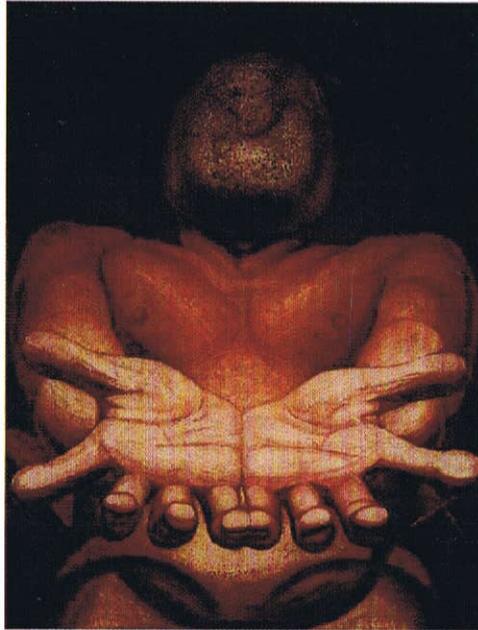


SS

Rev. 14-170

IX CONGRESO INTERNACIONAL DE SOCIOCRTICA
(MORELIA, MÉXICO, 21-23 DE OCTUBRE DE 2003)

Blanca Cárdenas Fernández (ed.)



Sociocriticism

Centre d'études et de recherches sociocritiques

Vol. XXI-1

Une publication du
Centre d'études et de recherches sociocritiques

CERS
Université Paul-Valéry, route de Mende
F-34199 Montpellier Cédex 5, FRANCE
Tél. & fax 0 467 142 433
cers@alor.univ-montp3.fr
<http://alors.univ-montp3.fr/CERS>

Directeur des éditions **Edmond Cros**

Directrice de la publication **Monique Carcaud-Macaire**

Conseil de rédaction **Annie Bussière, Monique Carcaud-Macaire
Jeanne-Marie Clerc, Edmond Cros,
Jacques Faucher, Naget Khadda, Victorien Lavou,
Michèle Soriano, Jean Tena, Sol Villacèque**

Comité de lecture **María Amoretti, Rosa Boldori, Annie Bussière,
Monique Carcaud-Macaire, Jeanne-Marie Clerc,
Edmond Cros, Monique de Lope-Rivière,
Daniel Meyran, Manuel Montoya, Sonia Marta Mora,
Zulma Palermo, Fuyuta Yamazaki, Pierre Zima**

Sociocriticism (vol. XXI N° 1)
ISSN 0985-5939
Printed by Publidisa
Producción editorial: Ediciones Dauro

Sociocriticism

Sociocriticism

Vol. XXI-1
2006

IX CONGRESO INTERNACIONAL DE SOCIOCRÍTICA
(MORELIA, MÉXICO, 21-23 DE OCTUBRE DE 2003)
Blanca Cárdenas Fernández (ed.)

SOMMAIRE

Presentación <i>Blanca Cárdenas Fernández y Juan Carlos González Vidal</i>	9
Por una semiótica del desfase y de la ausencia <i>Edmond Cros</i>	17
Los nuevos horizontes de la crítica: La aportación teórica y metodológica de Edmond Cros a la aproximación de los fenómenos culturales <i>Monique Carcaud-Macaire</i>	23
A propos du "Sujet colonial" à partir d'une expérience pratique des formes de représentation du Noir dans les discours latino-américains <i>Victorien Lavou Zoungbo</i>	29
La transición de la sociedad rural a la sociedad urbana en <i>De Santa Anna a la Reforma</i> , de Victoriano Salado Álvarez <i>María Guadalupe Sánchez Robles</i>	47
Espacio y otredad en <i>Un mundo para Julius</i> de Alfredo Bryce Echenique. Acercamiento sociocrítico <i>Bárbara Estrada</i>	53
Porgy & Bess de George Gershwin (1935) <i>María Guadalupe Mejía Núñez</i>	71
Prácticas de género, las lunas y las medias lunas en <i>Pedro Páramo</i> . Una propuesta de estructura <i>Alba Sovietina Estrada Cárdenas</i>	81
La reforma agraria vista por Juan Rulfo <i>Magdalena González Casillas</i>	97

Enfrentamientos textuales y genéricos en "Ira", un cuento de Ricardo Garibay <i>Eduardo Ortiz Arámbula</i>	107
El formato de telenovela en los <i>spots</i> publicitarios de Pronasol <i>Raúl de Aguinaga Vázquez</i>	115
Representación y género en el filme <i>M. Butterfly</i> , de David Cronenberg <i>Mauricio Díaz Calderón</i>	129
Viajar hacia la alteridad: el caso del film <i>Alien</i> del director Ridley Scout <i>Cecilia Eudave</i>	135
De la <i>figure sonore</i> au cinéma: entre émergence sporadique et assimilation dans le <i>paysage</i> , un exemple observé dans <i>Le tigre du Bengale</i> de F. Lang <i>Remi Garnier</i>	141
Acercamiento sociocrítico a un caso de dibujos animados: <i>The Herculoids</i> , de Hanna-Barbera <i>José Ricardo Chávez Mendoza y Juan Carlos González Vidal</i>	149
Análisis sociocrítico del texto pictórico <i>Moisés o núcleo solar</i> de Frida Khalo <i>Taller de Análisis Textual "Edmond Cros" de la Universidad de Guadalajara</i>	161
Identidad y modernidad en una pintura de Siqueiros <i>Arturo Morales Campos</i>	169
Modelización espacio-temporal de la cruz en la cultura p'urhépecha <i>Blanca Cárdenas Fernández</i>	192
Mexicanidad y Libros de Texto Gratuitos <i>Daniel Lázaro Sánchez</i>	205

DOSSIER

Presentación

La sociocrítica de Montpellier,¹ desde hace algunos años, ocupa un lugar especial entre las teorías de análisis de la cultura. El hecho se debe, entre otros factores, a la ampliación constante de su aparato conceptual y a la optimización de sus instrumentos descriptivos. Concebida originalmente para aplicarse al campo literario, paulatinamente fue revelando su operatividad para analizar cualquier objeto cultural. De este modo, en la actualidad constituye una sólida propuesta teórica para los investigadores interesados en la producción cultural en general. Su origen se remonta a la segunda mitad de la década de los sesenta: surgió —al menos en algunos de sus postulados esenciales— en el marco de esa actividad teórica que caracterizó los años sesenta, y que representó un gran avance de las ciencias humanas y sociales.

El desarrollo de esta teoría está indisolublemente ligado al nombre de Edmond Cros, su “articulador” y su gran impulsor. A través de una labor ininterrumpida que está próxima a alcanzar los cuarenta años, el profesor

¹ Esta aclaración resulta pertinente dado que hay investigadores como Claude Duchet, Jürgen Link y Pierre Zima entre otros, que han formado grupos colegiados para desarrollar, de manera autónoma entre sí, investigaciones sociocríticas. A pesar de haber llegado a conclusiones similares en el curso de sus reflexiones, cada grupo tiene posturas y terminologías particulares; por ejemplo, Link ha implementado el concepto de “simbolismo colectivo” para describir las relaciones entre representación e historia. Por otro lado, la sociocrítica de Montpellier, más que ninguna otra, se ha propuesto en los últimos tiempos como una sociosemiótica, como una teoría de la cultura. En adelante, el término “sociocrítica” designará única y exclusivamente a la Escuela de Montpellier.

Cros ha formado a un sinnúmero de académicos que han encontrado en ella la base adecuada para llevar a cabo sus actividades de investigación.

La sociocrítica se interesa, entre otras cosas, por los procesos de transcripción, es decir, por las relaciones entre los procesos de estructuración del objeto cultural y sus circunstancias de emergencia sociohistórica. Estas circunstancias constituyen lo que Yuri Lotman denomina un universo semiótico, esto es, el espacio en cuyo interior la semiosis puede solamente tener lugar. Así, cada objeto cultural va a disponer de manera específica de la información contenida en ese universo, y al hacerlo, transcribirá determinados tipos de socialidad. Algo en lo que ha insistido mucho el profesor Cros es en el hecho de que la transcripción no se realiza de manera directa: entre el material sociohistórico y la creación cultural hay una multiplicidad de mediaciones, que se encargan de informar el material preexistente.

Al hablar de la producción textual, por ejemplo, se tiene que considerar la existencia de una serie de códigos de simbolización que son característicos de determinado tipo textual, porque esos códigos representan ya un "filtro" de los elementos significativos de que se dispone para la construcción del texto. Dicho en otros términos, los códigos de que hablamos representan sobrecodificaciones impuestas al material social preexistente; esto es lo que conocemos como el eje intertextual (el otro preconstruido, de carácter más estable, en oposición a la macrosemiótica y a las microsemióticas). Ahora bien, este eje será interpretado y modificado por las formas de semiosis vigentes en los sistemas modelizantes primarios en un momento determinado de su evolución histórica, de manera que, si por un lado los códigos de simbolización constituyen coerciones formales en relación con el material significativo de los sistemas modelizantes primarios, por el otro, este material se encargará de decodificarlos al interpretarlos (al involucrarlos en nuevos procesos semióticos). Toda interpretación pone en movimiento saberes sobre el mundo, competencias culturales, de modo que, al producirse esta convergencia entre sistemas modelizantes primarios y secundarios, la intertextualidad será sometida a un proceso de lectura basado en propuestas de aprehensión y de organización del *continuum* visual. Durante este proceso habrá, como podrá notarse, una imbricación de contextos y circunstancias sociohistóricos, que se articularán, como es evidente, a través de procesos de puesta en texto.

Después de lo manifestado vemos que uno de los méritos de esta teoría es poner de relieve la complejidad que implica la producción textual. En este marco de reflexión, aquella feliz metáfora de Bajtín relativa a la polifonía del texto, adquiere toda su dimensión: un texto se integra por una multiplicidad de "voces", que se intercalan en su tejido formal para producir sentido. Efectivamente, los textos comprenden discursos de naturaleza heterogénea, saberes sobre el mundo igualmente heterogéneos, redes de sentido que se constituyen por contigüidades, oposiciones o contradicciones discursivas, que es donde radica su carácter complejo.

Por otro lado, y en confirmación de lo anterior, no podemos dejar de mencionar que el material intertextual de que dispone un texto no forzosamente procede del mismo sistema modelizante. El cine constituye un caso ilustrativo: una película es susceptible de integrar canciones populares o fragmentos de ellas; esta incorporación obedecerá a convergencias estructurales, y las canciones vendrán a reforzar la producción de semiosis a nivel de los enunciados visuales, narrativos, etc. No basta, pues, con localizar los intertextos, hay que descubrir su funcionamiento dentro del nuevo sistema semiótico, porque al ser convocados en virtud de una convergencia de carácter estructural (sea a nivel de la distribución nocional, de los roles actanciales, temáticos, etc.), pueden dar pistas para revelar la realización de elementos mórficos específicos en ciertos estratos.

Esta disciplina representó desde el inicio un cambio de orientación analítica: para determinar la manera en que la historia se inscribe en un texto, a diferencia de otras posturas, insistió en centrarse primeramente en la materia textual (describir sus formas de estructuración, de funcionamiento, de interrelación semiótica), y solamente en una segunda fase metodológica, buscar la explicación histórica en sus circunstancias de gestación. Con esto, además de delimitar un objeto de estudio, trazó un procedimiento metodológico que en el transcurso de los años ha mostrado sus enormes ventajas.

No hay que descuidar el hecho de que la forma de articulación del material significativo en un objeto cultural remite a posturas enunciativas, a posiciones en el universo semiótico a partir de las cuales se genera sentido. Esto, inevitablemente, obliga a considerar la ideología, que constituye otra mediación con respecto al *mundo*. La ideología no proporciona visiones globalizantes de los acontecimientos, sino parcializantes; tiende a recortar

la realidad de maneras específicas, privilegiando algunos aspectos en detrimento de otros, intentando naturalizar la relación entre los discursos y los conocimientos convencionales del mundo. De este modo, la ideología propone lecturas excluyentes, que a final de cuentas revelan circunstancias de inmersión sociohistórica de los sujetos involucrados en los procesos semióticos. Ahora bien, la única manera que tiene el individuo de acceder a lo ideológico, es a través de prácticas significantes. Desde que el sujeto adviene al lenguaje —y a otros tipos de semiosis— entra en relación con una infinidad de conocimientos del mundo, que van a ir determinado su competencia cultural. Al asumir este enfoque, la sociocrítica recupera la noción de *ideología materializada* de Althusser: sin semiosis no hay ideología, y la semiosis opera sobre vehículos materiales (significantes de cualquier naturaleza). Por este motivo, la sociocrítica se adhiere completamente a Althusser cuando niega la existencia ideal de la ideología. La ideología, consecuentemente, está presente en la materialidad primaria de cada representación, que en todo caso no es otra cosa que una puesta en signos, entre los que se establecen relaciones semióticas específicas. Esta posición del profesor Cros ha significado un paso adelante en el desarrollo de la crítica ideológica, pues ha venido a mostrar lo inadecuado de ciertas concepciones anquilosadas que consideraban, por ejemplo, que el “verdadero arte” era aquel que se hallaba despojado de ideología (ese arte que trascendía lo mundano, que era parte de una historia diferente a la historia social, o por el contrario, que el arte debería reflejar la realidad).

De lo dicho anteriormente puede deducirse que la competencia cultural de un productor de semiosis viene a determinar su actuación, es decir, su manera de relacionarse con el entorno y, llegado el momento, de reproducirlo. Hay que subrayar que en dicha competencia se insertan una infinidad de visiones de mundo, que pueden ser opuestas y contradictorias entre sí, sin que dicho productor logre todo el tiempo captar la naturaleza de esos vínculos (esto como consecuencia de que gran parte de la información cultural es asimilada —y expresada— de manera no-consciente).

Aquí la sociocrítica presenta la herencia de cierta terminología del estructuralismo genético de Lucien Goldmann. Dos nociones formuladas por Goldmann han resultado especialmente operativas: la de *sujeto transindividual* y la de *no-consciente*. Por sujeto transindividual se entiende todo grupo o sujeto colectivo. Cada grupo se caracteriza por tener formas

de socialidad específica —lo que constituye rasgos identitarios—, que se expresan a través de prácticas discursivas; así, cuando un individuo se relaciona con un sujeto transindividual, accede a esas formas de socialidad —también a través de prácticas discursivas—, que van determinando sus formas de interacción social. De hecho, estos grupos constituyen la única manera de advenimiento a los modelos sociales por parte del individuo. Por este motivo, el profesor Cros vio la pertinencia de implementar la noción de *discurso específico*, que destaca de cierta manera la filiación entre un discurso y un sujeto transindividual.

El no-consciente se halla constituido por los discursos de los sujetos transindividuales con los que el individuo ha tenido contacto. Se presenta, pues, como una memoria discursiva que comporta, forzosamente, valores de grupo. Los discursos se encuentran en relación con conocimientos convencionales del mundo, por lo que, cuando alguien entra en contacto con una práctica discursiva, accede a dichos conocimientos. Algo en lo que insiste todo practicante de la sociocrítica es en el hecho de no confundir el inconsciente con el no-consciente; se trata de niveles de conciencia diferentes y, aun cuando ambos se encuentran estructurados significativamente, presentan marcadas diferencias. La más importante, tal vez, es que el no-consciente no se encuentra reprimido y, en consecuencia, se expresa permanentemente en la vida cotidiana. Como lo manifestó Goldmann, únicamente hace falta que un análisis adecuado lo ponga de manifiesto. De este modo, la producción cultural presenta, frecuentemente, un grado de complejidad estructural que solamente se hace aprehensible a través de una aproximación científica.

Otro legado del estructuralismo genético a la sociocrítica es el haber tomado como sustento filosófico el materialismo histórico. Toda teoría, explícita o implícitamente, tiene un fundamento filosófico, y en este caso el profesor Cros ha dejado clara su posición a este respecto. Es por esta razón que la sociocrítica concede una gran atención a las formas de articulación entre las infraestructuras económicas y las superestructuras culturales, y a la manera en que la historia se inscribe en las representaciones según las modalidades y las normas de simbolización de cada una de éstas, es decir, pues, considerando una multiplicidad de mediaciones. Aunque afín al estructuralismo genético en este aspecto, el profesor Cros fue mucho más allá al plantear la relación entre representación e historia, pues dejó de lado

el concepto de *homología estructural* para afirmar que en la transcripción de la historia en la materialidad de una representación, no hay homología alguna; la socialidad se hace presente en las formas mismas de construcción y de distribución semiótica.

Al plantearse en la actualidad como una teoría de la cultura, la sociocrítica intenta develar precisamente la interacción de los elementos significantes durante los procesos de construcción de representaciones. Desde que el ser humano accede a lo simbólico, está en capacidad de generar representaciones y, en concordancia con lo manifestado más arriba, estas manifestaciones simbólicas se harán, siempre, a partir de una posición enunciativa, con lo que toda posible neutralidad queda eliminada.

Resulta claro que esta teoría —lo que se ve fundamentalmente en los últimos trabajos del profesor Cros— considera tanto los procesos de asimilación como de manifestación de la información cultural por parte del sujeto semiótico: al asimilar, el sujeto se enfrenta a prácticas significantes cargadas de socialidad, y se ve obligado a decodificarlas para aprehenderlas (sea o no de manera consciente). La emisión implica una nueva puesta en código de la significación previamente asimilada.

En este sentido, aproximadamente en 1995 la sociocrítica experimentó una expansión importante en cuanto a sus horizontes teóricos, cuando el profesor Cros incorporó en el marco de sus reflexiones algunas de las posturas de Lacan. El título de su libro aparecido en este año es por demás significativo: *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*.² Aquí concretiza, entre otras cosas, la noción de *sujeto cultural* y pone de manifiesto la operatividad de la misma. Para el profesor Cros, el sujeto cultural es una noción que se inscribe en las reflexiones sobre los procesos de adquisición del lenguaje y, consecuentemente desde la postura adoptada, sobre el advenimiento de una subjetividad. Definida como una instancia intrasíquica, se intenta definir a través de ella la manera en que, al entrar en relación con lo simbólico, el individuo emerge como sujeto. La hipótesis central de esta reflexión radica en afirmar que el *Ego* y el sujeto cultural

² Vd. Edmond Cros, *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Éditions du CERS (col. Études Sociocritiques), 1995. [Traducciones al español: *De un sujeto al otro: sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires, Corregidor, 1997]. Posteriormente se publicó una edición corregida y aumentada: *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Montpellier, Éditions du CERS (col. Études Sociocritiques), 2002.

surgen simultáneamente. Así, la articulación del sujeto cultural en un espacio psíquico, implica las formas en que un individuo asimila las propuestas de los modelos culturales de su universo semiótico. Como se observa, quedan comprendidas las dimensiones individual y colectiva en este proceso de advenimiento de una subjetividad. A diferencia del sujeto del deseo, que se expresa en la enunciación, el sujeto cultural se expresa fundamentalmente en el enunciado.

En un intento por rendir un homenaje a toda esta labor científica del profesor Cros, la Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo organizó el IX Congreso Internacional de Sociocrítica, que tuvo lugar del 21 al 23 de octubre de 2003. Como es habitual, a él asistieron investigadores de universidades de diversos países; entre las participantes podemos mencionar a: la Universidad Paul Valéry-Montpellier III (Francia), la Universidad de Bretaña Sur (Francia), la Universidad de Perpiñán (Francia), la Universidad de Guadalajara (México), la Universidad de Guanajuato (México) y, por supuesto, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México).

Los vínculos entre la sociocrítica y México son antiguos: datan de 1975, época en que el profesor Cros vino a impartir una serie de conferencias a la entonces Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guadalajara. Dicha estancia puso en contacto por vez primera a muchos estudiantes de esta dependencia —y a algunos profesores también— con un acercamiento científico al texto literario, y creó las bases de un sólido intercambio cultural que ha venido fortaleciéndose en el transcurso de los años, lo que ha propiciado que sean numerosos los mexicanos que han pasado por los seminarios del Centre de Études et Recherches Sociocritiques (CERS). Otra muestra palpable de estos vínculos la constituye el hecho de que tres de los congresos de sociocrítica se han celebrado en tierras mexicanas: el II tuvo lugar en Guadalajara en 1991, el VII en Chapala en 2000, y el IX en Morelia en 2003.

La diversidad de ámbitos culturales abordados a través de las ponencias da cuenta, una vez más, de la versatilidad y de las posibilidades que ofrece la sociocrítica. Entre estos ámbitos se hallan la literatura, la historia, la publicidad televisiva, el cine, los dibujos animados, la ópera, etc. Esta serie de reflexiones contribuye, a final de cuentas, a propiciar el desarrollo de la sociocrítica, pues la aplicación de sus instrumentos descriptivos desemboca,

con cierta frecuencia, en propuestas novedosas. Es por medio de la discusión colectiva y del intercambio de opiniones críticas que la teoría se mantiene en un desarrollo constante (el profesor Cros ha subrayado que toda teoría que se anquilosa corre el riesgo de volverse inoperante). Esta es, pues, la función esencial de los congresos.

Además, como lo expresó François Martínez (de la Universidad de Bretaña Sur) en la ceremonia de clausura de este encuentro, los congresos de sociocrítica tienen una característica especial: no solamente son el punto de convergencia y de discusión académica de los investigadores que trabajan con las propuestas de esta teoría, sino el lugar de reencuentro de viejos amigos. Esto no significa que no haya nuevos ponentes en dichos congresos, ya que cada vez son más los investigadores que se adscriben a la sociocrítica de Montpellier; pero los nuevos son incluidos en el ambiente de cordialidad y de intercambio emotivo que rige estas reuniones. Algo digno de mencionarse en este sentido es que en este IX Congreso se abrió un espacio especial para jóvenes investigadores que en ese momento estaban desarrollando sus tesis de licenciatura, de manera que pudieron exponer sus trabajos y dialogar con académicos experimentados.

Finalmente, esperamos que la publicación de estas memorias contribuya a destacar el rigor científico con que se trabaja en el marco de las reflexiones de la Escuela de Montpellier y, al mismo tiempo, despierte el interés por la sociocrítica de quienes, sin conocerla, accedan a los trabajos aquí presentados.

Blanca Cárdenas Fernández
Juan Carlos González Vidal

Por una semiótica del desfase y de la ausencia

Edmond Cros
IIS-Universidad Paul Valéry

La sociocrítica se interesa más que todo por sacar a luz la manera en que lo socioeconómico se incorpora en las estructuras textuales, afirmando sin embargo que esta incorporación no es directa ni automática, ya que cada uno de los dos niveles implicados (la infraestructura y la superestructura) tiene su historia y su ritmo propios. Dicha postura se fundamenta en la noción de *formación social* definida por Marx como constituida por la coexistencia de varios modos de producción (medieval, precapitalista, capitalista...). Esta noción puede parecer poco adaptada a la evolución de las sociedades modernas, cuyos modos de producción tienden a organizarse de manera homogénea; no obstante, su interés no deja de ser evidente si consideramos que, en realidad, la especificidad de cada modo de producción remite a un tiempo histórico preciso, de manera que la noción de formación social puede ser re-definida por la co-existencia, en un momento determinado de la historia, de varios tiempos históricos.

Debemos considerar sin embargo que estos distintos tiempos históricos están vinculados entre sí, constituyendo por lo tanto un sistema gobernado por la hegemonía de uno de sus elementos, en este caso el tiempo presente.

Es este sistema el que genera la *formación ideológica* correspondiente. No se puede imaginar en efecto que cada uno de los diversos tiempos históricos implicados intervenga directamente en esta formación. La complejidad de este proceso se nos aparece más evidentemente si recordamos que este segundo sistema (la formación ideológica) no se mueve forzosamente al compás del primero, sino en relación a su propia historia. Y lo mismo pasa en cuanto a las relaciones que se establecen entre lo ideológico y el nivel discursivo en que se plasma en última instancia el material socioeconómico.

Como se habrá observado, el proceso de incorporación de la historia implica unos mecanismos de mediación, de traslado, de *décrochements*, de adaptación. Lo más notable a primera vista es que, de todas formas, al pasar de un primer sistema (infraestructural) al segundo (ideológico), y de éste al tercero (discursivo), nos hemos movido sucesivamente en el contexto de tres ritmos distintos, o sea que hemos cruzado por tres tiempos históricos que sólo parcialmente coinciden.

Ahora bien, dentro de cada uno de estos tres niveles y entre el uno y el otro debemos imaginar unas series de instancias que se presentan como perfectamente adaptadas al tiempo hegemónico del presente o, al contrario, como atrasadas o avanzadas. Citemos rápidamente algunos ejemplos. En el periodo postindustrial en que vivimos, el obrero que trabaja en una fábrica de automóviles no vive exactamente en el tiempo histórico de la informática, y esta distancia es todavía más clara y más importante si aludimos al campesino o al artesano. Dentro de un campo de producción existen diferencias similares: tomemos el caso de un obrero que trabaja en una empresa poderosa de construcciones que emplea centenares de trabajadores así como materiales generalmente preconstruídos, y el de un albañil que trabaja por su cuenta (solo o ayudado por algunos pocos empleados); su situación material no es la misma, aun cuando se desempeñen en el mismo campo.

Pero la totalidad histórica no deja nunca de moverse, atraída por la necesidad proclamada por todos los responsables políticos de todos los países de fomentar el crecimiento económico, cuyo estancamiento, cuando se produce, o parece estar a punto de producirse, se denuncia como un acontecimiento grave y hasta peligroso para la economía así afectada.

Cuando cuestionamos el mecanismo que gobierna este flujo ininterrumpido de la historia, observamos que es la existencia de estos

múltiples desfases la que impulsa su dinamismo, en la medida en que las instancias adaptadas al tiempo presente o avanzadas con respecto a él, atraen siempre a las instancias atrasadas.

