

# Sincronía

Revista electrónica de Filosofía, Letras y Humanidades

**Año XXIX**  
**Número 88**  
**Julio-Diciembre**  
**2025**



UNIVERSIDAD DE  
GUADALAJARA

Red Universitaria e Institución Benemérita de Jalisco

*Revista Sincronía*, año XXIX, núm. 88, julio-diciembre 2025, es una publicación semestral editada por la Universidad de Guadalajara, a través del Departamento de Filosofía y Departamento de Letras del CUCSH. Av. José Parres Arias #150, Edificio H, 4° piso; San José del Bajío, C.P. 45132. Zapopan, Jalisco, México, tel. 3819-3388, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/index.htm>. Editor responsable: Nicolás M. Medina García: [nicolas.medina@csh.udg.mx](mailto:nicolas.medina@csh.udg.mx). Directores: Raúl E. Rodríguez Monsiváis [raul.rmonsivais@academicos.udg.mx](mailto:raul.rmonsivais@academicos.udg.mx) y Francisco Javier Ponce Martínez: [francisco.pmartinez@academicos.udg.mx](mailto:francisco.pmartinez@academicos.udg.mx). Reserva de Derechos al Uso Exclusivo: 04-2024-052914260800-102, otorgado por el Instituto Nacional del derecho de Autor; ISSN Internacional: e-1562-384X, otorgado por Centre International de l'ISSN, 45 rue de Turbigo, C.P. 75003, París, Francia, Tels: +33 1 44 88 22 20. Responsable de la última actualización de este número: Nicolás M. Medina García, Departamento de Filosofía del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Av. José Parres Arias #150, Edificio H, 4° piso; San José del Bajío, C.P. 45132. Zapopan, Jalisco, México. Fecha de la última modificación: 30 de junio de 2025, con peso de archivo de 9.93 MG.

Las opiniones expresadas por los autores no reflejan la postura del editor de la publicación. Todos los artículos son de creación original del autor, por lo que esta revista se deslinda de cualquier situación legal derivada por plagios, copias parciales o totales de otros artículos ya publicados y la responsabilidad legal recaerá directamente en el autor del artículo.

Los artículos publicados, así como los contenidos e imágenes incluidos en la publicación de la revista, quedan bajo los lineamientos de la [Licencia Creative Commons, Atribución-No comercial 4.0 Internacional](#)

## Entre lo posible y lo real. El arte autónomo como horizonte utópico.

### Between the Possible and the Real: Autonomous Art as a Utopian Horizon.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.1.25b

Marco Giusto

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [ignacioesro@gmail.com](mailto:ignacioesro@gmail.com)

iD <https://orcid.org/0009-0001-3214-6675>

Received: 03/01/2025 Revised: 20/02/2025 Approved: 21/03/2025

#### Resumen.

El presente estudio explora el concepto de autonomía en el arte y su función crítica frente a la lógica mercantil del capitalismo. El objetivo es mostrar cómo, a través de la autonomía artística, emerge el indicio de utopía: una proyección hacia lo-que-podría-ser, que abre un horizonte de crítica y transformación. A partir de los planteamientos de Kant, Adorno y Bloch, se argumenta que la autonomía del arte no solo se opone a la mercantilización, sino que también configura un espacio de resistencia activa frente a las estructuras de poder dominantes. Este análisis se sustenta en la tradición de la teoría crítica, cuya interacción teórica entre estos pensadores permite comprender cómo la autonomía del arte impulsa una visión transformadora de la cultura.

**Palabras clave:** Autonomía. Arte. Teoría Crítica. Utopía.

#### Abstract:

This study examines the concept of autonomy in art and its critical function against the commodifying logic of capitalism. It demonstrates how artistic autonomy generates a glimpse of utopia —a projection of what-could-be— that opens a horizon for critique and transformation. Drawing on the ideas of Kant, Adorno, and Bloch, it argues that artistic autonomy resists commodification and establishes a space of active resistance against dominant power structures. This analysis is grounded in the tradition of critical theory, where the theoretical interaction

#### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Giusto, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Giusto, M. (2025). Entre lo posible y lo real. El arte autónomo como horizonte utópico. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 3-18  
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.1.25b

between these thinkers elucidates how artistic autonomy fosters a transformative vision of culture.

**Keywords:** Autonomy. Art. Critical Theory. Utopia.

El concepto de *autonomía*, ampliamente analizado en los campos de la política y la ética, adquiere una dimensión particular en el pensamiento de Immanuel Kant, especialmente en obras como *Crítica de la razón práctica* (1975). Este estudio examina cómo la autonomía, más allá de sus raíces éticas y políticas, se convierte en una herramienta esencial para comprender la actividad crítica y transformadora del arte en el contexto contemporáneo, especialmente frente a la lógica consumista del capitalismo en la cultura actual. Se argumenta que el concepto kantiano de *autonomía*, concebido originalmente como un principio moral, se vincula con la noción de *utopía* en el ámbito artístico. Se propone que la autonomía artística no solo resiste a la mercantilización cultural, sino que constituye un espacio de resistencia y crítica activa frente a las imposiciones capitalistas. En tanto acto autónomo, el arte se configura como una manifestación que ofrece una alternativa a lo establecido, señalando una utopía potencial: una posibilidad de transformación que, aunque inalcanzable en su totalidad, orienta la imaginación crítica hacia futuros alternativos.

En este sentido, el arte autónomo puede entenderse como un *indicio de utopía*, un impulso transformador que se proyecta hacia lo ausente, abriendo un horizonte de crítica y cambio. Esta perspectiva indica cómo el arte, en su independencia, ofrece una proyección constante de lo que podría ser, sin nunca llegar a una resolución final. A lo largo del artículo, se profundiza en las interrelaciones entre los conceptos de *autonomía* y *utopía*, trazando un recorrido filosófico que abarca desde la ética kantiana hasta las interpretaciones de Theodor Adorno y Ernst Bloch. En particular, estos conceptos se abordan en obras como *Teoría estética* (2004) del primer autor, y en *El principio esperanza* (2004) del segundo, donde el significado de utopía se desarrolla ampliamente. En este marco, se examina cómo estos pensadores amplían y redefinen dichos conceptos, otorgándoles una función crítica frente a la homogeneización cultural promovida por el capitalismo.



El método utilizado combina una lectura filosófica crítica y comparativa de los textos clave de Kant, Horkheimer, Adorno y Bloch. Este enfoque integra conceptos de teoría crítica con un análisis de las implicaciones sociales del arte en la era de la industria cultural. El marco teórico se fundamenta en la tradición adorniana, cuya crítica radical de la sociedad capitalista destaca el papel del arte como un espacio alternativo frente a la lógica mercantil.

La historia del término *autonomía*, particularmente en la filosofía, revela que antes de Kant, este concepto estaba mayormente circunscrito al ámbito político. Con Kant, la autonomía adquiere un papel central en la terminología ética, permitiendo vincularla con la noción de *utopía* y estableciendo así una conexión clave que influirá en las discusiones filosóficas posteriores. En la filosofía de Kant, la autonomía de la voluntad tiene base en la *razón*, entendida como la capacidad de actuar independientemente del deseo o del objeto de deseo. Para Kant, la voluntad es independiente del mundo empírico: es una facultad *a priori*, guiada por la razón, que establece en el propio sujeto su propia ley conforme a principios racionales (Abbagnano, 1963).

De esta forma, Kant entiende la *autonomía* —en el dominio ético— como la capacidad del ser humano para autorregularse, es decir, para establecer y seguir una ley moral interna, guiada por sus principios racionales. Etimológicamente, el término combina las raíces griegas *autós* (por sí mismo) y *nómos* (ley), refiriéndose a la facultad de un individuo para darse a sí mismo una normativa sin depender de influencias externas ni de imposiciones ajenas. Es importante recordar que la *voluntad* es el motor fundamental del actuar humano, y su funcionamiento no depende de objetos externos, sino que se fundamenta en una pulsión autónoma interna al sujeto, tal como Kant lo expone en su *Crítica de la razón práctica* (1975). Por ello, la autonomía es condición necesaria para la acción moral orientada al bien (Gute), surgiendo intrínsecamente de una voluntad que se entiende como libre<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Con el fin de no extender el presente argumento y mantener las proporciones del artículo, he optado por no abordar en este contexto el ensayo *¿Qué es la Ilustración?* (Kant, 2004), a pesar de que este ofrece una pista sumamente interesante sobre el concepto de *autonomía* en relación con la capacidad intelectual del ser humano. En las primeras líneas del ensayo, Kant afirma: “Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuya responsabilidad es exclusivamente suya” (p. 83), y agrega: “Esta minoría de edad significa la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro”. Estas declaraciones

Por el contrario, la *heteronomía*, definida como la imposición de una ley externa, invalida la moralidad de una acción, pues esta proviene de la obediencia a una normativa a la que el sujeto no puede oponerse. En su *Crítica de la razón práctica*, Kant postula la existencia de Dios y la eternidad del alma como requisitos para alcanzar el *Bien Supremo* que conduce a la *felicidad* (1975). Aunque Kant establece una relación entre los conceptos de *bien* y *felicidad*, no establece una relación causal entre estos conceptos ni considera la felicidad como una recompensa del actuar moralmente correcto.

En este contexto, la realización del *Sumo Bien*, entendido como la plena libertad, permite acceder al mundo nouménico, un ámbito inaccesible para la razón teórica pura. De este modo, el mundo nouménico, concebido como una *ou-topia* —un “no-lugar”—<sup>2</sup> es pensable únicamente en términos negativos. En palabras de Kant “[...] debe admitirse la existencia de los noumenos en este sentido meramente negativo [...]” (2018, p. 204).

A continuación, propongo una reinterpretación del origen del término utopía, entendida como una combinación de las raíces *eu-* (bueno) y *-topos* (lugar), acompañadas del sufijo *-ía*, proviene del latín. La raíz *eu-* denota bondad y se transforma en *ev-* en latín, de donde deriva también *evangelium*, es decir, “el buen anuncio”. De manera similar, la palabra *bonus* tiene su origen en el término más antiguo *duonus*, en el cual la consonante oclusiva *d* fue sustituida por la oclusiva *b*. A su vez, *duonus* se remonta a la raíz sánscrita *dve-*, que significa “feliz” y deriva de *div-*, cuyo significado está asociado con “brillo” o “esplendor”, dando origen al concepto de lo divino.

En este sentido, el lugar kantiano —el reino del alma eterna— se presenta como el ámbito en el que el ser humano moral alcanza la *felicidad* y se aproxima al concepto de

---

constituyen una apelación directa a la autonomía que el ser humano adquiere al superar su minoría de edad. Kant destaca la importancia de un entendimiento libre de influencias externas, en el que el sujeto razona por sí mismo. Por su parte, Adorno retoma frecuentemente la noción de mayoría de edad en sus reflexiones al referirse al gran arte de la era burguesa, señalando que es precisamente este tránsito fuera de la minoría de edad —caracterizada por la no autonomía—, lo que posibilita el pasaje y devenir del arte hacia su condición autónoma.

<sup>2</sup> Esta interpretación se mantiene fiel al origen del término, acuñado por Tomás Moro en 1516 en su obra *Utopía*, donde describe una isla ficticia que alberga una sociedad ideal basada en la igualdad, la justicia y la racionalidad. A través de esta narrativa, Moro cuestiona las estructuras políticas y económicas de la Europa del Renacimiento.

*noúmeno*. Este lugar, entendido como un *no-lugar* desde la perspectiva de la razón, también constituye al ámbito de Dios, cuya existencia se postula como condición necesaria para la realización de la *felicidad*. Así, las dos interpretaciones, lejos de ser contradictorias, se equivalen desde la perspectiva kantiana.

Kant, en el capítulo segundo de su *Crítica de la razón práctica*, reflexiona sobre el término *bonus*, que en alemán puede ser expresado como *Gute* o *Wohl*. Según el filósofo “[w]ohl o [ü]bel [mal] significan siempre y sólo una relación con nuestro estado de *agrado* o *desagrado*”, y continúa “[e]l bien (*Gute*) o el mal (*Böse*) empero significa siempre una relación con la *voluntad*” (1975, p. 91). Aunque este tema no será abordado en profundidad aquí, cabe destacar que, en Kant, la felicidad, lejos de ser el fin último de la acción moral, es más bien una compensación intrínseca al actuar moralmente. Esta felicidad se encuentra, de algún modo, vinculada al logro del supremo bien (*das höchste Gut o summum Bonum*), pero este bien no tiene cabida en el ámbito real de la vida mortal, a diferencia de Ernest Bloch, quien traslada este horizonte utópico a un plano histórico, como exploraremos más adelante.

En consecuencia, surge la necesidad de postular otro mundo, tal como se define en los postulados kantianos, el cual, sin embargo, solo es accesible desde este mundo. Como señala Kant “[l]a ley moral condujo [...] a la necesaria integridad de la primera y más principal parte del bien supremo, la *moralidad*, y, cómo ese problema sólo puede ser resuelto completamente en una eternidad, al postulado de *inmortalidad*” (1975, p. 174).

En la ética kantiana, como señala Ernest Bloch, el campo de acción del futuro se presenta como un horizonte abierto. Lo que en Kant posee una valencia metafísica, en Bloch adquiere un carácter dialéctico: la utopía no se concibe como un fin trascendental, sino como un proceso intrínsecamente ligado a la transformación de la realidad material y social (Rampini, 2018). Así, se distinguen dos planos: uno corresponde a lo que se encuentra en los postulados kantianos, que establece un marco normativo para la acción moral; y el otro se refiere al presente, en el cual la tendencia infinita hacia la moralidad está en constante encaminamiento. Este presente, aunque no plenamente realizado, contiene en sí la potencia

de su propia realización. En este sentido, Kant señala que “la razón pura, si fuese acompañada por la facultad física adecuada a ella, produciría el bien supremo [...]” (1975, p. 68). Entonces, el presente, aunque marcado por las limitaciones humanas, alberga en sí mismo la posibilidad de alcanzar el supremo bien, lo cual se proyecta como una tarea hacia el futuro, en un continuo proceso de realización ética.

Como se ha mencionado previamente, para Kant, la acción verdaderamente moral se origina en una voluntad pura, entendida como una voluntad racional. Esta acción moral, al no depender de incentivos externos, surge como consecuencia del ejercicio autónomo de la razón. En este sentido, la razón, que Kant concibe como una propiedad esencialmente humana, es la causa última de la acción moral. La libertad, entonces, constituye el fundamento de dicha acción, ya que solo mediante la libertad el ser humano es capaz de actuar de acuerdo con principios racionales y universales, en lugar de ceder ante impulsos heterónomos o contingentes.

De manera similar a Kant, Aristóteles consideraba que los seres capaces de actuar racionalmente, al moderar sus deseos irracionales, son igualmente autónomos. Para él, la autonomía se vincula a la capacidad de ejercer la razón para dominar las pasiones y guiar la acción moral, entendida como un equilibrio entre los extremos. Por lo tanto, la verdadera libertad y moralidad surgen del ejercicio consciente y *racional* de la voluntad, que permite a los individuos orientarse hacia el bien. En definitiva, lo expuesto sugiere que las acciones morales deben ser razonables, pues se derivan de una voluntad autónoma y están fundamentadas en principios racionales que buscan el bien. Este enfoque plantea la pregunta central: ¿qué entendemos, entonces, por razonable en el contexto de la acción moral?

Horkheimer, en *Crítica de la razón instrumental* (1973), señala que el “hombre común”, si se le pidiera una respuesta, probablemente asociaría lo razonable con lo útil, sosteniendo que las personas racionales deberían identificar aquello que les resulta beneficioso o ventajoso (pp. 9-10). Según Horkheimer existen dos tipos de razón: una *subjetiva*, que, cercana a la percepción del hombre medio, se orienta hacia la relación entre

fines y medios, es decir, la adecuación de los métodos empleados para alcanzar los objetivos; y una *objetiva*, que organiza jerárquicamente los seres vivientes y los objetos, subordinando las razones individuales a su capacidad de armonizarse con el todo, una concepción a la que recurren los grandes filósofos del pasado (pp. 9-10). Sin embargo, en el mundo moderno ha desaparecido la capacidad de formular una verdad objetiva entendida como una fuerza benéfica para la totalidad, especialmente en las sociedades occidentales. En su lugar, la razón se ha reducido a una realidad subjetiva, a menudo marcada por el egoísmo. En este contexto, el vacío dejado por la pérdida de objetividad ha sido llenado oportunistamente por las opiniones públicas que actúan como fuerzas objetivantes.

Hasta este punto, hemos analizado cómo la autonomía se constituye como la condición fundamental para generar el bien, y cómo este bien, específicamente el *Sumo Bien* kantiano, se encuentra vinculado al concepto del no-ser-todavía, es decir, al ámbito de lo utópico.

El concepto de *autonomía*, al trasladarse a la esfera del arte, permite reconfigurar la relación entre los términos *autonomía* y *utopía* desde una perspectiva estética. En este contexto, la autonomía en el arte no solo se refiere a la libertad de creación, sino también a la capacidad de representar realidades no concretadas, es decir, mundos posibles que, aunque no existen en el presente, se proyectan hacia el futuro. Así, el arte, en tanto autónomo, se convierte en un espacio donde confluyen la libertad creativa y la aspiración utópica.

Durante el proceso de racionalización de la sociedad occidental, la humanidad, al alejarse de la búsqueda de una razón objetiva, perdió la capacidad de orientar su acción hacia el bienestar colectivo. Esta transformación, promovida por las sociedades capitalistas, consolidó una razón instrumental que prioriza el dominio de la naturaleza y la eficiencia técnica sobre cualquier propósito humanista, como analizan Adorno y Horkheimer en *La dialéctica de la ilustración* (2018). Esta lógica instrumental, al reducir todo a su funcionalidad económica, no solo afecta la relación entre los seres humanos y la naturaleza, sino que también transforma profundamente el lugar del arte en la sociedad. Bajo esta dinámica, el



arte, antes considerado un medio de expresión y reflexión crítica, queda subsumido por la lógica del mercado, comprometiendo su autonomía y capacidad crítica. Es aquí donde la resistencia del arte autónomo cobra relevancia, oponiéndose a la cooptación capitalista al preservar un espacio de imaginación y crítica frente a las imposiciones utilitaristas. Este cambio de paradigma confrontó uno de los significados más relevantes de la felicidad para los antiguos: el acceso al saber general, considerado hasta hace algunas décadas como un valor positivo. En la sociedad contemporánea, sin embargo, la esfera del saber se ha fragmentado: por un lado, el saber técnico y utilitario, valorado por su funcionalidad; y por otro, un saber desvinculado de la utilidad, que ahora podría ser visto como una actitud lasciva e incluso inmoral por su falta de productividad. La cultura, en términos generales, encuentra un espacio restringido en este ámbito, donde todo es sometido al juicio de la eficiencia del proceso, en función del cumplimiento de los fines propuestos, cuyos valores están calculados sobre una base utilitaria.

Aunque la crítica a la modernidad de Adorno y Horkheimer, que denuncia los límites de la razón instrumental, sigue teniendo una resonancia significativa, autores como Jürgen Habermas han buscado superar este pesimismo. Habermas propone su teoría de la acción comunicativa como una alternativa que orienta la razón hacia fines emancipatorios, superando así el oscurantismo inherente a la visión negativa de la modernidad (Sánchez Félix, 2024).

En el ámbito del arte, especialmente en la música, se evidencia una creciente separación entre el arte y la sociedad. Antes del siglo XIX, el arte formaba parte integral de la vida social, desempeñando un papel directamente vinculado a la comunidad. No obstante, a lo largo de ese siglo, esta relación comenzó a transformarse. Aunque algunas familias burguesas seguían cultivando el arte por pasión y recursos, este empezó a ser cada vez más influido por los procesos de producción y consumo de la sociedad capitalista (Adorno, 2011). Con la eliminación de esta esfera, que aunque en su mayoría privada cumplía una función social inmediata, la música (y el arte en general) se vio sometida a la lógica impuesta por el proceso de producción del sistema capitalista. Este escenario conduce a la mercantilización

del resultado artístico, siendo la mercantilización el intermediario entre el sistema de producción y el de distribución y en fin del consumo del objeto artístico. Al ingresar en esta esfera, la música se objetiviza y se somete al mismo proceso de racionalización que caracteriza la producción de otras mercancías. En *Sobre la situación social de la música*,<sup>3</sup> Adorno señala que “[a]hora, sin embargo, la música racionalizada es víctima de los mismos peligros que la sociedad racionalizada” (p. 763). Según el filósofo alemán, la música que escapa al proceso de mercantilización pierde su “responsabilidad social” (p. 763). Además, la falta de conciencia sobre las dimensiones sociales y económicas del sector musical, particularmente por parte de los compositores, ha dado lugar a una autoculpabilización respecto a la distancia que los separa de la sociedad; no obstante, rara vez se reconoce que es la propia sociedad, en deuda con la cultura, la que debería reconocer los profundos cambios que el *gran arte* propone. Solo así podría accederse al arte autónomo, que a menudo se presenta como inaccesible o desvinculado de los procesos convencionales de producción y consumo; o, al menos, esta podría ser una alternativa.

En *Filosofía de la nueva música*, Adorno afirma que “[d]esde mediados del siglo XIX la gran música se ha divorciado completamente del consumo” (2003, p. 17); aunque también es cierto que el arte autónomo no puede escapar completamente de la influencia del capitalismo. Este, no obstante, actúa como una forma de resistencia, manifestándose en la capacidad del arte para mantener un espacio crítico fuera de la lógica de mercado. En consecuencia, la *gran música*, al ser autónoma respecto de las normas de consumo cultural, desarrolla características antagónicas que describen las incongruencias de la sociedad capitalista. Sin embargo, en tanto autónoma, se divorcia de la sociedad, ya que deja de cumplir una función directamente vinculada a ella, para no ser mediada por las leyes de la industria cultural. Su función social, en caso de que la posea, se limitaría a la de cualquier otra mercancía. En este sentido, Max Paddison, al interpretar a Adorno, señala que:

[...] la música autónoma, desde el principio de la época burguesa, fue aislada de la sociedad [...]. Su autonomía ha permitido a la música desarrollarse separadamente

<sup>3</sup> Traducción propia. Título original: *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*

de la sociedad, reflejando su antagonismo, y al mismo tiempo divergir de ella, desarrollando una dinámica independiente por su propia cuenta<sup>4</sup> (Paddison, 1993, p. 98).

Paddison añade: “[c]omo resultado de su status de autonomía, la música ya no posee una función en la sociedad ni sirve necesidades directas (i.e. inmediatas)”<sup>5</sup> (p. 93).

Previamente, se exploraron los orígenes de la separación entre el arte serio y la sociedad, retomando la argumentación de Adorno sobre la distinción entre la producción musical, el músico y la limitada esfera privada del mecenas. En este contexto resulta pertinente reflexionar sobre el sujeto en cuestión: el artista. ¿Cómo puede comprenderse el rol particular del artista como intruso en un mundo capitalista, donde la industria cultural parece haber integrado y conciliado la producción artística con la lógica de la mercantilización? En este sentido, Jacques Attali ofrece una respuesta esclarecedora, como se aprecia en el siguiente fragmento:

Así pues, los trabajadores productivos creadores de dinero son los intérpretes, así como los que han producido los instrumentos y las partituras. El compositor, por su parte, cuando recibe derechos de autor sobre la obra vendida y representada, queda extrañamente exterior a la riqueza que él implica porque, artesano independiente, está fuera del modo de producción capitalista. Por lo tanto, el buen sentido conduce a reconocer que él participa en la producción de riquezas, indirectamente,<sup>6</sup> [...] por eso mismo, el trabajo del compositor no es, en sí mismo, trabajo productivo, creador de riqueza comercial. Está así, fuera del capitalismo, en el origen de su expansión, salvo si es, él también, un asalariado que vende su trabajo a los capitalistas (como es

<sup>4</sup> “Yet autonomous music, since the beginning of the bourgeois period, has been cut off and separated from society [...]. Its autonomy has allowed music to develop parallel to society, mirroring its antagonisms, and at the same time to diverge from it, developing an independent dynamic of its own” (Traducción del autor).

<sup>5</sup> “As a result of its autonomy status, music no longer has a direct function in society, nor does it serve direct (i.e. unmediated) needs.” (Traducción del autor).

<sup>6</sup> Attali comenta que participa indirectamente en dos maneras: en primer lugar, en cuanto su trabajo se realizará en una casa editora, por medio de asalariados que producirán un producto comercial, es decir, la partitura, o en un segundo momento el disco; en segundo lugar, cuando la partitura será comprada y interpretada por asalariados de una orquesta filarmónica o con un perfil similar.

el caso a veces de los músicos cinematográficos). En general, remunerado con una parte del plusvalor obtenida de la venta del objeto comercial (partitura) y de su uso (la representación), es reproducido en cada ejemplar y, en cada representación, gracias a la legislación sobre derechos de autor. Su remuneración se asimila entonces a una renta. [...] Esta situación no es inocente. Es incluso esencial para comprender la originalidad de la música, al mismo tiempo que su carácter profético en las imitaciones económicas (1995, pp. 62-63).

Así, al artista le corresponde un papel situado en los márgenes de la sociedad productiva; por definición, él o ella es un sujeto antagónico dentro del sistema. En este contexto, la gran música —aquella que sin aislarse en un ideal peligroso, débil y ahistórico del *arte por el arte*— desempeña un papel en la dialéctica con la sociedad, aunque este rol se defina de manera negativa. “Que el arte sea, por un lado, un producto del trabajo social del espíritu, un *fait social*, se vuelve explícito cuando el arte se aburguesa” (Adorno, 2004, p. 298), señala Adorno, y continúa:

[...] pero el arte no es social ni sólo por el modo de su producción [...] ni por el origen de su contenido social. Más bien, el arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esta posición no la adopta hasta que es autónomo (2004, p. 298).

La negación de la sociedad burguesa por parte del arte autónomo se manifiesta en la propia obra, que, al rechazar convertirse en mercancía, se declara socialmente no-funcional, es decir, desprovista de utilidad; “lo social en el arte es su movimiento inmanente contra la sociedad, no toma de posición manifiesta” (p. 300). De este modo, la relación social esencial del arte se refleja en sus contenidos, los cuales, aunque comunes a la sociedad, no derivan de su pertenencia a ella, sino de su capacidad de contraponerse a ella. El arte que se ajusta a la sociedad se convierte en arte mercantilizado, un fetiche que, aunque superficialmente arte, lo niega en su esencia.

Hasta aquí se ha definido la *autonomía* como la capacidad de un agente para establecer sus propias leyes. En el arte, esta autonomía se relaciona con su resistencia frente

las leyes heterónomas de la sociedad. Sin embargo, el arte también posee un contenido social inmanente. El verdadero contenido de una obra de arte reside en el equilibrio entre no ser un fin en sí misma —*un arte por el arte*— y no convertirse en una mercancía al servicio de fines comerciales. Lo crucial en este punto es comprender que: (1) la autonomía permite definir el carácter antagónico del arte; (2) en virtud de su naturaleza antagónica, el arte no se disocia completamente del mundo, ya que su antagonismo hacia la sociedad constituye una condición necesaria para su existencia; y (3) que el arte, al ser antagónico, rechaza una condición real y vigente, estableciendo a través de su presencia, la posibilidad de una condición alternativa.

