiene que condensarse, que materializarse, no en las estructuras pasajeras que integran la población nuestra, sino perpetuarse a través de lo que es duradero y perdurable, de lo que es permanente, el hombre, la familia, la nación. Por eso, hemos creído que para integrar una verdadera nacionalidad es indispensable que la educación tome en cuenta, en forma básica, estas tres categorías: el mexicano, la familia mexicana la nación mexicana.

“Queremos fundir en un solo núcleo espiritual el alma de todos los mexicanos y para ello, es indispensable que la juventud de este país pase por las mismas aulas; que este río humano que año por año cursa nuestras escuelas, comprenda a todos los grupos, a los hijos de todos los hombres que han nacido en nuestro interior.

“La escuela mexicana tiene en los programas de enseñanza, la base sustantiva de su realización y el principio esencial de su tarea, que es, en síntesis, la de contribuir a integrar la nacionalidad mexicana con sus propios perfiles, con sus notas distintas y peculiares” (Villa, 1988:61-62).

El 9 de febrero de 1960, por instrucción del Ejecutivo, la Secretaría de Educación Pública determinó la obligatoriedad en el uso de los libros de texto gratuitos en todo el ámbito educativo público. Grupos políticos como el Partido Acción Nacional, grandes industriales de Nuevo León, la Unión Nacional de Padres de Familia y la Iglesia Católica mexicana se expresaron hostilmente ante el hecho y los contenidos de los libros considerándolos anticonstitucionales, antipedagógicos, contrarios a los valores cristianos, dogmáticos, inmorales y expresión del comunismo marxista. Su beligerancia los llevó a organizar grandes concentraciones de protesta pública en Monterrey, a boicotear la asistencia escolar, a evitar la distribución de libros, a confiscarlos y quemarlos en piras públicas.

Las resistencias fueron superadas por la negociación política acompañada de concesiones mineras y de transportes para los inconformes más potentados. Se logró hacer efectivo el proyecto educativo teniendo vigencia entre 1958 y 1973. Los textos estuvieron articulados por cuatro elementos: la Patria, la familia, la escuela y el trabajo armonizados por el nacionalismo. Tal fue la temática que permeó los textos escolares tanto los de *Lengua Nacional* como los de *Matemáticas e Historia y Civismo*. Así lo evidencian las presentaciones: “Niño de cuarto año: Este libro se propone ayudarte a conocer tu Patria, pues conociéndola sabrás mejor por qué la amas y cómo y por qué debes estar dispuesto a servirla” (Barrón, 1960:7)

Entre 1970 y 1976, el desprestigio del régimen, ocasionado por las amplias campañas de represión gubernamental contra grupos inconformes de la población, propició un importante ajuste de la política educativa al abandonar el énfasis dado al nacionalismo mexicano e implantar un pulso temático integrado por la naturaleza y el trabajo al tiempo que se hacía destacar la relevancia de la belleza, la armonía y la comunicación como valores supremos de una sociedad mexicana presentada idílicamente en la abundancia material y la modernización plena.

#### Conclusión:

El nacimiento de la noción de mexicanidad acompaña al advenimiento del Estado nación en México. Se ha establecido como una construcción en constante cambio. Ha servido como argumento explicativo de la realidad y como discurso legitimatorio aportando soporte ideológico a la continuidad de las instituciones del Estado mexicano el cual ha decantado una imagen de la realidad armonizada con sus tareas e intereses.

#### Bibliografía:

- Barros** de Morán, Josefina. (1960) *Mi libro de Cuarto Año*, México, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos
- Blanquel**, Eduardo. (1966) *Mi libro de sexto año*. México, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos
- Córdova**, Arnaldo. (1980) *La formación del poder político en México*. México, ERA.
- Diario Oficial de la Federación**, 13 de Febrero de 1959, Decreto del 12 de Febrero de 1959
- Garrido**, Felipe (coord.. edit.) (1993) *Historia. Sexto Grado*. México, Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos
- Villa** Lever, Lorenza. (1988) *Los libros de Texto Gratuitos*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara



## Sociocriticism

*El presente número de Sociocriticism, coordinado por Blanca Cárdenas y Juan Carlos Vidal, recoge una veintena de artículos que abordan diversos ámbitos culturales —literatura, publicidad, cine, dibujos animados, ópera, entre otros— desde posiciones sociocríticas, no faltando los que tienen por objeto la reflexión teórica sociocrítica. Cuenta con una importante presencia de investigadores franceses y mejicanos tales como Edmond Cros, Monique Carcaud-Macaire, Victorien Lavou, M<sup>a</sup> Guadalupe Sánchez, Bárbara Estrada, Remi Garnier, entre otros.*

**Éditions du CERS**  
Montpellier

ISSN 0985 - 5939

25 €