El plurisistema (la totalidad de las tres formaciones) en efecto “se presenta en realidad como un dispositivo de producción que funciona movido por un régimen de desigualdad en el que los desequilibrios generan las mutaciones” (Althusser). Lo hueco, lo vacío, el desfase, la ausencia, se nos aparecen, por lo tanto, como balizando un espacio de nociones que vale la pena explorar.

El nivel discursivo que es el que nos interesa aquí se articula en efecto sobre esta dinámica y, a partir de este punto de vista, se nos aparece como el producto de una ausencia, lo cual implica que el tejido textual tenga huecos, blancos, lagunas, escorzos, y que tengamos que leer los textos aplicándonos a descifrar aquello que están silenciando y no solamente lo que sí expresan. No se me escapa que es un objetivo que he seguido en mis análisis anteriores, pero creo que ya podemos sistematizar y teorizar de manera más general y más eficiente estas hipótesis generales en el contexto que estoy elaborando sobre el sujeto cultural.

Volvamos precisamente a esta noción. Repetí varias veces que se debía contemplar como un espacio complejo de sedimentaciones, pero quiero hacer énfasis ahora en el hecho de que cada una de estas sedimentaciones implica un tiempo histórico específico a nivel del mismo individuo. Claro que en un momento determinado de su existencia este sujeto pertenece simultáneamente a varios sujetos colectivos, pero el proceso por el cual está pasando implica, también, por una parte, que estos diversos sujetos, por estar articulados sobre la totalidad social, evolucionan al compás del plurisistema, y por la otra, que el mismo sujeto entra a participar en nuevos sujetos colectivos. Hay que añadir que cada modificación de una sedimentación produce una nueva configuración de la totalidad subjetiva. Desde la perspectiva que estamos manejando, estas sugerencias implican una serie de blancos que proceden de múltiples horizontes.

Veamos lo que pasa a un nivel, de momento, puramente superficial. Un recuerdo de la infancia convoca en mi presente un pasado relacionado con determinados sujetos colectivos; un proyecto referido a un viaje o al desarrollo de una carrera futura convoca el porvenir; de tal modo que

podemos considerar que el sujeto cultural funciona de manera similar en torno a la presencia simultánea de múltiples tiempos históricos.

El último cuestionamiento que nos interesa ahora es si existe entre ellos un elemento que, como es el caso en el flujo de la totalidad histórica, sería el vector dinámico del sistema.

Quizá el concepto del deseo (colectivo o individual) sea el elemento más apto para operar como puente y articulación entre el nivel de la totalidad histórica y el nivel del sujeto cultural propiamente dicho. En efecto, se puede considerar que la fuerza atractiva de una instancia avanzada depende directamente del deseo manipulado o espontáneo, consciente o no-conscientemente compartido por los individuos de una colectividad que se mueve en una instancia retrasada y anhela superar sus condiciones socioeconómicas actuales y, como tales, frustrantes. El deseo, orientado hacia el pasado o hacia el porvenir, es también lo que no deja de gobernar la vivencia cotidiana a lo largo de la existencia. Pero el deseo es el índice de una ausencia, de una carencia, de un blanco: no se puede desear algo que se tiene; sólo deseo algo que no tengo.

Esta observación se aplica a cualquier sujeto colectivo cuyo discurso, contemplado como práctica social específica, expresa, a nivel del no-consciente, el conjunto de sus frustraciones y de sus aspiraciones. De manera que la competencia discursiva del sujeto cultural que tengo definida como un mosaico de prácticas discursivas específicas (o sociolectos), presenta un panorama similar al panorama que se nos ofrece cuando contemplamos el flujo de la totalidad histórica, o sea un panorama hecho con múltiples instancias interiorizadas separadas por blancos, los cuales remiten, por medio de las múltiples representaciones del deseo, a una multiplicidad de carencias que podemos asimilar a otras tantas ausencias.

Pero la noción de sujeto cultural se nos presenta con dos dimensiones imbricadas. La primera se nos ofrece a la vista con tal que nos distanciamos de ella y nos acerquemos luego con un punto de vista crítico (de esta acabamos de hablar). La otra es la cara oculta que nos remite al sujeto del inconsciente. Esta última noción se debe explicitar ya que muchas veces se la maneja de manera errónea.

Jacques Lacan llama sujeto del inconsciente a una estructura organizada en torno a una cadena de significantes almacenados y vinculados entre sí por una relación de metonimia; estos significantes ya construidos (pasado)

o por construir (futuro) repiten siempre un mensaje idéntico a pesar de su aparente diversidad o heterogeneidad. Cada uno remite a un momento distinto de la vida del individuo y por lo tanto se articula, digo yo, con la totalidad histórica. Esta cadena delega constantemente al margen del sistema uno de sus elementos que, de esta forma, funciona provisionalmente como su representante metafórico. El proceso opera como una especie de noria perpetua, pero se notará que su dinamismo procede esencialmente del vacío dejado por el significante así delegado. Este significante delegado es el síntoma de que, procediendo del pasado del sujeto, surge en su presente y que podemos observar en su comportamiento, en su discurso o en el tejido textual. Tal síntoma expresa un malestar que interpela al sujeto y que éste expresa con palabras o metáforas inesperadas en el contexto en que se producen; este malestar se manifiesta, pues, en el discurso bajo la forma de una desavenencia (¿discordancia?) fuera de cualquier intencionalidad o toma de conciencia. ¿Qué tipo de relación podemos establecer entre el impacto del blanco en los niveles que estudiamos antes (totalidad histórica y cara externa del sujeto cultural) y el mecanismo que gobierna el funcionamiento del sujeto del inconsciente?

Antes de tratar de contestar, no podemos dejar de mencionar la importancia que tiene el deseo, es decir, el concepto de carencia en las posturas freudiana o lacaniana como elemento-clave de la argumentación. Recordemos que para Lacan el deseo corre a lo largo de la cadena de los significantes, desplazando y postergando del uno al otro y reactivado por la imposibilidad de quedarse satisfecho. Las observaciones hechas al principio de esta exposición nos llaman la atención sobre la presencia constante del vacío en la postura psicoanalítica, más especialmente en la fase básica que es el surgimiento del inconsciente, cuando, con el acceso al nivel simbólico, el signo sustituye a lo vivido cuya realidad desaparece, se desvanece en la red semiótico-ideológica del sujeto cultural, quedándose el sujeto "verdadero" enajenado, ausente de sí mismo.

En la medida en que nos hemos adherido a las tesis lacanianas para definir lo que ahora llamo "la cara oscura" del sujeto cultural, éste es un dato que no podemos descartar de nuestro cuestionamiento.

La totalidad histórica (expresión que hasta ahora utilicé excluyendo al sujeto por motivos obviamente pedagógicos, pero que en realidad lo incluye) saca pues su dinamismo en todos los niveles, ya sea de la presencia de un

desfase, el cual implica un hueco entre los elementos comprendidos —hueco que la fuerza atractiva va a llenar—, ya sea directamente de la presencia de un silencio o de una carencia. Estos huecos o estas carencias repercuten en el tejido textual bajo la forma de deconstrucciones, de rupturas discursivas, de desavenencias semióticas, de escorzos que pueden convocar tanto, directamente, el proceso del flujo de la historia como, dentro de este proceso, las problemáticas específicas del sujeto cultural.

Los nuevos horizontes de la crítica: La aportación teórica y metodológica de Edmond Cros a la aproximación de los fenómenos culturales*

Monique Carcaud-Macaire
IIS-Universidad Paul Valéry

Traducción del francés:
Juan Carlos González Vidal

La creación cultural es, y nadie pondría en duda actualmente esta posición teórica, el fruto de una *escritura*. Escritura quiere decir una puesta en signos específica, elaboración de formas, producción de efectos. Existe, entonces, una diferencia constitutiva entre el mundo y la representación que de él se hace a través de los objetos culturales; subrayar esta diferencia no es suficiente, es necesario delimitarla e interpretarla, porque produce sentido. Entre el mundo, en lo que sería su realidad “objetiva”, y la ficción, en sus contenidos y sus formas, se organizan, efectivamente, relaciones funcionales de tipo semiótico, y corresponde a los investigadores cuestionarse y comprender dichas relaciones.

En la vía abierta por las polémicas alrededor de la *Nouvelle Critique*, fueron promovidas nuevas investigaciones y surgieron metodologías igualmente novedosas. Esto aconteció en París, epicentro del movimiento, evidentemente, pero también en Montpellier, en el marco de los trabajos

* Esta síntesis crítica fue publicada en francés en *Questionnement des formes, questionnement du sens*, Montpellier, Éditions du CERS, 1997.

interdisciplinarios impulsados tempranamente por Edmond Cros, que progresivamente ha elaborado su propia teoría crítica. Cerca de treinta años más tarde, la influencia científica de la Escuela de Montpellier en Francia y en el extranjero es una realidad, y la crítica de las producciones culturales no se concibe ya de la misma manera si se decide abordarla desde la perspectiva de su relación con lo social.

La aportación fundamental de Edmond Cros en los dominios de la teoría y de la crítica del objeto cultural es, en mi opinión, haber interrogado —para poner sobre la mesa la cuestión del sentido— la naturaleza y el estatuto de esta *escritura*, y haber precisado de acuerdo con qué procesos constituye un *engendramiento de formas*;¹ por otro lado, hay que considerar también que Cros ha demostrado magistralmente que la significación profunda de una obra hay que buscarla en la materialidad primaria y operante de ésta, y no en lo que se ha convenido en llamar su medio extratextual.

La diferencia constitutiva entre texto y mundo, en efecto, es el indicio de una enunciación inscrita en y marcada por “prácticas” concretas: la enunciación es, consecuentemente, el lugar de manifestación de un contexto original, que Edmond Cros sugiere designar metafóricamente con el término *genético*, en la medida en que se caracteriza, según él, por potencialidades de estructuración, de puesta en relación “semiótica”² de *elementos mórficos específicos* presentes en el discurso y en lo ya dado de una *situación sociohistórica*. Los numerosos estudios que él ha desarrollado sobre objetos culturales diferentes gracias a los instrumentos novedosos que ha elaborado, además de renovar la aproximación a la creación literaria y artística, han permitido acceder a un mejor conocimiento de las formaciones discursivas, trátase de la España del Siglo de Oro —a propósito de la cual sus conclusiones son definitivas— o de la Argentina contemporánea, por citar solamente dos de los dominios entre el conjunto de los que han sido abordados. Por otra parte, en la medida en que abren perspectivas profundas, estos estudios delimitan el campo para plantear nuevos cuestionamientos en cuanto a las redes de estrategias que manifiesta toda creación (sea literaria, musical, pictórica o fílmica), y en cuanto a la naturaleza, también, de las estructuraciones

¹ Los términos en cursivas pertenecen, en el metalenguaje sociocrítico, a la terminología de Edmond Cros.

² Lo que quiere decir, productora de sentido.

engendradas por la puesta en texto, en donde, como se sabe luego de las aportaciones teóricas contenidas en *Théorie et pratique sociocritiques* y en *De l'engendrement des formes*, tales estructuraciones materializan esquemas y simbolizaciones significantes pertenecientes al campo cultural, y transcriben una heterogeneidad discursiva y una serie de contradicciones.

Un gran paso del *estructuralismo genético*³ en los años setenta fue rebasar la teoría del reflejo de Pléjanov, y plantear la cuestión de las *mediaciones* que operan entre la “verdadera realidad”, a la que nos hemos referido, y el objeto cultural. Filtro, pero simultáneamente obstáculo, las mediaciones determinan la *transformación* que genera la naturaleza y la particularidad de toda representación (determinan, pues, las creaciones culturales). Desparecido prematuramente, Lucien Goldmann dejaba una teoría crítica fundada sobre una base filosófica: el materialismo histórico, y que postulaba conceptos operativos, como el de “visión de mundo”, el de “no-consciente” y el de “homología” entre estructuras textuales y estructuras sociales.⁴

Dejando atrás el concepto de homología y retomando la teoría de las mediaciones para afinarla, la sociocrítica de Edmond Cros ha buscado, de entrada, responder a esta primera cuestión: ¿cómo la historia se transcribe discursivamente y en términos estéticos en la creación cultural? Formular la cuestión del “cómo” e intentar responderla permitía, en efecto, trazar los lineamientos de un sistema explicativo e, igualmente, establecer los principios de base de una metodología crítica para la aproximación a los fenómenos literarios y artísticos. Esto significaba simultáneamente replantear el problema del signo, de su dimensión pragmática y de su modo de existencia en texto: *pluriacentuado*, organiza los juegos de *actualizaciones* y de *potencializaciones* conceptuales en los que la lectura identifica los discursos en que se funda la representación ficcional. Los instrumentos metodológicos y los conceptos operativos que, en el transcurso de los años, han sido afinados⁵ en un vaivén constante entre teorización y aplicaciones críticas

³ Esta teoría crítica fundada sobre el materialismo histórico, no proponía verdaderamente una puesta en práctica ni una verdadera metodología en el momento de la muerte de su líder e impulsor, Lucien Goldmann, en 1970.

⁴ En *Pour une sociologie du roman*, París, Gallimard, 1964.

⁵ En el encuentro de Ottawa en 1979, se esbozó una convergencia de perspectivas críticas y de preocupaciones metodológicas comunes entre investigadores pertenecientes a distintas universidades. La sociocrítica de Montpellier se distinguió entonces por su gran desarrollo, confirmado durante el I Congreso Internacional de Sociocrítica organizado diez años más tarde en Montpellier.

(*fenotexto* y *genotexto*⁶ en un primer momento, *ideosema* y *morfogénesis*⁷ enseguida), han sido los medios para una lectura incesantemente profundizada, constantemente enriquecida y fuertemente desmitificadora de la ideología disimulada en las formas concretas de representación. La teoría del *sujeto cultural*, formulación reciente de este trayecto de pensamiento y de reflexión crítica, constituye una respuesta fecunda a todas las cuestiones abordadas anteriormente, y abre el camino a investigaciones futuras, cualquiera que sea el dominio artístico de investigación.

En la medida en que son traducidas en términos de semiótica textual, la teoría y la metodología sociocríticas propuestas por Edmond Cros pueden elegir como campo de aplicación modelizaciones diferentes a la literatura —lo que por el momento no parece formar parte de las preocupaciones declaradas de otros *sociocríticos* como Pierre Zima,⁸ Jürgen Link,⁹ Claude Duchet¹⁰ y Marc Angenot,¹¹ que han aportado —cada uno por su cuenta— modalidades de análisis para el estudio del hecho literario.

Los elementos “preconstruidos” que entran en la composición de un texto están dotados de una semantividad que se transforma, que se remodela por su distribución en un nuevo contexto; constituyen, pues, el objeto de una resemantización.

El análisis así propuesto considera el texto como un lugar dinámico de “puesta en formas”, de “entrecruzamientos” múltiples de “estructuraciones”, de “representaciones”, de “mitos”, y de “modelos”, que constituyen otras tantas operaciones “semióticas” productoras de efectos de sentido.

En la teoría que propone para dar cuenta de los fenómenos de *engendramiento* de las formas artísticas y culturales, y así, de significaciones, Edmond Cros ha formulado el concepto de *ideosema*. El *ideosema* sería, de cierta manera, si puedo decirlo así, el “más pequeño denominador estructural común” entre texto y sociedad. “Articulador semiótico” (en la medida en que pone en relación estructuras) “extratextual”, es al mismo tiempo

⁶ En *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, Éditions du CERS, 1983.

⁷ En *De l'engendrement des formes*, Montpellier, Éditions du CERS, 1990.

⁸ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, París, Picard, 1985.

⁹ Jürgen Link propuso la noción operativa de “simbolismo colectivo” para dar cuenta de la especificidad de las representaciones en su relación con la historia.

¹⁰ Claude Duchet, *Sociocritique*, París, Nathan, 1979.

¹¹ De la Universidad de Montreal. Como Claude Duchet, él manipula el concepto operativo de “sociograma”.

el articulador *discursivo intratextual*. Situándose “en la intersección de lo ideológico y de lo semiótico, es responsable de la producción de sentido de manera dinámica desde el inicio hasta el final del texto”.¹²

En este sentido, es también responsable del despliegue/fragmentación de las estructuras discursivas y de los modelos preexistentes, ocasiona nuevas puestas en relación por selección/contaminación “de elementos mórficos comunes”,¹³ que hacen surgir las imbricaciones y las jerarquizaciones de representaciones que son específicas del objeto cultural considerado.

Al responder a la cuestión del ¿por qué? y del ¿cómo? mencionada anteriormente, la metodología sociocrítica montpelleriana tiene por objetivo determinar estos fenómenos de estructuración discursiva y estos trayectos de redistribución y de producción de sentido por medio de procedimientos específicos, haciendo abstracción —susceptible de revelar coincidencias y relaciones significantes— de los datos concretos que constituyen la materialidad de los objetos artísticos y de las formas culturales.

Tomemos a título de ejemplo el caso de los mitos y de su inscripción en las obras. Los mitos permanecen en el imaginario colectivo de todas las sociedades a partir de un número restringido de elementos, de huellas: los “mitemas”, que informan las simbolizaciones. Los trabajos de Edmond Cros han contribuido a mostrar cómo estos elementos se insertan espontáneamente en los discursos, y convocan construcciones simbólicas, desarrollos narrativos, e igualmente desplazamientos metafóricos. Tales estructuraciones se producen bajo la acción de *circunstancias discursivas*¹⁴ que se verifican en el contexto global de la obra. Es a este dinamismo funcional, a este juego de estructuraciones determinantes y determinadas, que Edmond Cros propone llamar *morfogénesis*. Es a este nivel preciso que él sitúa el advenimiento de la significación, la clave explicativa, pues, que permite “leer” verdaderamente el texto. Según la hipótesis teórica capital elaborada hace ya algunos años, todo *elemento mórfico* identificable en la estructuración de una representación pertenece a un *campo morfogenético*. Me parece importante subrayar esta aportación crítica porque conlleva, en mi opinión, una conmoción radical en la aproximación a los fenómenos

¹² Edmond Cros, Seminario de investigación del Instituto Internacional de Sociocrítica, Universidad Paul Valéry, Montpellier, año universitario 1991.

¹³ Edmond Cros, *De l'engendrement des formes...*

¹⁴ *Idem*.

culturales. Si se le vincula a la cuestión del sujeto cultural, este postulado de la existencia de campos morfogenéticos pone en relación productiva las posiciones de los lingüistas, de los semiólogos, de los antropólogos, de los pragmatistas y de los semiotistas. Cros pone en juego de manera conjunta diversas perspectivas teóricas, posiblemente ya inferidas, pero no formuladas en otros marcos de reflexión crítica que no tienen los mismo presupuestos, y que consecuentemente no han llegado a los mismos puntos a los que la sociocrítica de Edmond Cros ha consagrado su atención. Los trabajos de Roland Barthes, por ejemplo, los de Julia Kristeva, de Adorno, o de Bajtín, han en efecto abierto brechas en los antiguos edificios de la teoría y de la crítica y han propuesto nociones (sombra del texto, mitología, obvio/obtus; productividad significativa, semanálisis; dialogismo, interacción verbal, interacción social) destinadas, al parecer, sólo a aproximarse —sin llegar a vincularse verdaderamente— antes de su inclusión relacional en el seno de la teoría sociocrítica.

En la medida en que es el resultado de una estructuración, por ejemplo, una palabra guarda siempre en “memoria” la materia ideológica de la cual la ha dotado su punto de origen. Es suficiente que entre en contacto con otra forma, con otra huella de significación, para que sentidos primarios, ligados al contexto de origen de la palabra, pero sin embargo desvanecidos, se hallen reactualizados con más o menos intensidad. Las producciones discursivas provienen de formas que son preexistentes al no-consciente que las remanipula en el acto del habla: los campos morfogenéticos existen, afirma Edmond Cros, precedentemente a toda estructuración cultural, a toda puesta en texto.

¿Cómo imaginar una concepción más materialista de la cultura y de la creación cultural, una visión más materialista de lo ideológico?

Más que un protocolo de lectura de las modalidades de los procesos culturales, la sociocrítica montpelleriana ofrece un modelo teórico integrador, lo que es original y fundamental; ofrece a la vez una metodología crítica que, proporcionando los medios de una verdadera textología, abre el acceso al placer de la aprehensión e, inclusive, a la habilidad de describir los fenómenos de producción de sentido en los objetos culturales.

Que me sea permitido a través de estas observaciones, rápidas por necesidad, pero que esbozan la deuda que numerosos investigadores —entre los que me incluyo— tienen con estos trabajos, rendir homenaje a su iniciador.

A propos du “Sujet colonial” à partir d’une expérience pratique des formes de représentation du Noir dans les discours latino-américains¹

Victorien Lavou Zoungbo, Ph.D
Maître de Conférences, Université de Perpignan
Coordinateur du GRENAL-CRILAUP

A Blanca

A Mathilda, mon caillédrat de toutes les couleurs

Here, then, is the dilemma, and it is a puzzling one, I admit. No Negro who has given earnest thought the situation of his people in America has failed, at some time in life, to find himself at these cross-roads; has failed to ask himself at some time: What, after all, am I? Am I an American or am I a Negro? Can I be both? Or is it my duty to cease to be a Negro as soon as possible and be an American? If I strive as a Negro, am I perpetuating the very cleft that threatens and separates Black and White America? Is not my only possible practical aim the subduction of all that is Negro in me to the American?

William Edward Burghardt Du Bois

¹ Communication originariamente presentada al Congreso extraordinario de l’IIS, Guadalajara, (México), 4-6 octubre 2000. La versión que nous publions ici est substantiellement différente de celle de naguère.

Avant de commencer il me semble important d'indiquer un des lieux à partir duquel ce travail a été produit. Je suis comme qui dirait enseignant à l'Université de Perpignan et, comme tout le monde, je donne des cours dans le cadre des programmes que nous définissons chaque année. Par ailleurs, je fais des recherches. C'est dans le cadre de ces recherches que je coordonne un Groupe de Recherches sur les Noirs d'Amérique Latine (GRENAL), que nous avons fondé en 1997, et qui est actuellement hébergé par le Centre de Recherches Ibériques et Latino-américaines de l'Université de Perpignan (CRILAUP) que dirige le Pr. Daniel Meyran.

Le GRENAL-CRILAUP s'inspire de l'expérience universitaire usaméricaine, celle des *Cultural Studies* et plus particulièrement celle des *Black studies*. Il est, bien évidemment nourri par les réflexions théoriques de la Sociocritique de Montpellier.² Parmi ses objectifs, que je ne vais pas détailler ici, le GRENAL-CRILAUP tente de questionner, de dévoiler certains paradigmes et certaines représentations qui surdéterminent le Noir dans sa propre perception et, davantage encore dans son appréhension par les "autres". Pour autant on ne promeut pas ce que l'écrivain et critique Kenya, Ngugi Wa Thiongo, a nommé "*camaradery of colour*"; on ne vise pas non plus à encourager une recherche qui aurait pour espace privilégié le "château de la peau".

Plus sérieusement, en privilégiant l'analyse critique des formes de représentations du Noir dans les objets et/ou pratiques discursives et culturelles latino-américaines nous mettons l'accent sur les enjeux qui les traversent et que les sujets-producteurs de ces objets ou pratiques investissent donc à partir de positionnements socio-symboliques et de positions d'énonciation, d'après nous, différenciés.

Cela nous amène à rappeler un point théorique fondamental. A savoir que la "représentation" n'est pas qu'une catégorie de discours (roman, théâtre, essai, cinéma, peinture, contes, etc.). C'est aussi et avant tout peut être une intervention symbolique qui a des efficacités sociales réelles, une espèce de prise de position sur quelque chose pour l'assigner, en le déplaçant ou en le rendant présent, à des structures de domination, de subordination et de connaissance-pouvoir. Bref, la "représentation" est une catégorie fondamentalement politique. Il fonde nos rapports aux choses, au monde,

² Edmond Cros, *Genèse socio-idéologique des formes*, Éditions du CERS, Montpellier, 1995.

aux autres, etc. Elles ne sont, comme dirait Henri Lefebvre, ni fausses ni vraies, ou, comme il le suggère aussi, elles ne s'y résument absolument pas.³

Nous ferons remarquer que dans toutes leurs luttes, dans tous leurs combats les Noirs dans les Amériques (depuis les premiers moments du marronage jusqu'au "Black Panthers", par exemple) visaient justement à se représenter eux mêmes politiquement et à être représentés à l'université, à l'école, dans les instances administratives, dans les assises sociales...⁴

Ces luttes et ces combats visaient aussi à transformer certaines représentations stéréotypées qui surdéterminent les sociétés américaines et qui disqualifient les Noirs: incapacité congénitale à se prendre en charge, infantilisme invétéré, primitivisme, incurable ignorance, immoralisme, absences de facultés cognitives et intellectives, etc. Nous y reviendrons prochainement. C'est en fait toute la question de la "pensée" analogique et des schémas classificatoires inscrits au cœur mêmes du champ de la connaissance (doxologique et universitaire) et du champ politique qui se trouvait ainsi posée publiquement.

C'est aussi, comme le rappelle Paul Gilroy, la question d'un rapport à la rationalité religieuse et profane occidentale qui se trouve reposée. Cette rationalité s'est faite complice en effet des crimes contre les Noirs (Traite et Esclavage) mais elle a aussi contribué à l'instaurer et à l'installer comme un seuil à partir duquel le sujet blanc-occidental se voit, se contemple et spéculer son "Être".