La autonomía del arte no implica una ruptura total con la sociedad, sino una actitud antagónica constante que abre espacio a lo posible. Esto se vincula con la reflexión de Adorno sobre lo nuevo y la utopía:

Lo nuevo es el anhelo de lo nuevo, pero apenas lo nuevo mismo: de esto adolece todo lo nuevo. Lo que se siente a sí mismo como utopía es algo negativo frente a lo existente, y está sometido a lo existente. De las antinomias de hoy, es central la de que el arte tiene que ser y quiere ser utopía, y tanto más decididamente cuanto más el nexo funcional real obstaculiza la utopía; pero que no debe ser utopía si no quiere traicionar a la utopía en la apariencia y el consuelo. Si se cumpliera la utopía del arte, habría llegado el final temporal del arte (p. 50).

De lo citado se desprende que, si lo nuevo se concibe únicamente como una meta que, al alcanzarse, pierde su carácter esencial, entonces el movimiento hacia lo nuevo no puede considerarse un impulso hacia una estación final. En este sentido, la postura negativa del arte autónomo implica el recuerdo de algo que trasciende lo existente, algo que no pertenece a este mundo ni al arte mismo. De ser alcanzado, ese *algo* representaría el fin del arte en cuanto fenómeno humano, pues su razón de ser radica precisamente en su capacidad de trascender lo dado.

En términos filosóficos, esta concepción del arte como un proceso inacabado se relaciona con la noción de lo *incompleto* o lo *inconcluso* en la historia de la filosofía, donde



el pasado no es un hecho cerrado, sino que permanece abierto a nuevas interpretaciones y transformaciones. Al igual que la historia para Benjamin (2008),<sup>7</sup> el arte autónomo no persigue un fin definitivo; más bien, se entiende como un proceso dinámico que conecta lo dado con lo por venir, siempre en estado de potencialidad. Así, el arte autónomo representa, más que un destino alcanzado, una dialéctica entre lo dado y lo por venir, entre lo existente y lo posible.

En este contexto, Adorno, con un matiz pesimista respecto al futuro del arte, se aproxima a la postura de Ernest Bloch, quien concibe la utopía como una fuerza movilizadora hacia un mundo mejor, una utopía positiva que impulsa al ser humano hacia su realización. Según Bloch, el arte posee la particularidad de generar utopías de carácter positivo. En *El principio esperanza* escribe: “[y] así se nos muestra el arte entero lleno de manifestaciones impulsadas hacia símbolos de perfección, hacia un fin esencial utópico” (2004, p. 38); además, señala que “[e]l sueño diurno, como estadio preliminar del arte, tiende, por eso, tanto más claramente al perfeccionamiento del mundo” (p. 126).

Ontológicamente, Bloch identifica esta utopía con el *no-ser-todavía*, un estado de potencialidad en devenir que apunta a una realidad aún no presente. La función positiva de la utopía reside en su capacidad para proyectar lo ausente como algo momentáneo, pero con un poder transformador hacia el futuro. La utopía, lejos de constituir un concepto estático o idealista, se presenta en la obra de Bloch como una fuerza crítica. En este sentido, la dinámica del *no-ser-todavía* puede interpretarse como análoga a la voluntad kantiana, que, en su dimensión práctica, guía la acción humana hacia aquello que aún no

Regresando a la reflexión de Adorno y, para concluir, se propone una interpretación del término *utopía*. En primer lugar, se redefine como un *indicio de utopía*; este indicio, inherente al arte y al deber ser, es por naturaleza incompleto, dado que el arte no agota su existencia en sí mismo. El arte actúa como un *indicio* porque, en lugar de revelar una realidad

<sup>7</sup> Benjamin sostiene que lo inconcluso refleja la apertura constante de la historia, desafiando la concepción de un pasado cerrado y destacando su potencial transformador: “[e]l historicismo levanta la imagen ‘eterna’ del pasado; el materialista histórico una experiencia única del mismo que se mantiene en su singularidad” (2008, p. 53).

utópica plena, sugiere la posibilidad de otro mundo. En términos blochianos, el arte comunica que *otro mundo es posible*, abriendo la puerta a la esperanza de lo aún no realizado. Como se ha mencionado anteriormente, este concepto de *utopía* no debe entenderse como un ideal inalcanzable, sino como un horizonte hacia el cual el arte señala sin jamás alcanzarlo plenamente. Su presencia no es el *lugar feliz*, sino su *indicio*: la utopía es precisamente este *lugar feliz*, el arte la promesa de su posibilidad.

Se ha mostrado que el *gran arte* se caracteriza por su autonomía, pero se ha subrayado también que esta no implica arte por el arte. El gran arte se encuentra, en cambio, en un equilibrio delicado entre la *no-mercancía* y la *no-pura-abstracción*; no se reduce a ninguna de estas dos condiciones, sino que se configura en un campo trascendental donde la autonomía no significa una separación absoluta del mundo social, ni una sumisión a la lógica mercantil. La negación de esta autonomía se evidencia en la industria cultural, característica del sistema capitalista, donde el arte habita únicamente como un residente temporal. A pesar de esta resistencia, el sistema de producción y reproducción capitalista, en su afán de perpetuarse, tiende a absorber todo, transformándolo en mercancía o en un objeto funcional al mercado.

En este contraste —que se presenta como una aporía—,<sup>8</sup> la relación entre el arte y el mundo capitalista se configura como una contradicción indisoluble. Sin embargo, de esta aporía surge un elemento de superación, que no debe interpretarse como reconciliación, ya que no apunta a una realidad positiva. En cambio, emerge precisamente desde la contradicción misma. Así, la superación que emana del arte autónomo, al negarse a ser absorbido por la industria cultural, es, por supuesto, la utopía, o más precisamente, su *indicio*: la promesa de algo que aún no es, el *no-ser-todavía* contenido en el ser. Es un futuro que solo *el gran arte* puede señalar, pero no realizar. No obstante, su poder incita a la acción, es decir, al cambio. El arte señala la utopía como un horizonte: una visión continua que impulsa la transformación.

<sup>8</sup> Del griego *a-porós*, “sin salida” o “sin paso”. Enunciado que contiene una dificultad de orden lógico que parece irresoluble, impracticable.

A lo largo del análisis, se ha destacado cómo la autonomía del arte funciona como un espacio de resistencia crítica frente a las dinámicas mercantilistas del capitalismo. Lejos de implicar una desconexión absoluta con la sociedad, esta autonomía se configura como un diálogo constante, en el que el arte denuncia y confronta las contradicciones inherentes al sistema capitalista. Al igual que la ética kantiana, el arte autónomo no busca recompensa; se orienta hacia una realidad que le es inalcanzable. De este modo, el arte se configura como un espacio de crítica y transformación, proyectando una utopía que no es un fin idealizado, sino una fuerza que señala lo ausente y abre un horizonte hacia lo *no-realizado-todavía*. En consonancia con las reflexiones de Adorno y Bloch, esta utopía no consuela ni ofrece soluciones definitivas, pero incita a la acción y la crítica, guiando la imaginación hacia un futuro transformador.

El arte autónomo se presenta, por tanto, como un indicio de utopía, señalando la posibilidad de cambio que, aunque incierta, se mantiene como una fuerza crítica frente a las estructuras sociales establecidas. La industria cultural, al integrar el arte en la lógica del consumo capitalista, refuerza su mercantilización, generando una contradicción inherente al sistema. Mientras la cultura capitalista convierte el arte en mercancía, el arte autónomo resiste esta cooptación, actuando como un espacio crítico que señala esta contradicción sin ofrecer reconciliaciones fáciles. El arte autónomo mantiene su capacidad de proyectar alternativas transformadoras, sin resolver de manera definitiva las contradicciones sociales inherentes al sistema.

Finalmente, este estudio propone nuevas líneas de investigación sobre el papel del arte autónomo en el contexto de la homogeneización cultural global. Asimismo, se inscribe en la creciente demanda de reflexión sobre la teoría crítica en México, un interés resurgido en las últimas tres décadas, como señala Karla Sánchez Félix (2024), especialmente hacia los planteamientos de Karl Marx y otros pensadores de esta tradición. En un mundo cada vez más tecnificado y controlado, donde predomina el consumo superficial, el arte autónomo permanece como uno de los pocos espacios capaces de ofrecer alternativas genuinas. Lejos de conformarse con las soluciones rápidas impuestas por el sistema, el arte autónomo

mantiene una distancia crítica, desafiando las lógicas dominantes y proyectando un horizonte transformador. Aunque el arte no ofrece soluciones definitivas, su capacidad para generar tensiones críticas y mantener vivas las posibilidades de cambio lo convierte en un recurso vital en la lucha por un futuro más transformador y menos condicionado por las dinámicas de consumo y control.

### Referencias

- Abbagnano, N. (1963). *Diccionario de filosofía*. FCE.
- Adorno, T. W. (2003). *Filosofía de la nueva música*. Akal.
- Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Adorno, T. W. (2011). La situación social de la música. En *Obras completas* (Vol. 18, Escritos musicales V). Akal.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2018). *La dialéctica de la ilustración*. Trotta.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ediciones Itaca.
- Bloch, E. (2004). *El principio esperanza*. Vol. 1. Trotta.
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Editorial Sur.
- Kant, I. (1975). *Crítica de la razón práctica*. Austral.
- Kant, I. (2018). *Crítica de la razón pura*. Porrúa.
- Kant, I. (2004). *¿Qué es la Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*. Alianza.
- Paddison, M. (1993). *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge University Press.
- Rampini, F. (2018). *Musica e Utopia. Ernest Bloch e la Filosofia della Musica*. Mimesis.
- Sánchez, K. (2024). La crítica a la modernidad capitalista de Bolívar Echeverría. Actualidad de la teoría crítica. *Protrepis*. 13(26). 91-106.  
<http://protrepis.cucsh.udg.mx/index.php/prot/article/view/449/604>

# Un argumento epifenomenalista contra las teorías de tipo output del contenido mental.

## An epiphenomenalist argument against output theories of mental content.



[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.](#)

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.2.25b

**Fabián Bernache Maldonado**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [fabian.bernache@academicos.udg.mx](mailto:fabian.bernache@academicos.udg.mx)

<https://orcid.org/0000-0001-7158-892X>

Recibido: 03/02/2025 Revisado: 10/03/2025 Aprobado: 28/04/2025

### Resumen.

Según las teorías de tipo output del contenido mental, el contenido semántico de las representaciones mentales queda fijado por los efectos de dichos estados internos, es decir, por su contribución causal a la actividad cognitiva. Desde este punto de vista, el uso antecede al contenido, y no al revés. Sin embargo, si es en virtud de su contribución causal a la actividad cognitiva que las representaciones mentales fijan su contenido semántico, el contenido semántico no puede ser considerado como uno de los factores que explican dicha contribución causal. Las representaciones mentales, como tales, podrían ser un mero subproducto de la actividad cognitiva. El objetivo de este artículo es desarrollar este argumento epifenomenalista y mostrar cómo se aplica a propuestas teóricas recientes.

**Palabras clave:** Cognición. Contenido. Explicación. Representacionalismo. Representaciones estructurales. Semántica Varitel.

### Abstract:

According to output theories of mental content, the semantic content of mental representations is fixed by the effects of these internal states, that is, by their causal contribution to cognitive activity. On this view, use antedates content, and not the other way around. However, if it is by having a causal role in cognitive activity that mental representations get their semantic content fixed, semantic content cannot be taken as one of the factors that explain this causal role. Mental representations,

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Bernache, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Bernache, F. (2025). Un argumento epifenomenalista contra las teorías de la salida del contenido mental. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 19-44  
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.2.25b

as such, might be a mere by-product of cognitive activity. The aim of this paper is to develop this epiphenomenalist argument and to show how it applies to recent proposals.

**Keywords:** Cognition. Content. Explanation. Representationalism. Varitel Semantics. S-representations.

## Introducción

El objetivo principal de este trabajo es presentar una objeción contra las teorías de output del contenido mental. Esta objeción puede caracterizarse como una especie de problema epifenomenalista. Argumento que la estrategia que adoptan los teóricos del output para explicar cómo se fija el contenido semántico de las representaciones mentales implica que estos estados internos no son más que un subproducto causalmente irrelevante de los procesos cognitivos. En la sección 1 se explican brevemente las teorías input y output del contenido mental. Enfoco mi atención en las diferentes formas en que estas teorías abordan las dos cuestiones centrales planteadas en el marco representacionalista: el problema de la intencionalidad subyacente y el problema de cómo se realizan las manipulaciones sobre las representaciones mentales. En la sección 2, muestro cómo la forma particular en que las teorías de output abordan estas cuestiones implica que las representaciones mentales son epifenoménicas. Es decir, formulo lo que llamo el argumento epifenomenalista contra las teorías de output del contenido mental. Finalmente, en la sección 3, muestro cómo el argumento epifenomenalista se aplica a dos propuestas recientes y muy influyentes: La Semántica Varitel de Shea (2018) y el relato de las representaciones S de Gładziejewski y Miłkowski (2017).

## Teorías de entrada y salida del contenido mental

Según la Teoría Representacional de la Mente (RTM), los procesos físicos que subyacen a las capacidades cognitivas implican manipulaciones realizadas sobre representaciones mentales. Las representaciones mentales se conciben generalmente como estados físicos que interactúan causalmente con otros estados físicos. Por supuesto, las representaciones mentales no son meros estados físicos. Son estados físicos que se supone que se refieren o tratan de otras cosas,



propiedades, o acontecimientos. En otras palabras, tienen intencionalidad. Sin embargo, en contraste con la intencionalidad de otros tipos de representaciones, la intencionalidad de las representaciones mentales se supone generalmente que es de un tipo muy especial. En efecto, un punto de vista común entre los partidarios de la RTM es que las representaciones mentales tienen, no sólo intencionalidad, sino intencionalidad subyacente u original. Es decir, los partidarios de la RTM generalmente asumen que las propiedades semánticas de otros tipos de representaciones (por ejemplo, las representaciones lingüísticas) derivan de las de las representaciones mentales, pero que las propias representaciones mentales (o al menos algunas de ellas) no derivan sus propiedades semánticas de las propiedades semánticas de representaciones de otros tipos. Por lo tanto, hay dos cuestiones centrales que cualquier persona interesada en desarrollar una versión particular de RTM debe abordar:

1. ¿Cómo adquieren contenido semántico las representaciones mentales (con intencionalidad no derivada)?
2. ¿Cómo se manipulan las representaciones mentales en los procesos subyacentes a las capacidades cognitivas?

Los filósofos han adoptado dos actitudes diferentes respecto a la relación entre estas cuestiones. La primera consiste en considerar que estas cuestiones son independientes entre sí: Podemos dar una respuesta relativamente completa a una de ellas y luego intentar averiguar qué respuesta podría darse a la otra. Por supuesto, las respuestas deben ser compatibles, pero se considera que las preguntas expresan dos problemas independientes. La segunda actitud consiste en considerar que las preguntas tienen cierto grado de dependencia mutua. Para los filósofos que adoptan esta actitud, para explicar cómo las representaciones mentales adquieren contenido semántico, debemos considerar los efectos que esos estados físicos tienen en el sistema en el que se producen. Al tener en cuenta estos efectos, también debemos tener en cuenta la forma en que las representaciones mentales interactúan causalmente con otros estados físicos dentro del sistema, y nuestra comprensión de esas interacciones causales

restringe parcialmente la respuesta que podemos dar a la pregunta de cómo se manipulan las representaciones mentales en la actividad cognitiva.

Estas actitudes están relacionadas con la preferencia por las teorías naturalistas de entrada o de salida del contenido mental. Tanto los teóricos de la entrada como los de la salida piensan que es, en parte, en virtud de ciertas relaciones que se obtienen entre los estados del cerebro y las cosas del mundo que algunos de estos estados representan esas cosas externas. Dependiendo de la teoría concreta que se considere, se afirma que las relaciones en cuestión son dependencias nómicas, covarianzas causales fiables o algún tipo de correspondencia estructural. El desacuerdo fundamental entre los teóricos del input y del output reside en el hecho de que, para los primeros, lo que fija el contenido de las representaciones mentales se encuentra en las causas de estos estados internos, mientras que para los segundos se encuentra más bien en sus efectos (Papineau, 1999). Así pues, los teóricos de la producción no pueden abordar la cuestión de cómo se fija el contenido semántico sin tener en cuenta los procesos por los que las representaciones mentales tienen sus efectos particulares. Desde esta perspectiva, al abordar la cuestión de la intencionalidad subyacente, ya estamos abordando la cuestión (al menos hasta cierto punto) de cómo se realizan las manipulaciones sobre las representaciones mentales. Los teóricos del input, en cambio, pueden abordar la cuestión de cómo se fija el contenido semántico sin molestarse en preguntarse por los efectos que tienen las representaciones mentales. Para los teóricos del input, al tratar de averiguar cómo se fija el contenido semántico, las únicas interacciones causales que deben tenerse en cuenta son las que pertenecen a la cadena causal que da lugar a las representaciones mentales. Qué efectos posteriores tienen las representaciones mentales y cómo los provocan son cuestiones que, según los teóricos del input, deben abordarse de forma independiente.

Un ejemplo destacado de teoría del input es la Semántica Informacional de Dretske. Según este punto de vista, "los estados internos derivan su contenido (al menos en primera instancia) de su origen informacional, no de sus efectos" (Dretske, 1981, p. 209). Al hablar del origen informacional de los estados internos, Drestke se refiere a las dependencias nómicas en virtud de las cuales esos estados portan información sobre los acontecimientos que covarían con ellos (principalmente debido a la causalidad). Esta información, cuando se transporta de forma

completamente digitalizada, constituye su contenido semántico. Dretske también afirma que un estado interno se califica como una auténtica estructura cognitiva (un concepto o una creencia) sólo en la medida en que su contenido semántico "es un determinante causal del output en el sistema en el que ocurre" (1981, p. 199). Pero insiste en que el propio contenido semántico está "determinado únicamente por el origen de la estructura, por su patrimonio informativo" (1981, p. 202). La influencia causal del contenido semántico se consigue, según Drestke, por las propiedades físicas de los estados que poseen este contenido, cuando se produce un "alineamiento" de sus papeles representacional y causal.

Un ejemplo diferente de teoría de la entrada es la teoría de la dependencia asimétrica de Fodor. La cuenta de dependencia asimétrica es la respuesta de Fodor al problema de la robustez del significado, es decir, el hecho de que, en contraste con la mera información, el significado o contenido semántico de un símbolo es "insensible a la heterogeneidad de las causas (reales y posibles) de sus tokens" (1990, p. 90). Según Fodor, los tokens de un símbolo significan vaca (por tomar prestado uno de sus ejemplos característicos) porque son causados de manera fiable por vacas, pero también porque la existencia de tokens del símbolo que no son causados por vacas depende de la existencia de tokens del símbolo que son causados por ellas, pero no viceversa (1990). Es decir, los símbolos no causados por vacas dependen asimétricamente de los causados por vacas. Una vez que un símbolo -que puede ser un estado cerebral- adquiere contenido semántico, se pueden realizar cálculos sobre sus símbolos. Las computaciones son, según Fodor, "relaciones causales entre símbolos que respetan de forma fiable las propiedades semánticas de los relatos" (1998, p. 10).

Podemos ver en la propuesta de Fodor la forma particular en que los teóricos del input abordan las dos cuestiones centrales planteadas en el marco de la RTM. La respuesta que Fodor da al problema de la intencionalidad subyacente es su explicación de la dependencia asimétrica del contenido mental; y su explicación de los procesos mentales como computaciones, es decir, como "relaciones causales entre símbolos que respetan el contenido" (1998, p. 11), es su respuesta al problema de cómo se realizan las manipulaciones sobre las representaciones mentales. Estas respuestas se dan a cuestiones que se consideran mutuamente independientes. Uno puede adoptar el relato de la dependencia asimétrica sin haber abordado todavía la cuestión

de cómo se realizan las manipulaciones sobre las representaciones mentales; y, a la inversa, uno puede estar convencido por el relato computacional sin tener todavía una respuesta en al problema de la intencionalidad subyacente. Con respecto a la teoría informacional de Dretske, se puede decir claramente algo similar.

Consideremos ahora las teorías de output del contenido mental. Un ejemplo muy influyente es la teoría teleosemántica de Millikan (1984, 1989). Según Millikan, las representaciones mentales son estados internos cuya estructura mapea la estructura de los estados de cosas en el mundo. Sin embargo, como señala la propia Millikan, las relaciones cartográficas por sí solas no pueden fijar el contenido semántico. Diferentes estados de cosas pueden ser mapeados por el mismo estado interno dependiendo de la función de mapeo particular considerada (Millikan, 1984; véase también Cummins, 1989; Godfrey-Smith, 1994; Shea, 2013). Desde el punto de vista de Millikan, el contenido semántico se fija en última instancia por la forma en que se "consumen" las representaciones mentales, es decir, por la forma en que contribuyen causalmente al cumplimiento de las funciones propias de los dispositivos que las utilizan. Estas funciones son "efectos de dispositivos que, por hablar estrictamente, han sido *retenidos* (no diseñados) a pesar de las presiones de selección y que continúan siendo duplicados o reproducidos porque están produciendo estos efectos" (Millikan, 2017, p. 6). Así, la función específica de mapeo que fija el contenido de un grupo particular de representaciones mentales está determinada por los efectos del dispositivo que utiliza estas representaciones o, más precisamente, por aquellos de sus efectos que explican su reproducción exitosa. Si uno de estos efectos es provocar el resultado *A* en ciertas condiciones *C*, y si la forma en que el dispositivo normalmente satisface esta función es desencadenando el comportamiento *B* cuando se obtiene el estado de cosas *S*, podemos decir entonces, según Millikan, que la función de mapeo que fija el contenido de las representaciones utilizadas por el dispositivo, si son representaciones descriptivas, sería la que mapea su estructura en la estructura de *S*, pero si las representaciones son directivas, la función de mapeo en cuestión sería la que mapea su estructura en la estructura de *B* (Millikan, 1984). Las representaciones más primitivas son a la vez descriptivas y directivas (Millikan, 1995).

Desde el punto de vista de Millikan, lo que fija el contenido de las representaciones mentales no se encuentra en las causas de estos estados internos, sino en sus efectos. Sean cuales sean sus orígenes causales, los estados internos que no contribuyen causalmente al cumplimiento de las funciones propias de los dispositivos del sistema no pueden ser representaciones mentales. Desde esta perspectiva, una vez que comprendemos cómo los estados internos se convierten en representaciones mentales, es decir, una vez que comprendemos cómo algunos de los efectos de los dispositivos que utilizan estos estados en la actividad cognitiva determinan las funciones de mapeo que fijan su contenido semántico, comprendemos también cómo se manipulan las representaciones mentales en la actividad cognitiva. Por supuesto, se podrían dar muchos más detalles sobre estas manipulaciones. Sin embargo, dado que es teniendo sus efectos particulares en la actividad cognitiva como las representaciones mentales adquieren contenido semántico, las dos cuestiones centrales planteadas en el marco de la RTM no pueden sino resolverse ambas a la vez. En otras palabras, la cuestión de la intencionalidad subyacente y la cuestión de cómo se realizan las manipulaciones sobre las representaciones mentales no son mutuamente independientes.

Para los teóricos del input, como hemos visto, el contenido de las representaciones mentales está fijado por sus causas, independientemente del uso que los sistemas cognitivos hagan de estos estados internos. Desde este punto de vista, una vez que los estados internos adquieren contenido semántico, deben establecerse relaciones causales "respetuosas con el contenido" entre ellos (o una "alineación" de sus funciones representacionales y causales) para que su contenido pueda ser explotado. En cambio, para los teóricos del output, el contenido de las representaciones mentales queda fijado por sus efectos, es decir, por el uso que los sistemas cognitivos hacen de esos estados internos. Desde esta perspectiva, el contenido de las representaciones mentales depende de la propia actividad cognitiva. Estos distintos puntos de vista plantean diferentes problemas específicos a cada uno de ellos.

Por ejemplo, en lo que respecta a las teorías del input, podemos preguntarnos: ¿Cómo se supone que se produce la "alineación" de los papeles representacionales y causales de los estados internos? ¿Cómo pueden las relaciones causales "respetar el contenido"? Se podría aceptar que existen relaciones causales que respetan el contenido entre las representaciones

mentales, pero entonces cabe preguntarse cómo es posible que se haya obtenido esta disposición causal concreta. La respuesta no puede ser que las relaciones causales entre representaciones mentales son respetuosas con el contenido porque son sensibles al contenido, ya que entonces habría que explicar cómo estas relaciones causales podrían tener esta forma de sensibilidad.<sup>1</sup> Sin embargo, si el contenido semántico en sí mismo no explica el establecimiento de relaciones causales respetuosas con el contenido entre representaciones mentales, ¿cómo podría considerarse entonces un ingrediente crucial en una explicación correcta de las capacidades cognitivas? No se trata del problema general de la eficacia causal del contenido semántico, sino de una preocupación más específica relacionada con la respuesta particular que las teorías del input dan a este problema. Uno podría estar de acuerdo en que el problema de la eficacia causal del contenido semántico podría "resolverse mediante la propuesta de que [las representaciones mentales] son entidades físicas con propiedades semánticas alineadas con sus propiedades sintácticas" (Smortchkova, Dołęga, & Schlicht, 2020, p. 12). Pero la pregunta sigue siendo: ¿Cómo se produce este "alineamiento"? Tiene algo que ver el contenido semántico de las representaciones mentales con su establecimiento? La mera existencia de una "alineación" no puede bastar si no hay una explicación clara de este hecho, una explicación en la que el contenido semántico de las representaciones mentales desempeñe un papel sustantivo.

Estas "preguntas de cómo es posible" (Hutto & Myin, 2020) son ejemplos de problemas típicos que amenazan a las teorías de entrada del contenido mental. Las teorías de output, en cambio, no sufren este tipo de dificultades. No hay necesidad de que los teóricos de la salida expliquen cómo podrían establecerse manipulaciones físicas que respeten de manera fiable el contenido semántico de las representaciones mentales; más bien, según los teóricos de la salida, es al ser manipulados causalmente en la actividad cognitiva que algunos estados internos adquieren contenido semántico y, por tanto, pueden considerarse representaciones mentales. Esto no significa, por supuesto, que las teorías del output no adolezcan de dificultades diferentes, pero igualmente graves. El objetivo de este artículo es explorar algunas de estas dificultades. En particular, en la siguiente sección formularé una objeción que puede caracterizarse como una

<sup>1</sup> Por eso Fodor dice que "cuando un cálculo 'mira' una representación en su dominio, lo que es capaz de 'ver', o de operar sobre ella, es la identidad y la disposición de sus constituyentes. Nada más". (2008, p. 107).



especie de problema epifenomenalista. En pocas palabras, el problema es que, dada la forma en que los teóricos de la salida abordan las dos cuestiones centrales planteadas en el marco de la RTM, las representaciones mentales deben ser vistas como subproductos causalmente irrelevantes de los procesos físicos que subyacen a la cognición.

### El argumento epifenomenalista

Según los teóricos del output, como hemos visto, lo que fija el contenido de las representaciones mentales se encuentra, no en las causas de estos estados internos, sino en sus efectos: Es por tener sus efectos particulares en la actividad cognitiva que algunos estados internos adquieren contenido semántico (obtienen su contenido semántico fijo) y por lo tanto pueden ser considerados representaciones mentales. Sin embargo, dada esta forma de entender cómo se fija el contenido semántico, y por tanto cómo se produce la intencionalidad subyacente, podemos preguntar: ¿Por qué deberíamos asumir que las representaciones mentales, como estados representacionales, son causalmente relevantes para los procesos físicos que subyacen a la cognición, en lugar de decir que son sólo un resultado causalmente irrelevante de estos procesos? Si es por tener un papel causal particular en la actividad cognitiva por lo que algunos estados internos adquieren contenido semántico, que tengan tal contenido no puede tomarse como uno de los factores que explican que tengan ese papel causal particular. Su posesión de contenido semántico es más bien un efecto de su papel causal y puede explicarse por él. Pero si el papel causal de los estados internos es lo que explica su posesión de contenido semántico, y no al revés, ¿por qué deberíamos suponer que los estados internos con contenido semántico, como estados representacionales, son causalmente relevantes para la actividad cognitiva? Dado que el contenido semántico sólo se fija una vez que los estados internos ya están cumpliendo su papel causal en la actividad cognitiva, parece que las representaciones mentales como tales son epifenoménicas, un mero subproducto de los procesos físicos que subyacen a la cognición. Éste es el argumento epifenomenalista contra las teorías de output del contenido mental.

El problema puede ilustrarse con la teoría teleosemántica de Millikan. Hemos visto que, según esta teoría, las representaciones mentales son estados internos cuya estructura mapea la estructura de los estados de cosas en el mundo. Sin embargo, dependiendo de la función de

mapeo considerada, diferentes estados de cosas pueden ser mapeados por el mismo estado interno. Una función cartográfica específica que determine un único estado de cosas que debe ser cartografiado por un estado interno sólo puede elegirse en la medida en que este estado interno esté siendo utilizado por un dispositivo que tenga una función propia concreta. Una vez que los estados internos se utilizan de este modo, y sólo una vez que se utilizan de este modo, adquieren contenido semántico y pueden considerarse representaciones mentales. Pero entonces parece que las representaciones mentales como tales no pueden contribuir causalmente al funcionamiento de los dispositivos que las utilizan en los procesos cognitivos. Las representaciones mentales son más bien un resultado de la actividad de estos dispositivos y no pueden, por tanto, explicarla causalmente. Son epifenómicas.

Son necesarias algunas aclaraciones. En primer lugar, el problema no es que las representaciones mentales sean epifenómicas porque el contenido semántico sea abstracto y no pueda, como tal, ser causa de nada (Egan, 2020a). Podemos estar de acuerdo en que si las representaciones mentales se naturalizan en términos de ciertos fenómenos no intencionales, "la compra explicativa del posit representacional será en el caso más básico la compra explicativa de esos fenómenos no intencionales" (Neander, 2017, p. 85). Sin embargo, la idea central de las teorías de output es que es porque los fenómenos no intencionales implicados en la actividad cognitiva tienen su compra explicativa (su papel causal particular) que el contenido semántico se fija. Esos fenómenos no intencionales explican la actividad cognitiva y también explican cómo las representaciones mentales adquieren contenido semántico, pero las representaciones mentales como tales no tienen ningún papel explicativo que desempeñar. Así pues, la razón por la que las representaciones mentales son epifenómicas no es que el contenido semántico sea abstracto. Según el argumento epifenomenalista, las representaciones mentales son epifenómicas porque son un mero subproducto de los fenómenos no intencionales que subyacen a la cognición.

El argumento epifenomenalista también debe dissociarse de una de las principales objeciones a los relatos teleosemánticos: el problema de la indeterminación del contenido (Martínez, 2013). Según este problema, los relatos teleosemánticos son incapaces de asignar contenidos únicos a las representaciones mentales. Se han propuesto estrategias para resolver

este problema, como apelar a agrupaciones homeostáticas de propiedades (Martínez, 2013) o a explicaciones de la co-ocurrencia de conjuntos de propiedades (Artiga, 2021). Otros autores han defendido la idea de que la indeterminación es una característica real y no problemática de las representaciones mentales (Bergman, 2023). Sin embargo, según el argumento epifenomenalista, el problema no es que las representaciones mentales sean epifenomenales porque su contenido sea indeterminado. Incluso si aceptamos cualquiera de las soluciones propuestas al problema de la indeterminación del contenido, o la idea de que la indeterminación no es un problema en absoluto, las representaciones mentales siguen siendo epifenoménicas. Son un mero subproducto de los procesos físicos que subyacen a la cognición.

El argumento epifenomenalista está estrechamente relacionado con el problema del contenido no explotado, señalado por Cummins y sus colaboradores (Cummins *et.al.*, 2006). Este problema se formula como una preocupación específica para los relatos teleosemánticos, pero concierne a las teorías de output del contenido mental en general. Como hemos visto, para los teóricos de la salida, el contenido de las representaciones mentales se fija por sus efectos, es decir, por la forma particular en que esos estados internos se utilizan en el sistema. Antes de ser utilizados o explotados, los estados internos no tienen contenido semántico (su contenido no está fijado) y, por tanto, no pueden considerarse representaciones mentales. Sin embargo, como señalan Cummins y sus colaboradores, todos los modelos de redes neuronales de aprendizaje presuponen que el cerebro puede aprender a explotar sus estructuras no explotadas anteriormente. Este aprendizaje consiste en el ajuste de los pesos sinápticos para responder adecuadamente a los patrones de activación de entrada. Pero ¿qué significa aquí responder adecuadamente a tales patrones? Parece significar, al menos según Cummins y sus colaboradores, que el ajuste responde al contenido específico de los patrones en cuestión. Así pues, contrariamente a lo que afirman los teóricos del output, los estados internos parecen tener contenidos determinados antes de ser explotados en los procesos cognitivos. Es decir, parece existir un contenido no explotado.

En respuesta a la réplica de los teóricos de la salida de que las redes neuronales crean el contenido de sus patrones de entrada a medida que progresa el aprendizaje, Cummins y sus colaboradores dicen que, si eso fuera cierto, no tendría sentido contar como errores las

respuestas tempranas en el proceso de ajuste de los pesos sinápticos. "Y si las respuestas tempranas no son errores, ¿por qué cambiar los pesos en una dirección concreta? De hecho, ¿por qué cambiarlas en absoluto?" (Cummins *et.al.*, 2006, p. 197, nota 2). Si existe un contenido no explotado, parece que las teorías de output no están abordando realmente el problema de la intencionalidad infravalorada. Este problema sería el de explicar cómo las representaciones mentales adquieren su contenido no explotado, un problema que las teorías de output no están diseñadas para resolver. Pero ¿por qué no rechazar simplemente la idea de que el contenido no explotado es realmente contenido? Cummins y sus colaboradores afirman que lo que ellos llaman contenido -incluido el contenido no explotado- es "lo que en última instancia hace el trabajo en la ciencia cognitiva representacionalista " (2006, pp. 205-206). Según ellos, el contenido no explotado se presupone simplemente en cualquier explicación de la cognición que asuma que las capacidades representacionales se aprenden o evolucionan.

Desde el punto de vista de los teóricos del output, no puede haber contenido no explotado. Los teóricos de la salida ciertamente deben afirmar que los estados internos con contenido semántico se crean a medida que las nuevas capacidades cognitivas evolucionan o se aprenden. Para estos teóricos, el uso es anterior al contenido, y no al revés. Esta idea implica, sin embargo, que los estados internos con contenido semántico, como estados representacionales, no pueden ser explicativamente relevantes para los procesos físicos que subyacen a la cognición. Estos procesos explican las capacidades cognitivas y también explican cómo las representaciones mentales adquieren contenido semántico, pero las representaciones mentales como tales no tienen ningún papel explicativo que desempeñar. Este es, por supuesto, el argumento epifenomenalista. Pero Cummins y sus colaboradores tienen una opinión diferente sobre esta cuestión.

Parece correcto afirmar, como hacen Cummins y sus colaboradores, que las respuestas tempranas en el proceso de ajuste de los pesos sinápticos deben contar como errores. De lo contrario, no tendría sentido llamar a este proceso un proceso de ajuste. Pero Cummins y sus colaboradores también parecen pensar que, una vez que vemos estas respuestas tempranas como errores, debemos admitir que a lo que el ajuste está respondiendo es al contenido semántico de los patrones de entrada, y por tanto que estos patrones son representaciones. De

ahí que concluyan que debe existir un contenido no explotado. Sin embargo, éste no es un paso inferencial obvio.

El objetivo de las teorías de la cognición, incluidos los modelos de redes neuronales, es explicar las capacidades cognitivas y, como señala Egan, "[la] caracterización de un fenómeno como *capacidad* o *competencia* es en sí misma normativa" (2014, p. 129). Es decir, vemos una capacidad como algo que se supone que produce un resultado concreto. Cuando el resultado se produce (de la forma en que se supone que debe producirse), consideramos que la capacidad se ha ejercido con éxito. En caso contrario, se considera que el ejercicio de la capacidad no ha tenido éxito, o que sus resultados son erróneos. Egan también señala que esta caracterización normativa "viene dada preteóricamente, con anterioridad a la caracterización por parte de la teoría de los mecanismos subyacentes a la competencia", por lo que los elementos normativos "están ahí desde el principio" (2014, p. 129). Así, lo que las teorías de la cognición pretenden explicar es algo que vemos preteóricamente como un fenómeno normativo. Pero las explicaciones causales puras parecen incapaces de dar cuenta de los fenómenos normativos. Hay que añadir algo más a esas explicaciones para que funcionen. Dado que la noción de representación tiene en sí misma características normativas, las representaciones mentales parecen especialmente adecuadas para complementar las explicaciones causales de las capacidades cognitivas.

Sin embargo, si el explanandum crítico es la normatividad, podrían explorarse distintas posibilidades. No hay ninguna razón para considerar la representación mental como la única posibilidad. Por ejemplo, se pueden combinar formas de explicar la normatividad con enfoques computacionales sin plantear representaciones mentales. Es el caso de las visiones teleomecanicistas de la computación (Coelho Mollo, 2021). Estas visiones pueden ser útiles, no para explicar la representación mental, sino para explicar directamente la normatividad de la cognición. En cualquier caso, para constituir una opción viable, los beneficios explicativos de plantear representaciones mentales deben superar sus costes. El argumento epifenomenalista trata de mostrar que puede no haber beneficios explicativos asociados a la postulación de representaciones mentales, al menos si entendemos las representaciones mentales como lo hacen las teorías del output. En la siguiente sección, intentaré mostrar cómo se aplica el

argumento epifenomenalista a las teorías de output más recientes del contenido mental. Discutiré dos propuestas: La Semántica Varitel de Shea (2018) y el relato de las representaciones S de Gładziejewski y Miłkowski (2017). Al elegir estas propuestas, no estoy sugiriendo en absoluto que sean particularmente débiles o poco convincentes. Muy al contrario, ambas propuestas son cuentas muy detalladas e influyentes de la representación mental, por lo que es extremadamente fructífero discutir las. Esta es la razón principal de mi elección. Mi objetivo es mostrar que, a pesar de sus innovaciones teóricas, son vulnerables al argumento epifenomenalista.

### El argumento epifenomenalista aplicado a dos propuestas recientes

#### *Semántica Varitel*

Según Nicholas Shea, las representaciones mentales son "particulares físicos que interactúan causalmente en virtud de propiedades no semánticas (por ejemplo, su forma física) de maneras que son fieles a su contenido semántico" (2018, p. 31). Esta caracterización parece concordar con las teorías del input: El contenido semántico es anterior al uso de las representaciones mentales y los procesos causales en los que intervienen las representaciones mentales deben respetar de algún modo este contenido. Sin embargo, la propuesta de Shea es una teoría output del contenido mental. Para ver esto, debemos considerar cómo, según esta propuesta, se fija el contenido semántico.

Desde el punto de vista de Shea, hay dos tipos de relaciones que los estados internos pueden mantener con las cosas del mundo que representan: correlaciones y correspondencia estructural. En virtud del hecho de que las propiedades de los estados internos se correlacionan con las propiedades de las cosas del mundo, los estados internos contienen información correlacional sobre esas cosas externas. Shea define la información correlacional de la siguiente manera: "que a esté en el estado F conlleva *información correlacional* sobre que b esté en el estado G si  $P(Gb|Fa) \neq P(Gb)$ " (2018, p. 76). La correspondencia estructural, por su parte, "es un mapeo bajo el cual se preservan las relaciones" (2018, p. 116). Según Shea, existe una correspondencia estructural entre la relación V sobre los vehículos representacionales putativos



$v_m$  y la relación  $H$  sobre las entidades mundanas  $x_{(n)}$  "si existe una función  $f$  que mapea la  $v_m$  sobre la  $x_n$   $\forall i, j V(v_i, v_j) \leftrightarrow H(f(v_i), f(v_j))$  (*mutatis mutandis* para otras poliadicidades)" (2018, p. 117).

Las correlaciones y las correspondencias estructurales son "relaciones explotables". Desde el punto de vista de Shea, las relaciones explotables son propiedades extrínsecas de los vehículos internos que explican cómo la implementación de un algoritmo que implica secuencias de operaciones en esos vehículos puede conducir al cumplimiento de funciones de tarea. Las funciones de tarea son resultados caracterizados distalmente de un sistema que son robustos y se han estabilizado. Para Shea, los resultados robustos son aquellos que se producen "en respuesta a un rango de entradas diferentes" y "en un rango de condiciones externas relevantes diferentes" (2018, p. 55); y los resultados estabilizados son aquellos que, debido a que conducen a buenas consecuencias, han sido retenidos por medio del éxito evolutivo, el aprendizaje o la contribución a la persistencia del organismo (2018, p. 64). Ejemplos de resultados robustos y estabilizados, y por tanto ejemplos de funciones de tarea, son la señalización animal, las habilidades de navegación, el alcance de objetos, el reconocimiento de caras, etc. Ahora tenemos todos los componentes principales del relato de Shea, que él llama "Semántica Varitel":

Hay componentes internos que están en relaciones explotables con aspectos del entorno que son relevantes para lograr un resultado (una función de tarea), donde un proceso interno realizado sobre vehículos con esas propiedades constituye un algoritmo para lograr con éxito el resultado caracterizado distalmente de una manera sensible al contexto. (2018, p. 51).

Pero ¿cómo se fija exactamente el contenido semántico en este relato? Las relaciones explotables por sí mismas no pueden fijar el contenido semántico. Un vehículo interno que se encuentra en un estado  $F$  conlleva información correlacional sobre un montón de cosas diferentes; y, dada una relación  $V$  sobre vehículos internos  $v_m$  y prácticamente cualquier relación  $H$  sobre cosas  $x_n$  en el mundo, siempre es posible encontrar una función de mapeo que nos permita establecer una correspondencia estructural entre  $V$  y  $H$ . Según Shea, "las relaciones explotables son el vínculo entre los componentes internos y la función de tarea caracterizada distalmente que el organismo está realizando" (2018, p. 36), pero las funciones de tarea

caracterizadas distalmente son el factor crucial que fija el contenido semántico. Sin funciones de tarea caracterizadas distalmente, no hay elementos particulares en el entorno que puedan constituir los objetivos de las representaciones mentales. Dado que las funciones de tarea pueden realizarse mediante diferentes algoritmos y que diferentes algoritmos pueden requerir diferentes contenidos, el algoritmo específico implementado por el sistema para realizar una función de tarea es también uno de los factores que fijan el contenido semántico. Pero, de nuevo, sin funciones de tarea caracterizadas distalmente, no tiene sentido determinar ningún algoritmo concreto. Aunque las relaciones explotables y los algoritmos contribuyen a fijar el contenido, ambos dependen crucialmente de las funciones de tarea, que constituyen el factor principal.

Según Shea, la fijación del contenido semántico se debe a la realización de funciones de tarea. Desde este punto de vista, (1) los resultados robustos y estabilizados (funciones de tarea) son producidos por (2) un algoritmo que implica operaciones sobre (3) componentes internos que están en relaciones explotables con características del entorno forman un grupo natural, y este grupo es lo que "constituye a los componentes internos como representaciones" (2018, p. 51). Sin ser utilizados de esta manera para el desempeño de las funciones de la tarea, los componentes internos que mantienen relaciones explotables con cosas del mundo no pueden fijar su contenido semántico. Una vez que se utilizan así, y solo una vez que se utilizan así, adquieren contenido semántico y pueden considerarse representaciones mentales. La propuesta de Shea es, pues, una teoría de salida del contenido mental. Desde este punto de vista, el uso es anterior al contenido, y no al revés. En consecuencia, el argumento epifenomenalista se aplica a la teoría de Shea: Las secuencias de operaciones sobre los componentes internos que se encuentran en relaciones explotables con las cosas del mundo explican la realización de las funciones de la tarea y también explican cómo las representaciones mentales adquieren contenido semántico, pero las representaciones mentales como tales no tienen ningún papel explicativo que desempeñar. Las representaciones mentales son más bien un efecto de esta actividad y, por tanto, no pueden explicarla causalmente.

El argumento epifenomenalista, tal como se aplica al relato de Shea, debe distinguirse de una importante objeción formulada por Frances Egan (2020b). La objeción se refiere al hecho de que la apelación a las representaciones mentales en la explicación de Shea del desempeño de las

funciones de la tarea parece ser prescindible. Según Egan, una explicación completa de la realización de funciones de tarea caracterizadas distalmente debe mencionar correlaciones entre estados del mundo y componentes internos del sistema, y entre esos componentes y resultados en el mundo. Sin embargo, Egan argumenta que no se añade nada esencial a esta explicación diciendo que los componentes internos son representaciones: Este discurso representacional es una "glosa" conveniente que nos permite llamar la atención sobre las correlaciones relevantes, "pero la atribución de contenido no es esencial para la explicación del éxito del organismo" (2020b, p. 374). Shea replica que caracterizar los componentes internos como representaciones es importante para entender "por qué algunos resultados producidos sólidamente y no otros deberían contar como éxitos" (2020, p. 406).

En mi opinión, Egan tiene razón, pero el problema que señala es diferente del problema destacado por el argumento epifenomenalista. Podemos admitir, en aras del argumento, que los procesos y propiedades relacionales descritos por Shea dan lugar a representaciones reales.<sup>2</sup> Es decir, podemos admitir que el discurso representacional de Shea no es una mera "glosa intencional" que no hace más que caracterizar "procesos computacionales de manera congruente con nuestra comprensión de sentido común de nosotros mismos" (Egan, 2019, p. 256), sino que las representaciones de las que habla son componentes internos reales con contenido semántico. Según el argumento epifenomenalista, sin embargo, el problema no es si las teorías de output logran identificar representaciones mentales reales y explicar cómo estas representaciones reales adquieren contenido semántico. Eso puede admitirse. El problema es que la forma en que se supone que lo hacen las teorías de output implica que las representaciones mentales son epifenoménicas. Las representaciones mentales aparecen sólo una vez (y sólo porque) los procesos físicos que subyacen a la realización de las funciones de la tarea ya están haciendo su trabajo. Por tanto, las representaciones mentales no pueden explicar causalmente estos procesos. Las representaciones de las que habla Shea bien podrían ser estados internos reales con contenido semántico. Pero entonces debemos concluir que, como tales, son un mero subproducto de los procesos físicos que subyacen a la cognición.

<sup>2</sup> Para serias dudas sobre la implementación real de estos procesos y propiedades relacionales en el cerebro, incluso en los casos que el propio Shea toma como ejemplo, véase (Burnston, 2021).

Como teórico del output, Shea puede responder que el contenido semántico se fija en cuanto se implementan los algoritmos que realizan las funciones de la tarea. Sin embargo, eso no ayuda. Cuando los vehículos internos adquieren contenido semántico, los procesos físicos que subyacen a la realización de las funciones de la tarea ya están en marcha. Por tanto, las representaciones mentales no son más que un resultado causalmente irrelevante de estos procesos.

### *Las representaciones S de Gładziejewski y Miłkowski*

Según Gładziejewski y Miłkowski (2017), las representaciones mentales estructurales (o representaciones S) son componentes de los sistemas cognitivos que representan sus objetivos en virtud de la similitud estructural que guardan con ellos (véase también Gładziejewski, 2016a). La similitud estructural es un tipo de semejanza de segundo orden (O'Brien y Opie, 2004; véase también Gładziejewski, 2016b). A diferencia de la semejanza de primer orden, que implica compartir propiedades físicas, la semejanza de segundo orden consiste en relaciones que reflejan relaciones. Gładziejewski y Miłkowski adoptan la caracterización de O'Brien y Opie de la semejanza de segundo orden. Consideremos un sistema  $S_V = (V, \mathfrak{R}_V)$  que comprende un conjunto  $V$  de objetos (que pueden ser conceptuales o concretos) y un conjunto  $\mathfrak{R}$  de relaciones (que pueden ser espaciales, causales, inferenciales, etc.) definidas sobre los miembros de  $V$ . Según O'Brien y Opie, existe una semejanza de segundo orden entre  $S_V = (V, \mathfrak{R}_V)$  y otro sistema  $S_O = (O, \mathfrak{R}_O)$  si se cumple la siguiente condición:

[...] para al menos *algunos* objetos en  $V$  y *algunas* relaciones en  $\mathfrak{R}_V$  existe un mapeo uno a uno de  $V$  a  $O$  y un mapeo uno a uno de  $\mathfrak{R}_V$  a  $\mathfrak{R}_O$  tal que cuando una relación en  $\mathfrak{R}_V$  es válida para objetos en  $V$ , la relación correspondiente en  $\mathfrak{R}_O$  es válida para los objetos correspondientes en  $O$  (2004, p. 11).

Como bien señalan Gładziejewski y Miłkowski, la similitud estructural no es suficiente para conferir a los componentes internos el estatus de representaciones mentales. La similitud estructural es "barata": Las representaciones S son estructuralmente similares a sus objetivos, pero también a un montón de cosas diferentes (e irrelevantes), y puede haber relaciones de

similitud estructural entre entidades externas y componentes del sistema que no sean representaciones S. Inspirándose en el trabajo de Shea (2014), Gładziejewski y Miłkowski sostienen que las representaciones-S solo entran en juego en la medida en que los compromisos de los sistemas cognitivos con las cosas del mundo dependen, en un sentido no trivial, de la similitud estructural entre los vehículos de las representaciones-S y esas cosas externas. La similitud estructural, afirman, "debe entenderse como una relación que es *explotable* para algún gran sistema que utiliza representaciones" (2017, p. 340).

Pero ¿qué significa exactamente que la similitud estructural sea explotable? Gładziejewski y Miłkowski ven las representaciones S como componentes de mecanismos cognitivos. Adoptan una explicación neomecanicista de la cognición (Bechtel, 2008; Boone y Piccinini, 2016; Craver, 2007; Miłkowski, 2013) según la cual el sistema cognitivo es una colección de mecanismos, y un mecanismo es un "conjunto de componentes organizados y operaciones de componentes que conjuntamente permiten al sistema más amplio exhibir un determinado fenómeno", que a menudo se entiende como una capacidad del sistema (Gładziejewski y Miłkowski, 2017, p. 341). Así pues, los mecanismos se individualizan, al menos en parte, por referencia a la función que desempeñan. Como dicen Gładziejewski y Miłkowski, "son esencialmente mecanismos *de* tal o cual función cognitiva (lectura mental, control motor, atención, categorización perceptiva, navegación espacial, etc.)" (2017, p. 341). Los componentes de los mecanismos tienen también funciones, que derivan de las funciones de sus mecanismos: Son el conjunto de operaciones que esos componentes realizan y que contribuyen al cumplimiento de la función de su mecanismo. Así, dado que las representaciones-S son componentes de mecanismos cognitivos, su función debe derivar de la función de sus mecanismos. Eso significa esencialmente, según Gładziejewski y Miłkowski, "que *la similitud* estructural entre la representación y lo que representa es lo que contribuye al buen funcionamiento del mecanismo" (2017, p. 341). Es en virtud de esta contribución a la actividad cognitiva que la similitud estructural puede considerarse una relación explotable.

Sin embargo, como hemos visto, la similitud estructural por sí misma no puede fijar el contenido semántico. ¿Cómo se determinan entonces los objetivos de las representaciones S en

la explicación de Gładziejewski y Miłkowski del contenido mental?<sup>3</sup> Dado el marco neomecanicista adoptado por estos autores, la respuesta parece clara: los objetivos de las representaciones-S son aquellas cosas del mundo a las que las representaciones-S tendrían que ser estructuralmente similares para contribuir al cumplimiento de la función de su mecanismo. Por tanto, es la función de los mecanismos en los que están integradas las representaciones S la que determina los objetivos de dichas representaciones. En otras palabras, lo que fija el contenido de las representaciones S no se encuentra en las causas de estos componentes internos, sino en sus efectos, es decir, en su contribución causal al cumplimiento de la función de su mecanismo. En el relato (implícito) de Gładziejewski y Miłkowski, el uso es anterior al contenido: Al ser explotados en la actividad cognitiva, los vehículos de las representaciones S adquieren contenido semántico y, por tanto, pueden considerarse representaciones mentales. Una vez que las representaciones-S, como componentes de los mecanismos cognitivos, se utilizan en el desempeño de las funciones de estos mecanismos, y sólo una vez que se utilizan así, puede haber objetivos (cosas en el mundo) representaciones-S, no sólo son, sino que se supone que son estructuralmente similares. Así, como la Semántica Varitel de Shea, el relato de Gładziejewski y Miłkowski de las representaciones-S es una teoría de salida del contenido mental. El argumento epifenomenalista se aplica, por tanto, a este relato: Las operaciones causales sobre los componentes de los mecanismos cognitivos explican cómo estos mecanismos cumplen sus funciones, y también explican cómo algunos de estos componentes se convierten en representaciones-S (cómo puede haber objetivos a los que estos componentes, no sólo son, sino que se supone que son estructuralmente similares), pero las representaciones-S como tales no tienen ningún papel explicativo que desempeñar. Las representaciones-S sólo adquieren contenido semántico una vez que los mecanismos que las explotan en la actividad cognitiva ya están cumpliendo sus funciones, por lo que no pueden, como estados representacionales,

<sup>3</sup> Para ser justos, esta no es una cuestión que Gładziejewski y Miłkowski aborden en su artículo. Sin embargo, me parece que las ideas que discuten y defienden presuponen una explicación de cómo se fija el contenido semántico en el caso específico de las representaciones S. Mi afirmación es que esta explicación no es correcta. Mi afirmación es que esta explicación es una especie de teoría de la salida del contenido mental y uno de mis propósitos en esta subsección es tratar de hacerla explícita.



contribuir causalmente a la actividad de estos mecanismos. Las representaciones-S son, pues, epifenoménicas.