Lors d'un Congrès International de Sociocritique qui a eu lieu à Baeza (Andalousie, Espagne) nous avons essayé d'interroger le concept de "Sujet colonial" à partir d'une pratique littéraire institutionnelle: le prologue (allographe, en l'occurrence). Il nous était apparu alors que, pour ce qui concerne le premier roman moderne équato-guinéen (*Ekomo* de Maria Nsue Angue) le prologue était moins un discours d'intronisation qu'un discours d'autorité.

De ce que nous considérons comme le "Sujet colonial blanc espagnol" qui y réaffirmait son rôle de "héros civilisateur", de "guide spirituel éclair"

³ Henri Lefebvre, *La présence et l'absence. Contribution à la théorie des représentations*, Casterman, 1980; Voir aussi: Victorien Lavou Zoungbo, *Du migrant-nu au citoyen différé. "Présence-histoire". Discours et représentations des Noirs en Amérique Latine*, Presses Universitaires de Perpignan, 2003; Jack Goody, *La peur des représentations. L'ambivalence à l'égard des images, du théâtre, de la fiction, des reliques et de la sexualité*, Éditions la Découverte, 2003; Louis Marin, *De la représentation*, Hautes Études: Gallimard et Seuil, 1994.

⁴ Paul Gilroy, *L'atlantique noir. Modernité et double conscience*, Kargo, 2003.

et ses prérogatives de lecteur privilégié sinon exclusif de la production intellectuelle et artistique équato-guinéenne. Les marques énonciatives (et donc de ce point de vue distinctives) de ce Sujet se donnent à voir dans le balancement entre le "Yo" du prologue et le "Nosotros" (à la fois destinataire et destinataire) du discours du prologue.

Nous souhaiterions poursuivre notre interrogation en nous basant, cette fois-ci, sur l'expérience coloniale et esclavagiste subie par les Noirs en Amérique (Latine). Et la manière dont elle a été inscrite dans les pratiques discursives (latino-américaines). Pour ce faire nous envisageons de prendre en compte les notions-concepts élaborés par W.E.B. Dubois et repris par Paul Gilroy.

En Effet, dans le but de rendre compte de l'expérience tragique de l'esclavage et de la colonisation et de la manière dont les Noirs l'ont vécue (et la vivent) Dubois (*The souls of black folk*, 1903) et Gilroy (*The Back Atlantic Modernity and double consciousness*, 1993) parlent de "twoness" ou de "double consciousness". Ce qui nous intéresse ici c'est l'insistance sur le "Two" ou le "double" qui ne présuppose pas irrémédiablement une schizophrénie fondatrice et structurante chez le Sujet noir (esclave et descendant).

C'est davantage, du moins tel que nous l'avons compris, un espace de tensions, de luttes, de contradictions, de refigurations (Edmond Cros, *D'un sujet à l'autre*, 1999) incessantes et subversives ("*Signifying*", Henri Louis Gate, Jr.). Il ne s'agirait donc pas d'une structure (dont les contours, au demeurant, restent à délimiter) unique et/ou englobante, conciliatrice et/ou compensatrice que le sujet colonisateur blanc (c'est là une redondance) et le sujet colonisé (esclave et Noir) partageraient, quand bien même, à partir d'une position d'énonciation différenciée.

Pour que mon propos soit plus clair, peut être, il me semble intéressant de rappeler un certain nombre de choses. Tout d'abord, une situation dite coloniale quelle qu'elle soit ne se définit pas que par la formation psychique qu'elle génère chez les colonisés en premier lieu, et accessoirement, a-t-on coutume de penser, chez les colonisateurs.

Ce dernier point est un constat de bon sens qui néglige de prendre en compte les incessants effets de retour de cette formation psychique chez les colonisateurs. Nous serions ainsi en face d'une situation complexe, bien éloignée en tous les cas de l'unilatéralité que portent en creux certaines analyses de la formation psychique coloniale.

Ainsi que l'ont montré des analyses désormais très connues de F. Fanon, de de Stuart Hall, de Albert Memmi, de Homi Bhabha, V. Y. Moudimbe et d'autres, la situation coloniale se structure aussi au travers de tout un ensemble de coercitions à la fois symbolique et physique; elle engendre ou réactive des discours sur la "beauté", la "race", la "civilisation", la "nature ou l'essence humaine", la "prédestination", la "barbarie", la "culture", le "corps", l'"odeur", le "droit naturel", la "guerre juste", l'"âme", la "raison", l'"intelligence", le "biologique", etc.⁵

Et enfin, certes provisoirement, la situation coloniale produit des simplifications, des réductions, de demi-vérités, des confusions (par exemple entre "*darkness*" et "*blackness*") des phantasmagories ambivalentes et contradictoires dont il faudrait un jour s'attacher à en décrire les trajectoires puisqu'elles ne s'arrêtent pas à la période coloniale mais, de notre point de vue, continuent de se ressourcer et donc d'informer certains de nos comportements, de nos attitudes, de nos certitudes, de nos croyances, de nos "fermosas" fascinations, etc.⁶

C'est donc cet ensemble de coercitions protéiforme qui est à la base de la formation psychique que l'on appelle "sujet colonial" et qui apparaît depuis ces dernières décennies comme un objet connaissable, un objet de connaissance, un objet déchiffirable à partir de lieux disciplinaires divers, connexes et/ou contradictoires.

Par ailleurs, la colonisation européenne, que ce soit en Amérique Latine ou encore en Afrique, n'arrive pas sur un terrain vierge. Les habitants d'Afrique et des Indes Occidentales étaient aussi détenteurs de codes culturels et de systèmes de représentations millénaires et complexes qui, au contact de l'ordre colonial hégémonique, ne vont pas nécessairement s'aliéner dans la reproduction des schémas imposés mais vont plutôt se créoliser (E. Glissant), produire des déplacements, des différences, des resémantisations, etc. Colonisation de l'imaginaire⁷ peut-être mais seulement *hasta cierto punto*.

⁵ A titre purement indicatif nous indiquons ici cet important article de Cathérine Coquery-Vidrovitch, "Le postulat de la supériorité blanche et de l'infériorité noire", in Marc Ferro (éd.) *Le livre noir du colonialisme. XVI^e-XXI^e. de l'extermination à la repentance*, Robert Laffont, Paris, 2003, pp. 646-691.

⁶ Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Manantial, 1994.

⁷ Serge Grusinski, *La colonisation de l'imaginaire. Sociétés Indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol XVI^e-XVIII^e*, Éditions Gallimard, 1988.

Affirmer cela ne revient pas à célébrer ou à instrumentaliser une “pré-modernité” africaine immaculée et donc sauve d’une occidentalisation aliénante. Cela consiste à ne pas céder à une certaine mode bien pensante qui consiste à voir les sociétés africaines, asiatiques, amérindiennes, etc. comme des sociétés “archaïques”, “pré-occidentales” ou “pré-symboliques” et dont le destin final salutaire se trouverait en fait dans une occidentalisation (inéluctable et souhaitée confusément) dont les origines, pour ce qui concerne ces sociétés, remonteraient à une époque antérieure à la colonisation à proprement parler.

Ces sociétés seraient donc dans une attente brumeuse mais désirante de quelque chose qui leur porterait la lumière, l’universel, le devenir-Sujet, même si c’est toujours dans un rapport hiérarchique incommensurable avec le Père-occident. Sortir de l’État étouffant parce que limité pour entrer dans l’Être, forcément ego-transcendantal. Il n’y a donc pas eu colonisation, il y a seulement eu un appel d’Être. Il en serait de ces sociétés comme il en est de la représentation de la femme-mère mauvaise dans un certain discours canonique: une BÉANCE. Appel du verbe-ordre symbolique, d’un côté, appel de chair, ou les deux conjugués, de l’autre.

Non. Fondamentalement, il s’agit de s’interroger sérieusement sur le degré de pénétration, pour le coup, idéologique de la colonisation en Afrique, en Asie et en Amérique Latine (Caraïbes dites françaises, anglaises, espagnoles ou néerlandaises, par exemple):

What the west Indian shares with the African is a common political predicament: a predicament which we call colonial; but the world colonial has a deeper meaning for the West Indian than it has for the African. The African, in spite of his modernity, has never been wholly severed from the cradle of a continuous culture.⁸

Ainsi donc, du fait de l’hybridation⁹ et de la créolisation et des systèmes de significations antérieurs à la colonisation européenne, les contours du

⁸ George Lamming, *The pleasure of Exile*, Joseph London, 1960, p. 34, cité par Ngugi Wa Thiongo, *Homecoming, Essays on African and Caribbean Literature, Culture and Politics*, Heinemann (London, Ibadan, Nairobi, Lusaka), 1972, p. 46.

⁹ Néstor Gracia Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, Madrid, 1989.

“sujet colonial” nous apparaissent nécessairement flous, incertains, tangents, difficilement cernables. C’est la raison pour laquelle nous souhaiterions, pour notre part, que le “sujet colonial” soit appréhender fondamentalement et radicalement comme un espace de tensions, de luttes, de refigurations subversives incessantes.

Ce que le critique afro-américain Henri Louis Gate, Jr., appelle l’art du “*signifying*”:¹⁰ tout un ensemble de pratiques, de comportements, de langages que les esclaves noirs (et leurs descendants) ont élaboré pour résister à la terreur de l’ordre colonial dominant, pour détourner et moquer ses mots d’ordre, ses mandaterments et pour se poser comme sujets. Nous sommes donc loin d’une certaine stéréotypie qui confine le Noir à l’obéissance servile, à la passivité donc à l’acceptation de sa condition d’esclave ou de colonisé, etc. Eux donc pas vouloir être forcément comme y en a leurs maîtres-blancs.

Un autre point d’inquiétude théorique concerne le binarisme désormais très en vogue sur le marché universitaire et intellectuel international. Je veux parler du couplage du “Même” et de l’“Autre”, toujours les mêmes du reste. Compte tenu de ce que nous avons dit, ce schéma d’interprétation, pour commode et pertinent qu’il puisse paraître, n’est cependant pas apte à rendre compte de la situation coloniale, de manière satisfaisante.

Comme le dit si bien Homi Bhabha, dans ses travaux, le soi disant “Autre” ne renvoie en fait qu’à l’“otherness” du “Même”. L’“Autre”, il faudrait en convenir, est une construction à la fois politique, historique et phantasmatique. Mais cela implique aussi, en même temps, des rapports de pouvoir et de domination. Entre le Même et l’Autre il n’y a donc pas une relation de ressemblance (les choses en commun, malgré tout) ou de fascinations réciproques. Continuer à appréhender la question du sujet colonial sous cet angle est, nous semble-t-il, sujet à caution.

Certes, l’esclave ou le colonisé est fasciné par son Maître, par les valeurs de ce dernier; certes l’esclave ou le colonisé veut prendre la place de son Maître, surtout auprès de sa blanche femme, mais il reste à se demander pourquoi. Rarement cette question a suscité un réel intérêt critique, au-delà de l’effet magique de la théorie de l’aliénation ou de la reproduction. Il y a

¹⁰ Henry Louis Gates, Jr., “The blackness of blackness: a critique of the sign and the Signifying Monkey”, in *Black Literature and Literary Theory* [1984], Edited by Henry Louis Gates, Jr. Routledge, New York and London, 1990, pp. 285-321.

une différence de nature, dirait-on, entre le fait d'avoir son maître à l'extérieur et celui d'avoir son esclave à l'intérieur de soi. Ah, l'odeur du Père, tu nous tiens, donc?

En situation coloniale, néo ou post coloniale l'Autre n'est jamais le Même, quand bien même, comme on tend souvent à le faire accroire, le serait-il en négatif.¹¹ Comment expliquer alors qu'au Mexique par exemple, les Indiens mais davantage encore les Noirs ne puissent exister, dans les imaginaires sociaux et les dispositifs institutionnels, que mués en Mestizos?¹² La figure du Mestizo (je ne parle pas ici de ceux qui se reconnaissent et agissent comme tel) est, avant tout, une réponse idéologique à la "présence-histoire" des Indiens et des Noirs au Mexique.¹³

Ce n'est que dans les années 1940 que, grâce au courage et aux travaux de Beltrán Aguirre, le Mexique découvrira (bien souvent avec stupeur et étonnement) en son sein la présence des communautés noires. Celles-ci ne sont donc pas totalement assimilées, comme le voudraient la fable officielle et autres discours consensuels qu'entretient encore la "ciudad letrada" mexicaine.

Plus précisément, le discours sur le "mestizaje" est une réponse idéologique à la présence, vécue comme dangereuse pour les États-Nations latino-américains en construction, des "castas" ou des "mezclados". Ceux là même qui constituaient *una negra angustia* pour le pouvoir criollo dominant à l'époque. Cette idéologie a connu sa période faste dans les années 20-30, mais elle était déjà en place dans la période postindépendantiste mexicaine, comme ailleurs en Amérique Latine.

La figure du Mestizo n'est pas synthétique ni consensuelle ou alors elle ne l'est que politiquement ou idéologiquement. Au contraire, il faudrait y voir la confirmation d'une nouvelle racialisation des formations sociales latino-américaines. La figure du Mestizo relègue Indiens, Noirs, Coolies dans

¹¹ Achille Mbembe, *Afriques indociles. Christianismes, pouvoir et Etat en société postcoloniale*, Éditions Karthala, 1988.

¹² Laura A. Lewis, "Blacks, black indians, Afromexicans: the dynamics of race, nation and identity in a Mexican moreno community (Guerrero)", in *American Ethnologist* 27 (4): 898-926, 2000.

¹³ Blanca Cardenas Fernandez, *Los cuentos en lengua P'orhé. Un punto de vista sociocrítico*, Universidad Michoacana de San Nicolas de Hidalgo, CRILAU/Presses Universitaires de Perpignan, Morelia, 2003.

les marges de l'histoire, dans les marges des imaginaires sociaux;¹⁴ elle en vient à constituer une médiation indispensable vers le devenir blanc ou plus blanc (pour les *mestizos pardos*, par exemple) et non pas vers une supposée *Raza cósmica*.

Plusieurs pays latino-américains célèbrent de nos jours encore "El día de la Raza". Mais il ne faudrait pas se méprendre sur la "race" qu'on célèbre. Il s'agit de la "race ibérique", porteuse de générosité, de Civilisation, d'Esprit, de Culture et d'Universel. Un titre symptomatique, celui du très fameux essai de J. Vasconcelos dont on s'est tellement habitué à ne dire qu'une partie qu'on a fini par à oublier la suite qui, de notre point de vue, souligne assez bien le projet idéologique du naguère ministre de Obregón. Le voici donc pour vous le titre complet: *Raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Ce livre a eu un réel impact sur le discours ontologique de l'identité mexicaine.¹⁵

Dire ou postuler que l'Autre c'est le Même (en négatif) c'est *de facto* reconnaître à cet Autre la possibilité, même lointaine, d'articuler un langage, d'accéder au langage. Or, en situation coloniale le tenant-lieu de l'Autre est supposé ne pas avoir de voix, il n'est que corps, masse indiscriminée qui n'a donc pas une conscience effective de soi; en l'occurrence, le Noir est représenté comme un chaos, une matière à structurer par les bienfaits de la colonisation dont l'accès à l'Universel n'est pas des moindres.

C'est peut-être exagéré. Donc je propose une autre version de la même chose. Force nous est de constater et de reconnaître que l'Autre (Nègre, Indien, les "races abjectes") est doté par la mère Nature des organes de phonation qui ne sont pas utilisés **blan** comme il faut, j'allais dire à bon escient. Puisqu'il ne servent qu'à produire des sons guturaux... du bruit; mais il arrive aussi, et c'est heureux, que le sujet colonisé parle. Seulement il ne parle pas, il répète... la voix-langue de son Maître. Voilà la chose donc.¹⁶

¹⁴ Pour la Colombie Cf. Peter Wade, *Gente negra Nacion mestiza. Dinamicas de las identidades raciales en Colombia*, Ediciones Uniandes, 1997. Mais aussi d'un point de vue théorique générale, et pour les Antilles, Jean-Luc Bonniol (éd.) *Paradoxes du Métissage*, Éditions du CTHS, 2001.

¹⁵ Sur tous ces points évoqués nous renvoyons à l'excellent article de Marco Polo Hernández "The Afro-Mexicans and the Revolution: Making afro-mexican invisible through the ideology of Mestizaje in la Raza Cósmica" dans *Palara*, Fall 2000, N.4, pp. (59-8)³.

¹⁶ V.Y. Mudimbé, *L'odeur du Père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique Noire*, Présence Africaine, 1982.

Un peu comme dans le conte de Leopoldo Lugones *Yzur* (paru dans la collection *Las fuerzas extrañas*) où est donné à voir tout un processus d'apprentissage du langage digne de la situation coloniale. Un Maître apprend à son singe à articuler un discours cohérent, intelligible (pour qui?). A force de coercition le singe finit par parler comme son maître le lui ordonnait: **Amo Quiero Agua**, etc.. Il finit donc par ressembler à son Maître. Hegel a donc tort quand naguère il postulait que le seul lien possible entre le Nègre (Africain) et l'Européen est l'esclavage, c'est une question que je pose.

Pour en revenir au conte de Lugones, je ferais observer le déplacement radical qui s'opère dans le processus d'accès au langage: le devenir humain du singe s'accompagne d'un devenir inhumain de son Maître (je renvoie ici au travail que Michèle Soriano a publié dans le numéro de *Imprévue* consacré au positivisme en Amérique Latine et dont elle est la coordonnatrice, 1997).¹⁷ Je serais tenté de dire ici que le singe révèle l'*Potherness* de son Maître. Mais je laisserais volontiers aux argentinistes le soin et le bonheur de dire le fin mot idéologique que le conte de Lugones transcrit.

Je voudrais quant à moi enfoncer encore une porte ouverte: le langage est un enjeu véritable. Lieux communs: entrer dans le langage c'est devenir Sujet, c'est, au moins, se positionner en tant que tel; c'est aussi reconnaître la Loi du Père. D'où la médiation indispensable et donc transcendante du maître-Père, qui se vit comme (ou qui apparaît en tant que tel du fait de la mystique qui lui est reconnue) le gardien d'un Logos certain, propre et pur d'où est exclu et doit être exclu la *chusma* qui se fait menaçante.

Mais, en ce qui concerne les Noirs en Amérique Latine, l'entrée dans le Logos ne s'est pas fait uniquement dans les langues du Maître: français, espagnol, anglais, hollandais, etc. Hormi les ladinos, et encore, la plupart des Noirs "débarquaient" dans les Amériques déjà modélisés par les langues-vision du monde africaines. Sans compter les processus de créolisations des langues qu'un certain faux discipliné, toujours d'actualité, a tôt fait d'assimiler à un mauvais usage des langues du Maître.¹⁸

¹⁷ Michèle Soriano, *Imprévue: Itinéraires du positivisme*, CERS, Montpellier, 1997-1&2, .

¹⁸ Edward Said, "Representing the colonized", in *Critical inquiry*, Vol. 15, N.2, 1989, University of Chicago Press, FRA, pp. 205-225.

Mais il arrive que la *chusma* prenne la parole ou la revendique fortement en période de crise ou de basculement. Alors sa parole devient erratique, représentée comme infantile, illégitime: c'est le *Mumbo Jumbo* en littérature usaméricaine et dans le *Blackminstrel*; mais c'est aussi le *parler petit nègre* en littérature coloniale française: **moi ya na bouana, bon banania, lui y en a pas zargent, toi lui dire c'est gentil, pas cher toi ya na acheté monzami, li méchant comme gros cochon**, etc. Avec les accents, avec les mimiques et les gros yeux roulés, avec les lèvres lippues et les dents bien blanches, avec l'hilarité et autres déficiences qui accompagnent ces paroles... aux yeux de l'interlocuteur.

Indiens et Noirs ne parlent pas. Ils sont soit "callados" (pour les premiers nommés) soit "loudy", "noisy",¹⁹ bruyants, "bullangueros" pour les seconds nommés. Indiens et Noirs sont parlés, car il seraient congénitalement incapables de se représenter par le langage qu'ils n'ont, au reste, pas: sons, bruits, souffles... rien que du pré-symbolique, plutôt du côté de la mère... mauvaise. L'histoire reste, en effet, tragiquement marquée par la disparition programmée (du fait de ce qui vient d'être dit) des Indiens, des Noirs et autre *chusma* qui ont osé, voulu articuler un discours. Mais tous n'ont pas connu ce sort dramatique.

La voix des rescapés a tout simplement été ignorée, occultée, vilipendée, recouverte par une énonciation plus forte, plus autorisée, plus légitime. Une énonciation *bien comme il faut*. Pierre Bourdieu, M. Bakhtine, M. Foucault, et bien d'autres encore, nous ont enseigné justement qu'il y a, pour emprunter un titre à M. Foucault, un ordre du discours. Cet "O.D" bien qu'ayant son propre fonctionnement n'est cependant pas décroché de l'Ordre des Choses. Cet Ordre des Choses qu'on voudrait, par ailleurs, naturel et universel, malgré sa location originale, nous enseigne-t-on, par ailleurs, en Occident.

Ce qui vient d'être dit jusqu'à présent est en quelque sorte une synthèse de certaines conclusions ou de certaines lectures émanant de mes travaux de recherche sur les formes de représentation du Noir et sur la vision de sa "présence-histoire" en Amérique Latine. Dans quelle mesure peut-elle conforter mais aussi infléchir la catégorie de "Sujet Colonial" telle que le propose Edmond Cros. Je l'ignore pour l'instant.²⁰

¹⁹ Henry Louis Gates, Jr. *Colored people. A Memoir*, Alfred A. Knof, New York, 1996.

²⁰ E. Cros, *D'un sujet à l'Autre. Sociocritique et psychanalyse*, Montpellier, Éditions du CERS, 1995.

Néanmoins, afin de permettre une meilleure intelligence de mon positionnement, je vais exposer à présent la notion de "double consciousness" ou de "twoness" systématisée par W.E.B Dubois et reprise depuis par de nombreux critiques afro-américains ou anglo-africains, notamment Paul Gilroy. Elle figure dans *The soul of black folk* publié pour la première fois en 1903. Il s'agit d'un ensemble de 14 essais.

Je ne souhaite pas ici insister sur l'importance de l'itinéraire personnel et humain (ex esclave), intellectuel (des milliers d'ouvrages et de publications à son actif) et politique (promoteur du Panafricanisme, antiesclavagiste farouche et militant), etc, de WEB Dubois. De lui Henri Louis Gates, Jr. a dit qu'il a su forger un "I"-Je avec lequel tous les afro-américains pouvaient s'identifier aisément. Pour être un "Je" individuel il n'est donc pas moins collectif, une espèce de "We" donc.

Voici à présent une lecture-synthèse du concept de "double consciousness" ou du "twoness" que propose Louis Gate, Jr.:

...suggests, among other things, that the Afro-American's attempt to gain self consciousness in a racist society will always be impaired by the fact that any reflected image that he or she seeks in the gaze of white Americans is refracted through "the dark veil-mirror of existence"... This refracted public image is distinct from the black's self-image within his or her own cultural sphere of existence, one that is paradoxically separate and distinct from yet fundamentally related to white American culture. Nevertheless, whenever they cross or enter into the larger public discourse, the engaging in a shared ethnic or cultural schizophrenia.²¹

En d'autres termes, le devenir sujet du Noir ("the true consciousness" dont parle Dubois, par ailleurs) est médié par l'"Odeur du Père", c'est à dire par tout un ensemble de représentations et de mandaterments produits sur le Noir depuis l'époque coloniale, auxquels il doit (c'est fortement recommandé en tous les cas) se conformer et qui le traversent tout en le surdéterminant. D'où l'idée de diffraction que mentionne Henri Louis Gates Jr. et qui, nous semble-t-il, recoupe les formulations théoriques de Edmond Cros. On devient Sujet en étant déjà baïllonné, assujetti (totalement ou partiellement?).

²¹ Henry Louis Gates, Jr. "Introduction" à *The souls of Black folk* by W.E.B Du Bois, Bantam Books, 1989, XX.

La lecture qu'offre Louis Gates fait la part trop belle à certains postulats de la psychanalyse. La situation coloniale est prioritairement perçue ici comme une formation psychique. Nous aurons plutôt tendance à privilégier la lecture de Paul Gilroy qui, pour sa part, pose le "double consciousness" comme quelque chose qui est au fondement de l'histoire politique et culturelle des Noirs depuis leur violente inscription dans la modernité occidentale. Ce qu'il dénomme, par ailleurs, *Black Atlantic*.

D'après Gilroy il y a un processus complexe et contradictoire dans la "double consciousness" en ce sens qu'il présuppose à la fois un *fulfilment* et une *transfiguration*. Si on veut, un rapport articulé entre "accomodation" et "résistances", être dedans et dehors en même temps:

The politics of fulfilment is mostly content to play occidental rationality at its own game. It necessitates hermeneutic orientation that can assimilate the semiotic, verbal and textual. The politics of transfiguration strives in pursuit of the sublime, struggling to repeat the unrepeatable, to present the unrepresentable. Its rather different hermeneutic focus pushes towards the mimetic, dramatic, and performative.²²

Il y a donc place pour le conflit, pas celui abstrait que seul l'analyste serait capable de décrire et de lire, selon des grilles qui, paradoxalement, sont rarement remis en question; mais bien un conflit ouvert et orienté vers l'action, vers des transformations symboliques, sociales et politiques substantielles. C'est le sens que l'on peut, par exemple, donner aux multiples luttes des Noirs américains depuis le début de l'époque esclavagiste et coloniale (el *cimarronaje*) et qui se soldera, pas automatiquement bien entendu, par l'émergence fulgurante du mouvement de rupture politique qui marqua les Etats Unis, et même au-delà: les *Blacks Panthers* et leur thème corollaire du *Black is beautiful*.