Pero antes de concluir esto, debemos considerar el hecho de que el principal objetivo de Gładziejewski y Miłkowski en su artículo es mostrar cómo la similitud estructural como tal puede ser causalmente relevante para el éxito de los mecanismos que explotan las representaciones-S. Para demostrarlo, Gładziejewski y Miłkowski adoptan la teoría intervencionista de la relevancia causal de Woodward (2003, 2021). Según esta teoría, si una variable  $C$  (la causa putativa) es causalmente relevante para una variable  $E$  (el efecto), entonces es cierto que "si nosotros (o la naturaleza) fuéramos capaces de manipular  $C$  de la manera correcta, habría algún cambio asociado en  $E$ " (Woodward, 2021, p. 76). Más concretamente,  $C$  causa  $E$  en las circunstancias de fondo  $B$  si

- (i) hay alguna intervención posible que cambia el valor de  $C$  de tal manera que (ii) si esa intervención ocurriera en  $B$ , habría un cambio asociado en el valor de  $E$  o en la distribución de probabilidad  $P(E)$  de esos valores (Woodward, 2021, p. 77).

Gładziejewski y Miłkowski utilizan el marco intervencionista para explicar la relevancia causal de la similitud estructural de la siguiente manera. Los valores de  $C$  corresponden a los grados de similitud estructural (dentro de un cierto rango) entre las representaciones  $S$  y sus objetivos, y los valores de  $E$  corresponden a los grados de éxito de los mecanismos que explotan estas representaciones en el desempeño de sus funciones. Por tanto, para que la similitud estructural sea causalmente relevante para el éxito de los mecanismos cognitivos basta con que las intervenciones que cambien el valor de  $C$  (en determinadas circunstancias de fondo) provoquen cambios sistemáticos en el valor de  $E$ . En concreto, al aumentar el valor de  $C$  debemos aumentar el valor de  $E$ , y al disminuir el valor de  $C$  debemos disminuir el valor de  $E$ .

Sin embargo, como señalan Gładziejewski y Miłkowski, hay un problema con esta forma de entender la relevancia causal de la similitud estructural. El problema es que, para realizar una intervención sobre la similitud estructural, necesariamente debemos intervenir en la estructura de al menos uno de sus relatos, es decir, debemos intervenir en la estructura de las representaciones de  $S$  o en la estructura de sus objetivos. Dada esta situación, parece mucho

más parsimonioso decir que lo causalmente relevante para el éxito de los mecanismos cognitivos no es la similitud estructural como tal, sino la estructura de los vehículos S-representacionales y/o la estructura de sus objetivos. Para replicar a esta objeción, Gładziejewski y Miłkowski proponen distinguir entre "intervenciones que cambian la forma en que *actúa* algún sistema cognitivo (conductual o cognitivamente) e intervenciones que cambian el éxito de sus acciones" (2017, p. 345). Señalan que los cambios en la estructura de los vehículos pueden cambiar la forma en que actúan los mecanismos cognitivos, pero no afectan necesariamente al éxito si los cambios resultantes en la acción van acompañados de cambios apropiados en el entorno. Según ellos, estos cambios apropiados en el entorno preservan el éxito al restaurar el ajuste estructural entre las representaciones S y sus objetivos. Gładziejewski y Miłkowski sostienen que es imposible decir cómo las intervenciones en la estructura de los vehículos afectarían al éxito de los mecanismos cognitivos independientemente de los hechos sobre los objetivos, "o más exactamente, independientemente de los hechos relativos a la similitud estructural entre el vehículo y el objetivo" (2017, p. 356). Concluyen de esto que "las intervenciones sobre la estructura del vehículo cambian el éxito *solo en la medida en que cambian el grado de similitud entre el vehículo y el objetivo*" (2017, p. 356), y por tanto que la similitud estructural como tal es causalmente relevante para el éxito.

Sin embargo, consideremos un componente desnudo de un mecanismo cognitivo, es decir, un componente que no es el vehículo de una representación-S. Suponemos que tales componentes existen, ya que suponemos que no todos los componentes de un mecanismo cognitivo son vehículos de representación. Si realizamos intervenciones en la estructura de este componente, podemos esperar observar cambios en las acciones del mecanismo. Es decir, podemos suponer que el componente tiene un papel causal en el funcionamiento del mecanismo y que las intervenciones en su estructura pueden afectar a este papel causal y producir cambios en la forma de actuar del mecanismo. Como hemos visto, los cambios en la acción pueden afectar al éxito, pero no necesariamente, si van acompañados de cambios apropiados en el entorno. Así, podemos identificar correlaciones sólidas y sistemáticas entre las modificaciones en la estructura del componente desnudo que afectan al éxito y las modificaciones en el entorno que lo restablecen, y podemos establecer una correspondencia estructural entre el componente

desnudo y esas condiciones externas. Esta correspondencia estructural puede considerarse una semejanza de segundo orden y, por tanto, una especie de similitud estructural. Sin embargo, al identificar estas correlaciones y establecer esta semejanza de segundo orden, no estamos demostrando que la semejanza estructural entre el componente desnudo y las condiciones externas en cuestión sea causalmente relevante para el éxito. Lo que hemos demostrado es algo mucho más modesto: que el éxito de los mecanismos cognitivos en el desempeño de sus funciones depende sistemáticamente del mundo externo. Esto es cierto para cualquier mecanismo, incluso para los mecanismos que realizan funciones no cognitivas.

Ahora bien, ¿hay alguna diferencia fundamental entre ese componente desnudo y un vehículo S-representacional en cuanto a su significado causal? No podemos decir simplemente que el vehículo de representación S tiene realmente propiedades de representación, porque de lo que se trata es de dilucidar a qué equivale la posesión de estas propiedades en términos de influencia causal. Tanto el componente desnudo como el vehículo representacional S son estructuralmente similares a las condiciones externas relevantes para el éxito del mecanismo. Es decir, en ambos casos, los cambios en la similitud estructural afectan al éxito. La diferencia crucial entre el componente desnudo y el vehículo de representación S es que, mientras que el componente desnudo sólo es estructuralmente similar a las condiciones externas relevantes para el éxito (la similitud estructural es barata), *se supone que* el vehículo de representación S es, además, estructuralmente similar a estas condiciones. Sin embargo, ¿tiene esta diferencia un significado causal real? La propuesta de Gładziejewski y Miłkowski no responde a esta pregunta.

Sólo una vez que un mecanismo cognitivo ya está cumpliendo su función existen realmente condiciones externas relevantes para su éxito. Por tanto, sólo cuando un mecanismo cognitivo ya está cumpliendo su función puede establecerse una semejanza de segundo orden entre esas condiciones y los componentes del mecanismo. Podemos ver estos componentes como representaciones S y las condiciones externas como sus objetivos. Sin embargo, al hacer esto no estamos demostrando que la similitud estructural entre las representaciones-S y los objetivos sea causalmente relevante para el éxito del mecanismo, aunque observemos que el aumento de la similitud estructural aumenta el éxito y su disminución lo reduce. Este tipo de correlación sólo refleja el hecho de que el éxito de los mecanismos cognitivos depende

sistemáticamente del mundo externo. Dado que la similitud estructural en cuestión sólo puede establecerse en la medida en que el mecanismo ya está cumpliendo su función, esta similitud estructural no puede contribuir causalmente al éxito. Es más bien el hecho de que ya exista un mecanismo cognitivo cumpliendo su función lo que permite establecer una similitud estructural entre los componentes del mecanismo y las condiciones externas relevantes para el éxito, y no esta similitud estructural la que explica causalmente el éxito del mecanismo al realizar su trabajo. Como vemos, se trata sólo de una forma diferente de formular el argumento epifenomenalista. Por lo tanto, podemos concluir finalmente que el argumento epifenomenalista se aplica a la propuesta de Gładziejewski y Miłkowski: Las representaciones-S como tales son sólo un subproducto causalmente irrelevante de la actividad de los mecanismos cognitivos.

### Conclusión

Si la forma en que se utilizan los estados internos en la actividad cognitiva explica el contenido, entonces el contenido no puede explicar el uso de esos estados internos, y por tanto no puede explicar su papel causal en la actividad cognitiva. Esta es la idea central que subyace al argumento epifenomenalista contra las teorías output del contenido mental. Sin embargo, el argumento no tiene un mero propósito negativo, ya que mi objetivo es hacer una pequeña contribución a la consolidación de un espacio lógico para nuevas posibilidades en nuestra comprensión de la cognición. Estas nuevas posibilidades ya están siendo exploradas y mi esperanza es que la discusión en este artículo pueda ayudarnos a verlas como opciones realmente importantes.

### Referencias

- Artiga, M. (2021). Más allá de los Puntos Negros y las Cosas Nutritivas: Una Solución al Problema de la Indeterminación. *Mind & Language*, 36(3), 471-490.
- Bechtel, W. (2008). *Mental Mechanisms*. Routledge.
- Bergman, K. (2023). ¿Debería temer el teleosemanticista la indeterminación semántica? *Mind & Language*, 38(1), 296-314.
- Boone, W. & Gualtieri P. (2016). La revolución de la neurociencia cognitiva. *Synthese*, (193) 1509-1534.

- Burnston, D. (2021). Contenidos, vehículos y análisis de datos complejos en neurociencia. *Synthese*. (199) 1617-1639.
- Coelho, D. (2021). Why go for a computational-based approach to cognitive representation. *Synthese*. (199) 6875-6895.
- Craver, C. (2007). *Explaining the Brain*. Oxford University Press.
- Cummins, R. (1989). *Meaning and Mental Representation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Cummins, R., Blackmon, J., Byrd, D., Lee, A. y Roth, M. (2006). Representation and Unexploited Content. En G. Macdonald & D. Papineau (Eds.), *Teleosemantics* (pp. 195-207). Oxford University Press.
- Dretske, F. (1981). *Knowledge and the Flow of Information*. MIT Press.
- Egan, F. (2014). Cómo pensar sobre el contenido mental. *Philosophical Studies*. 170(1), 115-135.
- Egan, F. (2019). La naturaleza y función del contenido en los modelos computacionales. En M. Sprevak & M. Colombo (Eds.), *The Routledge Handbook of the Computational Mind* (pp. 247-258). Routledge.
- Egan, F. (2020a). A Deflationary Account of Mental Representation. En J. Smortchkova, K. Dołęga, & T. Schlicht (Eds.), *What are Mental Representations?* (pp. 26-53). Oxford University Press.
- Egan, F. (2020b). Content is Pragmatic: Comments on Nicholas Shea's *Representation in Cognitive Science*. *Mind & Language*, 35(3), 368-376.
- Fodor, J. (1990). *A Theory of Content and Other Essays*. MIT Press.
- Fodor, J. (1998). *Concepts*. Oxford: Oxford University Press.
- Fodor, J. (2008). *LOTE 2. El lenguaje del pensamiento revisitado*. Oxford University Press.
- Gładziejewski, P. (2016a). Action Guidance is not Enough, Representations Need Correspondence too: Un alegato a favor de una teoría bifactorial de las representaciones. *Nuevas ideas en psicología*, (40). 13-25.
- Gładziejewski, P. (2016b). Codificación predictiva y representacionalismo. *Synthese*. (193) 559-582.
- Gładziejewski, P., & Miłkowski, M. (2017). Representaciones estructurales: Causalmente relevantes y diferentes de los detectores. *Biología y Filosofía*. (32) 337-355.

- Godfrey-Smith, P. (1994). A Continuum of Semantic Optimism. En S. Stich & T. Warfield (Eds.), *Mental Representation* (pp. 259-277). Blackwell.
- Hutto, D. D., & Myin, E. (2020). Deflating Deflationism about Mental Representation. En J. Smortchkova, K. Dołęga, & T. Schlicht (Eds.), *¿Qué son las representaciones mentales?* (pp. 79-100). Oxford University Press.
- Martínez, M. (2013). Teleosemántica e indeterminación. *Dialéctica*, 67(4), 427-453.
- Miłkowski, M. (2013). *Explicando la mente computacional*. MIT Press.
- Millikan, R. G. (1984). *Lenguaje, pensamiento y otras categorías biológicas*. MIT Press.
- Millikan, R. G. (1989). Biosemantics. *The Journal of Philosophy*, 86(6), 281-297.
- Millikan, R. G. (1995). Representaciones Pushmi-Pullyu. *Perspectivas filosóficas*. (9) 185-200.
- Millikan, R. G. (2017). *Más allá de los conceptos*. Oxford University Press.
- Neander, K. (2017). *Una marca de lo mental*. MIT Press.
- O'Brien, G., y Opie, J. (2004). Notas hacia una teoría estructuralista de las representaciones mentales. En H. Clapin, P. Staines, & P. Slezak (Eds.), *Representation in Mind* (pp. 1-20). Elsevier.
- Papineau, D. (1999). Normatividad y juicio. *Actas de la Sociedad Aristotélica, Volúmenes Suplementarios*. (3) 17-43.
- Shea, N. (2013). El requisito de isomorfismo de Millikan. En D. Ryder, J. Kingsbury & K. Williford (Eds.), *Millikan and Her Critics* (pp. 63-80). Wiley-Blackwell.
- Shea, N. (2014). Isomorfismo explotable y representación estructural. *Actas de la Sociedad Aristotélica*. (114) 123-144.
- Shea, N. (2018). *Representación en ciencia cognitiva*. Oxford University Press.
- Shea, N. (2020). Representación en ciencias cognitivas: Replies. *Mind & Language*. 35(3), 402-412.
- Smortchkova, J., Dołęga, K., & Schlicht, T. (2020). Introduction. En J. Smortchkova, K. Dołęga, & T. Schlicht (Eds.), *¿Qué son las representaciones mentales?* (pp. 1-25). Oxford University Press.
- Woodward, J. (2003). *Making Things Happen*. Oxford University Press.
- Woodward, J. (2021). *Causation with a Human Face*. Oxford University Press.



## La filosofía científica y la resolución de problemas filosóficos.

### The scientific philosophy and the resolution of philosophical problems.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.3.25b

**Andrés Budeguer**

Universidad Nacional de Tucumán

(ARGENTINA)

CE: [andresbudeguer96@gmail.com](mailto:andresbudeguer96@gmail.com)

ID <https://orcid.org/0009-0006-6047-8809>

Recibido: 05/03/2025 Revisado: 26/05/2025 Aprobado: 06/06/2025

#### Resumen.

En este artículo defenderemos la perspectiva de la filosofía científica, destacando su relevancia en la resolución de problemas filosóficos contemporáneos. Se argumenta que el conocimiento filosófico ha avanzado significativamente, aunque de manera diferente a las ciencias particulares. Sugerimos que las teorías filosóficas deben estar en concordancia con el conocimiento científico establecido, destacando la importancia de la fertilidad teórica. Concluiremos que la filosofía informada por la ciencia permite ofrecer respuestas robustas a problemas filosóficos complejos, promoviendo un diálogo fructífero entre ciencia y filosofía. Finalizamos el artículo con una breve reflexión en torno al papel de la investigación histórica en filosofía.

**Palabras clave:** Filosofía científica. Coherencia. Fertilidad. Ciencia. Historia.

#### Abstract:

In this article, we defend the perspective of scientific philosophy, highlighting its relevance in the resolution of contemporary philosophical problems. It is also argued that philosophical knowledge has advanced significantly, albeit differently from particular sciences. We suggest that philosophical theories should be in accordance with established scientific knowledge, emphasizing the importance of theoretical fertility. We will conclude that philosophy informed by science allows for robust responses to complex philosophical problems, promoting a fruitful dialogue

#### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Budeguer, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Budeguer, M. (2025). La filosofía científica y la resolución de problemas filosóficos. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 45-62  
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.3.25b

between science and philosophy. We end the article with a brief reflection on the role of historical research in philosophy.

**Keywords:** Scientific philosophy. Coherence. Fertility. Science. History.

### Nacimiento de la filosofía científica

En la presente contribución quisiéramos defender una forma de hacer filosofía que recientemente ha adquirido mucha notoriedad en la comunidad filosófica de habla hispana, la *filosofía científica* o filosofía *científicamente informada*, y exponer algunos motivos por los cuales entendemos que es un enfoque adecuado para abordar cuestiones filosóficas<sup>1</sup>.

El escrutinio racional acerca del mundo surgió en Mileto, en las costas jónicas, alrededor del siglo VI a.C. Allí emergieron, con las especulaciones de Tales y sus discípulos (Anaximandro, Anaxímenes), las primeras cosmovisiones *no mitológicas* de las que tenemos noticia. No es posible, naturalmente, indicar una fecha precisa en la cual Occidente comenzó a reflexionar críticamente, por medio del examen racional, acerca de la naturaleza, aunque podemos estar seguros de que aquí iniciaba un camino que no se ha detenido hasta la actualidad<sup>2</sup>.

De aquellos presocráticos, *los primeros que filosofaron*, siguiendo las palabras de Aristóteles (*cf. Metafísica* 983b), conservamos solo algunos comentarios de segunda mano, textos que la literatura especializada ha denominado «fragmentos». Más allá de las diferencias establecidas al respecto por los doxógrafos, lo que queda claro es que, en este punto del espacio y el tiempo, en la Grecia del siglo VI a. de C., nacía la filosofía, y una forma sumamente incipiente de lo que hoy llamamos *ciencia* (concepto designado por el término griego ἐπιστήμη). Con estos primeros pensadores, Occidente aprendería una lección que conservan incluso las más modernas teorías científicas: la idea de que nuestro conocimiento

<sup>1</sup> El presente ensayo está inspirado fundamentalmente en los aportes de Gustavo E. Romero (2017, 2018) y Mario Bunge (1974 – 1989), conocido defensor de una filosofía informada por los avances científicos.

<sup>2</sup> Nótese la mención de Occidente. Los distintos estudios historiográficos del último tiempo han indicado con un grado muy alto de seguridad que en Oriente (India, China, Japón) la reflexión filosófica emergió tiempo antes. Evitando extendernos en asuntos históricos, decidimos simplificar nuestra exposición en este punto.

acerca del mundo ha de basarse en la experiencia y la razón, y no en lo afirmado, *e.g.*, por las viejas tradiciones.

En la etapa clásica, con los sistemas de Platón y de Aristóteles, las preocupaciones éticas comenzaron a adquirir una importancia aun mayor, al punto en que, durante la mayor parte del período helenístico, con la crisis y caída del mundo clásico, las principales inquietudes fueron de carácter ético. Es bien conocida la división estoica de la filosofía en tres ramas fundamentales: lógica, física y ética. La pregunta central era “¿cómo vivir?”, y todo el conocimiento adquirido acerca del mundo –proporcionado por la física– apuntaba, en última instancia, a responder aquel cuestionamiento. Si bien podrían levantarse serias objeciones contra el enfoque simplificado que hemos adoptado en esta reconstrucción de los orígenes de la filosofía, creemos que resulta útil para nuestros propósitos, a la vez que históricamente fiel.

Consideramos que la clave de bóveda para comprender el derrotero del pensamiento filosófico en la actualidad se encuentra en el siglo XIX. Allí nos encontramos con una doble tendencia: por un lado, a partir de la obra de Kant y la enorme influencia de su *Crítica de la razón pura*, comenzaba a tomar impulso en Europa el pensamiento romántico e idealista; por el otro, hay una fuerte reacción a la obra de los autores idealistas, representada, sobre todo, por científicos como R. Avenarius y L. Büchner. El romanticismo puede entenderse, al menos en sus expresiones en el ámbito de la filosofía, como una reacción a los ideales ilustrados del siglo XVIII. En la filosofía universitaria europea, esta corriente queda representada sobre todo por el *idealismo absoluto* de G.W.F. Hegel, autor de relevancia que propuso una gran síntesis metafísica entre el idealismo subjetivo de Fichte y el idealismo objetivo de Schelling<sup>3</sup>.

En contraposición a la ontología de los medievales y de los autores modernos que lo precedieron (*e.g.* Descartes, Locke, Hume), la dialéctica hegeliana –que muy bien podría ser criticada por su falta de claridad expositiva– destacó el carácter dinámico de la realidad y puso énfasis en el aspecto intersubjetivo del conocimiento humano. Si bien algunas de las

<sup>3</sup> Para mayores detalles sobre los aportes de Fichte, Schelling y Hegel, *cf.* Romero et. al. (2022, pp. 43 – 51).

ideas de Hegel son valiosas, dado que se ocupó de problemas realmente importantes, su forma de hacer filosofía, divorciada de la ciencia de su tiempo y de la experiencia, contrasta enormemente con lo que llamaríamos una filosofía *deseable*<sup>4</sup>. El sistema hegeliano, en suma, se revela infértil al momento de ser aplicado a la realidad. Famosamente, Popper (2013) criticaría al hegelianismo por su alejamiento de la realidad y falta de poder explicativo.

Suele ser un lugar común de pensadores analíticos criticar a Hegel su falta de claridad expositiva. Nosotros no creemos que ella implique, *ipso facto*, que sus consideraciones no sean, en alguna medida, dignas de ser destacadas. Sí hemos decidido introducir, a modo de ejemplo, una cita de la *Enciclopedia de las ciencias filosóficas* en las que Hegel se expresa de un modo realmente oscuro acerca del concepto de electricidad. Ella constituye tan solo un ejemplo de entre los tantos que pueden ser hallados en las obras del pensador alemán:

Lo que constituye la dificultad del concepto de electricidad es, por una parte, la determinación fundamental de la inercia, tan física como mecánica, del individuo corporal dentro de este proceso. Por esta razón, la tensión eléctrica se atribuye a otro, a una materia a la cual pertenece la luz, y que se produce de suyo de manera abstracta, separada de la realidad concreta del cuerpo que permanece en su autosuficiencia (Hegel, 2005, p. 384).

En la *Enciclopedia* es posible hallar diversos textos de esta clase, oscuros en su redacción. Esto demuestra que, si bien la filosofía hegeliana puede ser valiosa en muchos aspectos, no demuestra haber estado informada en medida notable por los avances de la época.

El sistema filosófico hegeliano fue, a nuestro entender, uno de los que mayor influencia ha tenido en la filosofía contemporánea, y es por eso que cualquier estudiante de filosofía o profesional de la disciplina ha de enfrentarse a sus especulaciones más

<sup>4</sup> El principal aporte de Hegel, a nuestro entender, se encuentra en el ámbito de la historia de la filosofía. Sus aportaciones en este campo son decisivas, pues son pioneras en su género. Nadie antes que él había intentado, al menos con su nivel de sistematicidad, una reconstrucción del pensamiento que le precedió. Muchas de sus ideas en filosofía de la religión resultan, igualmente, notables. Al respecto, véase Ramírez Daza y García (2019). S. Houlgate, un importante estudioso contemporáneo de la filosofía de Hegel, ha propuesto que el pensamiento hegeliano sí ayudó, en una medida importante, a la ciencia de la época. Al respecto, cf. Houlgate (2005; 2006).

importantes. Del hegelianismo han surgido corrientes como el existencialismo, el posmodernismo, el estructuralismo, el posestructuralismo, el psicoanálisis (lacaniano), el marxismo, la crítica ontológica heideggeriana, entre muchas otras. Como señalan Beiser (2005) y Magee (2008), la lógica dialéctica, la concepción histórica del saber y la idea de autoconciencia desplegadas por Hegel han constituido un trasfondo filosófico común para muchas de estas tradiciones, ya sea por afinidad o por oposición crítica. En particular, el posmodernismo ha mantenido una ambigua relación con la dialéctica hegeliana: a pesar de su rechazo explícito a los grandes relatos y a la teleología histórica, ha heredado de Hegel una sensibilidad por la historicidad del pensamiento y por la crítica de las categorías metafísicas tradicionales. Sin embargo, estas corrientes —y en especial el posmodernismo— han sido objeto de fuertes críticas, al ser consideradas vacías o incluso nocivas cuando se las intenta aplicar a contextos sociales concretos (*cf.* Ferraris, 2013). Para la década de 1840, no obstante, el idealismo alemán comenzaba a perder fuerza en su país de origen: la dialéctica, frente al avance de las matemáticas y las ciencias físico-naturales, empezaba a percibirse como un saber estéril cuando se lo contrastaba con la realidad empírica.

A mediados del mismo siglo XIX surgen, pues, autores que promueven el uso de herramientas formales y una filosofía informada por la ciencia de la época. En este momento nace, propiamente, la filosofía científica, al menos en el sentido en el cual la entendemos en la presente contribución (*cf.* Richardson, 1997). Los autores que participaron en esta *reacción al idealismo* fueron diversos, pero entre ellos podemos mencionar a Gottlob Frege, Ernst Mach, Hermann von Helmholtz, Charles S. Peirce, Carl Vogt, Ludwig Büchner, entre muchos otros. La función de la filosofía, para estos pensadores, era sencilla: ayudar a resolver los problemas más generales que se plantearan en el estudio del mundo natural, proporcionando un marco fundamental para abordar los problemas de las ciencias particulares. En contra de Hegel, estos pensadores entendieron que una filosofía desligada de la ciencia no es *verdadera filosofía*. Ciencia y filosofía han de caminar juntamente, y no oponerse o distanciarse. Una filosofía informada por los avances científicos de su tiempo es, propiamente, una filosofía científica.

### Caracterización de la filosofía científica

Esta filosofía que hemos caracterizado brevemente *ut supra* fue realizada con éxito en el siglo XX gracias al aporte de diversos filósofos. Entre ellos encontramos nombres como los de Bertrand Russell, Moritz Schlick, Hans Reichenbach, Rudolf Carnap, Mario Bunge, Nicholas Rescher, entre muchos otros. Esta forma de hacer filosofía contrasta con otras tendencias ya mencionadas. La filosofía no siempre ha estado inspirada por la ciencia –y, en ocasiones, se ha opuesto a la misma. Entendemos que esto es un error, principalmente porque una filosofía que no tome en cuenta los avances científicos de su tiempo difícilmente podrá aspirar a satisfacer algún problema filosófico realmente importante. Corrientes como el escepticismo contemporáneo extremo o el posmodernismo no han ayudado en nada al avance del saber.

Si bien estas corrientes siguen siendo bastante populares en algunos sectores de las humanidades, no suelen molestarse en contrastar sus resultados con los avances en ciencias físicas, neurociencias, biología o psicología. Una típica afirmación del posmodernismo –y de muchos filósofos profesionales– es la idea de que no existe la verdad, sino solo *mi verdad*. Curiosamente, este relativismo absurdo contrasta de manera cómica con un absolutismo moral, en el cual todas las opiniones han de ser respetadas con independencia de las razones que se ofrezcan para sostenerlas<sup>5</sup>. Contradicciones de esta clase permiten pensar que una filosofía defectuosa y contradictoria tiene, a su vez, consecuencias éticas poco buscadas. Tomando en cuenta los avances de las ciencias es posible, pues, evitar errores de esta clase, formulando una filosofía que sea coherente consigo misma y con el conocimiento científico disponible.