Ces résistances ne visaient pas seulement à réaffirmer une humanité noire différée ou à revendiquer une citoyenneté barrée par un imaginaire raciste et marqué par l'idéologie de la soi-disant suprématie blanche; elles visaient aussi à poser et à défendre les spécificités historico-culturelles du

²² Paul Gilroy, *The Black Atlantic Modernity and double consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1993, p. 38.

Sujet Noir, dans le sens où la modernité occidentale s'est construite sur le dos des Noirs et autres Antipodes. Cela amena les Etats Unis à revoir les fondements de ce qu'ils projettent comme les fondements transcendants de leur idiosyncratie.

C'est de cette époque que naîtront les *Black Studies* dont les travaux et les formulations théoriques ont non seulement mis en lumière le rejet de la présence-histoire des Noirs américains dans un hors champ académique mais ont aussi informé ou inspiré le combat d'autres "minorités pour leur reconnaissance sociale et le droit à une meilleure représentation politique et sociale: Chicanos, homosexuel(le)s, femmes, etc.

Comme nous le signalions plus haut, la représentation n'est pas qu'une catégorie du Discours, pas plus qu'elle n'est qu'une construction imaginaire. Elle est, en ultime ou unique instance, fondamentalement politique. Il ne s'agit donc pas pour nous de promouvoir ou de faire l'apologie d'une vision idyllique de l'identité du Sujet Noir qui serait sorti intact de la situation coloniale. Avant la colonisation occidentale l'Afrique était déjà en contact avec l'Ailleurs. On tend aussi à l'oublier.

Pour autant, et pour toutes les raisons que nous avons évoquées auparavant, nous ne sommes pas sûrs que ce Sujet Noir soit totalement baïllonné. Cela le condamnerait ainsi donc à la reproduction ou à des phénomènes compensatoires. Homi Bhabha tend plutôt, et nous sommes assez d'accord avec lui, à penser que c'est l'hybridité fondatrice du Sujet colonisé qui le rend justement insaisissable, inclassable, **indomable**, ainsi qu'on le dirait en espagnol, par l'*Un-civilisé* ou l'ordre hégémonique colonial ou néocolonial.

Autrement dit, il nous semble aussi que ce qui est en jeu ce sont les catégories épistémologiques dont nous disposons pour appréhender le Monde, pour dire l'Histoire. Et il y a le fait aussi que notre propre regard critique est traversé par des contradictions qui ont à voir avec l'Histoire. De quels lieux, en effet, parlons-nous du Sujet colonial? Cette question devrait être pour nous essentielle.

Pour terminer, nous souhaiterions dire que la synthèse de nos travaux nous a permis d'établir l'existence d'un Sujet Culturel (E. Cros) latino-américain, vaste et étendu dans le temps, qui se pose, s'impose et s'autoreconnaît dans un ensemble des habitus (P. Bourdieu) fondamentalement articulés par une conscience de couleur dont la manifestation la plus flagrante est le rejet et le dénigrement du Noir.

Cette conscience peut être profondément incorporée et revendiquée, et peut être fugace voire même imperceptible au Sujet Culturel qui y est assujéti ou qui y est assigné. La conscience de couleur en Amérique Latine est doublement identificatrice.²³ Et elle imprègne de nombreux comportements, même des plus triviaux. Dans certaines familles bronzer, une pratique sociale assez prisée sous d'autres cieus, c'est devenir Noir. Mieux encore, c'est prendre le risque de faire apparaître la Trace savamment occultée du Noir qu'on porte en soi ; une citation de couleurs (M. de Certeau) dans les pratiques vestimentaires identifie, en Colombie comme ailleurs, le/au Noir; le port du corps, l'hexis corporel du Noir est fustigé par l'*Un-civilisé* comme une marque de lascivité, de nonchalance, de promiscuité et d'incorrigible pétulance puisque inscrite dans les gènes. Ayons recours à Puerto Rico qui ne signale aussi para un "*Nalgatorio*", héritage noir:

Volver a leer *La guaracha* 25 años después es como toparse con el nalgatorio improcesable de Iris Chacon antes de su conversión, es desvelar el fondo salvaje e insumiso que todavía se agazapa en otras nalgas mas exitosas e internacionales, como las de Ricky Martin o las de Jeniffer Lopez, nalgas que por fin lograron pasar. La ensayista norteamericana Camille Paglia se queja de que las giraciones pélvicas de Ricky no sean lo suficientemente fállicas, como las de Elvis Presley, que se movían hacia delante, al servicio de la estocada genital. Una ensayista afronorteamericana se queja de las nalgas de Jeniffer, diciendo que tenía que aparecer ese culo en un cuerpo lo suficientemente caucásico para que el gringo blanco lo pudiera disfrutar sin sentirse culpable.²⁴

²³ Tout le monde ne partage pas cette idée de l'imprégnation de la conscience de couleurs comme fondateur de comportements et de pratiques d'exclusion ou d'autonégation de soi, à travers par exemple, le très fameux "blanqueo" ou "blanqueamiento". Certains, comme Orlando Patterson, mettent plutôt l'accent sur les cheveux ("bons" ou "mauvais") en tant que vecteur de distinctions. D'autres, ainsi de Francis Affergan, posent la couleur comme un masque qui permet au sujet de s'affranchir des malheurs ou des privilèges liés à la couleur en jouant avec selon les convenances du moment. Quoi qu'il en soit, il est indéniable qu'il y a un rapport métonymique entre les traits dits caractéristiques et pertinents du Noir et son être ou son étant. Aussi bien la peau que les cheveux ou autre chose (lèvres, odeur, sexe, dents...) renvoie, pour certains imaginaires, à une "essence" noire.

²⁴ Rubén Rios Avila, "Apetitos del goce", in *La raza comica del sujeto en Puerto Rico*, Ediciones Cilejon, San Juan, 2002, p.92. Ce chapitre s'attache à lire la construction du sujet colonial portoricain à travers le texte fondateur de Luis Rafael Sanchez, *La guaracha del macho Camacho*.

Le “contoneo” ou “bamboleo” et autres coups de reins des femmes/hommes noir(e)s ou mulato/as sont ainsi disqualifiés par un arrière fond culturel judéo-chrétien ou par un puritanisme qui l’assimilent au péché, à la tentation du Diable, à la prostitution. Dans cet arrière fond culturel viennent, en réalité, s’investir des phantasmes sexuels refoulés ou différés. Se taper ou se faire un Noir, une Nègresse, une Mulata (*aunque sea de tal*), un Mulâtre, un/e Métis/se n’est-il un des désirs les plus authentiques d’un certain sujet (Homme ou Femme)?

Mais, plus largement et fondamentalement, il convient de rappeler que la vision négative du corps noir ou *black-like* ainsi que de son port ou transport (“giraciones pélvicas”) identifie assez clairement, à notre avis, un sujet culturel occidental(isé) pour lequel le corps n’est qu’une affaire d’ontologie. Pour le sujet Noir (africain et afro-américain) la corporéité est propre et définitoire. Mieux, à travers ses cadences, ses contorsions, ses mouvements, etc, le corps négre est porteur d’histoire, porteur d’une mémoire historique et culturelles (esclavage et traite transatlantique, danses, transes, rites, les “techniques du corps”, etc.).

Ce sont là quelques uns des enseignements que nous avons pu tirer de l’analyse saisissante de Jacques Coursil dont nous allons citer un passage fondamental:

Le “migrant nu” (c’est à dire l’esclave noir africain) n’a pas emporté d’objet avec lui, pas même un instrument, fût-il de musique; le voila dévêtu, puis revêtu à l’uniforme (blanc souvent). Mais néanmoins il transporte sur lui ce qui reste inscrit et surtout les cadences du corps... Les africains ont perdu les mythes qui fondent le temps, mais non le mètre. Car pour conserver la cadence africaine du corps, le tambour ou tout autre instrument n’est nullement nécessaire. La hanche, la voix et le regard peuvent longtemps suffire... Dans l’ontologie occidentale²⁵ le, “corps” est indétachable de sa “masse”. Le corps ici n’est pas celui du temps du transfert, rythmes des corps-à corps sociaux, mais une durée de dépérissement de la chair.

Une lecture qui se trouve confirmée par cette autre qui s’appuie sur l’expérience de Porto Rico et, au-delà, dans le reste des Caraïbes. Voici donc pour conclure:

²⁵ Jacques Coursil, “La catégorie de la Relation” in *Poétiques d’Edouard Glissant*, textes réunis par Jacques Chevrier, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, 1998, pp. 96-97.

...A lo anterior (pugna entre escritura en lenguas heredadas de la colonia y oralidad) habría que añadir que el cuerpo como testigo, huella del pasado, transmisor de ritmos, del imaginario y las memorias no escritas, desempeño una función primordial en el ámbito de una cultura sustentada en los códigos de la oralidad. Desde los escritos de Fernando Ortiz hasta los ensayos de Rex Nettleford, pasando por las conceptualizaciones de la Négritude, aparece como una constante la preeminencia del cuerpo para la cultura caribeña... Tanto Ortiz como Nettleford han visto en el cuerpo del esclavo una de las pocas pertenencias que los africanos pudieron arrastrar al Nuevo Mundo, a diferencia del europeo que estuvo en condiciones de trasladar otros atributos de la cultura material; tal argumento sirve para sustentar que el cuerpo del africano fue núcleo testimoniante de resistencia física y cultural.²⁶

²⁶ Emilio Jorge Rodríguez, *Acriollamiento y discurso escrit/oral caribeño*, Editorial Letras Cubanas, 2001, p. 44.

La transición de la sociedad rural a la sociedad urbana en *De Santa Anna a la Reforma*, de Victoriano Salado Álvarez

María Guadalupe Sánchez Robles
Universidad de Guadalajara

Una de las características reiterativas que recorren la novela *De Santa Anna a la Reforma*, primera serie de los *Episodios nacionales mexicanos* de Victoriano Salado Álvarez¹ y publicada en 1902, se localiza en la movilidad de sus personajes. El ir y venir caracteriza principalmente al protagonista Juan Pérez de la Llana, un joven pueblerino a quien utilizando el recurso de la autobiografía, el autor instala en las luchas que propiciaron el movimiento liberal reformista encabezado en México por Benito Juárez, entre 1851 y 1861. Juan Pérez relata sus aventuras gracias a su capacidad de desplazamiento y a la adaptación o inserción en diversos grupos que en un momento dado pueden aparecer como antagonistas. Su condición privilegiada, de portador y testigo directo de la historia, fortalece su condición de figura definitoria de mediación. Partiendo de este mismo nivel de análisis actancial, la movilidad se convierte

¹ Para la elaboración de este trabajo se utilizó la edición facsimilar de la de 1902, publicada en 1984 por el Fondo de Cultura Económica, México, en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Cultural Cabañas de Jalisco. En lo sucesivo, las citas textuales, en las que se respeta la ortografía de la primera edición, indicarán únicamente el tomo y las páginas a que pertenecen.

en el signo posibilitador de las aspiraciones del joven Juan Pérez: acto casi iniciático, es el signo de la ruptura con el pasado y de la búsqueda de un nuevo orden. Así, el desplazamiento se inscribe en el ámbito temporal del futuro, es la apuesta para desalojar un presente adverso:

Quando le dije que quizá saldría del pueblo, que pensaba buscar fortuna fuera, lejos de amilanarse ó sentirse desanimada, la madamita se alegró y me impulsó á ello.

—Sí, correr mundo, hacerte hombre, vivir la vida... ¿qué cosa mejor? Y cuando vengas por mí le probaremos á mi señor padre que los monigotes armados de porras, y el oro y el gules, y los losanges y las barras del mamarracho de escudo en que él se extasía, nada valen ante dos chiquillos que bien se quieren y que hacen maldito el caso de dineros, de mayorazgos y de vejeces (I: 80).

Si la movilidad en el texto se asume como un agente propiciador del cambio, siempre irá en busca de la alta significación y valoración que alcanza, en el nivel simbólico, la ciudad. Espacio conceptualizado con el signo de la modernidad, el poder político, la manifestación artística y el desarrollo, la urbe se idealiza y concentra su carga semántica en la figura de la capital del país: la ciudad de México. Así, se profundiza la preminencia de instancias de respeto o ampliamente jerarquizadas a las cuales la novela privilegia. Igualmente, en la narración, se perfilará la instauración del fenómeno migratorio, que mostrará la oposición entre dos formas de organización social, económica y política: el ámbito del campo y el ciudadano.

El primero estará profundamente enraizado en el ámbito de los signos pertinentes al pasado y a la naturaleza. Una mirada idealizante ubicará al mundo rural como una especie de paraíso perdido, donde la inocencia y la simplicidad de valores serán la marca:

Como era claro, los toros figuraban como número esencial del programa; pero no los toros ciudadanos, con pragmáticas y reglas más complicadas que las que se necesitan para mandar un hombre á la eternidad, sino la diversión campesina, sencilla, ingenua y de verdadero deporte (III: 337).

La vida campirana es sistemáticamente valorada y simultáneamente desvalorada —como constante global del texto al no mantener un valor estable—, con lo que la indefinición alcanza a este nivel de la narración:

Desde que llegamos comenzó la vida campesina: levantarnos de mañana, emprender solos ó acompañados grandes excursiones á pie y á caballo, comer manjares rancheros y dormir á la hora que las gallinas descansan.

En vano fatigo mi memoria (I: 68).

Y mientras las contradicciones sobre el mundo rural se multiplican, la ciudad, por su parte, contará con la influencia de la sobrevaloración de sus características. La ciudad se opondrá a la provincia como lugar que permite y que impulsa el ejercicio de la razón, primer paso para la instauración de una dinámica científica:

El tiempo pasó en jiras campestres, baños en el río, visitas á amigos y parientes y lecturas de novelas. Pronto llegó Octubre y nos restituimos á la capital, donde ya empecé á quebrarme la cabeza por averiguar cuál era el móvil de las acciones humanas y cuál el fundamento de la religión verdadera, en la clase de moral, mientras mis amigos traducían el eterno *si pictor...*, un pintor... (I: 57).

La llegada de Pérez de la Llana a la ciudad de México inicia el enfrentamiento textual entre los conceptos de capital vs. provincia, entre la ciudad, como figura del centralismo, vs. el campo, como signo periférico. El choque es tal, que a pesar de constatar a la ciudad como un signo privilegiado y jerarquizado, éste va a encontrar una reticencia explícita a su influencia. De tal forma, los antagonismos se multiplicarán en el texto en diversas formas:

[...] ¿cree usted que estamos en México, donde á las siete ú ocho de la mañana apenas se van levantando legañosos y malhumorados los mozos del café? Aquí se hila más delgado; vamos á la fonda y verá que nada hace falta. Veracruz es una ciudad pequeña y México un pueblo grande (III: 49).

Y cumpliendo con el patrón semántico textual de la matización de opuestos, la ciudad de México, como signo jerarquizado, es simultáneamente desvalorizada. De esta manera, el binomio valorado vs. desvalorizado se complementa en la construcción de la imagen de la capital. Queda entonces en evidencia la importancia que adquiere la gran urbe en el texto al volverse un signo polémico, multiacentuado y contradictorio:

Á poco entramos en unas callejuelas torcidas con casucas insignificantes, habitadas por viejas sucias, muchachos mugrosos y léperos borrachos. Iba

el coche deshaciendo los montones de basura, atascándose en los baches del camino, bordeando las atarjeas, ahuyentando á los perros que se solazaban en el cadáver de cualquier animal muerto. Avanzó más espacio y me sorprendieron casas más altas que las que estaba acostumbrado á ver en Guadalajara, pero tan tristes, tan faltas de color y de vida, que me asombré de que un cielo tan hermoso abrigara tan mezquino paisaje: estábamos en la ciudad de México (I: 137-138).

El proceso de multiacentuación que sufren los elementos del binomio campo vs. ciudad no impide que esta misma oposición se actualice en otros niveles de su radio de influencia.

En el enfrentamiento periferia vs. centro, la valoración recae positivamente del lado del signo “centro”, lugar de las grandes decisiones del México de la novela. El trazo de una sociedad centralista, cuyos espacios se definen con la mayor precisión, será un rasgo definitorio de la organización política de la época: “Se ha dispuesto que todos los sospechosos pasen á morar en pueblos insignificantes, enteramente apartados de las capitales de departamento y ciudades principales” (I: 277).

Por eso la separación y el distanciamiento físicos van a ser asimilados como parte medular del ejercicio del castigo social y político. En este acto se funda una práctica de comportamiento hacia la otredad, y si se toma en cuenta que una de las vías para la definición de la identidad, en este caso nacional —como es el objetivo de Salado Álvarez—, pasa por el tipo de relación que se mantiene con los otros, se verá cómo va formándose esta búsqueda: “Fray Antonio era nada menos que un descamisado de la peor calaña, un espíritu rebelde que había merecido ser destarrado á Tlaxochimaco, en castigo de su insubordinación” (I: 28).

Así, el centro, simbólicamente, va a jugar el papel de la diferencia y de la jerarquía. Estado utópico que toma en su esfera el papel del poder. Y ahí, justamente en medio de esta figuración, los valores son los que legitiman dicha posición. El centralismo de los *Episodios nacionales mexicanos* no sólo es la manifestación de una necesidad de establecer y desarrollar una sociedad altamente jerarquizada, sino de imponer valores que convienen a aquellos que los portan: se define a los demás —a la nación misma— desde la práctica de la definición del sujeto en uso de la palabra. El definir y el poder aparecerán como actos complementarios de una práctica social de la época.

Conclusión

Los textos semióticos pasado vs. presente, campo vs. ciudad, periferia vs. centro, y el fenómeno de migración pueden ser conceptualizados en el terreno de influencia del enfrentamiento exclusión vs. inclusión, que como tal existe y se ubica en diversos niveles de la narración. En primera instancia, va a exponerse como la marca semántica por la que se definen las problematizadas relaciones de Pérez de la Llana con sus compañeros de escuela. La diferenciación social estaría estrechamente asociada a la integración del personaje narrador con su entorno:

Aunque mis indicios de decencia, mi chupa y mi casaquín me debían de haber alejado de la compañía de los rapazuelos de mi edad, me acercaron á ellos mi excelente humor, mis puños formidables y mi reputación bien ganada de chico de pelo en pecho (I: 20).

La influencia de la oposición inclusión vs. exclusión estaría transportada al grado de integración no sólo de los personajes, sino que su trascendencia alcanzaría la definición de lo nacional:

El ilustre amigo, el desterrado de Kingston, me lo decía hace poco en carta suya que guardo: “mientras ese desgraciado país no llame á todos los hombres de arraigo, á todas las gentes honradas, á todos los buenos, no pasará de ser un pueblo en revolución constante, que inspirará compasión, lástima, simpatía; pero nunca respeto ni admiración” (I: 65).

La coherencia semántica del texto no es fortuita, ya que hasta aquí se ha corroborado en diversos niveles, la expresión de una sociedad que, a pesar de sus conflictos, no abandona un sistema férreo de jerarquizaciones. De igual manera, la problemática que conlleva la oposición exclusión vs. inclusión profundiza esas jerarquizaciones y las reticencias para cambiarlas. La movilidad social que se ejerce en el contexto de la época bien podrá coincidir en el texto con el rechazo o asimilación que se manifiesta a nivel simbólico en la novela:

Como hija sumisa, está dispuesta á casarse con el novio que le tenemos arreglado y que corresponde por su hacienda y por su sangre á las de ella.

No protestes ni te aflijas, que es cosa hecha. De hoy más, no hay ligas entre nosotros; mi protección se acabó y cree que me duele habértela impartido, cuando debí figurarme qué clase de pícaro eras. Gente baja te conocí y gente baja sigues siendo. Vé con Dios y pídele encontrarte siempre con personas que, como nosotros, en vez de echarte á los perros ó de ponerte al cepo, te manden á tu casa libre de daños (I: 73).

Los enfrentamientos ideológicos que el texto confirma vendrán a resolverse a través de esa misma asimilación o rechazo que aquí se propone como signo preponderante en el tejido textual. La movilidad social y de pensamiento constatada en el discurso de Pérez de la Llana da cuenta de dicha relevancia y de las tensiones que a nivel de la narración produce:

La ideas nuevas, quiéranlo ó no sus enemigos, por todas partes se cuelan, por todas partes se introducen. Son como el aire, son como la luz; creemos expulsarlas, deshacernos de ellos, desterrarlas, y cuando más confiados estamos de haber conseguido nuestro objeto, la luz se introduce cautelosa por las rendijas de la habitación en que nos habíamos encerrado; el aire se nos mete en el pecho y nos da la vida (II: 59).

La problemática de la legitimidad que replantea a menudo el discurso de Pérez de la Llana —ya sea por las categorías de lo verdadero o falso, de lo bello o feo, o de lo válido o no— puede asimismo resolverse y englobarse en esta categoría semántica de la exclusión vs. la inclusión. La lucha de ideas que enfrenta a la iglesia y al estado —y que además define a este período histórico— pondrá en el centro del debate y de la misma carga semántica la cuestión del poder y su relación con los subordinados, ya como actores, ya como signos:

—El clero necesita de ése y de todos los fueros, porque es una potencia libre dentro de otra potencia inferior. ¿No existe la extraterritorialidad de las embajadas y la inmunidad de los personajes diplomáticos? Pues el clero es un súbdito del Papa, y no puede ser juzgado por los tribunales seculares... (II: 68)

Los signos de la exclusión aportarán los indicios necesarios para formalizar un mosaico de valores y visualizaciones de la realidad de la época que se describe y desde la que se escribe.

Espacio y otredad en *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique. Acercamiento sociocrítico

Barbara Estrada
EL y LH, UMSNH

La novela *Un mundo para Julius* de Alfredo Bryce Echenique narra los once primeros años de Julius el personaje principal; él ha nacido en el seno de una familia de oligarcas. Conforme la novela avanza la situación inicial cambia rápidamente, y cada cambio representa para Julius un motivo de angustia. Al principio de la novela, por ejemplo, el protagonista se encuentra rodeado de la servidumbre, con quien mantiene lazos afectivos. Sin embargo, esta situación de integración desaparece paulatinamente, porque las relaciones amos-servientes pierden su carácter paternalista para transformarse en una simple relación laboral. Él asume la visión pragmática de la vida que corresponde a su clase social, desplaza lo afectivo, y encuentra difícil adaptarse a las nuevas condiciones.

La descripción que hace el narrador del palacio que habita la familia de Julius, remite a varios signos, el más importante y el que se manifiesta primero es el de la posición socioeconómica. Ésta es una marca importante dentro de la descripción de un espacio, ya que los grandes espacios o palacios, suelen pertenecer a personas que viven en la opulencia.

La novela comienza narrando los espacios interiores del palacio y, por la descripción que se hace de ellos, es evidente que se trata de un lugar extenso, espacialmente hablando, ya que posee en su interior cocheras, jardines, huerto y hasta departamentos para la servidumbre; pero esta grandeza también remite al *poder* económico que representa. El espacio mayor es construido en el relato a partir de subespacios que le dan unidad, es decir, dentro de este espacio encontramos *pequeñas* reproducciones de él, como en el siguiente ejemplo donde el narrador describe el comedor:

[...] el comedor [...] principal [era] un comedor inmenso y lleno de espejos [había] un enorme juego de té de plata, instalado como cúpula de catedral en una inmensa consola que el bisabuelo-presidente había adquirido en Bruselas. [...] tenía vitrinas de cristal, alfombra persa, vajilla de porcelana y la que nos regaló el presidente Sánchez Cerro¹ (80).

El comedor, como lo refiere la cita, es inmenso, en su interior tiene objetos que podemos señalar como marcas o signos de *elegancia, lujo y opulencia*, evidenciados en los objetos ahí presentes.

También, por la forma en que están localizados dentro de ese espacio, los objetos nos refieren a la elegancia, a lo señorial, y a la “belleza” conceptualizada por los aristócratas de la época; esta marca es más evidente cuando se hace referencia al presidente Sánchez Cerro. La persona que tenga algún objeto regalado por un presidente, rey o gente poderosa, pertenece a una sociedad o grupo social con linaje y poder.

Sin embargo, el lujo excesivo en los adornos le dan al palacio, no belleza, estéticamente hablando, sino una representación simbólica de la opulencia y del poder económico.

Lo primero que connota el palacio original es que forma parte de una clase social privilegiada, esto se percibe en los signos: grande, elegante, lujoso, opulento, señorial, cómodo. La combinación de estas marcas con aquellas que en el texto hacen referencia al bisabuelo presidente y al presidente Sánchez Cerro, remiten también a linaje y poder.

¹ Todas las citas corresponden a la siguiente edición: Alfredo Bryce Echenique, *Un mundo para Julius*, Madrid, Cátedra, 2000.

Como podemos observar, aunque el palacio evoca de manera evidente a la clase social oligarca, al referir a ésta, se implica también la existencia de la clase opuesta, la servidumbre y su rol actancial dentro del palacio, pero también se exponen las condiciones de vida opuestas a la ostentación del palacio:

[...] la sección servidumbre del palacio [...] todo era más chiquito, más ordinario, menos bonito, feo también, todo disminuía por ahí [...] sólo al ver la cama de fierro marrón y frío [Julius] comprendió que se hallaba en un dormitorio [...] oliendo pésimo (86).

La sección destinada a la servidumbre dentro del macro espacio, nos hace notar la jerarquización de los espacios interiores y al mismo tiempo la organización de los espacios exteriores, es decir, esta sección de marginales dentro del espacio de los poderosos forma parte de los valores con los que se medirán los espacios vistos en la novela. Al interior del macro espacio (Palacio), al igual que en la sociedad, conviven los opuestos: mientras que el palacio en sí mismo connota aristocracia, abundancia, belleza, poder, etc., la sección de sirvientes connota pobreza, carencia. Esto se expone también en la relación de indiferencia y servidumbre entre amos y sirvientes.

Gumersindo Quiñones [un actor *inferior*] les hizo una enorme reverencia y les abrió la reja. Juan Lucas no lo vio; nunca veía a la gente que le abría la puerta, era parte de su elegancia [...] Pero era a Susan a quien Julius observaba, casi le dice mamita, no te vayas a olvidar. Susan no se olvidó: le sonrió linda a Gumersindo y él, viejo negro canoso alto y uniformado, repitió elegantísimo su [...] reverencia (219-220).

Ante la conducta indiferente de Lucas hay una respuesta de sumisión del portero del palacio. Estos dos roles se encuentran perfectamente marcados y delimitan la distancia entre amo y sirviente, esta relación es también un signo evidente que nos remite al esclavismo, “el viejo negro” lo testifica. Sin embargo, la relación del ama y el niño con el sirviente se suaviza con la sonrisa de ella impulsada, más que por voluntad propia, por deseos del niño quien, sin llegar a identificarse con la servidumbre, sí accede, en ciertas ocasiones, a relacionarse con ella.

Otro espacio ficcional que está dominado por valores oligárquicos y que connota, al igual que el palacio original, riqueza, poder, lujo, y por lo tanto una alta posición socioeconómica, es la escuela o Colegio Inmaculado Corazón.

En toda sociedad existen instituciones que reproducen la ideología dominante, a las cuales Louis Althusser llama Aparatos Ideológicos de Estado (AIE).²

En el momento histórico en que se ubica la novela *Un mundo para Julius*, la escuela es uno de los AIE más importantes, y su función es educar de acuerdo con los valores establecidos socialmente por décadas, por eso aparece como prioritario en el espacio de la oligarquía en cuanto enseña a reproducir los modelos sociales de conducta.

En este espacio se muestra la oligarquía como un valor social, lo que puede comprobarse en los espacios del colegio, en algunos signos que nos remiten a las mismas connotaciones del primer espacio descrito con anterioridad, como el linaje, la importancia, entre otros; esta descripción del Colegio del Sagrado Corazón es la contraparte de la escuela de los niños marginados.

El colegio es descrito como un lugar sombrío, pero grande y con historia porque es el lugar de antaño donde estudiaron los antepasados, éstos fueron albergados en él por varias generaciones de oligarcas³ y lo sigue haciendo con las nuevas generaciones.

En cuanto al tamaño del edificio que ocupa el colegio encontramos, así como en el palacio original, un espacio dividido en subespacios que cumplen diferentes funciones, de esto dice el narrador:

Funcionaba en dos casas, la chiquita [...] y la grandaza (181).

Se empezaba por la casa pequeña de la avenida Angamos. Los niños entraban por un costado y se iban de frente hasta el jardín del fondo, donde estaba el lavadero. A ese jardín daban todas las clases (183).

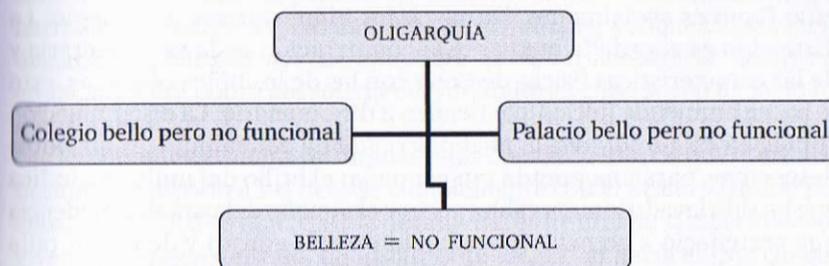
² La referencia es de Edmond Cros. Debemos saber que, de acuerdo a la época, un Aparato Ideológico de Estado puede tener preponderancia sobre otros, por ejemplo en el Perú, en la época de la novela, el Aparato Ideológico de Estado más importante era la escuela religiosa, en la época sobresalió de los otros AIE; en la actualidad los AIE que predominan, son los medios de comunicación.

³ Excepto los que se iban a estudiar a otros países, como por ejemplo Susan, quien estudio en Inglaterra.

[...] [En la] avenida Arequipa [estaba la casa grande] [...] Linda la casona de adobes, hasta misteriosa (184).

Chiquita y grandaza son dos términos que se oponen, pero que, al subordinar el segundo al primero, se unen adquiriendo una relación de subordinación para formar el mismo espacio, el Colegio Sagrado Corazón.

Las palabras *funcionaba en dos casas* nos dan la idea de extensión y por lo tanto, de semejanza con el palacio en la prolongación de las aulas para los alumnos. Sin embargo, si observamos bien, la connotación de extensión tiende a identificarse con opulencia, pero se opone a funcionalidad, es decir, lo estético y lo funcional pasan a segundo término al ser desplazados por un concepto de belleza identificado con lo ostentoso y lo extenso.



Un espacio con adornos caros, no necesariamente es un espacio bello y funcional, sino más bien ostentoso, esto evidencia el *detrimento* de la funcionalidad por los adornos; es importante mencionar también que dentro de la oligarquía peruana, el criterio de funcionalidad no era importante, tenía un valor secundario.

El espacio del colegio nos recuerda también al espacio del palacio original, los dos son sombríos, y (como dice la cita refiriéndose a la escuela) “era casa”. Muchas cosas que pasan en el colegio se trasladan a la casa (palacio), por ejemplo, la jerarquía que se establece entre los lugares, en relación con los personajes; hay lugares a los que los niños pueden acceder fácilmente, porque son los destinados a ellos, otros que son exclusivos para las *monjitas* y a los cuales los niños no tienen acceso, y otros donde buscan reconfortarse, igual que en el palacio.

Consideramos necesario mencionar que en el colegio también existe una jerarquización de espacios y de las personas que los ocupan; tal jerarquía se manifiesta en el trato que le dan a un niño, Cano, porque no forma parte de la tradición oligarca.

[...] se dieron cuenta [los niños ricos] de que [Cano] tenía la corbata muy vieja y de que era medio distinto o algo. Él como que no supo defenderse y puso cara de pena [...] empezaron a notar que además de la corbata vieja, medio arrugada y desteñida, el uniforme de Cano brillaba y el pantalón corto le quedaba más debajo de la rodilla, demasiado largo; y era medio encorvado, ojeroso también y muy flaco, y muy pálido, y se rascaba siempre la cabeza [...] [y] venía a pie al colegio (229-230).

El calificativo *medio distinto* tiene una connotación social, es decir, el niño Cano es socialmente distinto a los niños dueños del colegio. La distinción es abordada mediante la comparación de la indumentaria y de las características físicas de Cano con las de los niños oligarcas, esto lo hacen emitiendo juicios que tienden a discriminarlo. La discriminación comienza en *corbata vieja, medio arrugada y desteñida*, tres atributos despectivos para una prenda tan pequeña; el brillo del uniforme indica que ha sido lavado innumerables veces y el tamaño del pantalón evidencia que perteneció a un niño “bien nutrido” (más gordo) y de mayor talla que él; todo esto separa “al otro” del “yo”. El reconocimiento del espacio propio trae en consecuencia la visión de *alteridad*, es decir, los pequeños ven a Cano como distinto a ellos, como “el que no pertenece a su grupo social”, El niño clasemediero es juzgado por el “otro” con la visión de mundo de éste.

Ante esta situación el niño Cano sólo reacciona apenado, se siente y es distinto porque no está en su espacio; vemos entonces que los espacios propios también generan lugares de sujeto, es decir:

[...] el proceso social engendra *lugares de sujeto ideológico* que deberán ser cubiertos por individuos biológicos que funcionan como sujetos-soporte de la ideología requerida por esos lugares de sujeto [...] ⁴

⁴ Nestor A. Braunstein, *Psicología: ideología y ciencia*, México, Siglo XXI, 1976, p. 92.

El ser humano al igual que los otros organismos vivos se mueve en su espacio y se adapta, pero además crea y reproduce las condiciones sociales de su entorno, por eso a Cano le resulta difícil la adaptación.

[...] le pidió un chocolate fiado [...] No calculaba Cano, metía su pobreza en diversas situaciones igualito como se mete la pata; hubiera podido pasar desapercibido, después de todo no era tan pobre, no era pobre, era pobre ahí solamente (232).

En esta cita, encontramos un hecho de Cano: “pedir fiado”, lo cual no es propio de los niños que *sí* pertenecen al Colegio, es decir, es una práctica social que sólo corresponde a la clase media baja y a la marginada. Meter la pata significa evidenciar prácticas propias en un espacio que no le corresponde, es meter la pobreza en el espacio de los ricos. Sin embargo, el narrador le concede a Cano una condición humana, aunque velada en su discurso, cuando afirma: “no era pobre” puede concedérsela, aunque el enunciado “era pobre ahí solamente” delimite su clase social de la de los demás niños.

Conforme va avanzando la novela nos damos cuenta de que el espacio ficcional destinado a los ricos se complementa con el discurso usado por ellos, es decir, existe una relación de afinidad entre el lugar o espacio donde viven y el lenguaje usado, un discurso de identidad hacia el espacio que cada personaje posee; el individuo se identifica a través de sus prácticas discursivas que evidencian sus prácticas sociales, de tal manera que, en este caso, el uso de un determinado tipo de lenguaje connota riqueza o pobreza.

Lo que no forma parte de lo conocido, en una clase social, es visto como lo otro, algo que no les es propio, lo extraño, es por eso que los personajes son importantes, porque a través de ellos nos damos cuenta que son meros accidentes de su espacio.

Por todo lo planteado anteriormente nos dimos cuenta que el espacio ficcional donde vive la familia de Julius es representativo de una parte de la sociedad peruana, lo que quiere decir que los valores que vemos en la primera parte de la novela son valores generalizados que fácilmente se aplican a todos (desde el punto de vista de la división de clases en la oligarquía), tal como lo concibe Braunstein:

[...] el sujeto cree hablar de sí mismo cuando, en realidad, habla desde un lugar de sujeto y es ese lugar que le fue asignado el que habla por su boca, desde una cierta posición subjetiva que él ignora cómo fue determinada [...]⁵

* * *

El Country Club es un espacio que connota marcas de la tradición, sin embargo, el sema *Club*, nos remite a prácticas de diversión modernas en las que se mezclan la opulencia y el extranjerismo. Este espacio aparte de connotar lo anterior también introduce marcas semánticas, tales el descanso propio de una clase social. En este espacio es donde se desarrolla gran parte de la historia narrada, la cual trata de un punto de transición entre los espacios anteriores y posteriores.⁶

Aquí introduciríamos la noción de sujeto transindividual, que para Goldmann, es un grupo o sujeto colectivo. Todo sujeto se ve, a lo largo de su vida, inmerso en diferentes tipos de actividades, por ejemplo, la familia, la religión, las amistades, es decir, un individuo tiene tantos sujetos transindividuales como el número de grupos (sociales) con los que se relacione. Cada uno de estos grupos deja huella en el consciente, no consciente e inconsciente de este individuo. Podemos entonces decir que ese individuo en particular sólo entra en contacto con modelos sociales a través de sus sujetos transindividuales, el resto de la sociedad, para él, es una abstracción, por lo que los sujetos transindividuales determinan la competencia lingüística e ideológica, lo que pone en evidencia que estos sujetos imponen rasgos comunes a las conciencias individuales.

Así que el espacio del club, que es similar a la escuela Inmaculado Corazón y al *palacio original*, forma parte de los sujetos transindividuales de Julius, en tanto que es la visión del “yo” dentro de la novela, y el “yo” representa a los oligarcas; lo que quiere decir que comparte marcas semánticas con estos espacios.

Generalmente los clubes sociales son lugares para gente que tiene dinero puesto que sólo ésta puede acceder a ellos, como lo hace la familia de

⁵ *Ibidem*, p. 97.

⁶ Los de antes serían todos los del palacio original, mientras que los de después son los nuevos barrios ricos (Monterrico).

Julius. El espacio del club es presentado en la novela cuando la familia de Julius se va a mudar del palacio, es decir que aparece como un espacio de transición, pero no solamente del cambio de residencia sino también de valores tradicionales a los valores impuestos por la modernidad.

La tradición es sustituida por lo moderno basado en una axiología que propone nuevas formas de conducta emanadas de las nuevas condiciones. Cabe mencionar que los personajes y sus actuaciones quedan a merced de los espacios, y son éstos los que determinan qué tipo de actuación deberán tener, esto demuestra que:

[...] el sujeto, soporte de la ideología, al asumir uno de los lugares fijados de sujeto ideológico, asume también una ideología de sujeto que refleja de modo deformado su relación con el proceso social [...]⁷

Estas nuevas condiciones sociales que hermanan a los ricos de abolengo con los nuevos ricos, producto de la modernidad, no quedan exentas de la división de las clases sociales. El “yo” capitalista sigue en el pedestal desde donde humilla y explota a los marginados. En el texto, esto queda evidente en la visita que hace la lavandera a la mansión de Julius para llevarle a éste un regalo de cumpleaños.

[...] Arminda quería ver también al niño Julius y preguntó por él. Debe estar en la piscina, le dijo Susan, pensando que Julius no podía estar en la piscina porque hacía más de una hora que la habían cerrado. En seguida avanzó hasta la copita de jerez [...] la presencia de Arminda como que iba creciendo [...] Juan Lucas escuchó una voz que decía algo de Julius y de un regalito [...] Julius abrió la puerta y [dijo] [...] “Hola Arminda”, [...] Arminda [contestó] [...] “le he traído un regalito al niño” [...] Susan [...] seguía la apertura del paquete con un delicioso y falso entusiasmo. [...] el paquetito la verdad es que iba perdiendo lo de te traigo un regalito y se iba convirtiendo en lo que era: el regalo de una mujer pobre a un niño millonario (320-322).

La alteridad se encuentra presente en la cita anterior cuando la lavandera Arminda irrumpe en el espacio del amo; ella aparece, para él, como la

⁷ Brauntein, *op. cit.*, p. 97.

representación de la intromisión del “otro” en el “yo”; la mujer entra a un espacio que no le corresponde porque es de diferente status social; esta es una situación que representa, para ambas partes, un problema, pero es más evidente la molestia por parte de los actores ricos, “la presencia de Arminda como que iba creciendo”, esta oración representa la magnitud de la invasión, en ese momento los actores ricos no saben cómo reaccionar ante la presencia de alguien totalmente extraño y fuera de lugar. Con esto queremos decir que cada actor se siente cómodo en el espacio de su pertenencia, lo que nos lleva directamente a lo que ya mencionamos: los roles actanciales establecidos.

La situación se torna más difícil cuando Julius comienza a abrir el regalo, porque es evidente que *jamás* llegará a las expectativas del niño ya que, como bien lo dice la cita: “el paquetito iba perdiendo lo de te traigo un regalito y se iba convirtiendo en lo que era: el regalo de una mujer pobre a un niño millonario”. El concepto de regalo, se encuentra determinado por cada una de las clases sociales, con esto queremos decir que posee una connotación distinta en cada una de ellas. Aunque para ambas el concepto de regalo remita a lo afectivo para la clase social alta, lo económico es lo que determina su valor, de aquí que el espacio suponga

la existencia de una visión del mundo, es decir, un comportamiento histórico social, cultural y políticamente orientado [...] un espacio en el que se constituyen y disputan relaciones sociales, formas de organización y esquemas de poder.⁸

Lo que quiere decir que el comportamiento de Susan y de Juan Lucas es comprensible en cuanto se trata de un comportamiento social instituido por la forma de organización social impuesta.

Pero también el Country Club es un sitio de convivencia entre las dos oligarquías, la que está por desaparecer y la que emerge, de la oligarquía peruana exportadora y la oligarquía financiera importadora. Es por esto también un lugar identificado con la transición de la vieja a lo nuevo; esto lo encontramos en el texto en los enunciados:

⁸ Irene Sánchez Ramos, Raquel Sosa Elízaga, *América Latina: los desafíos del pensamiento crítico*, México, Siglo XXI, 2004, p. 212.

[la carroza] está llena de telarañas (p. 78).

[Julius] se pasaba todo el día, sentado en el desvencijado asiento de terciopelo azul con ex-ribetes de oro (p. 79).

Estas expresiones del narrador nos dan cuenta de la relación dicotómica entre lo viejo (oligarquía exportadora) y lo nuevo (oligarquía importadora). Es importante hacer notar que en toda la primera parte del relato no se hace referencia al aspecto sombrío y a lo caduco de la casa, sino sólo hasta que llega el tío Juan Lucas, nuevo esposo de Susan, que se dan cuenta, por palabras de él, que es necesario renovarse.

En la cita anterior encontramos un objeto que perteneció al abuelo, pero mencionado para hacer referencia a lo viejo, a lo pasado de moda, a lo desgastado y por lo tanto que se deja descuidar. Este objeto se asocia de diversas maneras al personaje principal; por una parte es la representación física de lo viejo pero por otra, es la representación moral, social, etc., del abuelo, de la clase a la que perteneció el abuelo, es decir, los objetos se relacionan e identifican a un personaje que les heredó la importancia como familia.

En otra parte de la novela Susan desea la renovación de lo viejo, y hasta Juan Lucas piensa en llevar a reparar esa carroza, es decir, hay un momento en el que se piensa en renovar lo antiguo y por lo tanto en la perduración de la vieja oligarquía, sin embargo, lo moderno se impone y la familia abandona el viejo palacio para mudarse a una mansión moderna.

Otro elemento dentro de esta dicotomía principal es la oposición existente entre el padre de Julius (lo viejo) y Juan Lucas, el actual marido de Susan (lo nuevo). En la primera parte del texto aparece el esposo viejo y muerto *versus* el esposo nuevo y vivo, lo que vemos aquí es que los dos son parte importante dentro del espacio ficcional, porque son la representación textual de los cambios que está sufriendo la oligarquía peruana. En la familia de Julius, lo viejo está representado por el viejo castillo, las antiguas costumbres y hasta el marido muerto y lo nuevo, en la nueva casa, los nuevos valores que se están implementando y el nuevo marido.

Lima, la ciudad capital del Perú, no queda exenta de los cambios impuestos por la Modernidad, y esto se evidencia en la expresión de una abigarrada concentración de estilos arquitectónicos de edificios que albergan a la clase media, ya porque originariamente tenían ahí su vivienda o porque

son los nuevos empleados de los oligarcas modernizados. Aquí la otredad es absorbida por el “yo” que se va imponiendo a través de la compraventa y la rapiña. Julius, meditando sobre el asunto, concluye:

[...] mami tiene razón [piensa Julius]: fueron grandes casas llenas de habitaciones y la gente las alquila para oficinas porque todo el mundo trabaja en el centro y es conveniente tener la oficina ahí. También hay quienes viven en ellas, la clase media, Julius, la clase media baja, muy baja a veces, y la mujer muy blanca vestida con grandes espacios blancos es la viuda de un empleado del Estado y todos los meses va a cobrar su montepío... Montepío darling, lo que le pagan a las viudas de los que trabajan para el Estado. Esas mujeres también viven en las viejas casonas porque tienen alquileres muy antiguos, pregúntale a tío Juan Lucas: esa gente es un problema. Te compras una casona de esas viniéndose abajo, para construir un edificio, y tienes que meter tropa para sacar a los inquilinos [...] (448-449).

En el momento en que nuestro personaje principal dice: “mami tiene razón: fueron [...]”, nos damos cuenta que es el pensamiento de otro actor y no precisamente el de él, lo que significa que Julius está reproduciendo las ideas y visión que no es la propia como individuo pero sí como clase social, él reproduce no-conscientemente, el pensamiento de su clase, es el medio en el que se desenvuelve el que forma su competencia cultural; en este punto, los sujetos trasindividuales de Julius salen a flote para darnos su visión sobre el mundo. Es importante mencionar que en la cita anterior se ve, evidentemente, la visión que se tiene respecto a los barrios que no son los suyos, la de los ricos o la visión del otro respecto a lo que no le pertenece.

Dentro del *centro* encontramos dos situaciones espaciales interesantes y que connotan dos cosas diferentes.

La primera es la que nos muestra el centro como el lugar de la clase dominante ligada a España en épocas anteriores a la historia narrada, época en que gobernaban los conquistadores españoles.

Y en segundo lugar encontramos marcas que describen el espacio como *decadente* y en *ruinas*, lo que quiere decir es que, lo que se describe en la época colonial, es la vida y la importancia del centro de la ciudad, contrariamente a la Lima actual destruida por el tiempo y la modernidad.

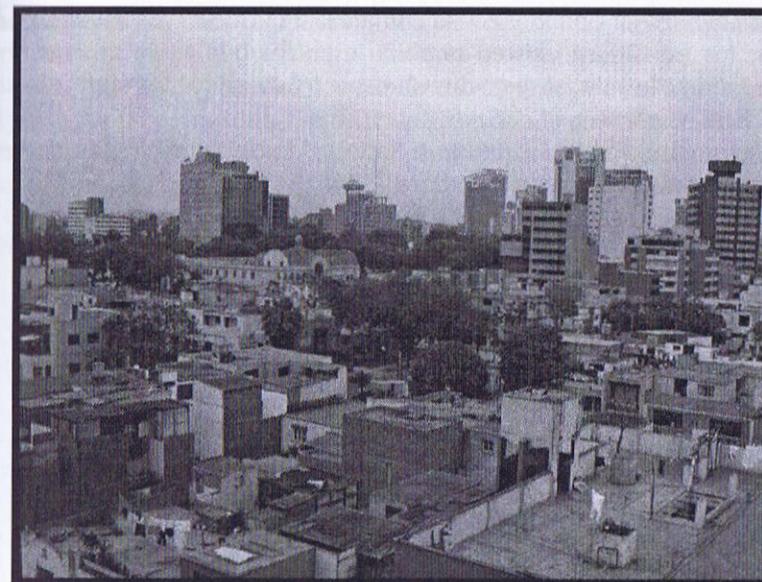


Foto del Centro de Lima, Perú.

Respecto al centro de Lima, el narrador se refiere como a *lo moderno aplastando a lo antiguo*, esta marca semántica polariza *antiguo*, y *moderno*, pero además, nos da la impresión de algo desorganizado y por ende no planificado, que se construyó sin la organización que existe en los barrios de los ricos, sin planos y sin saber qué rumbo deberá tomar la ciudad.

En este contexto, el centro de Lima aparece en contraposición a los espacios ricos, donde existe una cuidadosa planificación de las construcciones hecha por los mejores arquitectos; además, el espacio del centro de la ciudad se encuentra a expensas de ser invadido por los capitalistas: “te compras una casona de esas viniéndose abajo, para construir un edificio, y tienes que meter tropa para sacar a los inquilinos...” (449). Esta afirmación hecha por un capitalista referente a su propia invasión, conlleva el desplazamiento de los que habitaron el espacio por muchos años y de que el dinero se ha convertido en el único valor existente.

La marca principal que alude a la descripción del centro de la ciudad de Lima es la *desorganización*. En él conviven espacios coloniales que están

directamente relacionados con la opulencia de los antiguos habitantes de ellos: los españoles; existen también espacios que están asociados al abandono y a la pobreza, pero directamente relacionados con la clase media en el Perú.

La combinación de los dos espacios, nos da como resultado un tercer espacio pobre y miserable:

[...] las casas dejaron de ser palacios o castillos y de pronto ya no tenían esos jardines enormes, la cosa como que iba disminuyendo poco a poco. Había cada vez menos árboles y las casas se iban poniendo cada vez más feas, menos bonitas en todo caso porque acababan de salir de los barrios residenciales más bonitos del mundo [...] empezaban a verse los edificios ésos cuadrados donde siempre lo que falla es la pintura de la fachada, ésos con el clásico letrero SE ALQUILA o VENDE DEPARTAMENTOS; [...] edificios menos grandes con tienda, bar o restaurantito y abajo y arriba las medio pelos a montones o son ideas que uno se hace: casona vieja: pensión adaptada para el futbolista argentino recién contratado, [...] quinta tipo familia-venida-a-menos; [...] casa estilo con-mi-propio-esfuerzo [...] (326-327).

Desde el principio de la cita, las palabras “*dejaron de ser*” connota los cambios de la invasión moderna en lo viejo, y el empobrecimiento cada vez mayor de las clases marginadas, éstas van afeando la ciudad con sus espacios humildes, los cuales forman, en la novela, el tercer espacio.

Podemos ver que el centro *fue* un espacio de buena posición económica por algunas pistas que el narrador nos da, pero la narración global nos encamina hacia lo triste, pobre y deprimente que es ese espacio.

Con todo lo anterior, nos damos cuenta que la marca semántica de antiguo existe tanto en los barrios ricos como en los pobres, pero manifestada de manera diferente: mientras que en el espacio pobre del centro está identificado con lo colonial, los espacios ricos lo están con la oligarquía exportadora.

Otra cosa interesante de hacer mención es que los espacios son lo que son, por el nombre que lleva el barrio y por el lugar donde están localizados, así, *el palacio* original es rico, bonito y único, por encontrarse en el barrio de San Isidro, así como lo será cualquier vivienda que se encuentre en este barrio. Lo mismo sucede con cualquier vivienda del Centro que, por

encontrarse en ese sitio, adquirirá las marcas de pobreza, desorganización, etcétera.

En Lima, Perú la planificación para construir se hace a partir del centro, es decir que todo funciona y se mide de acuerdo a la posición de éste. Es el primer espacio que existió en la ciudad, que va creciendo a partir del centro, hasta llegar a los diferentes espacios: los muy ricos y los muy pobres. Veremos el centro como el círculo más pequeño y a partir del cual se hacen los otros círculos o barrios.