Ahora bien, vale la pena resaltar lo siguiente: la filosofía científica que hemos venido describiendo no aspira a ser una ciencia en sí misma, sino más bien a abordar los problemas filosóficos tomando en cuenta los avances científicos. Del mismo modo, un científico

<sup>5</sup> Para una refutación de esta posición véase el artículo de Haack (1995). Allí se lleva hasta sus últimas consecuencias la afirmación de que la verdad no es un asunto importante para la filosofía y se evalúa los problemas que esta posición genera (tanto desde el punto de vista semántico y epistemológico como en términos prácticos).



formado en filosofía podrá abordar los problemas planteados por la investigación de un mejor modo. Esta propuesta implica asumir, en cierto sentido, el cientificismo, es decir, la concepción filosófica según la cual la investigación científica es el mejor modo de asegurarse un conocimiento factual preciso acerca del mundo (Bunge, 2005, p. 24). Pero esta postura no implica, como a veces suele pensarse, sostener que la ciencia sea infalible, o que sea la única fuente de conocimiento disponible. Esta última postura, defendida por autores como Hawking (2010) o Dawkins (2007) podría denominarse cientificismo extremo. Esta no es la visión que intentamos sostener en este ensayo. Lo afirmado anteriormente implica también considerar que existen problemas propiamente filosóficos que no pueden ser abordados por las ciencias, y han de ser resueltos e investigados con las herramientas propias de la filosofía científicamente informada.

La relación que se propone entre ambos campos, ciencia y filosofía, es una relación de complementariedad, y no de identidad ( $F \neq C$ ). Dado que la ciencia evoluciona con el pasar del tiempo, la filosofía también debería de hacerlo. Cualquier investigador debería tener la capacidad de cambiar sus posturas ante evidencias contrarias, y esta es una virtud que vale también para quien investiga en filosofía. La filosofía científica, dicho de otra manera, aspira a ser dinámica, y a evolucionar con nuestro conocimiento disponible sobre el mundo. Para combatir la oscura terminología con la que suelen expresarse los filósofos de orientación, *e.g.*, hegeliana, la propuesta es utilizar herramientas formales que aporten claridad al discurso y reduzcan al máximo posible la vaguedad del mismo. Esto no implica, naturalmente, intentar formalizarlo todo, sino más bien aplicar los instrumentos de los lenguajes formales donde estos se muestren más fructíferos. Al fin y al cabo, este es el procedimiento que más ha servido a las ciencias.

Los problemas filosóficos que la filosofía científica reconoce son los que se desprenden de sus principales ramas (Romero, 2017, p. 100): la lógica, que estudia la relación de inferencia entre las premisas y la conclusión de los razonamientos; la semántica, que estudia los problemas generales acerca de los lenguajes; la ontología, que estudia la naturaleza de los existentes y la estructura de la realidad; la epistemología, o gnoseología,

que se pregunta por la naturaleza del conocimiento; la ética, que investiga la justificación y origen de las normas morales; la estética, que se pregunta por la experiencia estética, entre otras<sup>6</sup>. Algunos problemas que pueden ser abordados por la filosofía científica son los siguientes: ¿qué es la verdad? ¿qué es una ley de la naturaleza? ¿qué es el conocimiento? ¿cómo se diferencia la ciencia de la pseudociencia? ¿qué son los valores? ¿pueden pensar las computadoras? Y muchos otros.

Este último punto, acerca de la resolución de problemas genuinamente filosóficos, diferencia a la filosofía científica del positivismo lógico, corriente de pensamiento con la cual suele confundírsela. Otros dos puntos son centrales al diferenciar la filosofía científica con la filosofía del Círculo de Viena; a saber: el enfoque aquí defendido acepta una metafísica, y cree que es posible formularla en términos claros y precisos (Bunge, 1971). A ello están dedicados, pues, los volúmenes 3 y 4 del *Treatise on Basic Philosophy* de Mario Bunge. Por otro lado, no es cierto que la única función de la filosofía sea la clarificación conceptual, *pace* Carnap. En este sentido, la filosofía científica no es puramente “analítica”, sino también “sintética”, en el sentido en que propone teorías filosóficas genuinas, y no aspira meramente a analizar lógicamente los elementos de nuestro lenguaje –aunque este pueda ser un momento importante en la resolución de problemas filosóficos (cf. Teixidó Durán y Carcacia, 2024).

Creemos que lo afirmado hasta ahora permite, pues, combatir aquel *cliché* tan remanido acerca del progreso en filosofía. Incluso entre los filósofos profesionales suele afirmarse que la filosofía se ocupa de los mismos problemas que en sus orígenes, y que nada se ha avanzado en la resolución de los mismos. Esta afirmación quizás tenga su origen en aquella famosa cita de A.N. Whitehead sobre que toda la tradición filosófica no es sino una nota a pie de página del pensamiento de Platón (Whitehead, 1985, p. 39). Creemos que esto es un error; no es cierto que no se haya avanzado en nada en el conocimiento filosófico. Lo

<sup>6</sup> Estas son las cinco ramas básicas reconocidas por G.E. Romero. Creo, sin embargo, que es posible ampliar el campo de acción del filósofo orientado científicamente, e incluir dentro de este enfoque otras ramas clásicas de la filosofía como la filosofía política, la filosofía del derecho, la filosofía social, la antropología, etc. Naturalmente, es posible pensar en múltiples subdivisiones al interior de las principales ramas mencionadas.

que ocurre es que el modo de evaluación y revisión de las hipótesis y teorías filosóficas no es el mismo que el que utilizan las ciencias. Una propuesta filosófica ha de evaluarse de acuerdo con su coherencia interna o lógica, por un lado, y su coherencia externa (con otros campos de conocimiento) por el otro (*cf.* Teixidó Durán, 2021). Así, no tendría demasiado sentido formular, *e.g.*, una teoría ontológica que se contradiga con nuestro conocimiento más asentado en ciencias físicas o biológicas. La fertilidad de las teorías filosóficas es otro de los requisitos básicos a los que hemos de atender si deseamos producir avances efectivos en el conocimiento.

Tomaremos como ejemplo para ilustrar este punto las teorías de la verdad, un importante capítulo de la semántica filosófica (parcialmente solapado con la gnoseología). Lo que aquí llamaremos la teoría de *mi verdad* puede entenderse como una derivación de ciertas posiciones relativistas desarrolladas en el marco del pensamiento posmoderno. Según esta concepción, existirían tantas verdades como individuos, y la afirmación “esto es verdad para mí” no admite más justificación que el hecho de ser sostenida por un sujeto. Esta actitud se corresponde, en parte, con el rechazo a los metarrelatos y a los criterios universales de verdad, tal como lo planteó Jean-François Lyotard en *La condición posmoderna* (1979), donde sostiene que “[...] la posmodernidad se define como incredulidad hacia los metarrelatos” (Lyotard, 1979, p. 7). De forma semejante, Richard Rorty propuso sustituir la noción de verdad por la de *justificación contextual*, afirmando que no existe un acceso privilegiado a la realidad, sino solo discursos más o menos útiles dentro de una comunidad determinada (*cf.* Rorty, 1989). Michel Foucault, por su parte, argumentó que cada sociedad tiene su régimen de verdad y que lo que llamamos verdad está siempre imbricado con relaciones de poder (*cf.* Foucault, 1992).

Desde el enfoque filosófico aquí propuesto, cabe preguntar cuál es la fecundidad de una teoría semejante: ¿a qué nuevas preguntas puede llevarnos? Nuestra respuesta es que, al menos en el ámbito de la ciencia y la filosofía, este tipo de posturas no aporta criterios productivos para el avance del conocimiento. Asumir que la verdad es puramente subjetiva conduce al rechazo del juicio crítico, la argumentación y el debate racional. Supongamos que

un científico adoptase esta perspectiva: al ser inquirido por el modo en que obtuvo sus resultados, su única defensa sería “estos son mis resultados; es mi verdad. Si no estás de acuerdo, respétalos”. Una posición semejante implica abandonar el diálogo racional, desdibujar la frontera entre creencia y conocimiento, y cancelar cualquier posibilidad de corrección intersubjetiva. Creemos, por otro lado, que nadie puede sostener de manera coherente esta actitud en la vida cotidiana: tarde o temprano, la realidad se impone y nos exige rectificar. Paradójicamente, quienes defienden esta posición como expresión de tolerancia no advierten que, al renunciar al criterio común, están eliminando el marco que permite el disenso genuino, y se encaminan hacia la incoherencia o incluso el dogmatismo disfrazado de pluralismo.

Con herramientas formales, Tarski, Bunge y otros han logrado desarrollar teorías de la verdad bien asentadas en el conocimiento actual<sup>7</sup>, resolviendo aquel viejo problema que antaño parecía insoluble<sup>8</sup>. La sinergia que hemos establecido entre la ciencia y la filosofía implica, por otro lado, que los filósofos deberían tener un mínimo entendimiento del campo científico más próximo a su área de investigación; el científico, por otro lado, debería formarse filosóficamente si desea producir ciencia que esté claramente formulada. Así, *e.g.*, quien se dedique a la investigación en epistemología, debería de formarse mínimamente a los avances en neurociencias, intentando, pues, que sus especulaciones estén basadas en los últimos aportes científicos al respecto. Del mismo modo, quien intenta abordar la problemática ontológica ignorando los avances de las ciencias físicas no produce sino *flatus vocis*, expresiones que no pueden tener ninguna aplicación efectiva en el conjunto de nuestro conocimiento acerca del mundo.

Creemos que la concepción de Bertrand Russell ilustra muy bien la filosofía que hemos venido defendiendo hasta este punto. En una compilación publicada en 1952, el

<sup>7</sup> Tarski lo hizo en el ámbito de las ciencias formales en un artículo clásico, *The Semantic Conception of Truth* (1944). Bunge amplió el análisis al ámbito de la verdad en las ciencias fácticas. Queda mucho por hacer en el ámbito de la semántica, pero estos avances muestran la posibilidad de *progresar* en el saber filosófico.

<sup>8</sup> Esto no quiere decir que no existan grandes avances por realizar en este ámbito. Lo que queremos decir es que hemos podido *atisbar respuestas* (parcialmente) verdaderas acerca de este asunto. Bajo esta concepción, seguir sosteniendo caprichosamente una *teoría relativista* como la esbozada *ut supra* parecería inexplicable.

filósofo inglés afirmaba lo siguiente: “El tipo de filosofía que valoro y me he esforzado en perseguir es *científica* en el sentido de que hay algún conocimiento determinado por obtener y que nuevos descubrimientos pueden hacer inevitable la admisión de errores pasados” (1952, p. v). La opinión de Russell parece verdaderamente sensata; si las opiniones de los científicos cambian ante la aparición de nueva evidencia, lo mismo debería ocurrir con las opiniones de los filósofos. Claro que, debido a la naturaleza misma de la investigación científica, todo conocimiento es siempre conjetural y transitorio. No existe una teoría definitiva acerca de la naturaleza. Pero a lo que sí podemos aspirar de hecho es a obtener un conocimiento (parcialmente) verdadero de la realidad. La filosofía que aspire a ser rigurosa y útil no debería, pues, desatender a los avances científicos de su tiempo, más allá de que estos sean, como dijimos, provisionales.

Podemos definir, en estas condiciones, qué sea la filosofía —o quizás, qué *deba aspirar a ser*. Es el ámbito del conocimiento que inquiriere los conceptos más generales, tales como conocimiento, verdad, significado, cosa, sustancia, materia, espacio, tiempo, explicación, comprensión, entre muchos otros. Ya hemos detallado sus ramas principales. La filosofía científicamente informada es aquella que aspira a estar en concordancia con el conocimiento científico de su tiempo, con independencia del hecho de que este sea siempre revisable. Es una filosofía que puede ser evaluada críticamente por medio de su coherencia interna y externa. Bajo esta perspectiva, quien investiga, *e.g.*, en la rama de filosofía de la biología, debería de formarse de manera mínima en los últimos avances en la biología de su época.

### Investigación histórica en filosofía

Quisiéramos, finalmente, analizar el papel de la investigación histórica en el ámbito de la filosofía científica. Una distinción clave que conviene enfatizar es la diferencia entre la investigación en filosofía como actividad crítica y conceptual y la investigación en historia de la filosofía como reconstrucción erudita de las ideas del pasado. En este sentido, sostenemos que, si bien la historia de la filosofía es una disciplina indispensable para el cultivo riguroso

del pensamiento, su finalidad no consiste, necesariamente, en la producción de teorías originales.

Entendemos que aquel investigador que aspire a dedicarse a la investigación en historia de la filosofía debería, pues, formarse profundamente en aquellos campos auxiliares para su tarea<sup>9</sup>. Así, *e.g.*, quien pretende investigar la historia de la filosofía griega necesita conocer profundamente la lengua griega, la religión griega, la historia política de Grecia, la historiografía más adelantada de su campo, etc. Pero quien investiga la historia de un campo no formula, necesariamente, teorías filosóficas originales. Esta confusión, tan corriente en filosofía, no se plantea en ciencias. Quien se dedica a historia de la física no investiga, propiamente, en física, sino que reconstruye de manera más o menos completa la historia del pensamiento físico. Creemos que, del mismo modo, la investigación histórica en filosofía ha de ser evaluada, propiamente, como una investigación que remite a la historia del pensamiento, y no a la resolución de problemáticas contemporáneas en filosofía, científica o no.

Autoras como Martha Nussbaum (*cf.* Nussbaum, 1997) han defendido la importancia del diálogo con los clásicos, pero no desde una actitud de veneración acrítica, sino como medio para iluminar nuestras preguntas actuales. Por ello, nuestra tesis no niega el valor del estudio histórico, sino que cuestiona su confusión con la práctica filosófica propiamente dicha. Como sostiene Deleuze (*cf.* Deleuze, 2002), filósofo francés contemporáneo, hacer filosofía implica crear conceptos, y no solamente interpretarlos o comentarlos, al modo de los comentaristas antiguos. El comentario histórico, aunque valioso y necesario, debe ser comprendido como una instancia preliminar o auxiliar, no como el horizonte último del quehacer filosófico.

<sup>9</sup> Un ejemplo de investigación histórica en filosofía abordada seriamente puede hallarse en la reciente obra de Graham (2006) y sus aportes en torno a la comprensión de la filosofía de los primeros presocráticos. Su compilación de los fragmentos de los pensadores presocráticos (*cf.* Graham, 2010) incorpora rigurosos estándares de investigación historiográfica, reemplazando, lentamente, al menos, a la clásica edición de Diels y Kranz.



Este punto es especialmente relevante si aspiramos a una filosofía científicamente informada. El desarrollo contemporáneo de disciplinas como la lógica matemática, la biología teórica o las ciencias cognitivas ha ampliado enormemente el repertorio conceptual al que la filosofía puede recurrir para abordar sus propios problemas. Desde esta perspectiva, filósofos como Ladyman y Ross (2007) han argumentado que la filosofía debe abandonar ciertas metodologías tradicionales y asumir, con seriedad, los resultados y métodos de las ciencias empíricas si desea ser epistemológicamente relevante. En esta línea, la historia de la filosofía, aunque formativa, no puede sustituir la investigación crítica orientada al presente.

Un especialista en la filosofía kantiana, *e.g.*, es aquel que conoce en profundidad el pensamiento de Kant, y por más que pueda realizar evaluaciones críticas del mismo, no por ello aborda o intenta resolver una problemática filosófica actual. Si bien es relevante que el investigador en filosofía conozca en profundidad la historia de su disciplina, evitando cometer los errores en los que otros cayeron en el pasado, creemos que es necesario hacer notar que hay problemas actuales en el pensamiento que no pueden ser reducidos a la investigación histórica. Esta última ha de ser el punto de partida de muchas indagaciones contemporáneas, aunque no creemos que deba ser la finalidad última de la investigación filosófica. El comentario de autores (*e.g.* “lo fundamental de *x* en *y*”) debe ser sopesado debidamente, pues, con la resolución de problemas genuinamente filosóficos. Las ciencias comprendieron esto hace tiempo. Quizás sea tiempo de que la filosofía comience, pues, a seguir los pasos de quien fuera su discípula. La investigación histórica es fundamental, y, sin ella, la filosofía está condenada a repetir viejos errores del pasado. Ahora bien: ella es solo el punto de partida, y no la meta final.

Quien investiga, *e.g.*, algún aspecto de la filosofía aristotélica, debería tener siempre en cuenta que la indagación histórica no tendría por qué implicar adhesión conceptual en el presente. La historia de la filosofía, comprendida en su generalidad, no es sino una rama de la historia de las ideas, del mismo modo en que puede serlo la historia de la música o de la arquitectura. Si bien debemos tenerla siempre en cuenta, lo deseable es abordar los

problemas filosóficos del presente con las herramientas modernas de la lógica matemática –y otras ciencias formales– y las ciencias particulares. Así como el arquitecto no busca en la *historia de la arquitectura* una guía paso por paso para sus construcciones, tampoco el filósofo debería seguir al pie de la letra (todas) las indicaciones de pensadores de hace siglos. Este breve ensayo ha intentado demostrar que una filosofía informada por la ciencia, y una ciencia orientada filosóficamente, es sumamente provechosa para el avance de nuestro conocimiento.

### Consideraciones finales

A lo largo de esta contribución hemos sostenido que la filosofía científica –o filosofía científicamente informada– constituye un enfoque adecuado, fructífero y necesario para abordar los problemas filosóficos contemporáneos. Frente a otras corrientes que han desvinculado la filosofía del conocimiento empírico o que han rechazado el diálogo con las ciencias, la propuesta aquí defendida parte del supuesto de que una filosofía racional y crítica debe nutrirse de los mejores conocimientos disponibles en cada época, lo que implica una actitud de apertura y colaboración con las ciencias particulares. Esta actitud no equivale a una subordinación acrítica a los resultados científicos, sino que busca una interacción recíproca, en la cual la filosofía pueda beneficiarse de los desarrollos empíricos y formales, y las ciencias puedan servirse de las herramientas conceptuales, lógicas y epistemológicas que la tradición elaborado.

Uno de los principales puntos que hemos destacado es que la filosofía científica no pretende sustituir a las ciencias ni competir con ellas en su campo propio. No se trata de convertir la filosofía en una ciencia empírica, sino de reconocer que su objeto –los problemas conceptuales más generales y abstractos, tales como los de verdad, conocimiento, ser, valor, sentido o justificación– puede y debe ser tratado en coherencia con los avances científicos contemporáneos. Esto implica una doble exigencia: por un lado, evitar el uso de conceptos obsoletos, vagos o ambiguos; por otro, desarrollar herramientas analíticas y modelos filosóficos que dialoguen con los resultados obtenidos por disciplinas como la física, la

biología, las neurociencias o la psicología moderna. Desde esta perspectiva, resulta insostenible continuar elaborando teorías filosóficas completamente al margen de los datos empíricos o en abierta contradicción con el conocimiento más asentado. Ya insistimos en que la ciencia no es el *único* modo de conocimiento disponible, pero sí es uno muy destacable y valioso.

Asimismo, hemos señalado que la filosofía científicamente informada no renuncia a las preguntas filosóficas tradicionales. Por el contrario, las reformula en términos más claros, rigurosos y actuales, buscando resolverlas, o al menos precisarlas, mediante un enfoque sistemático, coherente y fértil. Esta fertilidad se manifiesta en la capacidad de una teoría para generar nuevas preguntas, proponer soluciones plausibles y servir de guía para la investigación futura. En este sentido, el criterio de fecundidad teórica se convierte en un elemento clave para evaluar la productividad del trabajo filosófico, en estrecha relación con la coherencia interna (lógica) y la coherencia externa (científica) de las propuestas desarrolladas.

En contraste con posiciones filosóficas que hemos caracterizado como estériles o incluso nocivas, como el relativismo extremo, el escepticismo radical o cierto posmodernismo anticientífico, la filosofía científica se propone como una alternativa racional y constructiva. En vez de renunciar a la noción de verdad o al ideal de objetividad, los reformula con base en desarrollos contemporáneos, como lo han hecho autores como Tarski o Bunge. Esta reformulación no ignora la dimensión histórica y contextual del conocimiento, pero tampoco abandona la aspiración de alcanzar una comprensión más profunda, precisa y justificable del mundo. En este marco, el debate racional, la argumentación coherente y la revisión crítica se convierten en las herramientas fundamentales para el avance del saber, tanto filosófico como científico.

Hemos sostenido también que la historia de la filosofía, si bien cumple una función indispensable en la formación filosófica, no debe confundirse con la investigación filosófica propiamente dicha. Entendemos que una formación rigurosa en historia del pensamiento es

necesaria para evitar la repetición de errores pasados y para contextualizar las discusiones actuales, pero consideramos que el objetivo último de la filosofía no puede ser meramente exegético o comentarial. La filosofía, si ha de ser relevante, debe proponerse resolver problemas actuales mediante la creación de nuevos conceptos, teorías y marcos interpretativos. Esta capacidad creativa es la que distingue a la filosofía como una disciplina viva, y no simplemente como una rama de la erudición histórica.

Finalmente, hemos afirmado que la filosofía científica no es una moda pasajera ni una simple etiqueta metodológica, sino cierta *actitud intelectual* que se funda en el respeto por la evidencia, la claridad conceptual, el rigor lógico y el compromiso con la verdad. En un mundo donde los desafíos éticos, tecnológicos y epistemológicos se multiplican, resulta indispensable contar con una filosofía que esté a la altura de estos problemas, capaz de dialogar con los otros saberes y de contribuir a la comprensión y orientación racional de la experiencia humana. Esta es la tarea que la filosofía científicamente informada asume, y que creemos urgente reivindicar en el contexto filosófico contemporáneo.

### Referencias

- Beiser, F. (2005). *Hegel*. United Kingdom: Routledge, Taylor & Francis Group. ISBN. 9780415312080.
- Bunge, M. (1971). "Is Scientific Metaphysics Possible". *The Journal of Philosophy*, 68 (17), 507 – 520. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/2024691>.
- Bunge, M. (1974 – 1989). *Treatise on Basic Philosophy*. 8 volúmenes. Dordrecht: Kluwer. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/978-94-010-9920-2>.
- Bunge, M. (2005). *Diccionario de filosofía*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
- Dawkins, R. (2007). *El espejismo de Dios*. Madrid: Editorial Espasa – Calpe.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Ferraris, M. (2013). *Manifiesto del Nuevo Realismo*. Madrid: Editorial Espasa.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- Graham, D.W. (2006). *Explaining the Cosmos: The Ionian Tradition of Scientific Philosophy*. Princeton: PUP. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/S0009840X08001662>.

- Graham, D.W. (2010). *The Texts of Early Greek Philosophy* (Part I). Cambridge: Cambridge University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.1017/S0075426913001134>.
- Haack, S. (1995). "Concern for truth: What it Means, Why it Matters". *Annals of the New York Academy of Sciences*, 775 (1), 57 – 63. Disponible en: <https://doi.org/10.1111/j.1749-6632.1996.tb23127.x>.
- Hawking, S. (2010). *El gran diseño*. Barcelona: Crítica.
- Hegel, G.W.F. (2005). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. Madrid: Alianza Editorial (*Filosofía y Pensamiento*).
- Houlgate, S. (2006). *The Opening of Hegel's Logic: From Being to Infinity* (History of Philosophy Series). Purdue: Purdue University Press.
- Houlgate, S. (2005). *An Introduction to Hegel: Freedom, Truth and History*. United Kingdom: Blackwell.
- Ladyman, J. & Ross, D. (2007). *Every Thing Must Go: Metaphysics Naturalized*. Oxford: Oxford University Press.
- Lyotard, J-F-. (1979). *La condición postmoderna*. Madrid: Altaya Editorial.
- Magee, G. (2008). *The Hegel Dictionary*. Continuum Philosophy Dictionaries. United Kingdom: Bloomsbury Publishing.
- Nussbaum, M. (1997). *Cultivating Humanity: A Classical Defense of Reform in Liberal Education*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Piossek, L. (2005). *El filósofo topo. Sobre Nietzsche y el lenguaje*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Popper, K. R. (2013). *The Open Society and Its Enemies*. Princeton: Princeton University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.4324/9780203820377>.
- Ramírez, R. (2019). "Hegel y su perfil psicopatológico, a la luz de su concepción filosófica de la religión". *Sincronía*, 75, 25 – 60.
- Richardson, A. (2019). "Toward a History of Scientific Philosophy". *Perspectives on Science*, 5 (3), 418 – 451. Disponible en: [https://doi.org/10.1162/posc\\_a\\_00533](https://doi.org/10.1162/posc_a_00533).
- Romero, G. E. (2017). "Filosofía científica y los límites de la ciencia". *Estudios e Investigaciones*, 6 (1), 97 – 103. Disponible en: <https://doi.org/10.26885/rcei.6.1.97>.

- Romero, G.E. (2018). *Scientific Philosophy*. Heidelberg – Berlin, New York: Springer.  
Disponible en: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-97631-0>.
- Romero, G.E., Pérez – Jara, J., Camprubí, L. (2022). *Contemporary Materialism: Its Ontology and Epistemology*. Switzerland: Springer. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-89488-7>.
- Rorty, R. (1989). *Contingencia, ironía y solidaridad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Russell, B. (1952). *Dictionary of mind, matter and morals*. New York: Philosophical Library.
- Tarski, A. (1944). “The Semantic Conception of Truth and the Foundations of Semantics”. *Philosophy and Phenomenological Research*, 4 (3), Pp. 331 – 375.
- Teixidó, Ó. (2021) “Necesidades, valores y normas desde una filosofía científica”. *Universidad Verdad*, 78, 120 – 135. Disponible en: <https://doi.org/10.33324/uv.v1i78.396>.
- Teixidó, Ó., & Carcacia, I. (2024). “La filosofía sintética: ¿Qué es y por qué todo filósofo dedicado a la investigación debería adoptarla?”. *Logos: Anales del Seminario de Metafísica*, 57 (2), 271 – 290. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.5209/asem.94460>.
- Whitehead, A.N. (1985). *Process and Reality: An Essay in Cosmology*. New York: Free Press.



# El renacimiento de la comedia: reflexiones sobre la individuación positiva y el ingenio absurdo como antidispositivo.

## The Renaissance of Comedy: Reflections on Positive Individuation and Absurd Wit as anti-device.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.4.25b

Emmanuel Ortiz Garza

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [emmanuel.ortiz7804@alumnos.udg.mx](mailto:emmanuel.ortiz7804@alumnos.udg.mx)

ID <https://orcid.org/0009-0008-4069-4912>

Received: 15/04/2025 Revised: 26/05/2025 Approved: 06/06/2025

### Resumen.

La cultura terapéutica promovida por la literatura de autoayuda se fundamenta en un principio de individuación que idealiza la autorregulación a través de la mesura y el conocimiento de sí mismo. El origen de este principio puede encontrarse en la figura mítica del dios griego Apolo, cuya función es, según Friedrich Nietzsche y Giorgio Colli, brindar límites al sujeto y promover la aceptación de diversos órdenes por medio del arte sublime. La idea que exploramos en este documento es que la figura del dios griego Hermes, descrita por William G. Doty, puede ser interpretada como la representación del ingenio y la aceptación de lo absurdo, y que a través de la comedia podría desarticular el principio de individuación en tanto dispositivo del pensamiento positivo.