ESPACIOS	
El Centro	Palacio Original
Pequeños/Saturados	Grandes
Incomodos	Cómodos
Antigüedad	
Fealdad	Belleza
Suciedad	Limpieza
Collage de tiempos	Un solo tiempo (tradición)

Cuando el autor quiere llevarnos de un espacio a otro, lo hace de una manera cualitativa, va de lo más bello a lo más feo, o viceversa: “Edificios menos grandes con tienda, bar o restaurantito y abajo y arriba las medio pelos a montones o son ideas que uno se hace: casona vieja”.

Podemos verificar esto más adelante, cuando hablemos de La Florida y del recorrido que hace la lavandera desde su espacio al espacio de los ricos.

La Florida es el espacio más pobre mencionado en la novela de Echenique, y es donde viven los sirvientes del espacio rico.

[...] el Mercedes atraviesa toda una zona que no tarda en venirse abajo desde hace cien años y desciende a un lugar extraño, parece que hubieran llegado a la luna: esos edificios enormes, de repente, entre el despoblado y las casuchas con gallinero, son como pálidas montañas y hay una extraña luminosidad, ni más ni menos que si avanzaran ahora por un lago seco, dentro del cual el camino se convierte en un *caminito que el tiempo ha borrado* y el Mercedes sufre nostálgico de las más grandes autopistas. Arminda como que despierta ahí atrás y Julius, al principio, se desconcierta, no puede imaginarse, no sabe qué son, ¡claro!, son casuchas, ¡claro!, [...] la choza, para que veas una Julius, mira, parece que se incendia pero es que

están cocinando; no muy lejos, el edificio donde puede vivir el profesor de educación física del colegio [...] (327).

En este párrafo se ponen en evidencia dos clases sociales marginadas, la de los sirvientes que viven en casuchas y la clase media baja que habita en viejos edificios propios de su condición, en este caso, de profesor de colegio, se trata de un profesor al que la clase dominante explota y *considera otro sirviente* encargado de la educación de sus hijos. Estas clases, aunque una vive en mejores condiciones que la otra, ambas son explotadas por los oligarcas.

Los espacios que habitan los marginados explotados se manifiesta en el texto en un discurso despectivo como las alusiones “casucha” y “casa estilo con mi propio esfuerzo” que refiere a una construcción no diseñada por un arquitecto. Pero también se describen en reacciones físicas o actitudes de extrañeza hacia la vivienda humilde, como pasa con el protagonista:

[...] Julius se había quedado de pie, cerca de la puerta y un chifón se filtraba por la rendija, enfriándole la espalda hasta el estornudo, pero no se atrevía a avanzar. Además, por primera vez en una casa, en pleno comedor y la sala no está por ninguna parte, una gallina lo estaba mirando de reojo, nerviosísima, y bajo la media luz de una bombilla colgando de un techo húmedo, [...] Y él ya no sabía hacia dónde mirar y es que miraba ahí para no mirar allá [...] el piso está frío y es de ladrillo, porque en la vitrineta no como las enormes del palacio tres saleritos enverdecen porque no son de plata y hay una tacita rajada [...] Arminda les pide que se sienten y se acerca con la tetera hirviendo, la deja sobre la mesa y va por las tazas; [...] Arminda coloca tres tazas, tazones desportillados [...] Julius quisiera poder tomar el té así [...] [Julius vio] de repente la uña negra morada inmensa [...] viste los guantes blancos con que [...] servían en el palacio y para nada te sirvieron: vomitaste, Julius, vomitaste [...] (328-329).

Hemos venido diciendo que la alteridad es lo que es representado por lo que no nos pertenece, en esta cita hay una identificación de Julius con el narrador, en cuanto a que comparten el mismo status cultural y social, esto se expone en los pensamientos expresados por el personaje, en su manera de ver y sentir la pobreza. El asco que le causa la uña negra (sucía), lo remite inmediatamente a lo antagonico, a los guantes blancos que utilizan sus sirvientes, signo de pulcritud.

Es evidente que Julius no puede organizar la realidad presente, misma que manifiesta una resistencia a ser organizada lingüísticamente desde su perspectiva. La razón fundamental es que para él los objetos que está viendo son desconocidos, por ser diferentes a lo que él conoce. Para que un individuo pueda organizar la información que está viendo debe conocer el objeto primero para poder darle un concepto que corresponda a ese objeto, así que si le decimos a Julius “casucha”, no sabrá de qué se trata, pero si le decimos “casa” él va a hacer una representación mental de un palacio, o una mansión.

Para Julius el concepto casa viene acompañado de representaciones como grande, bello, opulento, etc., es decir que el concepto choza o casucha no corresponde al modelo de casa que él ha conceptualizado, por eso en la parte donde Julius descubre que las chozas también son casas, lo lingüístico nos remite a una doble semántica: la social y la biológica. En la primera, los semas, vasos desportillados, uña negra, etc., nos remiten a pobreza, a la falta de recursos para comprar vasos y productos higiénicos, para el aseo personal y de la casa; sin embargo estos mismos adquieren una condición de rechazo que provoca el vómito al protagonista. Este vómito es provocado al comparar la pulcritud del espacio rico con la falta de higiene del espacio pobre, de lo que resulta que los polos riqueza / pobreza se identifiquen con pulcritud / antihigiene.

Podemos observar en la cita anterior que ambas clases sociales están adaptadas a su propio espacio, de aquí que les resulte extraño el que no les pertenece, por eso el espacio de Arminda hace sentir incómodo a Julius, quien es propio de un espacio pulcro y magnificado que hace ostentación de los objetos caros y la opulencia, en tanto el espacio de los marginados representados en la vivienda de Arminda aparecen minimizados por la carencia.

En el discurso utilizado para narrar estas partes específicas de la historia⁹ es notable que se trata de un discurso que el mismo narrador considera extraño, ya que éste se adscribe (identifica) al discurso de los oligarcas porque es el medio en el que él se desenvuelve, y el discurso usado para las descripciones de los otros barrios es un discurso de alteridad, y esto significa que los barrios pobres o de clase media, son vistos por el narrador como *lo que no es mío, lo que no me pertenece y lo que no conozco*.

⁹ Nos referimos específicamente a las menciones de los barrios de clase media y baja.

De aquí se concluye que el discurso, en el texto de ficción, debe ser leído a nivel de su literalidad, es decir, por su configuración gráfica y semántica, pero a su vez debe ser atendido por el discurso representativo que evoca al universo de experiencia, es decir, lo que se puede ver a través del texto como el momento histórico de su producción. Las relaciones textuales y metatextuales fueron las que nos sirvieron para poder realizar el acercamiento de la novela.

El espacio obedece, en el análisis realizado, al esquema de explicación sobre la estructura significativa de la obra, esto es, por inserciones de estructuras vastas en donde se privilegia,

1. Las mediaciones colectivas y
2. Su relación con la historia.

Encontramos que en este texto literario se reconstruyen líneas ideológicas a veces contradictorias, como la convivencia de espacios oligárquicos con los de la clase marginada; es así como la realidad referencial sufre un proceso de transformación semántica que codifica el referente histórico en forma de elementos estructurales y formales.

En el proceso de decodificación, la visión de mundo del personaje principal se contrapone a los otros grupos sociales presentes, lo que quiere decir que el conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que unen a los miembros de su clase social, los separa naturalmente de otros grupos sociales. El texto no es aislable del discurso social en ningún caso, ni tampoco podemos negarle una función propia dentro de la novela.

El espacio dentro de la novela se divide en dos grandes bloques principales: los de la clase marginada y los de la clase oligarca.

Los últimos se manifiestan en el proceso de jerarquización de las estructuras textuales convenidas por la economía imperante descrita en la novela, mientras que a la clase marginada corresponden marcas diferentes que van más allá de la pobreza que se describe en el análisis; en la novela, esta jerarquía conlleva la aceptación de las condiciones socioeconómicas de los actantes.

El espacio en la novela es la extensión concebida a nivel de abstracción, dentro del que existen objetos *materiales*, que a través de las estructuras textuales podemos manipular, dando lugar a la interpretación textual.

Porgy & Bess de George Gershwin (1935)

María Guadalupe Mejía Núñez
Universidad de Guadalajara
Departamento de Letras

Tal vez todos los exiliados se sienten atraídos por el mar, el océano. Hay una música propia en los sonidos del trabajo en los muelles y puertos y había veces que pensaba que toda la belleza melancólica del *blues* estaba metida en una sirena de bruma, gimiendo hacia el mar, avisando a los hombres de los peligros que acechan.

Geoff Dyer

El tema de *Porgy and Bess*

Porgy & Bess¹ surgió en la década de los años veinte como título de una novela cuyo autor, Edwin Dubose Heyward (nativo de Charleston), se

¹ El presente trabajo forma parte de una amplia investigación que contemplará en lo futuro, un estudio sociocrítico del libreto y las fusiones musicales que en ella intervienen, asimismo, me apoyaré en el modelo propuesto por Milagros Ezquerro para realizar un análisis textual de la

inspiró en la nota periodística de un personaje popular de su época: “Goat Sammy” (la cabra Sammy), minusválido que para mantenerse de pie se veía forzado a utilizar un carrito arrastrado de una cabra.

El tema se publicó como novela en 1925 y posteriormente en 1927-1928 Heyward hizo la adaptación al teatro en colaboración con su esposa Dorothy Hartzell Kuhns; ambos tuvieron la satisfacción de experimentar un buen éxito en Broadway. En 1935, el tema se inmortalizó con la creación de la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin y libreto de Dubose Heyward e Ira Gershwin (hermano del compositor).

Poco más de dos décadas después (1959) se escribió una versión para cine producida por Samuel Goldwyn y dirigida por Otto Preminger, el film tuvo poco éxito. Sin embargo la ópera siguió en escena, si bien es cierto que el tema no tuvo una total aceptación del público, debido a los prejuicios raciales que se vivían, sí podemos decir que la música de Gershwin tenía buena aceptación, lo mismo había pasado con algunas de sus revistas musicales y operetas, cuyo contenido no gustó pero la letra de sus canciones se popularizó. Al paso de los años la ópera se siguió representando y llegó a considerarse en Europa un modelo de la creación operística norteamericana.

Creación de una ópera negra

Durante dos años Gershwin estuvo trabajando en la obra (1933-1935); para conocer mejor las costumbres de la población negra en Estados Unidos, se trasladó a Charleston, Carolina del Sur, en donde tuvo la oportunidad de documentarse y convivir con ellos.

Para narrar esta dramática historia con un toque de humor, George, Ira y Heyward se instalaron durante un verano en Folly Beach, una isla situada a 15 kilómetros de Charleston, desde donde podían observar a los habitantes Gullahs, una comunidad negra que vivía en la isla James. Ellos constituyeron la inspiración para retratar a la gente de Catfish Row, espacio en el que tiene lugar la ópera.

puesta en escena de la obra. Por el momento presento un panorama general de los aspectos culturales que contribuyeron en la creación de la ópera en su tiempo.

El argumento cuenta la historia de Porgy, un negro mutilado de una pierna capaz de hacer cualquier cosa por su amor hacia Bess. Él la ama incondicionalmente y le promete amor eterno: “Bess, nosotros dos somos uno ahora y para siempre”. Desgraciadamente Porgy es acusado de un crimen que no cometió y se lo llevan a prisión. Mientras tanto, Sportinglife, antiguo enamorado de Bess, aprovecha la ocasión para embaucarla sobre la triste y solitaria vida que se le avecina sin su amado Porgy, le propone partir juntos a Nueva York, en busca de una vida mejor. Finalmente Porgy sale de prisión y al no encontrarla, decide ir en su búsqueda:

¿No decís que Bess se ha ido a New York?
Pues allí voy
Voy a encontrarme con Bess
Dios me ayudará a encontrarla

(Fragmento final del Acto III Escena tercera)

Clasificada como ópera folclórica en tres actos, se estrenó el 30 de septiembre en la ciudad de Boston (1935) y tuvo una duración de tres horas, 30 minutos. Durante su temporada, se llevaron a cabo 124 representaciones.

La obra fue recibida con poco entusiasmo por el público. Aunque algunos críticos consideraron que reflejaba los estereotipos de la población negra de Norteamérica, tales como el que la pareja se marchara del lugar donde habitaban para buscar una vida mejor en las grandes ciudades: “Siguiendo la costumbre de muchos argumentos de negros, la pareja se aleja sin rumbo fijo al final de la obra para buscar el dinero fácil en otra parte” (Bordman: 168).

Sólo que en esta historia, hay un lugar definido, Bess se va con Sportinglife (vendedor de cocaína) de Catfish Row, en busca de una vida mejor en Nueva York:

.....
Hay un barco que partirá pronto hacia New York
Ven conmigo, allí es donde debemos estar,
Tú y yo juntos tendremos buena vida en New York.

(Fragmento del Acto III Escena segunda
“There’s a boat that leavin’soon for New York”)

Después del estreno se hicieron algunos recortes a la obra, a fin de volverla más ligera en duración y menos cansada para los interpretes: "Car l'opera, ce n'est pas simplement de la musique; c'est une serie d'événements dramatiques auxquels la musique ajoute une autre dimension émotive".²

Este fue el caso de la canción "Buzzer Song" a la que George le restó quince minutos de la producción original, por implicar un gran esfuerzo para Porgy, a tener que cantar ocho días de la semana durante la temporada "Meme apres les suppressions, le role du boiteux Porgy, chanté presque entierement sur le genoux, exige une puissance physique extraordinaire".³

Ese mismo año, la obra se presentó en Nueva York (10 de octubre, 1935).

La mayoría de las piezas de *Porgy and Bess* están pensadas para ser cantadas por voces negras, dada la utilización del *blues* y el *gospel*, música y ritmos a los que la raza negra da un sentido mucho más interpretativo que el que pueden dar la voces de los blancos. Esta fue una de las razones que, desde su estreno, vino a dignificar el trabajo de los artistas de color, anteriormente desvalorizada.

Intérpretes

Para la realización de la obra, el cantar constituye tener capacidad, nivel y cierta alcurnia musical. Gershwin no sólo se conformó con escribir la música, también se involucró en el *casting* y la producción, hasta lograr una puesta en escena de calidad.

Todd Duncan interpretó el primer Porgy. Bessie Smith fue la primera vocalista que se atrevió con la obra dándole el estilo del *blues*. Más tarde, Ella Fitzgerald y Louis Armstrong la interpretaron exitosamente con el espíritu del jazz, y otros intérpretes como Lawrence Winters y Camilla Williams (quienes hicieron la grabación para Sony Music en el dúo Miles Davis-Gil Evans) le han dado matices diferentes, pero siempre dentro del estilo propio de la música negra.

Algunas grabaciones de la obra se han realizado, entre ellas la de Nueva York en 1951, fue la primera versión completa que se grabó en los Studio

² Goddard Lieberon, "Quelques notes sur cet enregistrement", *Porgy & Bess*. Extrait des notes accompagnant le 33 tours original, OSL 162 (1951 Studio Recording). Masterworks Heritage, opera series, Sony Music, p. 39.

³ *Idem*.

Recording de Sony Music. En este registro se eliminaron algunas palabras grotescas, por considerarse ofensivas a la raza negra, cambios que Ira Gershwin aceptó con entusiasmo: "Il semblait juste, pour cette production de *Porgy and Bess*, d'éliminer certaines paroles qui, en termes raciaux, se sont avérées offensantes".⁴

Años más tarde Masterworks Heritage, Sony Classical, hizo una nueva grabación en disco compacto (1998), la ópera de Houston también realizó un registro sobre la obra en 1977 (dicha compañía ha sido quien internacionalmente ha representado la ópera), otras compañías han hecho nuevas grabaciones en fechas posteriores. Actualmente la obra se sigue presentando con mayor éxito que en épocas anteriores.

Algunos aspectos

Gershwin creía firmemente que la obra debía ser interpretada, en su totalidad, por artistas negros. En 1935 resultaba difícil encontrarlos con experiencia en la ópera, dado que su situación económica difícilmente les permitía seguir una educación musical. No obstante, encontró las voces adecuadas para su representación.

Los ritmos que componen la obra se nutren de melodías populares, sobre todo *spirituals*. Que consisten en expresiones corales de contenido religioso, en donde los cantantes producen una deformación de la melodía introduciendo variaciones rítmicas que evocan las formas musicales africanas. Durante los primeros años del siglo XX en el sur de los Estados Unidos los *spirituals* (cantos religiosos, mediante la ejecución alterna de un solista y el coro) y las *labor songs* (canciones laborales) de los negros, vinieron a constituir expresiones populares que posteriormente dieron lugar a las formas del *blues* y del jazz.

En el origen del jazz,⁵ los *blues*, canciones lentas, solían cantarse en solo, sin acompañamiento instrumental y durante las horas crepusculares, por lo

⁴ Goddard Lieberon, *op. cit.*, pp. 40-41.

⁵ El origen del jazz también se vincula al ragtime, género musical iniciado a fines del siglo XIX, en el cual los cantos de los negros se trasladan en forma instrumental al piano mediante líneas melódicas que efectúan efectos sincopados teniendo como fondo un ritmo constante generalmente tocado en el bajo.

general contenían una temática de tristeza y lamento, dada la condición de esclavos que tuvieron los negros al llegar a tierras norteamericanas.

Jahn J. Señala en su libro sobre las literaturas neo-africanas que en contraste con el canto religioso del *spiritual*, el *blues* viene a ser un canto de carácter profano, interpretado por un solista, que habla de vivencias personales: “el poeta blues... poetiza únicamente vivencias típicas en primera persona del singular. En cuanto aparezca una forma expositiva en tercera persona, ya no se trata de un *blues*, sino de un *work-song* (John Henry) o de una balada” (Jahn: 205).

Y la historia que relata son las penas, amores y tragedias de los afro-americanos que vivían aislados de los blancos.

El hecho de que Gershwin protagonizara un asentamiento de la población negra en el sur de California: Catfish Row, durante la década de los treinta, nos ha permitido ubicar la obra dentro del movimiento de la poesía negrista o afro-americana, cuyo apogeo se dio entre 1926 y 1940, al respecto Mónica Mansour señala:

... esta poesía surgió en las Antillas como imitación del arte europeo que celebraba el culto al exotismo y primitivismo africanos... Más que en la literatura, este interés se manifestó, en un principio en las artes plásticas, especialmente en la escultura. Por lo que toca a la cultura popular... gran parte de lo que se conoce como “bailes de salón” en el mundo occidental de este siglo proviene de danzas y ritmos africanos.⁶

Se dice que el *jazz* como forma musical surgió en el sur de los Estados Unidos, a partir de la población negra que conformaban los grupos de esclavos que se encontraban en las plantaciones de algodón. Este fue uno de los principales aspectos que llamaron la atención de Gershwin en la década de los veinte, cuando escribió una pieza sobre los negros trabajadores de Carolina del Sur en 1920, más tarde se convirtió en la inspiración para componer *Porgy & Bess*.

A través de sus obras, logró fusionar los ritmos del *jazz* y *blues* con la música formal y llevarla a la sala de conciertos, Bordman en su libro sobre la historia de la revista musical señala:

⁶ Monica Mansour, *La poesía negrista*, Ediciones Era, México 1973, p. 135.

La música de Gershwin no era jazz puro. Ninguna canción comercial se puede considerar como jazz puro. La esencia del jazz era su actitud hacia determinada melodía como un punto de partida, su necesidad de improvisación más que de cualquier línea melódica en particular, o de armonías y tiempos especiales (Bordman: 172).

El jazz empleaba líneas melódicas armónicas y con tiempos especiales, estas fueron las características que desarrolló Gershwin en las canciones que escribió junto con su hermano Ira. Las armonías clásicas las intercaló con modulaciones propias del “blue”, mientras que los tiempos que se venían usando al estilo de las escuelas clásicas, se remplazaron por tiempos entrecortados, produciendo con ello una música de gran excitación, resultado de ello fue la creación de una nueva fusión al estilo contemporáneo.

Algunos músicos también experimentaron con la creación de estos ritmos, tal es el caso de Antonin Dvorack en obras con las que pretendía divulgar las formas y los ritmos afroamericanos, otros importantes compositores, como Debussy, Ravel, Milhaud y Stravinsky, aprovecharon motivos de esta música en sus composiciones. Concretamente referidas al *blues*. Entre las obras que aplicaron los nuevos ritmos están: *Sonata para violín y piano*, de Ravel; *Prélude et Blues*, de Honegger, y desde luego, varias obras de Aarón Copland (J. Sobrino: 63).

Dada la experiencia con que contaba Gershwin como compositor de música para revistas supo utilizarla, para darle un sello muy particular a sus nuevas creaciones.

En los años treinta, la fama de George Gershwin era ya conocida por su *Rhapsody in blue* (la que malamente se ha traducido como *Rapsodia azul*) y *Un americano en París*.

Sin embargo, seguía buscando una obra que le confirmara definitivamente, alejándole del mundo de la canción ligera. El resultado fue *Porgy & Bess*, la ópera americana por naturaleza. Escrita por un blanco judío americano hijo de emigrantes rusos, entre sus protagonistas únicamente se contempló la participación de artistas negros. Este hecho la ha convertido en legendaria por dos motivos fundamentales: la dificultad para su representación y la fuente de inspiración que ha resultado ser para los músicos de *jazz*.

El movimiento de la poesía negrista de 1930, en el que circunscribimos la creación de esta obra, viene a ser un reflejo de la posición del negro en la sociedad. Víctima del ocultamiento de su color en la literatura, la burla, el

desprecio, etc. Es por ello que el tema negro en la literatura había venido a denunciar la situación social más que la racial, ya que la poesía negrista tenía como objetivo revalorizar la cultura de los negros americanos, por medio de su danza rítmica y su sensualidad, del efecto musical y su ritmo. Aspectos que Gershwin logró capturar en su obra al captar una comunidad negra, marginada de la sociedad, quienes a través de un inglés coloquial deformado, reflejan la falta de cultura, el *modus vivendi* de la comunidad (pesca y recolección de algodón), la música (el canto) como liberadora de sus pesares y la aspiración a una vida mejor para sus hijos:

Summertime and the livin's is easy
Fish are jumpin', and the cotton is high.
Oh yo'daddy's rich, and yo'ma is good lookin',
So hush, little baby, don'yo'cry

(Girls of chorus sing "Ooh" behind Clara)

One of these mornin's you going'to rise up singin'
Then you'll spread yo' wings an' you'll take the sky.
But till that mornin', there's a-nothin' can harm you
With Daddy and Mammy standin'you

*Summertime*⁷

Aspectos musicales

Podríamos decir *grosso modo* que la obra reúne un carácter melancólico dramático, de ritmo sincopado y movimiento lento.

Algunas de las canciones que se convirtieron en éxitos musicales son "Summertime" (Tiempo de verano), "I got plenty o nuttin" ("Tengo mucho de nada") y "It aint neworkscessarily so" (No es necesariamente así).

⁷ Tiempo de Verano/ Es verano y el vivir es sencillo:/los peces saltan y el algodón está crecido.) ¡Oh!, tu papi es rico y tu mami te cuida bien, así que, pequeñito bebé, no debes llorar./

Una mañana tú ascenderás alto cantando,/entonces extenderás tus alas y conquistarás el cielo/
Pero hasta esa mañana nada podrá dañarte/con papi y mami velando por ti.

(la traducción ha sido tomada del libreto *Porgy & Bess* (www.weblaopera.com)).

"Summertime", canción de cuna que funciona como tema principal; con ella inicia la obra (después de una breve introducción al estilo de las revistas musicales de Broadway), Clara es quien ejecuta el tema principal "Summertime" para arrullar a su hijo. Al finalizar la ópera, se escucha nuevamente parte de la canción, en voz de la protagonista Bess.

A través de los temas de las canciones se va dando secuencia a las desventuras que acontecen a la pareja protagonista.

En el plano musical, la fusión con los nuevos ritmos musicales lo llevó a escribir canciones y musicales para Broadway. Además, reconocidas obras como *Rhapsody in Blue* (1924), *Piano Concerto in F* (1925), *American in Paris* (1928) y *Cuban Overture* (1932). A través de estas obras, y de *Porgy and Bess*, Gershwin se convirtió en el pianista y compositor americano que con mayor calidad logró combinar los elementos del jazz y las melodías populares americanas.

Dos años después del estreno de *Porgy & Bess*, el compositor murió de un tumor cerebral (1898 -1937).

Gershwin ha dignificado a la cultura negra, mostrando la supremacía de sus voces y su ritmo musical. Cualquiera que haya sido la condición social del negro como grupo minoritario, Gershwin logró su dignificación a través del arte, en donde destacó y obtuvo el reconocimiento en la cultura de su tiempo.

Conclusiones

A manera de conclusiones podríamos señalar los siguientes aspectos:

Porgy and Bess, catalogada como opera folclórica es una creación de corte dionisiaco, en virtud de que está basada en cantos y tradiciones populares que Gershwin recreó a través de ritmos del folk-afro-americano en la historia de una comunidad negra de Charleston, en donde el blues constituyó un medio de expresión popular.

Es posible que Gershwin se identificara con los grupos minoritarios, primero por ser hijo de judíos inmigrados en Estados Unidos, recurrir a un cambio de nombre (su nombre original era Jacobo Gershovitz) para no ser rechazado como judío. Y en segundo término, porque en su infancia sufrió de polio y cojeaba al caminar, aspecto que lo identifica con el protagonista

de su obra (*Porgy*), lo que en términos de Cros podríamos señalar “el ideal del yo; por eso mismo constituye el espacio de la mediación, genera la identificación y otorga a esta última autoridad y verosimilitud poéticas”.⁸

De alguna manera, la creación de esta ópera vino a contribuir en la dignificación de la situación que vivía la población negra en Estados Unidos de Norteamérica, ya que está hecha para ser ejecutada por voces temperamentales que alcanzaran el matiz de los diversos instrumentos musicales.