**Palabras clave:** Autoayuda. Autorregulación. Positividad. Hermes. Creatividad. Comedia.

### Abstract:

The therapeutic culture promoted by self-help literature is based on a principle of individuation that idealizes self-regulation through moderation and self-knowledge. The origin of this principle can be found in the mythical figure of the Greek god Apollo, whose function is, according to Friedrich Nietzsche and Giorgio Colli, to

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Ortiz, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Ortiz, E. (2025). El renacimiento de la comedia: reflexiones sobre la individuación positiva y el ingenio absurdo como antidispositivo. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 62-78  
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.4.25b

provide limits to the subject and promote the acceptance of various orders through sublime art. The idea that we explore in this document is that the figure of the Greek god Hermes, described by William G. Doty, can be interpreted as the representation of wit and the acceptance of the absurd, and that through comedy it could dismantle the principle of individuation as a device of positive thinking.

**Keywords:** SELF-help. self-regulation. Positivity. Hermes. Creativity. Comedy.

*“Ríe, ríe, ríe como un monstruo, sólo ríe, ríe,  
aunque ya estés muerto, sólo ríe, ríe,  
ríete con alegría”  
Cucho Lambreta*

## Introducción

La literatura de autoayuda proveniente del siglo XX es la manifestación escrita de una cultura terapéutica que gira en torno al principio de individuación. Este principio idealiza la medida y el autoconocimiento como medios esenciales para alcanzar el bienestar personal y los articula como un dispositivo de autorregulación. En este sentido, la cultura terapéutica se fundamenta en la idea meritocrática de que el individuo debe trabajar en sí mismo para mejorar su vida y lograr un equilibrio entre sus emociones y comportamientos. Este enfoque ganó popularidad en nuestro contexto contemporáneo del siglo XXI, equiparó el bienestar económico con el bienestar psicológico, y se organizó como un dispositivo de individuación.

Considero en lo siguiente que este dispositivo de individuación extiende sus raíces hasta la figura mítica del dios griego Apolo. Según Friedrich Nietzsche y Giorgio Colli, Apolo desempeña la función de proporcionar límites al sujeto y fomentar la aceptación de diversos órdenes a través del arte sublime. Apolo, como símbolo de la racionalidad y el control, representa la estructura y la armonía que se buscan alcanzar mediante la autorregulación. Su figura mítica encarna la capacidad humana de medir y regular las emociones, promoviendo una visión del ser humano como un ente autocontrolado y equilibrado.

Frente a esta divinidad de la individuación, la figura del dios griego Hermes, descrita por William G. Doty, nos ofrece una perspectiva contrastante. Hermes puede ser considerado la representación del ingenio y lo absurdo. A diferencia de Apolo, Hermes no se

conforma con los límites establecidos, sino que los cuestiona y desarticula mediante su astucia y humor absurdo. La interpretación de Doty sugiere que Hermes, a través de la comedia, nos invita a aceptar lo irracional y lo caótico como parte inherente de la existencia humana. Esta figura mitológica desafía la rigidez del principio apolíneo de individuación, y nos ofrece una visión más flexible y dinámica de la vida.

La hipótesis que apunto en este texto es que el ingenio y el absurdo, encarnados en la figura mitológica de Hermes, pueden actuar como mecanismos desarticuladores del dispositivo de individuación promovido por la cultura terapéutica y el pensamiento positivo. Para explorar esta hipótesis, se emplea la revisión bibliográfica e integración de las nociones de individuación, creatividad e ingenio para permitir una interpretación actualizada y contextualizada de figuras mitológicas y su relevancia en la cultura contemporánea. Esta propuesta busca revelar cómo la risa y el humor, en tanto actos creativos del ingenio y el absurdo, pueden ser comprendidos como antidispositivos y coadyuvar a la aceptación de nuestra capacidad transgresora para alterar el orden.

### Individuación en la cultura *psi*

El siglo XX es atravesado por una tradición de pensamiento positivo cuyos orígenes pueden ser rastreados a los inicios de la cultura terapéutica, también llamada cultura *psi*, y su amplio abanico de textos catalogados como literatura de autoayuda. Según Vanina Papalini (2013), la cultura *psi* se articuló con el crecimiento del capitalismo en Norteamérica, con su modelo del empresario que administra diversos recursos, y la divulgación de ciencias sociales; solamente que la capitalización y administración de los objetos del mundo se dirigió hacia el sujeto mismo en el mundo, y las ciencias sociales se vulgarizaron a fin de hacerlas accesibles a una mayor cantidad de individuos. Esta cultura terapéutica enarboló una bandera de autosuficiencia que aseguraba la prosperidad del sujeto por medio de la autorregulación. La posibilidad para obtener un estado de bienestar recayó entonces en el sujeto mismo, amén de sus circunstancias personales, tales como su nacionalidad, sexo, clase social o cualquier

otra condición social, cultural o política a la que tuviera la fortuna, o desgracia, de pertenecer.

En esta cultura terapéutica la responsabilidad del individuo obedece a una racionalidad neoliberal, que promueve, de dientes para afuera, la autonomía del sujeto para gobernarse, desarrollarse y gestionarse; el individuo es entonces un proyecto que está bajo su completo control. A esto se refiere Fernando Ampudia (2006) cuando nos habla de la literatura de autoayuda como textos que ofrecen estrategias para administrar el yo, y la manera en que revitalizó a ciencias sociales, especialmente la psicología, a costa de convertirlas en un saber informal que podía ser consultado por todos sin la supervisión de un científico acreditado en alguna de esas ciencias. Los preceptos de esta cultura dictan que el individuo puede y debe hacerse cargo de sí mismo, sobrevivir en un mundo cada vez más competitivo, e incluso sanar sus heridas psicológicas y dolencias físicas a partir de un entrenamiento psicológico autodirigido.

El lema de esta literatura es que el individuo todo lo puede con y a través de sus capacidades psíquicas, por lo que la cultura terapéutica puede ser comprendida como parte de la tradición del pensamiento positivo, pensamiento propiciado, según Barbara Ehrenreich (2009), por el capitalismo tardío de consumo y el imperativo del crecimiento personal. Si el individuo se basta a sí mismo para cumplir todas sus necesidades y anhelos, entonces lo único que debe controlar es a sí mismo, y para hacerlo debe conocerse por completo, reconocer sus debilidades a mejorar y sus fortalezas a explotar. El conocimiento de sí mismo es, de nuevo, el medio de equilibrio, libertad y prosperidad que es accesible para todos a través de los textos de una psicología democratizada.

¿Cómo podemos conceptualizar esta exaltación de la autorregulación del individuo? Según Helena Béjar (2014) el pensamiento positivo utilizó la individuación como un dispositivo e hizo equivalentes la salud y el éxito; salud lograda principalmente con autosugestión, y éxito que se traduce en independencia financiera. Su noción de dispositivo es entendida, a partir de la propuesta de Giorgio Agamben (2011a), como el *“conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones cuya meta es gestionar, gobernar, controlar*

y orientar –en un sentido que se quiere útil– los comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres” (p. 256). En este sentido, la individuación puede ser comprendida como el dispositivo que coloca la regulación en manos de los sujetos.

Ante este positivo panorama no es posible quedar de brazos cruzados. Pero además de describir la regulación discursiva y prácticas de autoconstitución que fundamentan la cultura terapéutica, tal como lo hacen Stuart Hall (2003) y los especialistas hasta ahora mencionados, también se tiene la opción de hacer ejercicios de pensamiento que, en términos de Raymundo Mier (2017), nos ayuden a extrañarnos de este estado «normal» de cosas, y nos alienta a proponer, sino la revolución, el rescate de actitudes críticas de resistencia.

En este sentido, la propuesta de Agamben nos otorga orientación acerca de los posibles caminos para salir de este laberinto positivo. Agamben (2019) refiere que los actos de creatividad son actos de resistencia a los paradigmas percibidos. Según este filósofo la misma potencia que da lugar a los actos de producción, como la creación de subjetividades a través de dispositivos, contiene su misma resistencia, resistencia que se traduce como la negación del acto mismo. Todo poder, entendido como el control sobre algo, está ligado a la privación de su ejercicio. Crear un sujeto positivo a partir de la individuación contendría como acto la posibilidad de no producir al sujeto. Según Agamben (2019) llegar a esa negación es el estadio creativo que ejerce la crítica del acto.

Ahora bien, ¿en dónde descubrir inspiración para la negación, la crítica o, al menos, una suspensión de la individuación como dispositivo positivo? Para continuar con las propuestas de Agamben (2011b) la sugerencia en este texto es dirigir la mirada a los orígenes de dicho principio de individuación, al pasado arcaico que no está muerto ni fue estéril, sino que pervive en nuestro presente, especialmente en nuestra mentalidad occidental educada a partir del sincretismo greco-cristiano. En esta mirada hacia el pasado hemos de recurrir en primera instancia a la obra del filósofo alemán Friedrich Nietzsche (2014), quien describió en *El nacimiento de la tragedia* a una figura que personifica a la individuación, el brillante, lógico y delfico dios Apolo. También será de gran ayuda tomar en cuenta las observaciones

complementarias y posteriores de Giorgio Colli (2020) acerca de las características principales de dicha divinidad griega y su rol en la creación del arte cómico.

### **Friedrich Nietzsche: lo apolíneo y lo dionisiaco**

En su embate contra la moral del cristianismo y la exaltación de la música alemana, Nietzsche (2014) se preguntó qué importancia tuvieron los dioses Apolo y Dioniso en el surgimiento de la tragedia griega como género lírico posterior a la épica homérica, y al hacerlo echó mano de las nociones de voluntad y representación del filósofo Artur Schopenhauer. Para explicar la dialéctica de la tragedia griega Nietzsche (2014) equiparó la figura de Dioniso con la voluntad misma, y le asignó el lugar del coro en las tragedias de Sófocles, Esquilo y Eurípides. El coro es comprendido como una masa indiferenciada de música que entraña una sabiduría instintiva e inconsciente. Lo dionisiaco se trata del fundamento de la vida misma, la naturaleza en su inconcebible esplendor y encarnada en la música que acompaña a la puesta en escena de una tragedia; es la manifestación desmesurada de la existencia que produce la liberación misma de la existencia. Semejante estado de embriaguez dionisiaco no puede ser aprehendido por sí mismo, semejante a la voluntad o al nómeno kantiano, y por ello precisa de otro elemento para su expresión y manifestación. Tal elemento es lo apolíneo.

Nietzsche (2014) describe a la figura de Apolo como la divinidad que equivale a la representación en la propuesta de Schopenhauer, y en esa medida su función es expresar los fundamentos vitales de lo dionisiaco. La misión de Apolo es traducir la vasta e inconsciente sabiduría de Dioniso en el lenguaje de las imágenes bellas, de las apariencias comprensibles que protegen al sujeto de la misma fuerza orgiástica de lo dionisiaco. Podemos comprender que para Nietzsche (2014) Apolo se trata de una figura que produce e inspira manifestaciones concretas de belleza, es decir imágenes u obras artísticas, a partir de los estados dionisiacos. Al obrar como representación conjugada con la voluntad, las figuras de Apolo y Dioniso producen el mito trágico de los griegos. La tragedia se trata entonces de una narrativa lírica que acerca y dirige a los seres humanos hacia los límites del



mundo y su propia condición de sujetos; revela la tendencia natural hacia la aniquilación, pero también es la salvaguarda por medio de la belleza de las apariencias.

Con su propuesta dialéctica de la tragedia griega Nietzsche (2014) puso de manifiesto la función individualizadora de Apolo. Frente a la caótica fuerza de una interioridad instintiva, indiferenciada y dionisiaca, la figura de Apolo brinda límites que le permiten al sujeto una diferenciación integradora a través de la medida y el conocimiento de sí. Lo apolíneo nietzscheano encarna el principio de individuación que integra los fundamentos vitales inconscientes con representaciones concretas y conscientes que el sujeto puede asimilar. El lenguaje de las imágenes apolíneas, que traduce lo dionisiaco, es la resistencia ante esa febrilidad primordial, e impone como resistencia un orden en lo heteróclito. Lo apolíneo es, entonces, el origen de principio de individuación que afirma la medida frente a la destrucción orgiástica, y el conocimiento de sí mismo como constitución de la subjetividad.

Para Nietzsche (2014) Apolo encarna la individuación como necesidad de diversos órdenes, en lo estético, en lo ético, en lo interpersonal y en el lenguaje, es decir, en la constitución de la subjetividad. El dios Apolo encarna el principio de individuación, y, aunque esté fundamentado en la interioridad dionisiaca, el principio de individuación toma la forma moderna de dispositivo en la medida que exige la medida y el conocimiento de sí mismo, es decir, la autorregulación. Ahora bien, esta propuesta de Nietzsche (2014) parece contraponer a las figuras de Dioniso y Apolo en una dialéctica que tiene como producto la tragedia griega, sin embargo, esta contraposición es aparente y ambiciosa en sus alcances. Para clarificar esto podemos recurrir a las observaciones de Giorgio Colli (2020) respecto a la relación entre lo apolíneo y dionisiaco en la tragedia griega.

### **Individuación apolínea y suspensión dionisiaca**

Colli (2020) refiere que la propuesta de Nietzsche (2014) está sustentada en una teoría que por sí misma no propone una contraposición tajante entre voluntad y representación, o en términos nietzscheanos, entre lo dionisiaco y lo apolíneo. Al considerar a Dioniso como la interioridad, lo musical e indiferenciado, y a Apolo como la expresión, el esquematismo

lógico e individualizador, el llamado filósofo intempestivo está fundamentando lo apolíneo en lo dionisiaco. Al hacerlo el impulso orgiástico provocado por Dioniso se puede ver entonces como el antecedente necesario en el camino a la individuación. Lo dionisiaco para Colli (2020) no sería anti-individualista, sino la condición necesaria del principio de individuación; no se trataría de una ruptura del orden apolíneo, sino de la matriz primigenia de dicho orden.

Por otra parte, tal como apuntaba Nietzsche (2014), Apolo y Dioniso conjugan un proceso dialéctico que expresa la tensión entre el ser humano y la ley de *Ananké*, i.e. la fatalidad, el destino. Los héroes trágicos experimentan el sufrimiento dionisiaco de la individuación apolínea, y por más que tratan de romper con el orden cósmico que pesa sobre ellos la culminación de sus desventuras y peripecias es la resignificación de su vida; es la belleza triunfando sobre el dolor. Según Simone Weil (1941) en la tragedia griega se muestra la humillación del sujeto a la fuerza de la ley, de la *Ananké*. El protagonista trágico logra superar su mortalidad y no elige ninguna de las opciones convencionales que tiene para actuar, mas, al hacerlo se somete al orden que no logra comprender, es decir, acepta los límites apolíneos. De manera que, para Colli (2020), lo dionisiaco no se trataría de la oposición contra el orden o su transformación, sino el deseo de suspensión de todo orden.

Lo que es importante resaltar de las observaciones anteriores es que, aunque lo dionisiaco parece ser la negación del orden, esa negación es impedida por la individuación apolínea que fundamentó, de manera que la figura de Dioniso sólo nos puede ofrecer una suspensión del orden. En búsqueda de una negación del dispositivo de la individualidad, Nietzsche (2014) ya nos brindó el origen y la descripción de lo apolíneo, sin embargo, su propuesta dionisiaca no nos ofrece la negación pretendida sino una liberación, entendida como suspensión, de lo apolíneo a través de la tragedia. Esto pudo haber servido y bastado para los antiguos griegos, sin embargo, Colli (2020) nos advierte que el hombre moderno vive principalmente en el mundo de la representación, en la apariencia apolínea ahora desconectada de la interioridad dionisiaca que le dio origen, fenómeno al que llamó lo apolíneo general. ¿En dónde, entonces, podríamos encontrar la negación de esta

individualidad apolínea, la que ha perdido todo rastro de instinto dionisiaco que le servía al menos de suspensión trágica como contrapeso?

### Hermes: el divino transgresor

Si acaso ahora parece difícil considerarnos proclives al delirio dionisiaco provocado por el arte trágico, no por ello quedamos desamparados por los antiguos dioses para resistir el brillo individualizador de Apolo. Para aventurarnos en el *pánthion* podemos recurrir a los himnos homéricos y hesiódicos acerca de los dioses. Ya que Nietzsche (2014) declaró la muerte también de la tragedia, entonces la mitología griega se nos muestra como una opción adecuada para tratar de descubrir algún principio o figura que desarticule el dispositivo apolíneo de la individuación. No hay que ir muy lejos en el sendero olímpico para dar cuenta que, de entre los diversos dioses, el que le ha hecho frente exitosamente a Apolo es el hijo del olímpico Zeus y la pléyade Maya, el embaucador y mensajero Hermes.

Según los *Himnos Homéricos* (Bernabé, 1978) y la *Teogonía* de Hesíodo (1978) el dios Hermes nació en Cilene, y junto con su madre Maya habitaba una cueva, lejos de los demás inmortales. Consciente de su divina y bastarda estirpe, decidió obtener un lugar en el Olimpo, y para conseguirlo cometió el famoso robo de las vacas de Apolo. Los mitos griegos antiguos nos narran cómo, al día siguiente de haber nacido, Hermes visitó el monte de Pieria donde pastaba el ganado sagrado de los dioses, y arreó a cincuenta vacas para realizar con dos de ellas un sacrificio en honor a las deidades olímpicas, que entonces eran 11 en total. En dicho rito los mortales debían consumir la carne de los animales sacrificados, y reservar los huesos para las deidades. Hermes preparó 12 piezas de exquisita carne, y a pesar del provocativo aroma que tenían no consumió ninguna. De esa manera el astuto hijo de Maya y Zeus se aseguraba a sí mismo en uno de los tronos del Olimpo.

Cuando el dios Apolo se percató del robo, acudió a acusar a Hermes, quien se declaró completamente inocente. La disputa fue llevada ante el mismo Zeus, quien le ordenó entregar el ganado robado. Cuando Hermes llevó al dios solar a la gruta donde había escondido a las vacas sagradas, sosegó la cólera de Apolo cantando con una lira que había

inventado usando el caparazón de una tortuga. En ese canto narró el origen de todos los dioses olímpicos, incluyéndose nuevamente a sí mismo. El canto conmovió tanto a Apolo que éste terminó por echarse a reír. Al recibir como obsequio la lira creada por Hermes, Apolo terminó perdonando al embaucador divino y le concedió una parte de su poder profético.

Este mito nos revela cómo el dios Hermes inicia su ascenso al Olimpo desde una condición inferior a los inmortales, y cómo fue capaz de obtener los favores de Apolo y hacerlo reír con sus habilidades a pesar de haber desafiado su autoridad. Esta relación entre dioses nos pone sobre la pista de la figura griega de Hermes como alternativa de resistencia directa, cómica y astuta contra el principio de individuación apolíneo.

### **Creatividad del dios ingenioso y absurdo**

El especialista en religiones William G. Doty (1997) describe a Hermes como el dios marginal, ingenioso y creador que es capaz de alterar los órdenes establecidos en las leyes naturales, divinas y humanas. En la familia de dioses griegos, Hermes es considerado la contraparte oscura del brillante Apolo, algo así como la otra cara de la moneda, pues comparten habilidades y dominios similares, como la medicina, la música, el conocimiento del futuro y las artes, sin embargo, como hemos notado anteriormente, la misión de Apolo es trazar y hacer respetar los límites sagrados de la ley del destino. Por su parte, Hermes es el dios transgresor de los límites en búsqueda de beneficios, principalmente para sí mismo y la humanidad. Con sus artimañas Hermes creó la noción misma de sacrificio como una manera de intercesión entre lo humano y lo sagrado. Es decir, aunque altera los órdenes preestablecidos, Hermes como mediador crea trampas y engaños a fin de llegar a nuevos estadios de civilización, por lo que es considerado también como un benefactor cultural. Sus acciones se nos muestran como una resistencia directa contra los límites impuestos y preservados por su hermano Apolo. Aquí no hablamos ya del deseo de suspensión del orden, sino de la auténtica transformación del mismo a fin de recuperar la interioridad dionisiaca.

¿Cómo es que se puede lograr dicha transformación del orden? Doty (1957) refiere que Hermes, además de ser un transgresor y benefactor, es el dios del ingenio. Esta divinidad

griega se caracteriza por su capacidad creativa para introducir nuevos elementos, ingeniosos e inesperados, dentro del *statu quo*. Hermes es experto en enturbiar la calma de las aguas, y suele crear fuerzas de tensión entre un estado de cosas dado y su búsqueda de beneficios. En esas situaciones tensas, la resolución que él mismo da es la creación astuta de oportunidades, entendidas como la articulación entre un elemento inesperado con una situación concreta.

De los mitos sobre Hermes podemos comprender que es el dios de las oportunidades porque logra articular con astucia toda clase de objetos en situaciones en las que normalmente no suelen intervenir, por ejemplo, el uso del caparazón de una tortuga para crear una lira. El resultado de este proceso hermesíaco<sup>1</sup> es la anticipación de beneficios y la producción de risa como expresión de la resolución. Según la propuesta de Doty (1957) Hermes como creador ingenioso no teme caer en el absurdo con tal de obtener los beneficios buscados, y ese rasgo de extravagancia que provoca la risa une a Hermes con la comedia, entendida desde la definición de Aristóteles (2014) como la imitación de lo inferior y absurdo que es risible.

### Comedia: la risa del dios astuto

Según Nietzsche (2014) y Colli (2020) en la tragedia griega encontramos la sujeción artística del sujeto a la ley terrible del destino, sujeción que fue reconocida como lo sublime, una de las dos ideas que utiliza el arte para producir representaciones que permiten al hombre dignificar su vida. La otra idea es lo cómico. Para Nietzsche (2014) la comedia surgió como un género artístico tardío cuando el coro musical de la tragedia fue acallado, paulatinamente, por la misma expresión apolínea que había engendrado y que exaltaba la belleza de las apariencias y al mundo terrenal. Según este filósofo la comedia ática griega se cifraba en la vida cotidiana, y agregó que, bajo la pluma de Eurípides, principalmente, los héroes que

<sup>1</sup> Acuño aquí hermesíaco para hacer referencia directa a Hermes, y distinguirlo de lo hermético que se relaciona con la tradición filosófica y religiosa adjudicada al legendario Hermes Trismegisto, y de la noción de hermenéutica que alude a Hermes como creador de las lenguas humanas y mensajero divino entre dioses y humanos.

tomaron la escena artística fueron una representación de los espectadores mismos, de los humanos de la vida cotidiana. En contraste con la tragedia y su dialéctica tensión entre lo mortal y lo divino, la comedia como género se caracterizó por la catarsis artística suscitada por lo absurdo.

Lo cómico ya se encontraba en los textos míticos de los griegos, tal como hemos dejado claro en el mito de Hermes y Apolo. Así pues, podemos sugerir que Hermes, el paradójico dios astuto y absurdo, es una figura adecuada de la comedia griega en la medida que apela a lo inferior, la apertura a lo diferente, para la resolución de situaciones tensas, y cuya expresión catártica sería la risa. Si entendemos a la risa provocada por el absurdo ingenioso como resultado de la alteración oportuna de un orden establecido para la obtención de beneficios, podríamos considerar entonces que las acciones de Hermes podrían ser una negación cómica del principio de individuación encarnado en Apolo.

Recordemos que en la primera parte de este escrito se habló del principio de individuación que propone la autorregulación a través de la medida y el conocimiento de sí mismo. El principio se encarnó en la cultura *psi* y ofreció al individuo un estado de salud y éxito como resultado de su esfuerzo autónomo y autorrealizador. En la búsqueda de los orígenes míticos de dicho principio Nietzsche (2014) nos proporcionó la función de Apolo como encarnación de la individualidad, misma que afirma la medida frente a la destrucción orgiástica, y promueve al conocimiento de sí mismo como constitución de la subjetividad. Apolo es entonces la figura de la individuación como necesidad y permanencia de diversos órdenes. Si Nietzsche (2014) se preguntaba que era lo dionisiaco y lo apolíneo en la tragedia griega, la cuestión en este documento es averiguar qué es lo hermesíaco en la comedia, para ampliar y complementar la propuesta del filósofo intempestivo.

Walter Benjamin (1933) consideró que si la cultura dominante se volvía una estructura opresora la risa sería la mejor manera de sobrevivir en ella y transformarla. La cultura *psi* ha producido una tendencia desproporcionada a la autorregulación, y en esta situación individualista Doty (1957) coincide en que la figura cómica puede ofrecer un necesario balance.



Tenemos por un lado el impulso primigenio de lo dionisiaco que es la voluntad orgánica de los individuos, la interioridad inconsciente que los vitaliza. Por otro lado, tenemos lo apolíneo como resistencia a esa febrilidad e imposición de diversos órdenes que traducen lo instintivo en representaciones, pero que fue llevado por la autorregulación a un nivel desproporcionado en el que se ha perdido la conexión con la interioridad dionisiaca. Es aquí donde sería posible que entren en juego las acciones míticas de Hermes, porque proponen la afrenta al orden y la búsqueda de nuevos estados de beneficio a través del ingenio y la aceptación del absurdo, es decir, de la comedia que podría marcar el retorno a la interioridad instintiva.

### A modo de conclusión

Recordemos que para Agamben (2011a) un dispositivo es todo aquello que gestiona, gobierna, controla y orienta comportamientos, gestos y pensamientos en búsqueda de su utilidad, y dichos dispositivos han sido incorporados en el individuo. La risa hermesiaca sería entonces una especie de antidispositivo que emplea el ingenio para exhibir y desarticular la absurda autorregulación. Hermes, como figura mítica, conmina a la alteración ingeniosa del orden, es decir, no a la agresión destructiva que se enfrente abiertamente a estructuras en las que el sujeto ha sido formado, una lucha en la que el individuo las lleva de perder. La sugerencia es poner en aprietos los fundamentos de dichas estructuras o principios con la astucia necesaria para obtener otras clases de beneficios. Si el principio de individuación busca que el sujeto se responsabilice por completo de su autorregulación, el ingenio de Hermes como antidispositivo procuraría la revitalización de la interioridad y la creación de nuevas metas que no limiten al sujeto a su propia regulación.

El primer paso que me parece adecuado en este movimiento hermesiaco sería divulgar y hacer explícito lo absurdo, lo risible de la individuación, es decir, mostrar a través de la comedia la dudosa relación entre salud y éxito como ideales equivalentes en el pensamiento positivo. Lo que es necesario crear y promocionar es una comedia cifrada en los absurdos de la literatura de autoayuda, de la salud responsabilizada por completo al

paciente y de la autorregulación que confunde medida con represión y conocimiento de sí como cosificación de la psique humana. Ehrenreich (2009) advierte que incluso en el pensamiento positivo el sentido del humor ha sido secuestrado porque ahí se considera que no se puede reír de todo. Sin embargo, no porque sean asuntos serios se pueden escapar de la comedia, y precisamente por ser de lo más serios e importantes es que deben ser objeto de observaciones y críticas ingeniosas.

Al dios Apolo que encarna el principio de individuación no se le puede enfrentar a través de argumentos lógicos porque está más allá de nuestra comprensión lógica y capacidades psicológicas. Sería como intentar eclipsar al Sol con una linterna. Sin embargo, la comedia inspirada por Hermes nos ofrece la desarticulación de la medida y la autorregulación a través de la experiencia creativa del ingenio. Por poderoso que sea Apolo podemos aceptar la absurdidad de nuestra condición humana y jugar a tapar al Sol con sólo un dedo como un acto cómico y creativo.