Gershwin nos ha legado, con la creación de esta magnífica obra, la dignificación del hombre a través del arte.

Bibliografía

- BORDMAN, Gerald, *Comedia Musical Americana (de Adonis a Dreamgirls)*, traducción de Mariluz Caso Sainz. Edamex, México, 1985.
- CROS, Edmond, *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*. Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1997.
- DIGAETANI, John Louis, *Invitación a la ópera*, Editor Javier Vergara, Buenos Aires, 1989.
- EZQUERRO, Milagros, E., Golluscio de Montoya, M. Ramond. *Manuel d'analyse textuelle*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1990.
- GERSHWIN GEORGE, *Porgy and Bess*, ópera en tres actos. Libreto y lirismo de Dubose Heyward e Ira Gershwin, Charleston-Nueva York, 1935, www.weblaopera.com
- JANHEINZ, Jahn, *Las literaturas neoafricanas*, Guadarrama, Madrid, 1971.
- MANSOUR, Mónica, *La poesía negrista*, ediciones Era, México, 1973.
- SOBRINO, José, *Diccionario enciclopédico de terminología musical*, ediciones de la Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara, 2000.

⁸ Edmond Cros, *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1997, p. 100.

Prácticas de género, las lunas y las medias lunas en *Pedro Páramo*. Una propuesta de estructura

Alba Sovietina Estrada Cárdenas
ELyLH, UMSNH

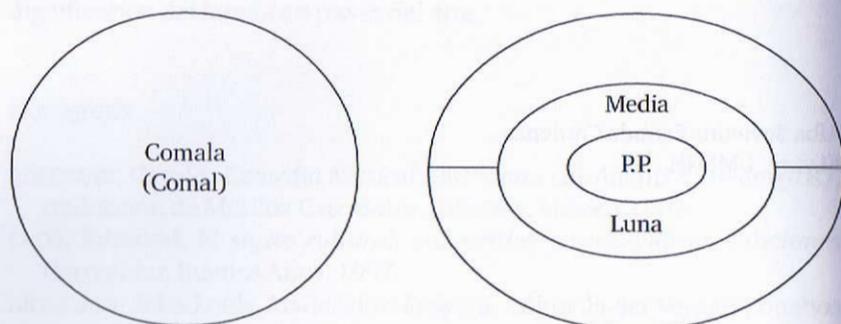
Hablar de la estructura de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, es dejar de lado la concepción caduca de la separación forma y contenido, ya que éste está implícito en aquélla; la producción de sentido es “el producto de fenómenos de estructuración y de encadenamientos de estructuraciones”.¹ Esto quiere decir que, independientemente de que en el análisis separemos el texto, las partes que aisbamos para analizar, no pueden explicarse sin la conexión con las otras, el texto de ficción es una unidad indivisible.

Tales postulados de Edmond Cros los hemos podido comprobar en este trabajo, por ejemplo, para analizar el discurso de género partimos de la hipótesis, de que la estructura de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo posee tres signos principales, los cuales, por un lado, se encuentran estrechamente vinculados entre sí y, por otro, estos signos contienen otros que se interrelacionan entre ellos y además con los tres primeros, lo que quiere decir que:

¹ Edmond Cros, *Ideosemas y morfogénesis del texto: literaturas española e hispanoamericana*, Frankfurt, TCCL, 1992, p. 7.

[...] un texto de ficción está constituido por un complejo juego de representaciones que actúan las unas sobre las otras [...] estos conjuntos [...] están dotados de una coherencia y de una organización que les son propias. Esta organización y esta coherencia implican un núcleo unificador que [...] se [...] refiere [...] a una convergencia semiótica, es decir, a relaciones que establecen varios elementos entre ellos (signos o conceptos).²

En este caso, los signos son Comala, Media Luna y el personaje Pedro Páramo.



Estos signos se encuentran unos dentro de otros, de tal manera que forman círculos concéntricos, es decir, no se conciben separados, “el signo, para ser reconocido como tal, debe ser relacionado con otro signo, es decir, debe entrar en una estructuración creada o aceptada por la escritura”.³

En este esquema, la Media Luna aparece simbolizando la superficie y el centro de la tierra al mismo tiempo, ya que, por un lado, en la superficie actúan las almas de los personajes reproduciendo conductas de su vida pasada, y por el otro, se encuentran sepultados en su interior.

El círculo que encierra a Pedro Páramo como propietario de la Media Luna y como personaje principal representa el eje sobre el cual giran las acciones de los otros personajes, las cuales aparecen supeditadas a la voluntad de Pedro Páramo de la misma forma que la existencia de Comala se supedita a la economía de la Media Luna, ya que cuando el personaje

² *Idem.*

³ *Ibidem*, p. 9.

decide dejar de trabajar las tierras de su propiedad, éstas mueren junto con el pueblo de Comala, porque la Media Luna representa el sostén económico de este pueblo. Así vemos que Comala contiene a la Media Luna sólo en extensión territorial y no en importancia económica. El círculo interno es pues, el que da movimiento, es el eje, ya sea como personaje al cual se supedita la existencia y acciones de los personajes secundarios, o como territorio económico al cual supedita su existencia territorial Comala.

En Comala, se encuentra un medio comal, o media luna en donde se mueven las almas de los personajes que perpetúan sus conductas pasadas en movimientos circulares donde el principio es el fin infinitamente; es decir, en el comal circular se realizan acciones también circulares que dan la sensación de infinitud.

A nivel estructural partiremos de círculos concéntricos que se articulan y dan movimiento unos a otros donde actúan los hombres y las mujeres. Y a nivel simbólico equipararemos estos sucesos y acciones de los personajes femeninos y masculinos dentro de un clima adverso que bien puede equipararse con el purgatorio o lugar cósmico donde vagan las almas eternamente.

Tomamos a los personajes genéricamente porque el pecado que identifica a Pedro Páramo emana a los personajes de ambos sexos, aunque el sexo femenino aparezca propiamente identificado con el mal.

Vemos en esta propuesta de estructura de la obra de Rulfo, la tesis de Cros que se refiere al signo: “por signo entendamos tanto un simple signo como un conjunto de signos [...] [y que] un signo aislado no constituye un signo”.⁴ Así pues, si nuestra hipótesis parte de que la estructura de la novela se conforma mediante círculos concéntricos y medias lunas, éstos y éstas, aunque se separen para ser explicados, no se encuentran desvinculados unos de otros.

Comala viene de comal, objeto de superficie plana que se pone sobre el fogón para cocer alimentos, por lo que se identifica con un lugar caluroso, tal como lo dice el narrador: “[...] está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno [...]”;⁵ en la misma situación del comal se encuentra

⁴ *Idem.*

⁵ Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, México, Plaza Janés, 2000, p. 18.

el pueblo, equiparado con un lugar que nos remite a infierno, en este contexto Comala es una deconstrucción de infierno y / o de purgatorio. Esto explica entonces las acciones de vidas pasadas implícitas en los personajes pecadores, principalmente de las mujeres, en la medida en que este infierno o purgatorio simbolizado en el Comal, se feminiza con el morfema 'a'; de Comal pasa a ser Comala. El hecho de que el nombre del pueblo haya adquirido una condición femenina nos remite, por tanto, a la idea de que es un pueblo de pecadoras, de mujeres que en vida no cumplieron con el rol femenino socialmente aceptado.

Las mujeres de la Media Luna, por extensión, se encuentran purgando los pecados de su sexo, aunque hayan sido sólo presa de los abusos sexuales de Pedro Páramo. La feminidad en el territorio del personaje es objeto sexual reproductor, esto lo podemos ver desde distintos ángulos y por distintos signos y símbolos. Una de las constantes es la mención de la Luna identificada con la menstruación: "Cosas de mujeres, sabe usted, ¡Oh!, cuánta vergüenza me da decirle esto, don Fulgor. Me hace usted que se me vayan los colores. Me toca la luna",⁶ afirmamos que aparece el signo luna como denotación de menstruación, debido a que el astro marca los signos menstruales, ya que aparece cada 27 días; además, con ello se alude a "cosas de mujeres"; a la "vergüenza" que siente la mujer de que el hombre lo sepa; en este caso, hay pues, en la novela, una continua aparición del signo 'menstruación' aludido por la 'luna': "La cosa es que el tal Osorio le pronosticó a tu madre, cuando fue a verlo, que "esa noche no debía repegarse a ningún hombre porque estaba brava la luna".⁷

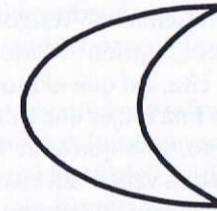
Otro caso es cuando Doloritas no se acuesta con Pedro Páramo el día de su boda. En la novela también hay una aparición del signo luna ligado al signo miel: "Deja eso pendiente. Ahorita estoy muy ocupado con mi 'luna de miel'⁸ y aunque no aparece el signo menstruación directamente, sí está implícito, "luna de miel" nos remite inmediatamente, por lo cultural, a lo sexual después del matrimonio. La mujer fértil se puede reproducir, entre otras cosas, debido a la ovulación-menstruación. Pero también en varias

⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁸ *Ibidem*, p. 59.

culturas,⁹ luna nueva significa fertilidad, y cuya forma aparece como media luna.



Otra media luna evidente que aparece en el texto y que se identifica con mujer es el signo 'seno', porque la forma del seno recuerda un medio círculo o media luna y, debido a que la significación de ambos signos, está relacionada con fecundidad. Seno, según Chevalier es:

[...] sobre todo símbolo de maternidad, de dulzura, de seguridad y de recurso. Ligado a la fecundidad y a la leche, que es el primer alimento, está asociado a las imágenes de intimidad, de ofrenda, de don y de refugio. Copa invertida, de él como el cielo se destila la vida. Pero es también receptáculo, como todo símbolo maternal, y promesa de regeneración. El retorno al seno de la tierra marca, como toda muerte, el preludio de un nuevo nacimiento.¹⁰

De manera que se igualan los signos: luna, seno-mujer, y tierra, en el sentido de reproducción, nacimiento y maternidad. En este sentido encontramos que en la novela la función del signo seno o mujer está identificado con la función de procrear "[...] su viejo pecho amoroso sobre el que dormí en un tiempo y que me dio de comer y que palpité para arrullar mis sueños",¹¹ como en el caso de Doloritas y de otras mujeres del pueblo.

Sin embargo, dicho signo tiene tres funciones en la novela: maternidad, representada por Doloritas y la mayor parte de las mujeres de Comala; no maternidad, representada por Dorotea porque tiene senos para alimentar

⁹ Como en la p' urhépecha, por ejemplo, la luna nueva o Xaratanga es la diosa de la fertilidad.

¹⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1995, p. 923.

¹¹ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 101.

pero es incapaz de procrear; y la tercera es la denigración de que es objeto la mujer por parte del hombre. Esta tercera función aparece cuando se equiparan los senos con ubres, es decir, a la mujer con un animal: “¿De dónde vienes a estas horas, muchacho? Vengo de ordeñar. ¿A quién? ¿A que no lo adivinas?”¹² Veamos, “quién” es identificado con una mujer-persona por el sentido de la cita, así que el muchacho o Miguel viene de tener una relación sexual con una mujer que utilizó, que no valora, porque no se refiere a ella con respeto, sino que le da la condición de animal. El verbo “ordeñar” nos remite a una vaca.¹³ En este contexto la identificación de mujer-vaca-animal, que hace Miguel Páramo, denigra lo femenino pero al mismo tiempo realza y reafirma la ‘hombria’ socialmente aceptada, en tanto la utiliza para burlarse y usar a las mujeres.

Por otro lado, el verbo “ordeñar” nos remite también a la maternidad porque la vaca a la que se ordeña es a aquélla que amamanta, lo que nos vuelve a remitir a lo sexual. Además de que el hecho de que a la vaca se le identifique con denigración, y al buey (güey) con no denigración, ya implica un discurso sexista de superioridad de lo masculino sobre lo femenino: la acción de ordeñar es realizada por el hombre, en tanto el papel pasivo de la mujer es el que la hace ser ordeñada.

El signo ‘tierra’ está plenamente identificado con la mujer y con la luna. Dice Udo Becker:

Tierra. En oposición con el —cielo, suelen asignársele los atributos de lo femenino, lo pasivo, lo oscuro; en la mitología es habitualmente una deidad femenina [...] [se vincula de manera] simbólica con la [...] matriz. —Pero no es sólo el seno del que todo nace, sino también la sepultura adonde todo regresa [...] “Gran Madre” que crea y destruye.¹⁴

En la novela, ninguna de las mujeres va al cielo, todas ellas se quedan a penar en la tierra, donde se funden y se identifican con ella; mujer, tierra, y luna forman una tríada que denota fecundidad, y en consecuencia, feminidad.

¹² *Ibidem*, p. 84.

¹³ Connotaciones de *güey*. Es peculiar en la cultura mexicana el uso de la palabra *buey*, convertida en *güey* que puede significar tanto al hombre cornudo, como al amigo, o bien, puede ser utilizada como sinónimo de masculino sin connotación ofensiva.

¹⁴ Udo Becker, *Enciclopedia de los Símbolos*, México, Océano, 1996, p. 314.

Dorothea hace una deconstrucción del Cielo, dice: “El Cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora [penando en la tierra, en la misma tumba que Juan Preciado]”,¹⁵ de manera que si el cielo convencionalmente es el bueno, al momento de ser igualado con la Tierra, ésta adquiere una significación buena, y en consecuencia, el primero la pierde y obtiene la contraria.

Pero la tierra, vista desde su centro, o inframundo, al igual que los otros signos femeninos, se identifica culturalmente con el pecado, con lo oscuro “en la misma tumba que Juan Preciado”; mujer y muerte se identifican; en este contexto, mujer es igual a lo malo, oscuro y muerto.

Igualmente como sucede cuando el padre Rentería le dice a Susana que repita con él: “Tengo la boca llena de tierra”,¹⁶ dicha cita evoca a la tierra como lugar de muerte, pero también a que está en pecado. Pero, además, activa la noción de que ambos están en pecado: el cura y ella, porque él pronuncia dichas palabras, pero las adjudica a ella y porque tuvo relaciones con Susana San Juan:

—Tengo la boca llena de tierra. —Sí padre. —No digas: “Sí padre”. Repite conmigo [...] —[...] ¿Me va a confesar otra vez? ¿Por qué otra vez? [...] —[...] vine a platicar contigo. A prepararte para la muerte [...] El padre Rentería, sentado... con su boca casi pegada a la oreja de ella para no hablar fuerte [...] “Tengo la boca llena de tierra”. Luego se detuvo. Trató de ver si los labios de ella se movían. Y los vio balbucir, aunque sin dejar salir ningún sonido. “Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios [...]” Se detuvo también. Miró de reojo al padre Rentería [...]¹⁷

Como podemos ver en la cita, Susana afirma que el padre tiene tierra en la boca, es decir, que está en pecado; en segundo lugar Susana afirma que no es la primera vez que el padre Rentería la confiesa o visita; en tercer lugar ella no repite lo que el padre dice, al contrario, pronuncia palabras-signos que son reveladores y que dirige al cura: “Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros como si mordieran oprimiendo mis labios [...]”.

¹⁵ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 88.

¹⁶ *Ibidem*, p. 143.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 143-144.

Sin embargo, a pesar de ser presa del abuso sexual, la mujer es la mala, porque lo malo es lo oscuro.

Una prueba de que el lado visible de la luna está relacionado con la mujer es la siguiente cita: “¿Ve usted aquella ventana, doña Fausta, allá en la Media Luna, donde siempre ha estado prendida la luz? [...] es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad”.¹⁸

Por otro lado, si se dice que existe una Media Luna, en consecuencia existe la otra mitad. En la novela, la mitad visible se relaciona con la mujer, mientras que la mitad no visible, con el hombre, de manera que en realidad, se forma una luna completa, uniendo, de cierta manera, a ambos sexos. Una prueba la encontramos en la cita donde Abundio le pregunta a Pedro Páramo: “¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo”.¹⁹ La forma de la ceja recuerda también a una media luna, de manera que en la cita encontramos dos medias lunas, es decir, a la luna completa; una de ellas visible pero la otra casi invisible “casi no se ve”; visible mantiene relación de igualdad con evidente mientras que casi invisible o invisible con no evidente. Por otro lado, la mitad evidente es la más cercana, mientras que la no evidente la más lejana, al igual que los roles que asumen la madre y el padre en la novela, la primera está presente al contrario del segundo que está ausente, en relación a los hijos; como pasa con Abundio y Juan Preciado.

Las medias lunas relativas a los hombres son: buey, caballo, toro, mar, lluvia, el rancho de Pedro Páramo, entre otras, porque todos ellos, como signos, nos remiten a una idea masculina que a su vez remite al significado de luna, es decir, a fertilidad y/o a su imagen visual.

El mar, según Chevalier, es:

Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos [...] Los antiguos griegos y romanos ofrecían al mar sacrificios de caballos y toros, símbolos también éstos de fecundidad.²⁰

¹⁸ *Ibidem*, p. 141.

¹⁹ *Ibidem*, p. 19.

²⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 689.

De manera que el mar nos remite al igual que la luna a nacimiento, a fertilidad. Como todo nace del mar, él es el lugar donde se engendra, símbolo de fecundidad. Además, debemos tener en cuenta que gracias a la luna es que existe la marea.

El mar, en la novela, es mencionado por Susana San Juan en relación con las relaciones sexuales o a imágenes eróticas e insinuación sexual:

En el mar sólo me sé bañar desnuda —le dije [...] él me siguió [...] desnudo también [...] El mar moja mis tobillos y se va, moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entregó a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo. “—Me gusta bañarme en el mar —le dije”. Pero él no lo comprende. “Y al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas”.²¹

En la cita vemos dos veces la presencia masculina, nos explicamos: el mar personifica a un hombre que realiza las acciones de la cita, es decir “mojar”, “rodear la cintura”, “dar vuelta sobre los senos”, “abrazar”, “apretar” a Susana. Y el otro hombre es aquel que es invitado al mar, es decir, a hacer lo que hace el mar “—Me gusta bañarme en el mar —le dije”. De manera que el mar está completamente identificado con el hombre, pero también con la mujer, porque ella lo ve como complementario al adentrarse en uno e invitar al otro. Además, en la cita anterior, vemos cómo se completa la luna cuando se da la unión entre el hombre y la mujer, es decir, entre la mujer-Media Luna evidente, y el hombre-mar -Media Luna ausente.

El rancho de Pedro Páramo es otro signo-media luna no evidente que está identificado con el hombre, porque es la vivienda del abuso y de los abusadores sexuales del pueblo de Comala (Pedro Páramo y Miguel Páramo). Además, porque dicho rancho lleva el nombre de la Media Luna, y este astro, como ya vimos, remite a fertilidad, fecundación y, por tanto, a concepción.

En la novela Miguel Páramo está relacionado con el signo fertilidad debido a que fecunda, al igual que su padre, a muchas mujeres del pueblo; además está íntimamente relacionado con su caballo, que como pudimos

²¹ Juan Rulfo, *op. cit.*, pp. 123-124.

ver en la cita anterior de Chevalier está relacionado con la fecundidad y, en consecuencia, con la media luna ausente que corresponde a lo masculino.

Lo supimos porque el Colorado volvió solo y se puso tan inquieto que no dejó dormir a nadie. Usted sabe cómo se querían él y el caballo, y hasta estoy por creer que el animal sufre más que don Pedro. No ha comido ni dormido [...] como que se siente despedazado y carcomido por dentro.²²

La relación entre Miguel y el caballo es tan estrecha que supera a la del padre, porque se plantea que el caballo quiere más a Miguel que su propio padre, existe una identidad entre el hombre y su caballo, simbólicamente, en cuanto a fuerza y potencia, esto se manifiesta en la muerte de ambos.

Otro símbolo de masculinidad en la novela es la lluvia. Recordemos que llueve cuando Justina encuentra a un hombre con Susana y llueve todo el tiempo que pasa con ella. En la novela el signo lluvia se identifica con el hombre o media luna ausente porque simbólicamente la lluvia es, según Jean Chevalier:

la simiente del dios de la tormenta [...] En la hierogamia cielo-tierra, la lluvia es el esperma fecundante. Este valor simbólico le es atribuido en todas las civilizaciones agrarias [...] Puede ser considerada como esperma o simiente, pero también como sangre [...]²³

La lluvia aparece en la novela como una constante cuando alguien tiene relaciones sexuales, y cuando se trata de relaciones no aceptadas o regularizadas socialmente, la lluvia puede ser motivo de espanto, como se muestra en este párrafo:

Sobre los campos del valle de Comala está cayendo la lluvia. Una lluvia menuda, extraña para estas tierras que sólo saben de aguaceros [...] Los indios [que bajaron de Apango] [...] Sienten que es un mal día [...] tiemblan debajo de sus mojados "gabanes" de paja; no de frío sino de temor [...] Luego enderezaron hacia Apango, de donde habían venido "Ahí será otro día", dijeron. Y por el camino iban contándose chistes y soltando la risa.

²² *Ibidem*, p. 38.

²³ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 671.

Justina Díaz entró en el dormitorio de Susana San Juan y puso el romero sobre la repisa. Las cortinas cerradas impedían el paso de la luz, así que en aquella oscuridad sólo veía las sombras, sólo adivinaba. Supuso que Susana San Juan estaría dormida; ella deseaba que siempre estuviera dormida. La sintió así y se alegró. Pero entonces oyó un suspiro lejano, como salido de algún rincón de aquella pieza oscura. —¡Justina! —le dijeron. Ella volvió la cabeza. No vio a nadie; pero sintió una mano sobre su hombro y la respiración en sus oídos [...] —¿Es usted, don Bartolomé? —y no esperó la respuesta. Lanzó aquel grito [...] La lluvia amortigua los ruidos [...] —¿Qué te pasa, Justina? ¿Por qué gritas? [...] —Yo no he gritado Susana [...] —[...] Anoche no echaste fuera al gato y no me dejó dormir [...] se la pasó haciendo circo, brincando de mis pies a mi cabeza, y maullando quedito como si tuviera hambre.²⁴

En Comala encontramos dos tipos de lluvia, la que regularmente cae y otra extraña, no propia del lugar, la que se sale de lo naturalmente visto, la que asusta a los indios. El aguacero propio de Comala, se identificará simbólicamente con la promiscuidad de Pedro y Miguel Páramo con las mujeres del lugar, lo usual en la Media Luna, pero esa lluvia no propia no corresponde a los amos, sino a otra que no es legítima, a la relacionada con Bartolomé y Susana, la lluvia que trata de encubrir los ruidos que ellos hacen, porque Justina no sacó al gato (Bartolomé) y Susana no pudo dormir. Lluvia y gato se unen y muestran el incesto, por eso los indios de Apango tiemblan de temor ante la lluvia de mal agüero. En el diccionario de Chevalier, encontramos que:

El simbolismo del gato es muy heterogéneo, oscilando entre las tendencias benéficas y maléficas; que puede explicarse simplemente por la actitud socarrona del animal [...] el gato se asocia a la serpiente: indica el pecado [...] El gato se concibe a veces como servidor de los infiernos [...]²⁵

Independientemente de que simbólicamente este animal pueda ser bueno o malo, es mencionado por Susana San Juan como el animal que tiene contacto sexual con su cuerpo, "se la pasó haciendo circo, brincando de

²⁴ Juan Rulfo, *op. cit.*, pp. 111-114.

²⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 523-525.

mis pies a mi cabeza, y maullando quedito como si tuviera hambre”, y en estas circunstancias el gato aparece como servidor de los infiernos o causante del pecado como lo fuera la serpiente en la imagen de la creación de la mujer, es decir, que en la novela activa su significado malo.

El signo gato aparece sustituyendo al hombre. Según Susana el gato le brincó toda la noche de pies a cabeza, sin embargo, en la realidad, Justina encuentra a un hombre en la recámara de Susana. De manera que el hombre fue quien le brincó a Susana, quien tuvo relaciones sexuales con Susana. De aquí que el signo gato se identifique también con una media luna no evidente que se refiere a lo masculino.

El Toro es otro signo que, al igual que la lluvia y el gato, refiere a las relaciones sexuales, pues se presenta en el texto momentos antes de que Pedro Páramo vaya a la cama con chacha Margarita, Damiana dice escuchar “el bramido de los toros [...] ‘Esos animales nunca duermen [...] Son como el diablo, que siempre andan buscando almas para llevárselas al Infierno’”,²⁶ dice la mujer que añora estar en lugar de la mujer que está con el amo, al cual refiere a toro, a bramido y a infierno, de aquí que el toro coincida con el

Símbolo de la fuerza, de la combatividad viril, de la fiereza, por su carácter activo está vinculado al Sol, y por su fecundidad a la Luna (también porque los cuernos del toro y de la vaca recuerdan una media Luna) [...] Desde la perspectiva psicoanalítica el toro representa las energías animales y la sexualidad en los humanos [...] ²⁷

Vemos cómo nuestra propuesta queda evidente en esta simbología, la frase “el bramido de los toros”, nos remite a la existencia de “toros” en el momento en que Pedro Páramo tiene relaciones sexuales con chacha Margarita, por lo que estos animales activan dos significados en la novela; el primero es el referente al rancho de Pedro Páramo porque la forma de los cuernos de los toros nos remite al nombre de éste (Media Luna), y el segundo a lo que dicho lugar representa: pecado-sexualidad en los humanos. Es decir, dicho bramido nos anuncia que un hombre va a tener relaciones sexuales,

²⁶ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 134.