Por supuesto habrá que preguntarse qué expresiones artísticas de la comedia serían las más adecuadas para desarticular con mayor eficacia el principio de individuación del pensamiento positivista. Habría que indagar de qué manera la risa hermesiaca puede ser provocada a través de la sátira, la burla, la parodia, el sarcasmo o los diferentes tipos/colores de humor y cuál de los anteriores es más crítico respecto a lo apolíneo. Sin embargo, me parece que estas preguntas merecerían una respuesta mucho más profunda y extensa, que bien pueden partir de las observaciones hechas por Fátima Coca (2005) a la influencia de aspectos socioculturales en la concepción de lo ridículo y lo cómico en el campo de la literatura. Por el momento basta tener en cuenta que el pensamiento positivo puede ser comprendido como un orden de origen apolíneo, y que como tal puede ser alterado para el beneficio de la humanidad, de manera similar a los beneficios que produjo Hermes en su ascenso al Olimpo. ¡Que nuestra risa exprese los absurdos del pensamiento positivista!, y que la comedia dé apertura a nuevos horizontes de nuestra experiencia humana.

## Referencias

- Agamben, G. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Recuperado de <https://ia802901.us.archive.org/4/items/agamben.giorgioqueesundispositivo/Agamben.-Giorgio-Qu%C3%A9-es-un-dispositivo.pdf>.
- Agamben, G. (2011b). *Desnudez*. Trad. Cristina Sardoy. Adriana Hidalgo editora S. A.
- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*. Adriana Hidalgo editora S. A.
- Ampudia, F. (2006). Administrar el yo: literatura de autoayuda y gestión del comportamiento y los afectos. *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 113, 49-75. Obtenida el 2, noviembre, 2024 de <https://doi.org/10.2307/40184725>
- Aristóteles. (2014). *Física. Acerca del Alma. Poética*. Editorial Gredos, S. A.
- Béjar, H. (2014). Orígenes de la tradición del pensamiento positivo. *Athenea Digital*, 14(2), 227-253. Obtenida el 5, diciembre, 2024 de <https://atheneadigital.net/article/view/v14-n2-bejar>
- Benjamin, W. (1933). Experiencia y pobreza. *Discursos interrumpidos I* (167-173). Taurus.
- Bernabé, A. (1978). *Himnos Homéricos*. EDITORIAL GREDOS, S. A.
- Coca, F. (2005). La influencia social en la concepción de lo ridículo-cómico a través de la comedia. *Tonos Digital*, (10). Recuperado de <https://www.um.es/tonosdigital/znum10/estudios/G-Coca.htm>.
- Colli, G. (2020). *Apolíneo y Dionisiaco*. Trad. Miguel Morey. Editorial Sexto Piso S. A. de C. V.
- Doty, W. (1997). A lifetime of trouble-making: Hermes as Trickster. *Mythical Trickster Figures. Contours, contexts and criticisms*. The University of Alabama Press.
- Ehrenreich, B. (2009). *Sonríe o muere: la trampa del pensamiento positivo*. Editorial Turner.
- Hesíodo. (1978). *Teogonía*. Trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Diez. Editorial Gredos, S. A.
- Mier, R. (2017). *Nicht für immer! ¡No para siempre! Introducción al pensamiento crítico y la teoría Frankfurtiana*. Gedisa.

Nietzsche, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia. El caminante y su sombra. La ciencia jovial*. EDITORIAL GREDOS S. A.

Papalini, V. (2013). Recetas para sobrevivir a las experiencias del neocapitalismo (O de cómo la autoayuda se volvió parte de nuestro sentido común). *Nueva Sociedad*, 245, 163-177. Obtenida el 20, noviembre, 2024 de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/29045>

# Sahagún, ejemplo de frustración: entre el entusiasmo y el pesimismo; o, Del *pecadillo filosófico* de tomar el Anáhuac por Nueva España.

Sahagún, an example of frustration: between enthusiasm and pessimism; or, On the *philosophical sin* of mistaking Anahuac for New Spain.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.5.25b

Eduardo Quintana Salazar

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [eduardo.quintana@academicos.udg.mx](mailto:eduardo.quintana@academicos.udg.mx)

 <https://orcid.org/0000-0003-4774-0826>

Received: 28/04/2025 Revised: 19/05/2025 Approved: 12/06/2025

## Resumen.

En el presente texto se abordan varias problemáticas que invitan a la reflexión, como es el hablar del origen del *pecado filosófico* o *pecadillo filosófico* que los Estados europeos justificaron para dominar, conquistar o invadir a otros Estados que consideraban inferiores; después se expone el conflicto interno que vivió fray Bernardino de Sahagún, como ejemplo de frustración; y finalmente, se expone el rechazo actual de la Iglesia católica contra la "Doctrina del descubrimiento" al ponerse del lado de los pueblos indígenas, con lo que se abre un nuevo espacio para la reinterpretación de más de quinientos años del choque o encontronazo entre el nuevo mundo (pueblos indígenas de las indias occidentales) y el viejo mundo o Europa.

**Palabras clave:** Peadillo. Bagatela. Pecado filosófico. Doctrina del descubrimiento. Pesimismo. Frustración.

## Abstract:

This text addresses several issues that invite reflection, such as the origin of the philosophical sin, or "pecadillo philosophical" (a little philosophical sin) that European states justified by dominating, conquering, or invading other states they

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Quintana, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Quintana, E. (2025). Sahagún, ejemplo de frustración: entre el entusiasmo y el pesimismo; o, Del *pecadillo filosófico* de tomar el Anáhuac por Nueva España. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 79-111  
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.5.25b

considered inferior. It then presents the internal conflict experienced by Friar Bernardino de Sahagún as an example of frustration. Finally, it presents the Catholic Church's current rejection of the "Doctrine of Discovery" by siding with indigenous peoples, thereby opening a new space for reinterpreting more than five hundred years of the clash or confrontation between the New World (indigenous peoples of the West Indies) and the Old World or Europe.

**Keywords:** Peccatillum. Bagatelle. Peccatum philosophicum. Doctrina of Discovery. Pessimism.

## Introducción

A continuación, se expondrá una breve reflexión en torno al *pecado filosófico* o *pecadillo*, como lo nombra Kant, como una justificación entre naciones poderosas para conquistar a la que llaman nación débil como beneficio para la Humanidad, eso es lo mismo que hizo España con el silencio cómplice del resto de las naciones europeas, que también tenían la intención de tomar una parte para sí, de las Indias Orientales y Occidentales. Pero España en asuntos religiosos no sólo estaba dividida por musulmanes y judíos, sino también entre religiosos cristianos, por ejemplo, unos defendían la autoridad monárquica y otros estaban contra la misma. Los primeros justificarán el *pecado filosófico*; los segundos, denunciarán dicho pecado, a su modo. Para evitar ese conflicto entre cristianos, la corona asumirá el deseo de cristianizar a sus nuevos súbditos siguiendo lo realizado con musulmanes y judíos en tierras ibéricas. Con ese ideal llevarán misioneros a las tierras renombradas como Nueva España, para defender su derecho ante Europa, entre ellos llega fray Bernardino de Sahagún, que en sus primeros veinte años derrocha entusiasmo, pero años después cae en un terrible pesimismo, producto de su frustración evangelizadora al ver la decadencia en que vivían la nueva sociedad naciente a raíz de la caída de Tenochtitlán. Las conductas de los indígenas degeneran, principalmente en borracheras y, los españoles, venían de su patria; ambos tienen conductas dudosas morales y religiosas. Hay que hacer algo, los misioneros cuestionan, y como reacción a la misma frustración empezará su labor Sahagún —que hasta hoy se sigue elogiando—, de conocer y escribir, lo que hoy se conoce como la *Historia general*



*de las cosas de Nueva España*; escrito realizado a petición de su superior, fray Francisco Toral, y que por santa obediencia realiza:

[...] a mí me fue mandado por santa obediencia de mi prelado mayor, que escribiese en lengua mexicana lo que me pareciese ser útil para la doctrina, cultura y manutención de la cristiandad de estos naturales de esta Nueva España, y para ayuda de los obreros y ministros que los doctrinan. Recibido este mandamiento, hice en lengua castellana una minuta o memoria de todas las materias de que había de tratar, que fue lo que está escrito en los doce libros, y la apostilla y cánticos. (Sahagún, 2016, p.71)

### Desarrollo

El trabajo se divide en tres partes: sobre la noción de *pecadillo filosófico* o *pecado filosófico*; Bernardino de Sahagún como ejemplo frustración, entre el entusiasmo y el pesimismo; y, finalmente, sobre la doctrina del descubrimiento. Posteriormente sigue una conclusión. Lo cual ayudará, hoy en día, a desmarcarse definitivamente de la “doctrina del descubrimiento” o encubrimiento, que dejó de lado, ocultó o menosprecio conocimientos, cultura y existencias de dichas personas y a lo largo del tiempo y hasta el presente.

### §

¿Por qué hablar de y desde el *pecadillo filosófico* o *pecado filosófico* en la presente exposición sobre un fray Bernardino de Sahagún frustrado? La respuesta se divide en dos: Primera, para solicitar a la comunidad de investigadores en estudios novohispanos y estudios precolombinos, su toma de consciencia de lo que significa e implica dicho “Pecadillo” como obstáculo para generar nuevas preguntas y caminos a la investigación; y, segunda, solicitar a los docentes en filosofía, sobre todo, a los que imparten los cursos de filosofía mexicana, historia de la filosofía en México, filosofía novohispana, filosofía precolombina y contemporánea de pueblos originarios, filosofía de la liberación, filosofía latinoamericana, y sus equivalentes a que tomen conciencia de lo que significa e implica ese *pecadillo* en las aulas de estudios filosóficos en México, Latinoamérica y el Caribe, como obstáculo para

reformular las preguntas tradicionales que tratan sobre los filósofos de este continente y dar otro giro a dichos cursos, así como a sus propias interpretaciones abandonando el viejo hábito de situarse desde la perspectiva eurocéntrica de Europa occidental.<sup>1</sup>

Nos hemos descuidado mucho, incluso distraído; por ello retomamos a Kant en la versión bilingüe alemán-español de *Hacia la paz perpetua* en que aparecen los términos de “pecadillo filosófico”, “pecado filosófico” o mejor dicho “*peccatum philosophicum*” [y] “*peccatillum, bagatelle*” (Kant, 2018, p.54) y de la que presentamos dos traducciones de lo que entiende por dichos términos: 1. En la versión bilingüe Leyva la traduce así: “considerar el devoramiento de un Estado *pequeño* como minucia fácilmente excusable si mediante ello un Estado mucho *mayor* se convierte en el supuestamente mayor y mejor del mundo” (Kant 2018, P. 54); y, 2. la traducción de Larroyo: “el “pecado filosófico”, o pecadillo de poca monta, que consiste en considerar como pequeñez fácilmente pequeño y débil para el mayor bien de la Humanidad” (Kant, 2018. p.54). Lo que hay común a ambas es que un Estado mayor absorbe, domina o somete a un Estado considerado pequeño, menor o débil; para provecho del mundo, de la humanidad. Como lo que hoy lo está viviendo Ucrania en las negociaciones de Estados Unidos —Trump— con Rusia, en el que primero pide que renuncie a ciertos territorios a favor de Rusia para concluir los acuerdos de paz, desventajosos de un Estado menor. Este es el gran y nuevo *pecadillo filosófico* de este cuarto de siglo que vivimos y que años atrás hizo tanto daño y ha hecho en estas tierras mexicanas —así como en otras regiones del mundo— por imitar ese modo de filosofar; ese *pecadillo*.

No olvidar que la “europeización” de la filosofía ha hecho mucho daño en estos lares al rechazar las raíces profundas autóctonas que se siguen negando a incorporar al filosofar en estas tierras, por considerarlo indigno de... En cambio, hoy, hay filósofos alemanes que han trabajado sobre la filosofía de la India en los últimos años y refieren que el gran obstáculo para que se extienda el estudio de dicha filosofía tiene que ver con la europeización de la

<sup>1</sup> Dejar de referirse como una periferia de Europa occidental no necesariamente significa dejar de conocer o mencionar autores de dicha zona, sino que se pueden referir modos del filosofar más allá de la servidumbre tradicional.

filosofía.<sup>2</sup> Contra ello, podemos partir de Copleston en *Filosofías y culturas* (1984) y hasta Baggini en *Cómo piensa el mundo* (2020) en busca de cambiar esa perspectiva del filosofar tradicional europeo en nuestras tierras, para que se incorpore y reconozcan otros modos de filosofar desarrolladas aquí y en otras regiones del planeta. La presente exposición se realizará dentro de la historia de la filosofía con una mirada mexicana que es una continuación de las reflexiones realizadas en los últimos cinco años en torno a los 500 años de la llegada del ejército de Cortés (1519) y la caída de la ciudad de Tenochtitlán (1521), como ejemplo del *pecado filosófico* que las naciones europeas justificaron para conquistar a otras naciones con pretexto de hacer un bien a la humanidad. No se olvida y se retoma aquí lo mencionado, en otro momento: “Después de muchos días y semanas de contemplación, meditación y reflexión por accidente llegó a mis manos un impreso del siglo XVI que empecé a devorar como un manjar de los dioses y que aún su digestión no me deja dormir y no lo creo que me deje por el resto de mi vida”. (Quintana, 2019, p. 35). Pero a ese impreso llegaron por casualidad o coincidencia, otros, y otros, y otros más que siguen sin dejar dormir, se retoman, leen, se indagan, se imagina, tratando de reproducir en la imaginación y mente lo que se narra, se expone, se revela, y que obliga a dar un giro radical, cual giro copernicano, a las explicaciones tradicionales o que aún se siguen defendiendo dogmáticamente sobre el supuesto descubrimiento —encubrimiento— y conquista de las tierras antípodas o nuevo mundo.

Así, en estas reflexiones, *pecado filosófico* y *pecadillo* se usarán en el mismo sentido kantiano, pecado o justificación que hace que se siga pensando que hablar e indagar sobre asuntos de conquistas que no se consideren, aún hoy en día, por los que se sienten filósofos, como un asunto importantísimo para las reflexiones filosóficas como para incluirse en las mismas historias de la filosofía. Así, como en el caso de las mismas mujeres, se le sigue excluyendo en los contenidos y aportes filosóficos en las historias de la filosofía- Hay muchos otros pecados filosóficos o pecadillos que provocan ceguera en investigadores y docentes en

<sup>2</sup> En otro espacio se desarrollarán con más detalle el asunto de la europeización de la filosofía y su daño en el México actual.

filosofía, en distintas regiones del planeta, que con sus acciones ponen una venda a las diversas generaciones de estudiantes de filosofía que vienen con ojos abiertos, pero que se les cierra, se les venda, con el pretexto que esos no son asuntos filosóficos ni tiene ningún valor para filosofar sobre ellos. En el 2021, al recordar la caída de Tenochtitlán, fue una buena oportunidad para cuestionar ese “pecadillo” que ahora nombramos como un “pecado gigantesco” o “pecadillotote” que debemos desterrar de nuestras aulas filosóficas y abrir las puertas y ventanas no solo para defenderse de la Covid-19, sino para tirar las vendas que se tenían en los ojos para hablar de temas que por mucho tiempo se disculparon con pretexto de que era lo mejor para la Humanidad.

A España, el resto de las naciones europeas le omitieron ese “pecadillo” porque también querían cometer sus propios “pecadillos”, esto es, sentían terribles ansias de conquistas de territorios en las Indias Orientales y Occidentales, que, de paso, justificaron, para llevar la Humanidad a esos conquistados. Eso es lo que pasó en las tierras del meso-Anáhuac, que de ser cierto lo dicho por O’Gorman: “parece que el nombre de Nueva España se originó en una observación de uno de los que formaron parte en la expedición encabezada por Juan de Grijalva (1511). Cortés adoptó el nombre, que recibió sanción oficial” (2014, p. 2), estas tierras fueron nombradas por los “pecadores” (conquistadores) como Nueva España, 10 años antes de la caída de la ciudad de Tenochtitlán, es decir, en 1511. Con ello es necesario que caiga ya el “mito del aventurero Cortés”, pues ya se venía planificando con muchísimo tiempo de anticipación la conquista (entonces...). Y si son verdaderas las palabras que Ángel María Garibay traduce del texto náhuatl de Sahagún: “Oídlo: He sabido, ha llegado a mi oído, que dizque aquellos mexicanos son muy fuertes, que son muy guerreros, que son muy tremendos” (2016, p. 742), ya tenía mucha información previa antes de su llegada a estas tierras; creemos que fue planeada mucho antes de su llegada en 1519 a Tenochtitlán. Y continua Sahagún: “Quiero ver, quiero admirar: ha corrido fama en Castilla de que dizque sois muy fuertes, muy gente de guerra” (2016, p. 743). ¿Acaso por eso quería ir hasta Tenochtitlán, para ver y admirar?

En 2021, en España, los defensores de Hernán Cortés y de la corona española y, sobre todo, los grupos conservadores y de extrema derecha han echado pestes contra las formas en que se interpreta este momento histórico como una acción violenta española, y que se suele interpretar de dos perspectivas desde el siglo XVI: 1. desde la mirada española, la invasión, conquista y triunfo de Cortés a nombre del rey de España; y, 2. desde la caída de Tenochtitlán, la derrota del imperio mexica por el invasor español. Los primeros dicen que Cortés liberó a los pueblos indígenas del yugo mexica, esta problemática la abordaremos en otro momento y lugar. Que ese pleito vigente no distraiga de reflexionar desde el *pecadillo filosófico*. No olvidar que esos grupos conservadores defienden y justifican, sin nombrar la idea kantiana del *pecadillo filosófico*; que inconscientemente se sigue viendo como pequeñez fácilmente justificable que un Estado fuerte y poderoso conquiste a otro, pequeño y débil, para mayor bien de la humanidad; y del que conquista, por supuesto. Ese *pecadillo* hizo que llegaran misioneros con buena intención a lo que llamaron Nueva España, entre ellos el franciscano fray Bernardino de Sahagún, y que, según nosotros, viene con mucho entusiasmo ayudó a destruir elementos de la cultura sometida, y se sintió muy contento por los resultados obtenidos en el poco tiempo de iniciar la evangelización; pero años después se frustrará —según nosotros—, así que lo que conocemos como su *Historia general de las cosas de la Nueva España* incluye esa en su redacción esa frustración y vergüenza y, no tanto, una revaloración y rescate del pasado indiano, al inicio de ese trabajo, sino en años posteriores, cuando ve el fracaso y la necesidad de recuperar lo mejor de la antigua cultura.

## §

Ahora corresponde presentar un ejemplo de fray Bernardino de Sahagún, como ejemplo de su frustración, entre el entusiasmo y el pesimismo; o, del “pecadillo” generado por tomar el Anáhuac como la Nueva España. En sus primeros años ataca y destruye todo lo considera que provocan ofensa a Dios y después de convivir con ellos más tiempo, elogiará a dichos habitantes diciendo que son hábiles para aprender y usar de la geometría, gramática, lógica, astrología y teología; que lo aprenden y enseñan como maestros. Pero la austeridad,

violencia y ocupaciones continuas contra ellos, son consideradas como otras diez plagas que afectan a los habitantes del Anáhuac, al modo de los egipcios, y que de manera breve son, a decir de Motolinia (2014, pp. 15-21): 1. La viruela; 2. la muerte de muchos en la conquista de la Nueva España; 3. La gran hambruna después de la toma de la ciudad de México; 4. Estancieros y negros que pusieron para cobrar los tributos y entenderse de las granjas; 5. Grandes tributos y servicios que los indios hacían; 6. Las minas de oro; 7. Edificación de la gran Ciudad de México; 8. Los esclavos que se hicieron; 9. El servicio de las minas; 10. Las divisiones y bandos que hubo entre los españoles que estaban en México.

Dichas plagas fueron como una especie de apocalipsis que padecieron y vivieron los habitantes de estas tierras; la vida de dichas personas empezó a cambiar, diríamos radicalmente, sí hacemos caso a las siguientes palabras de Sahagún:

[...] esto cesó por la venida de los españoles, y porque ellos derrocaron y echaron por tierra todas las costumbres y maneras de regir que tenían estos naturales, y quisieron reducirlos a la manera de vivir de España, así en las cosas divinas como en las humanas teniendo entendido que eran idólatras y bárbaros perdióse todo regimiento que tenían. (2016, p. 562.)

Motolinia, también franciscano, lo expresa de manera dramática así: “Quedó tan destruida la tierra de las revueltas y plagas ya dichas que quedaron muchas casas yermas del todo, y en ninguna hubo donde no cupiese parte del dolor y llanto lo cual duró muchos años” (Motolinia, 2014, p. 23). Las palabras de fray Toribio Motolinía dan en la llaga del recuerdo del dolor y llanto de ese tiempo, al que se debe agregar la afirmación arriba expresada, años después de evangelizar en estas tierras hecha por Sahagún, como producto de su frustración, es decir, se cuestiona lo que ellos —los misioneros— y la corona española hicieron contra los habitantes del Anáhuac, el querer **reducirlos a la manera de vivir de España**;<sup>3</sup> incluido el Santo oficio, vicios y demás hábitos y costumbres. Esta acción de obligarles a vivir a la manera de España es otro “pecado o pecadillo filosófico” aun queriendo, de buena fe, el mejor bien

<sup>3</sup> El subrayado y negritas es nuestro; es para resaltar la importancia del asunto.



para el conquistado en nombre la Humanidad y para la divinidad. El afán destructor impulsado por el celo religioso de conquistadores y de misioneros —entre ellos el primer Sahagún—, contribuyeron a la destrucción del pasado indígena en los libros, esculturas, templos, reubicación de ciudades, entre otros elementos, al buscar echar por tierra todas esas costumbres y manera de regir pagana; como consecuencia, se perdió la cultura moral y política de los pueblos originarios que tenía en su organización. Sahagún, en su período de entusiasmo reconoce que fue necesaria esa destrucción de todas las cosas idólatras y costumbres de esa república:

Necesario fue destruir todas las cosas idólatras, y todos los edificios idolátricos, y aun las costumbres de la república que estaban mezcladas con ritos de idolatría y acompañadas con ceremonias idolátricas, lo cual había en todas las costumbres que tenía la república con que se regía, y por esta causa fue necesario desbaratarlo todo y ponerles en otra manera de policía, que no tuviese ningún resabio de cosas idolátricas. (Sahagún, 2016, pp. 562-563)

Pero años después, ya frustrado, cae en —fuerte— pesimismo al afirmar:

Pero viendo ahora que esta manera de policía cría gente muy viciosa, de muy malas inclinaciones y muy malas obras, las cuales los hace a ellos odiosos a Dios y a los hombres, y aun los causan grandes enfermedades y breve vida será menester poner remedio. (Sahagún, 2016, p. 563).

Es decir, fracasó ese intento de hacer vivir a los habitantes del Anáhuac al modo de vivir de España. Se frustra Sahagún y muchos otros misioneros, al grado de decir, este franciscano que no se maravilla de la conducta autóctona:

[...] porque los españoles que en ella habitan, y mucho más los que en ella nacen, cobran (*sic*) estas malas inclinaciones; lo que en ella nacen, muy al propio de los indios, en el aspecto parecen españoles y en las condiciones no lo son; si no tiene mucho aviso, a pocos años andados de su llegada se hacen otros; y esto pienso que lo hace el clima, o las constelaciones de la tierra. (Sahagún, 2016. p. 563)

No olvidar que entre los mismos religiosos hubo quienes cambiaron su conducta y voluntad, llegaron con buena voluntad, que decayó y transformó, así que también entran en la justificación del cambio de su conducta por la influencia de las constelaciones —astros— o el clima de esta tierra llevaba a mala conducta. Por ello, a continuación, presentaremos en cascada más datos que permiten identificar el pesimismo y frustración de Sahagún, y que hay que aplicar a franciscanos y también a otras órdenes religiosas —con excepciones—, pues sienten que después de tantos años de esfuerzo ven retrocesos en su labor:

1. Sahagún reconoce que ni a los que se educan en las escuelas se les puede sujetar ni aprenden lo que se les enseña porque sus nuevos métodos no son como lo que se usaban antes, por ejemplo:

Ya tampoco nosotros no nos podemos apoderar con los que se creían en las escuelas, porque como no tienen aquel temor y sujeción que antiguamente tenían, ni los criamos con aquel rigor y austeridad que se criaban en tiempo de su idolatría, no se sujetan ni se enseñan, ni toman lo que les enseñan, como si estuvieran en aquella empresa pasada de los viejos antiguos. (Sahagún, 2016, p. 564)

2. El esfuerzo por la enseñanza de la niñez se va relajado, reconoce Sahagún, porque no hay quién enseñe a leer, escribir, cantar o música:

Pero como se ha venido relajando de poco en poco estos ejercicios y entre ellos casi no hay quien tenga orgullo e industria para por sí enseñar estas cosas, si nosotros mismos no entendemos de ellas, no hay en las escuelas de nuestras casas quien a derechas enseñe a leer y escribir, ni cantar, ni a las otras cosas de música, casi todo se va cayendo. (Sahagún, 2016, p. 564)

3. Pudiera decir Sahagún, nos engañaron o podemos decir que los mismos religiosos se autoengañaron, no quisieron ver, o no entendieron, sino hasta después que, aunque aceptaron el bautizo y se hicieron siervos de Dios, no abandonaron sus costumbres. Reconoce Sahagún que fue falsísima esa conversión y reconoce que es imposible de remediar lo que percibe:

[...] pero duró poco, porque ellos hicieron entender a los más religiosos, que toda la idolatría, con todas sus ceremonias y ritos, estaba ya olvidada y abandonada que no había para que tener este recatamiento, pues que todos eran bautizados y siervos del verdadero Dios; y esto fue falsísimo, como después acá lo hemos visto tan claro, que ni aun ahora cesa de haber muchas heces de idolatría y de borrachería, y de muchas malas costumbres, lo cual se hubiera mucho remediado si aquel negocio fuera adelante como se comenzó. Y si así fue en pocas partes, fuera de todos, y perseverara hasta ahora, ya casi está imposibilitado de remediarse. (Sahagún, 2016, p. 565)

4. Este franciscano, después de tantos años de esfuerzo evangelizador reconoce la dificultad y la gran fatiga que le causa a él y, al resto de los misioneros, lo poco que se han apropiado los pueblos nativos, de las enseñanzas del cristianismo:

[...] ha habido tanta dificultad en ponerlos en el camino derecho de ellos, que aun ahora hay muy pocos que vayan por la vía recta a recibir estos sacramentos, lo cual nos da gran fatiga, y mucho conocimiento de lo poco que han aprovechado en el cristianismo. (Sahagún, 2016, p. 565)

5. Para este religioso después de tanta fatiga misionera estos pueblos hacen lo que quieren, dice que no todos, pero muchos hacen fiestas y cantares antiguos que no alcanza a entender, y sin respetar su autoridad moral y religiosa:

De esta manera ellos cantan cuando quieren y se emborrachan cuando quieren, y hacen sus fiestas como quieren, y cantan los cantares antiguos que usaban en el tiempo de su idolatría, no todos sino muchos, y nadie entiende lo que dicen por ser cantares muy cerrados. (Sahagún, 2016, p. 566)