²⁷ Udo Becker, *op. cit.*, p. 316-317.

que va a pecar e ir al Infierno, esto nos devela otra Media Luna masculina ausente.

La fertilidad en Pedro Páramo aparece contraria al significado de su nombre. Piedra indica la dureza, es decir, decrepitud y muerte. La piedra entera simboliza la unidad y la fuerza al igual que el personaje que tiene la fuerza en la unidad de su ser y de sus tierras, piedra es también un objeto propio del páramo, del lugar desértico; la piedra del páramo es el Pedro Páramo del Comal, de Comala. Una piedra en el desierto es Pedro Páramo y, como ella y como el lugar que representa, es incapaz de dar vida.

De la misma manera que el signo Media Luna, que aparece evidente, hermana a todas las mujeres, el signo piedra y sus connotaciones: dureza, insensibilidad, frialdad, e inerte, hermana a los hombres, pero también el signo media luna que aparece ausente. Ambos signos están muy ligados debido a que la ausencia nos remite, casi siempre, a las mismas marcas semánticas que piedra.

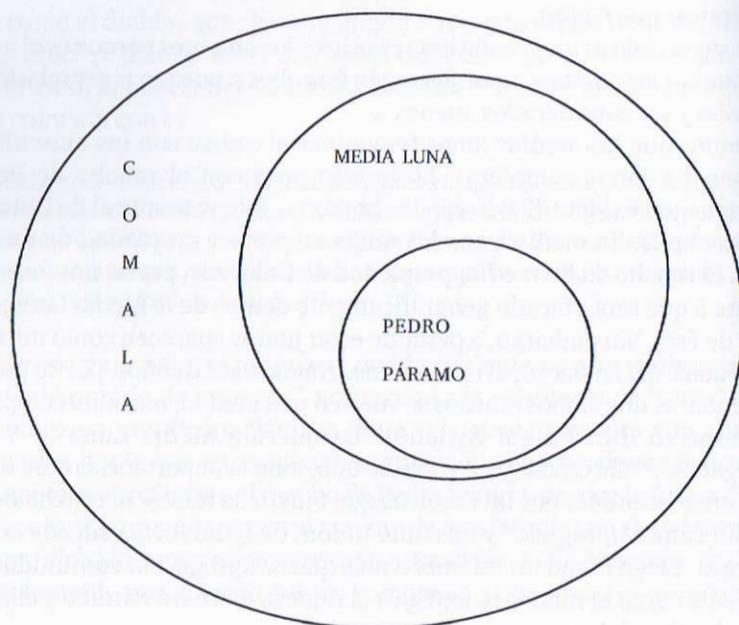
El signo cielo es una media luna relativa a los hombres porque es el lugar destinado a los hombres y porque según éste ellos sí pueden tener relaciones sexuales y ser considerados buenos...

Vemos que las medias lunas femeninas al unirse con las masculinas forman las lunas completas. Lo mismo pasa con el rancho de Pedro Páramo, que es identificado con los hombres, mientras que el de Dolores, “el rancho de En medio”, con las mujeres, por ser propiedad de una de ellas. El rancho de En medio, propiedad de Doloritas, por su nombre, nos remite a que está ubicado geográficamente dentro de la Media Luna, o al lado de éste. Sin embargo, a pesar de estar juntos aparecen como mitades separadas; sin embargo, al contraer matrimonio sus dueños, por su propia voluntad, es que ambos ranchos se vuelven una unidad, una luna completa. Al respecto dice Fulgor Sedano: “La querida Media Luna ... Y sus agregados”.²⁸ Sin embargo al volverse uno, toda la importancia recae sobre la parte masculina, por tal razón es que Fulgor se refiere al rancho de En medio como “agregado” y no como unión; de igual forma sucede con la Dolores. Llega como un miembro más que se agrega a la comunidad de la Media Luna. El rancho se agrega a la riqueza de Pedro Páramo y ella a la servidumbre del amo.

²⁸ Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 55.

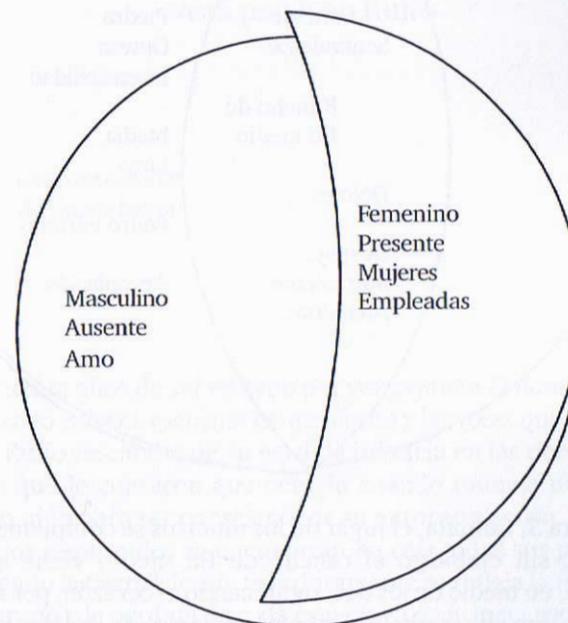
Para concluir, diremos que el signo Media luna, que se encuentra contenido en Comala (Comal), es, a su vez, el espacio donde se mueven las medias lunas que refieren a lo femenino y lo masculino, sin embargo, como estas medias lunas se complementan en la medida en que media luna evidente, femenino, se une a la media luna ausente, masculino, tenemos la formación de círculos completos. Pasa igual con la Media Luna hacienda en cuanto parte de Comala y en cuanto se une al rancho de En medio, esto nos lleva a comprobar nuestra hipótesis de que la estructura de la novela *Pedro Páramo* está formada por círculos concéntricos que interaccionan y dan cuenta de las prácticas sociales y discursivas del México de principios del siglo XX.

Figura 1



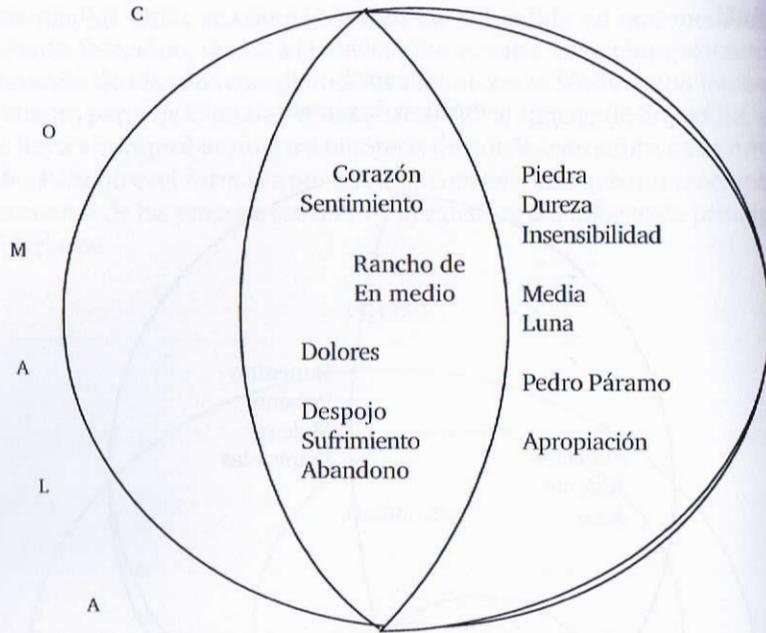
La figura 1, de círculos concéntricos, muestra la interacción de los tres signos principales. Comala y la Media Luna son accionadas por Pedro

Páramo que aparece como el eje que da movimiento, es el punto que hace girar en su torno no sólo a los personajes, sino también en lo económico de esas tierras, con el cultivo de la Media Luna que redonda en la economía de Comala.

Figura 2
Prácticas de género

La figura 2 indica que las prácticas de género no pueden tratarse maniqueamente, puesto que si bien es cierto que los sexos se oponen, también lo es el hecho de que las prácticas masculinas propician las femeninas y viceversa, ya que son asumidas y reproducidas en la familia. El rol del hombre implica el de la mujer y el de ésta el de aquél. Si hay un sometido es que hay quien somete, pero para que haya estas prácticas a nivel social se necesita que haya quién las ejerza, que sean permitidas, que se asuman y que se reproduzcan.

Figura 3
Espacialidad



En la figura 3, Comala, el lugar de los muertos se complementa con la Media Luna, sin embargo el rancho de En medio viene a situarse, precisamente, en medio de los dos, significando el corazón, por su posición geográfica, lo que nos remite a sentimiento y dolor de Dolores que ha sido despojada de sus tierras y sumada a la servidumbre de la Media Luna, para cumplir las exigencias y los caprichos de Pedro Páramo.

La reforma agraria vista por Juan Rulfo

Magdalena González Casillas
Universidad de Guadalajara

A cincuenta años de ser editado por vez primera *El llano en llamas*, es atractivo volver a escuchar las memorias y las voces que allí quedaron; oír lo que Rulfo rescataba de su perdida infancia en las tierras del sur de Jalisco; lo que le contaron que ocurrió cuando todavía no nacía o era demasiado niño para ser consciente de su entorno agrario... Y aunque el ganado y los sembradíos se encuentran en casi todas sus páginas, es en “Nos han dado la tierra” donde más duramente se refleja la frustración del reparto agrario y la pérdida de toda esperanza de justicia social.

Otros aspectos de indudable interés, también brotan en cuentos distintos: en “Es que somos muy pobres” la pérdida de la única vaca, propiedad de la familia, amenaza a la temprana adolescente a terminar su vida como prostituta; en “El llano en llamas” brota, sanguinaria, la Revolución en pleno:

Daba gusto mirar aquella larga fila de hombres cruzando el Llano Grande otra vez, como en los tiempos buenos. Como al principio, cuando nos habíamos levantado de la tierra como huizapoles maduros aventados por el viento, para llenar de terror todos los alrededores del Llano. Hubo un tiempo que así fue (74).

El resultado para muchos levantados en armas ante la perspectiva de salir de pobres peones y hacerse dueños de las haciendas, fue la muerte:

Era raro que no viéramos colgados de los pies a alguno de los nuestros en cualquier palo de algún camino. Allí duraban hasta que se hacían viejos y se arriscaban como pellejos sin curtir. Los zopilotes se los comían por dentro, sacándoles las tripas, hasta dejar la pura cáscara (81-82).

Ciertamente del millón de mexicanos que murió durante la década armada de la Revolución, no todos quedaron “campaneándose al soplo del aire [...] bulléndose con el viento” de sierras, barrancos y rancherías, pero sí es verdad que hubo allí más defunciones que en las grandes urbes, donde la guerra civil apenas se dejó sentir, como fue el caso de Guadalajara, adonde hasta el 8 de junio de 1914 llegó el Ejército Constitucionalista, comandado por el ranchero sonoreño Álvaro Obregón; el 11 de diciembre del mismo año arribó la División del Norte, bajo el mando de Julián Medina y entre enero y abril de 1915 se enfrentaron a balazos villistas y carrancistas, sembrando de cadáveres las calles de la ciudad.

La venganza en un entorno que abarca dos generaciones y se inicia antes de la Revolución, para concluir en su tiempo de plenitud, se muestra en “¡Diles que no me maten!”, donde la muerte de un novillo es causa de fusilamiento, como la muerte de una vaca sería probable causa de prostitución juvenil; es decir, la propiedad es el eje de la acción en sociedades que poseen escasos bienes.

La pobreza obliga a buscar mejores medios de vida en “Paso del Norte”, a hombres que abandonan su familia y sus raíces para ahogarse en la soledad y la desdicha.

Hasta ahí llegó la primera edición de *El llano en llamas*. En *Pedro Páramo* la concentración del poder y la propiedad de la tierra alcanzan su clímax, y eso desde que el cacique en ciernes visita por vez primera la herencia de su padre, para quien era “un flojo de marca”.

El hacendado se forma frente al lector desde el momento en el que Fulgor Sedano le informa:

[...] la familia de usted lo absorbió todo. Pedían y pedían sin devolver nada. Eso se paga caro. Ya lo decía yo: “A la larga acabarán con todo.” Bueno, pues acabaron (40).

Y así fue como de la Media Luna, con cuya venta “Se podrían cubrir las libranzas pendientes y todavía quedaría algo” lo que se produjo fue el crecimiento de la propiedad territorial:

Mañana comenzaremos a arreglar nuestros asuntos. Empezaremos por las Preciados. ¿Dices que a ellas les debemos más?

—Sí. Y a las que les hemos pagado menos. El padre de usted siempre las pospuso para lo último. [...] la Lola, quiero decir, doña Dolores, ha quedado como dueña de todo. Usted sabe: el rancho de En medio. Y es a ella a la que le tenemos que pagar.

—Mañana vas a pedir la mano de la Lola. [...] Le dirás que estoy muy enamorado de ella. [...] ¿Con cuánto dinero cuentas?

—Con ninguno, don Pedro (*Ibid.*).

Ese inicio del cacicazgo de Pedro Páramo culmina en la burla que el hacendado porfirista hace a los revolucionarios que “venían por las tierras de usted”.

Anda y diles a éstos que aquí estoy para lo que se les ofrezca. Que vengan a tratar conmigo. [...] avísales que los espero en cuanto tengan un tiempo disponible. ¿Qué jáiz de revolucionarios son? (98)

El temor no turba la vieja obsesión amorosa del hacendado, que sabe cómo comprar voluntades, cómo controlar ambiciones y asesinar a sus pares, como hizo con *el Aldrete*.

Parpadeando la tarde, aparecieron los hombres. Venían encarabinados y terciados de carrileras. Eran cerca de veinte. Pedro Páramo los invitó a cenar [...]

—Patrones —les dijo cuando vio que acababan de comer—, ¿en qué más puedo servirlos? [...] ¿Cuánto necesitan para hacer su revolución?

[...] Pos yo ahí al cálculo diría que unos veinte mil pesos no estarían mal para el comienzo.

[...] Les voy a dar cien mil pesos —les dijo Pedro Páramo— ¿Cuántos son ustedes?

—Semos trescientos.

—Bueno. Les voy a prestar otros trescientos hombres [...] El dinero se los regalo, a los hombres nomás se los presto (100-102).

Compra al Tilcuate con el ranchito La Puerta de Piedra para tener bajo su dominio a los “alzados” y con él les envía diez pesos “Ahi nomás para sus gastos más urgentes” (103).

Pasan los años. Quienes lucharon y expusieron su vida y la de los suyos, siguen en la pobreza rural. Madero no se identificó con las masas; izó banderas liberales de corte decimonónico y se centró en la organización política del país. Si acaso prometió el fomento de la agricultura mediante la creación de bancos refaccionarios e hipotecarios y la apertura del sistema de irrigación.

Con anterioridad, en el Plan de San Luis se refirió a la necesidad de restituir a los pueblos la tierra de la cual habían sido ilegalmente despojados, mas nunca planteó la posibilidad de afectar las enormes propiedades constituidas a lo largo del Porfiriato. Incluso, en una entrevista de prensa, el 27 de junio de 1912, declaró:

Siempre he abogado por crear la pequeña propiedad, pero eso no quiere decir que se vaya a despojar de sus propiedades a ningún terrateniente (Cit. por Mendieta y Núñez, 1979: 180-181).

Más tarde, ya con Carranza al frente de los insurrectos, en el Plan de Guadalupe, de marzo de 1913, se habla de derrocar a Huerta, pero no se propone nada respecto de la cuestión agraria (Silva Herzog, 1974: 231).

Posteriormente, bajo la presión de las agrupaciones campesinas, y distanciado de Villa, Carranza se vio obligado a modificar su proyecto original en la Ley del 6 de enero de 1915. En ella reconocía la necesidad de devolver los suelos a los pueblos despojados. Con esta Ley, Carranza arrebató a villistas y zapatistas la bandera del agrarismo y ganó, por lo menos en Jalisco, la voluntad de muchos campesinos, lo que originó la derrota del villismo en la entidad.

A partir de este momento el hombre fuerte de Jalisco, Manuel M. Diéguez, pudo expedir una serie de decretos entre los que se encontró la Reforma Agraria que otorgaba tierras a los indígenas de San Luis de Aguacaliente, Ocotlán, San Martín Hidalgo, Zapotlán y otros sitios de la región, entre 1915 y 1916.

En la Constitución de 1917, se incrementó en Jalisco el reparto de tierras, aunque no todos los demandantes y necesitados las recibieron de momento o percibieron lo que esperaban obtener.

Los primeros grupos beneficiados fueron las comunidades indígenas recientemente despojadas de sus tierras o los pueblos que participaron de manera más activa en el movimiento revolucionario, los que constituían las zonas centro y sur de la entidad.

Como la dotación de ejidos era potestad exclusiva del gobierno, éste las manejó a su conveniencia: decidía cómo repartir y administrar los ejidos, qué cultivar y cómo distribuir los productos.

Este absolutismo dictatorial del gobierno es el tema central de “Nos han dado la tierra”, segundo cuento de *El llano en llamas*. En él aparece un grupo de hombres a quienes el gobierno ha dado la tierra bajo el programa de redistribución agraria que el régimen ha emprendido. Estos campesinos han sido enviados lejos de las tierras fértiles que ansiaban y con las cuales, en mente, pelearon durante la Revolución. Su título de propiedad les adjudica la tierra inhóspita del Llano Grande.

El grupo, nutrido por la mañana, reducido a veintitantos “como a eso de las once [...] puñito a puñito se ha ido desperdigando hasta quedar nada más este nudo que somos nosotros” (15). Reducido a cuatro hombres cuando nos es presentado, el grupo ha caminado por once horas desalentado, descorazonado, rumiando hacia adentro su amargo fatalismo a través del páramo que les es otorgado y que es espejo de ese otro páramo que es su vida, en el instante suspenso y repetido de su encuentro.

En el cuento se tienden las paralelas entre las que el campesino rulfiano camina. Acorde al paisaje por el cual se desplaza, que ha modelado su físico interno y externo tanto como su presente que, por ser idéntico a su pasado y su futuro, mata en él toda esperanza, se perfila en la escueta narración con fuerza tal que todo realismo resulta superado; elevado a un plano en que la acción, lenta, monótona e idéntica, cobra sin perder sus raíces con el agro jalisciense, el ritmo de las eternas peregrinaciones humanas en pos de la tierra prometida que le es, una y otra vez, escamoteada. Frustración que ocasiona un caminar en el eterno cruce de mundos áridos, carentes de la suficiente y necesaria fertilidad a la cual aferrarse para vivir, y sobre la cual morir sin temer por la descendencia. Por no poseerla, el hombre se ve condenado a un eterno peregrinar, a horcajadas de la incertidumbre.

El Llano Grande es un “camino sin orillas”, “llanura rajada de grietas y de arroyos secos”, sin “una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni

una raíz de nada”, bajo un sol de fuego puro. Páramo inmenso en el que aun el espejismo ha dejado de crear y jugar a las realidades para dejar a la cruel realidad jugar al espejismo. ¿O no es ese el juego de la promesa: escamoteo de ideales y donación de desoladas inmensidades de carencias? “Vuelvo hacia todos lados y miro el llano” (17), sólo para constatar: “No, el llano no es cosa que sirva” (17), ya que en él nada fructifica o crece, “A no ser unos cuantos huizaches trespeleques y una que otra manchita de zacate [...] a no ser eso, no hay nada [...] Tanta y tamaña tierra para nada” (17).

Y por allí, donde no hay vida animal ni vegetal, caminando se va un hombre, bajo la inclemencia existencial. Un hombre desértico, seco, sin palabras innecesarias al exterior. Que no dice lo que piensa porque

Hace ya tiempo que se nos acabaron las ganas de hablar. Se nos acabaron por el calor. Uno platicaría muy a gusto en otra parte, pero aquí cuesta trabajo. Uno platica aquí y las palabras se calientan en la boca con el calor de afuera, y se le resecan a uno en la lengua hasta que acaban con el resuello (16).

Antes de perder el aliento ya los habían despojado de sus carabinas; les quitaron sus caballos; vienen indefensos y a pie; se dejaron arrebatar lo que poseían a cambio de la promesa de un mayor bien...

Cuando alguien expresa su pensamiento, si éste no es medido, justo y razonable, despierta la atención:

Melitón dice:

—Esta es la tierra que nos han dado.

Faustino dice:

—¿Qué?

Yo no digo nada. Yo pienso: Melitón no tiene la cabeza en su lugar. Ha de ser el calor el que lo hace hablar así. El calor que le ha traspasado el sombrero y le ha calentado la cabeza. Y si no, ¿por qué dice lo que dice? ¿Cuál tierra nos han dado, Melitón? Aquí no hay ni la tantita que necesitaría el viento para jugar a los remolinos (19).

La topografía de su mundo se plantea como una sucesión de páramos interrumpidos sistemáticamente por hondonadas y valles ajenos, en los que

todo fructifica y vive, mas a los que hay que dejar atrás para remontar el páramo, único sitio que por no pertenecer a nadie, por nadie reclamarlo, a ellos se les ha otorgado:

El delegado no venía a conversar con nosotros. Nos puso los papeles en la mano y nos dijo:

—No se vayan a asustar por tener tanto terreno para ustedes solos.

—Es que el llano señor delegado...

—Son miles y miles de yuntas.

—Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un buche de agua.

—¿Y el temporal? Nadie les dijo que se les iba a dotar con tierras de riego. En cuanto allí llueva, se levantará el maíz como si lo estiraran.

—Pero señor delegado, la tierra está deslavada, dura. No creemos que el arado se entierre en esa como cantera que es la tierra del llano. Habría que hacer agujeros con el azadón para sembrar la semilla y ni aún así es positivo que nazca nada: ni el maíz ni nada nacerá.

—Eso manifiésteno por escrito. Y ahora váyanse. Es al latifundio al que tienen que atacar, no al gobierno que les da la tierra.

Pero él no nos quiso oír.

Así nos han dado la tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará aquí. Ni zopilotes. Uno los ve allá cada cuando, muy arriba, volando a la carrera, tratando de salir lo más pronto posible de este blanco terregal endurecido, donde nada se mueve y por donde uno camina como reculando (17-18).

Ambas realidades se identifican con el hombre que por ellas camina. Así, de las peregrinaciones y éxodo de las tribus bíblicas, judaicas o indígenas, o cualquiera otra que sea, saltamos, ¿o es al revés?, no sólo al específico campo de Jalisco, sino al territorio mexicano, para trastocar realidades, para reincidir en un eterno caminar de sueños, nunca certidumbres.

Si la integración de Hombre y Paisaje se exterioriza en lo físico, ésta encuentra su expresión más depurada y singular a través de un monólogo; se da el diálogo, sí, pero este diálogo permanece inmerso en el monólogo sostenido por el narrador y dirigido hacia él mismo en un alternar de pensamiento y voz física con su memoria en la reconstrucción de escenas, hechos y situaciones:

Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos.

Nos dijeron:

—Del pueblo para acá es de ustedes.

Nosotros preguntamos:

—¿El llano?

—Sí, el llano. Todo el Llano Grande [...]

Pero no nos dejaron decir nuestras cosas.

[...] Espérenos usted para explicarle. Mire, vamos a comenzar por donde íbamos...

Pero él no nos quiso oír.

Así nos han dado esta tierra (18).

La constatación física de la magnitud, desolación y aridez del llano por el que cruzan, hace al narrador plantearse la interrogación: “¿Quién haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh?” Lo que motiva el desemboque anecdótico, tras comprobar que la tierra prometida después de la derrama sanguinaria de la Revolución es “esta costra de tepetate”, la que les ha sido dada “para que la sembráramos”.

Son cuatro los personajes que atraviesan el llano. Melitón, Faustino, Esteban (*Teban*) y Yo, el narrador desolado, quien rememora, sin dirección personal específica, y reelabora en forma de monólogo interior, la larga caminata:

Alguien se asoma al cielo, estira los ojos hacia donde está colgado el sol y dice:

—Son como las cuatro de la tarde [...]

Faustino dice:

—Puede que llueva.

Todos levantamos la cara y miramos una nube negra y pesada que pasa por encima de nuestras cabezas. Y pensamos: “Puede que sí” (15-16).

Pero la naturaleza del sur de Jalisco es tan avara como el delegado y la esperanza de los cuatro antiguos revolucionarios se esfuma:

Hemos vuelto a caminar. Nos habíamos detenido para ver llover. No llovió. Ahora volvemos a caminar. Y a mí se me ocurre que hemos caminado más de lo que llevamos andado. Se me ocurre eso (16).

Hay aquí un movimiento ritual al que se ha llegado por convicción y experiencia, por ritmo y memoria, como eco de vivencia original que regresa en un acto reflejo de algo que no es necesario confirmar, pero que resulta hecho de todas maneras, como si fuera la ineludible ejecución de un rito al que no se puede eludir, so pena de romper el ritmo mágico que es su razón de ser:

Caminar, he aquí la clave; el Llano, he aquí el terreno en que el caminar sucede; el Hombre, he aquí el sujeto que camina sin ruta ni meta, para alcanzar sólo una abstracción que jamás se concreta, sino en el dolor del desarraigo y la carencia de los ideales, así se trate del amor nunca logrado del hacendado porfirista o del deseo de poseer tierra para quienes por ella lucharon.

Bibliografía

- MENDIETA Y NÚÑEZ, Luis, *El problema agrario de México*, Porrúa, México: 1979.
- RULFO, Juan, *El llano en llamas*, FCE, México: 1967.
- Pedro Páramo*, FCE, México: 1961.
- SILVA HERZOG, Jesús, *Breve historia de la Revolución Mexicana*, 2 vols., 7ª ed., FCE, México: 1973.