6. Ve este fraile como cada día empeora todo, y su frustración es que no se puede controlar ni remediar a pesar de tantos años de labor misionera, reconoce que los como misioneros no lo pueden remediar, reconoce su impotencia:

Esto va adelante, cada día se empeora, y no hay quien procure de lo remediar, porque no se entiende sino de pocos y ellos no osan decir; las cosas de la borrachería cada día empeoran, y los castigos que se hacen no son de manera que el negocio se remedie, más antes de manera que se empeora. (Sahagún, 2016, p. 566)

7. Sahagún se sincera, no trabajan con la misma pasión, de dedicación, entrega ni disciplina los mismos frailes, por ellos todo lo logrado se perdió, dio en tierra:

También por descuido de los frailes que no curaban de mirar cómo iban las cosas hasta que todo dio en tierra. (Sahagún, 2016, p. 568)

8. Sobre de la Santa Cruz de Colegio de Tlatelolco, los jóvenes del colegio no son fácil de regir, de aceptar la autoridad de los frailes y no aprenden con facilidad y los franciscanos se cansan de poner su esfuerzo en la educación:

Recelo tengo muy grande que esto se ha de perder del todo, lo uno porque son pesados de regir y mal inclinados a aprender, lo otro porque los frailes se cansan de poner con ellos el trabajo de que tiene necesidad para llevarlos adelante, lo otro, porque no hay nadie que los favorezca, ni con solo un tomín. (Sahagún, 2016, p. 568)

9. Para la epidemia de 1576 decía Sahagún (2016) que casi nadie iba la Colegio a causa de la muerte o por enfermedad (p. 568), pero hubo antes otra epidemia (1545) con gran mortandad que afectó al mismo proceso evangelizador:

[...] fue la mortandad y pestilencia muy grande de la Nueva España, y salía como agua de las bocas de los hombres y mujeres naturales gran copia de sangre, por lo cual moría y murió infinita gente. Y porque en cada casa no había quienes tuviese cargo de los enfermos muchos murieron de hambre. Y cada día, en cada, en cada pueblo, se enterraban muchos muertos. (Sahagún, 2016, p. 433)

10. Retomando la epidemia de 1576 y pensando en el Colegio de Tlatelolco, Sahagún, reflexiona diciendo que se pudo haber enseñado medicina, lo que reconoce como una deficiencia de visión franciscana y que en esta nueva peste no hay quien ayude a los indios pobres por falta de médicos, pues ve con sus ojos la mortandad en la ciudad de México:

Y si hubiera tenido atención y advertencia a que estos indios hubieran sido instruidos en la Gramática, Lógica y Filosofía Natural, y Medicina, pudieran haber socorrido (a) muchos de los que han muerto, porque en esta ciudad de México vemos por nuestros ojos, que aquellos que acuden a sangrarlos y purgarlos como conviene, con tiempo sanan, y los demás mueren; y como los médicos y sangradores españoles, que los saben hacer, son pocos, socorren a pocos, y ya casi están cansados y

enfermos, y muertos los sangradores y médicos, y no hay ya quien pueda ni siquiera acudir, ni ayudar a los indios pobres, y así se mueren por no tener remedio ni socorro. (Sahagún, 2016, p. 433)

11. Sahagún se opone a la devoción indiana a nuestra Señora —virgen— de Guadalupe en el Tepeyac porque ahí se adoraba a Tonantzin, a la que llamaban nuestra madre, pues viene de muy lejos a dejarle ofrendas; dice de la dicha devoción es sospechosa —en otro momento expondremos con detalles este asunto por la relevancia que tiene— porque hay más iglesias dedicadas a la virgen y no van a ellas. Considera que en la nueva devoción ocultan sus antiguas creencias religiosas:

Cerca de los montes hay tres o cuatro lugares donde solían hacer muy solemnes sacrificios, y que venían a ellos de muy lejanas tierras. El uno de éstos es aquí en México donde está en montecillo que se llama *Tepeácac*, y los españoles llaman *Tepeaquilla*, y ahora se llama de Ntra. Señora de Guadalupe; en este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses que llamaban *Tonantzin*, que quiere decir *Nuestra Madre*; allí hacían muchos sacrificios a honra de esta diosa, y venían a ellos de muy lejanas tierras, de más de veinte leguas, de todas estas comarcas de México, y traían muchas ofrendas; venían hombres y mujeres, y mozos y mozas a estas fiestas; era grande el concurso de gente de ellos en estos días, y todos decían vamos a la fiesta de *Tonantzin*; y ahora que está allí edificada la Iglesia de Ntra. Señora de Guadalupe también llamada *Tonantzin*, tomada ocasión de los Predicadores que a Nuestra Señora la Madre de Dios la llaman *Tonantzin*. De dónde haya nacido esta fundación de esta *Tonantzin* no se sabe de cierto, pero esto sabemos de cierto que el vocablo significa de su primera imposición a aquella *Tonantzin* antigua, y es cosa que debía remediar porque el propio nombre de la Madre de Dios Señora Nuestra no es *Tonantzin*, sino *Dios y Nantzin*; parece ésta invención satánica, para paliar la idolatría debajo la equivocación de este nombre *Tonantzin*, y viene ahora a visitar a esta *Tonantzin* de muy lejos, tan lejos como de antes, la cual devoción también es sospechosa, porque en todas partes hay muchas iglesias de Nuestra Señora, y no van a ellas, y vienen de lejanas tierras a esta *Tonantzin*, como antiguamente. (Sahagún, 2016, pp. 681-682)

12. Sahagún, además de sospechar de la fe nativa hacia la virgen de Guadalupe, lo hace con otras creencias de santos, pues considera que atrás de esas devociones están sus antiguas creencias religiosas, como falsos conversos, lo que causa frustración a su labor evangelizadora:

Bien creo que hay otros muchos lugares en estas Indias, donde paliadamente se hace reverencia y ofrenda a los ídolos con disimulación de las fiestas que la Iglesia celebra a Dios y a sus Santos, lo cual sería bien investigarse para que la pobre gente fuese desengañada del engaño que ahora padece. (Sahagún, 2016, p. 683)

13. Sahagún, al igual que otros franciscanos, miran con optimismo y entusiasmo de ir de misioneros a China, que es más esperanzador que el logrado en las tierras de la Nueva España o el Perú, pues la enseñanza cristiana aquí solo ha estado de paso; lo que refleja la gran frustración y decepción que tiene en su labor en estas tierras:

Paréceme que ya nuestro Señor Dios abre camino para la Fe Católica entre en los Reinos de China, donde hay gente habilísima, de gran policía y de gran saber; como la Iglesia entre en aquellos Reinos, y se plante en ellos la Fe Católica, creo durará por muchos años en aquella mansión, porque por las Islas, y por esta Nueva España, y el Perú no ha hecho más de pasar de camino, y aun hacer camino para poder conversar con aquellas gentes de las partes de la China. (Sahagún, 2016, p. 685)

14. Aquí presentamos otra frustración y lamento de Sahagún por el enorme esfuerzo evangelizador que puso, así como del resto de las órdenes religiosas, ya que ve en la Nueva España, pacífica, de tierra estéril y difícil de cultivar en la fe católica, del que se saca poco fruto o donde se seca lo plantado:

Partióse la Iglesia de Palestina, ya en la Palestina viven, reinan y señorean infieles; de allí fue al Asia, en la cual no hay ya sino turcos y moros; fue también al África, donde ya no hay cristianos; fue a Alemania, donde ya no hay sino herejes; fue a la Europa, donde en la mayor parte de ella no se obedece a la Iglesia. Donde tiene ahora su silla más quietamente es en Italia y España, de donde pasando el Mar Océano ha venido a estas partes de la India Occidental, donde había diversidades de gente y de lenguas, de las cuales ya muchas se han acabado y las que restan van en



camino a acabarse; lo más poblado y más bien parado que todas estas Indias Occidentales ha sido y es esta Nueva España, y lo que más ahora prevalece y tiene lustre es México, y su comarca, donde la Iglesia Católica está apostada y pacífica. Pero en lo que toca a la Fe Católica, tiene tierra estéril y muy trabajosa de cultivar, donde la Fe Católica tiene muy pocas raíces, y con muchos trabajos se hace muy poco fruto y con poca ocasión se seca lo plantado y cultivado. (Sahagún, 2016, p. 683)

15. En más sobre la epidemia de 1576, menciona Sahagún que los religiosos de las diversas ordenas, además de los franciscanos, se están cansando y enfermando, por lo que no pueden atender a tantos enfermos, que faltan muchos sacerdotes para atenderlos, después de dos meses de labor incansable:

[...] muchos españoles anduvieron muchos días por las casa de los indios dándoles comida, y sangradores sangrándolos, y médicos curándolos, y clérigos y religiosos, así de San Francisco, como de Santo Domingo, como de San Agustín, como teatinos, andaban por sus casas para confesarlos y consolarlos, y esto duró por obra de dos meses, y luego cesó todo, porque unos se cansaron, otros enfermaron, otros se ocupan de sus haciendas; ahora ya faltan muchos de los sacerdotes ya dichos, que ayudaban y ya no ayudan.<sup>4</sup> En este pueblo de *Tlatilulco* sobre los religiosos de San Francisco andaban por su casas confesándolos y consolándolos, y dándoles pan de Castilla que coman, comprado de las propias limosnas; y todo se va ya acabando, que el pan vale muy caro, y ya no se puede haber; y los religiosos van enfermando y cansando, por lo cual hay gran tribulación y aflicción. (Sahagún, 2016, p. 684)

Todas las referencias anteriores, en voz de Bernardino de Sahagún expresan frustración y pesimismo, reconoce que sus acciones efectivas al principio, después de muchos años parece se van perdiendo, reconoce que está empeorando la situación por lo que él y su comunidad religiosa, empiezan a reflexionar profundamente para saber qué está pasando y qué se puede hacer al ver cómo se desmorona su trabajo, todo está dando en tierra. También se

---

<sup>4</sup> El despoblamiento indígena fue una manera de los españoles civiles y religiosos, de apropiarse legalmente de sus tierras, así que no descarta la idea de abandonarles a su suerte, a su muerte, para el agandalle. En otro momento hablaremos de ello.

reconoce el cansancio y descuido de los frailes en su labor evangelizadora que junto con las malas conductas españolas en su afán de imponer sus costumbres que eran ajenas a los indígenas, llevó al fracaso su labor. Lo anterior, aceleró que los pueblos de naturales no obedecieran; se emborrachasen; al cantar lo que quisieren; y, a retornar a las viejas costumbres, con la apariencia de adorar al Dios cristiano y a los santos supuesta su nueva fe, adorando a sus antiguas deidades. Después de tantos años de trabajo en la educación en la fe católica descubren los religiosos que tiene pocas raíces y, además, las epidemias sirvieron para mostrar escases de sacerdotes dispuestos a ayudar. Esas y más cuestiones azotaron el interior de Sahagún por muchos años.

Nuevamente se resalta la terrible frustración nacida del pesimismo de la propia conducta de los españoles, a pesar de justificar Sahagún la conducta de los españoles recién llegados al Anáhuac, culpando al clima o a las constelaciones, como más arriba se expuso. Se ignora, si esa frustración la vivió con humildad, pero creemos que sí la vivió con terrible frustración después del fracaso que representó el querer imponer a la fuerza los modos de vivir de España, incluidas las vivencias del cristianismo como lo hacían en aquellas tierras. Esa frustración pesimista de fracasar, de no funcionar el proyecto de la corona española, permiten identificar las consecuencias del “pecadillo” español; de la soberbia del conquistador que no reconoce ni acepta su “pecado filosófico”, que llevará a los mismos misioneros, entre ellos Sahagún, a reconocer que esto —que estaba haciendo— no servía y, la pregunta ahora es ¿Y ahora qué? Aquí sostenemos que la obra que tanto se elogia de Sahagún de recabar información y registrarla no nace de sus afanes de conocer las culturas del Anáhuac, sino que nace de esa sincera frustración que le lleva a afirmar y reconocer:

Pero **es una gran vergüenza nuestra**<sup>5</sup> que los indios naturales cuerdos y sabios antiguos, supieron dar remedio a los daños que esta tierra imprime en los que en ella viven, obviando a las cosas naturales con contrarios ejercicios; y nosotros nos vamos al agua debajo de nuestras malas inclinaciones; y cierto; se cría una gente, así española como india, que es intolerable de regir y pesadísima de salvar: los padres y

---

<sup>5</sup> Las negritas son nuestras para resaltar el sentir de Sahagún.

madres no se pueden apoderar con sus hijos e hijas para apartarlos de los vicios y sensualidades que esta tierra cría. (Sahagún, 2016, p. 563)

En esta referencia se expresa todo el doloroso sentir de Sahagún, su dolorosa humildad para reconocer que fracasó su obra, así también la misionera como la civilizatoria española, por parte de la Iglesia y la Monarquía. Aquí se da la verdadera derrota del *pecadillo filosófico*, de la ingenuidad soberbia, disfrazada de superioridad. Los representantes del Dios verdadero, de la Iglesia, del Papa, así como de la monarquía han fracasado; por ello se debe reconocer la fuerza emocional, existencial y espiritual de Sahagún, como religioso y como persona, cuando expresa: ***Es una gran vergüenza nuestra***. Con dicha frustración, pesimismo —y ahora, vergüenza— de Sahagún; nos oponemos a Ángel María Garibay que en su proemio general a la obra de Bernardino de Sahagún, sostiene: “De su alma dan testimonio estos escritos en que se ve clara su ardiente caridad hacia los indios, su entusiasmo sin límites por las cosas de la antigüedad y su curiosa e insaciable comezón de saberlo todo y de explicarlo todo” (en Sahagún, 2016, p. 11), porque no vimos en su obra ese entusiasmos sin límite por cosas de la antigüedad, como lo cree y sostiene María Garibay. Si bien, Sahagún, pudo ayudar a los nativos de dichas tierras, pero no desde esa ardiente caridad dicha por Garibay, sino más bien, desde la gran vergüenza (humildad) que adquirió a la largo de su vida en dichas tierras. No se le cuestiona su caridad para con los indios a Sahagún, sino que resaltamos, desde el propio testimonio de su alma, al sentir tan gran vergüenza por el fracaso en su labor misionera y por la destrucción del pasado indiano en que también participó en su momento. Ese fracaso le lleva a ver más esperanza para la propagación del catolicismo en China que en estas tierras de la Nueva España y de otras regiones del Nuevo Mundo. Desde esa gran vergüenza debemos preguntarnos si ella le alcanzó para cuestionar la conquista militar, justificarla o no. Aquí entra el dilema interno del hombre Sahagún, antes que sacerdote y/o súbdito de la corona, como muchos misioneros lo hicieron, aunque no todos cuestionaron duramente esa acción bélica. Así, que, si son reales las siguientes palabras de Sahagún,

entonces justificó las acciones de Hernán Cortés como una acción divina, justificando lo que después vendrá a ser la *doctrina de la conquista* —se será cuestionada más abajo—:

[...] tuvo nuestro Dios por bien de que hiciese camino y derrocarse el muro con que esta infidelidad estaba cerrada y murada, el valentísimo capitán D. Hernando Cortés, en cuya presencia y por cuyos medios hizo Dios nuestro señor muchos milagros en la conquista de esta tierra, donde se abrió la puerta para que los predicadores del Santo Evangelio entrasen a predicar la fe católica a esta gente miserabilísima, que tantos tiempos atrás estuvieron sujetos a la servidumbre de tan innumerables ritos idólatras. (Sahagún, 2016, p. 698)

Este elogio inesperado o no muy conocido a H. Cortés, así como la acción divina a favor de la *conquista* por medio de diversos milagros, se puede interpretar en Sahagún —que no debe ser causa para demeritar toda su obra de indagación en la cultura de los antiguos mexicanos—, al igual que la justificación que hicieron de la guerra contra los moros como una especie de guerra santa contra los nativos, pues Dios estaba del lado del conquistador, del lado de la verdadera religión. Entre esos milagros, consideró la peste —que luego interpretará diferente, al lamentarse por las muertes que provocó en la Nueva España— que aconteció en el proceso de la conquista de Cortés, ya que sin esa acción divina no hubiesen ganado la guerra, así lo refiere:

Asimismo, le libró milagrosamente de una batalla, donde él y todos los suyos estuvieron a pique de perderse. Milagrosamente nuestro Señor Dios envió gran pestilencia sobre todos los indios de esta Nueva-España, en castigo de la guerra que habían hecho a sus cristianos, por él enviados para hacer esta jornada. Milagrosamente le envió en favor para volver a la conquista después de haber sido destrozado de sus enemigos, en la prosecución de la cual muchas veces milagrosamente le libró de las manos del enemigo que le tuvieron a punto de matarlo.

Finalmente, habiendo salido con la victoria, hizo como cristianísimo varón y fidelísimo caballero del rey, en que luego ofreció el precio de sus trabajos a su rey emperador D. Carlos V, y escribió al Sumo Pontífice que enviase predicadores del

santo Evangelio para la conversión de esta gente indiana; lo cual sumamente pretendía nuestro Señor Dios en haber comenzado este negocio, como adelante se contiene en esta abreviada historia que sigue. (Sahagún, 2016, p. 698)

Para su trabajo de investigación historia menciona: “la cual se escribió en tiempo que eran vivos los que se hallaron en la misma conquista, y ellos dieron esta relación, y personas principales y de buen juicio, y que se tiene por cierto que dijeron toda la verdad” (Sahagún, 2016, p. 699). Aquí debemos cuestionar que si a la palabra “conquista”<sup>6</sup> le damos un sentido militar, entonces Sahagún justificaría la destrucción de los naturales, acción que criticó duramente; aunque posiblemente la concibió, no en el sentido militar, sino como gran hazaña divina, en el sentido de que Dios realizó el prodigio de liberar a estas personas de la idolatría llevándoles la verdadera religión. Ya mostramos el elogio que hizo a H- Cortés, por la contribución que hizo al llevar el evangelio a esas tierras y que, en la gran epidemia, Dios obró a favor de los conquistadores. Entonces cómo entender a este franciscano, sus palabras nos pueden ayudar mejor:

También se ha sabido por muy cierto, que Ntro. Señor Dios (a propósito) ha tenido ocultada esta media parte del mundo hasta nuestros tiempos, que por su divina ordenación ha tenido por bien de manifestarla a la iglesia romana católica, no con propósito que fuesen destruidos y tiranizados sus naturales, sino con propósito que sean alumbrados de las tinieblas de la idolatría en que han vivido, y sean introducidos en la iglesia católica, e informados en la religión cristiana, y para que alcancen el reino de los cielos, muriendo en la fe de verdaderos cristianos. (Sahagún, 2016, p. 697)

Nuestro fraile, con las palabras anteriores, vemos que no justificó la violencia bélica contra los naturales, no quería ni aceptó su destrucción y trato tiránico contra los mismos, y que fue

<sup>6</sup> En otro texto y momento expondremos los múltiples sentidos de dicha palabra tan problemática cuando se utiliza en los momentos más dramáticos que acontecieron entre indígenas y españoles en lo que es México, pero deberá ser extendido a otras situaciones dramáticas en otras regiones del mundo pasado y actual.

lo que vio todo el tiempo. Por eso se pone del lado de fray Bartolomé de las Casas y de los defensores indianos, de los cuales luego será partidario. Entonces esa gran vergüenza ¿incluye o no los elogios a la conquista de Cortés? ¿A Hernán Cortés? ¿Se arrepintió o no, de sus palabras o cómo interpretarlas ya que dice que Dios obró del lado del conquistador al mandar una epidemia en plena guerra de conquista? ¿Dios reveló este Nuevo Mundo para su destrucción o para su evangelización? ¿Acaso, Dios obra del lado del conquistador en las otras dos pandemias que vivió en esta Nueva España? ¿Era voluntad divina que con dichas pandemias murieran o no todos los naturales? ¿Cuál es la voluntad de Dios, que los naturales sean violentados y esclavizados o que sean libres? ¿Qué dice Dios ante el fracaso de querer convertir a los naturales al modo de vivir de los españoles? ¿Qué dice Dios sobre rescatar la sabiduría de los antiguos sabios para salvar a la Nueva España, es herejía o no? ¿Reconocer la sabiduría de los antiguos mexicanos va contra las Sagradas Escrituras y contra Dios o no? ¿Dios quiere la muerte del pecador o que se convierta? ¿Dios quiere la muerte de los naturales o que se conviertan? ¿Y Dios está del lado de los naturales y no del lado de los conquistadores? ¿Si Dios es un Dios de la liberación como el pueblo judío esclavizado en Egipto, acaso Dios no quiere la misma liberación para los naturales: quiere que sean libres?

La gran vergüenza de Sahagún, calaba muy hondo en su interior, al recordar toda su vida en estas tierras, a sus amigos y demás hermanos de la orden, recordando palabras que ahora, en este “su” momento existencial, eran grandes piedras atadas a su cuello, por el escándalo de palabras que conoció del *Coloquio entre franciscanos y sabios aztecas*, de parte de los antiguos sabios, a los que ahora reconocía la fuerza profética de esas palabras como se menciona en *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas. Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX* (1992): “Y con admiración hemos oído las palabras del señor del mundo que por nuestro amor os ha acá enviado, y ansímismo nos habéis traído el libro de las celestiales y divinas palabras”. (p. 29). Y la advertencia que hicieron del peligro que iba a ocurrir si destruían sus antiguas leyes y costumbres, del gran desatino que ahora avergonzaba y frustraba a Sahagún. En los mismos *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas. Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX* (1992) se menciona:



Cosa de gran desatino y liviandad sería destruir nosotros las antiquísimas leyes y costumbres que dejaron los primeros pobladores de esta tierra, que fueron los chichimecas, los tulanos, los de Colhúa, los tepanecas, en la adoración, fe y servicio de los sobredichos, en que hemos nacido y nos hemos criado. Y a éstos estamos habituados y los tenemos impresos en nuestros corazones... Esta es nuestra determinación, haced lo que quisiéredes. Lo dicho basta en respuesta y contradicción de lo que habéis dicho. No tenemos más que decir señores. (p. 30).

En efecto, fueron un gran desatino las acciones de los misioneros al destruir templos, casas reales, a esos dioses, costumbres y demás elementos; pues años después se cumplieron esas palabras indígenas que ayudó a demostrar el fracaso de querer hacerlos al modo español, al imponerles el modo de vida español. Reconoce Sahagún que por querer terminar con la idolatría, terminaron con las buenas costumbres antiguas, así que debieron de volver a tomar la defensa y recuperación de los antiguos sabios, aunque libres de idolatría, como ya lo veía venir en voz de indígenas y hermanos de orden, sobre todo de su amigo fray Alonso de Molina, que se expuso ante el mismo santo oficio por sus textos y su rebeldía ante las autoridades españolas al pedir a los indígenas que no obedecieran a otras autoridades religiosas y civiles, su rebeldía se vuelve abierta y retadora; y que conoció Sahagún de primera mano, y que es referida por Ascensión Hernández de León Portilla, en Molina:

Los testigos acusan al guardián (que era Molina) y a los frailes de hacer justicia de su mano, saliéndose del derecho y afirman que los “indios se había sustraído de la obediencia e jurisdicción del provisor y que si provisor se apersonaba en el convento, el guardian e dichos frailes los expelian y predicán que no les obedezcan”. (2018, p. 18)

La confrontación se hace más abierta después de esa vivencia de gran vergüenza que sentía en su interior, cuando retoma su trabajo, que ahora conocemos como la *Historia general de las cosas de la Nueva España* al afirmar:

Todas las naciones, por bárbaras y debajo metal que hayan sido, han puesto sus ojos en los sabios y poderosos para persuadir, y en los hombres eminentes en las virtudes morales, y en los diestros y valientes en los ejercicios bélicos, y más en los de su generación que en los de las otras. Hay de estos tantos ejemplos entre los griegos y latinos, españoles, franceses e italianos, que están los libros llenos de esta materia.

Esto mismo se usaba en esta nación indiana, y más principalmente entre los mexicanos, entre los cuales, los sabios retóricos, y virtuosos, y esforzados, eran tenidos en mucho; y de éstos elegían para pontífices, para señores y principales y capitanes por de baja suerte que fuesen. (Sahagún, 2016, p. 285)

Después lanza una dura y fuerte sentencia para que no crean a otros autores que escriben contra los antiguos sabios, se declara el gran intérprete de los antiguos sabios, intentando reparar el daño que hizo e hicieron los misioneros, así:

En este libro se verá muy claro que lo que algunos émulos han afirmado, que todo lo escrito en estos libros, antes de éste y después de éste, son ficciones y mentiras, hablan como apasionados y mentirosos, porque lo que en este libro está escrito no cabe en entendimiento de hombre humano el fingirlo, ni hombre viviente pudiera fingir el lenguaje que en él está.

Y todos los indios entendidos, si fueran preguntados, afirmarían que este lenguaje es propio de sus antepasados, y obras que ellos hacían. (Sahagún 2016, p. 285)

En palabras de los antiguos sabios podemos decir sobre Sahagún que: “Tiene los ojos puestos en ti” (Sahagún, 2016, p. 398), significa que “todo el pueblo tiene los ojos puestos en vos, como quien los ha de hacer mercedes y favorecer en todo” (Sahagún 2016, p. 398). La comunidad indígena decide confiar en él y su grupo de religiosos ante las muestras de lealtad y respeto así ellos. Ellos, los frailes, ya no les dieron la espalda. Esto lo reforzamos con la referencia catorce arriba mencionada donde sacerdotes de diversas órdenes religiosas, incluidos franciscanos, abandonan a los indios a su suerte, no importa el motivo, los

abandonan, solo unos pocos como Sahagún y su grupo luchan a favor de ellos. Parece que hay gran división de intereses entre el mismo clero, reforzamos lo anterior con las palabras de fray Toribio Motolinia que se queja de algunos misioneros de todas las órdenes religiosas incluso su propia orden al decir que vienen a estas tierras a querer predicar solo a los españoles, se secan, dice, hasta que regresan a Castilla; y que las mismas comunidades indígenas les rechazan:

Y es verdad que Dios ha castigado por muchas vías a los que aborrecen o desfavorecen a esta gente, hasta los frailes que de estos indios sienten flacamente o les tienen manera de aborrecimiento, los trae Dios desconsolados, y están en esta tierra como en tormentos, hasta que la tierra los alanza y echa de sí como cuerpos muertos, y sin provecho; y a esta causa algunos de ellos han dicho en España cosas ajenas de la verdad, quizá pensando que era así, porque acá los tuvo Dios ciegos. Y también permitió Dios que a los tales frailes los tengan en poco, no los recibiendo en sus pueblos, y a veces van a otras partes a buscar los sacramentos, porque siente que no les tiene amor que sería razón. Y a acontecido viendo los tales frailes a los pueblos, huir de ellos los indios... Y aunque este ejemplo sea particular, yo lo digo por todos en general los frailes de todas las -ordenes que acá pasan. (Motolinia, 2014, pp. 182-183)

Al interior de la misma orden franciscana también hay divisiones y conflictos, como el que hubo entre Sahagún y su discípulo Antonio Valeriano (ver el punto once, más arriba) donde el fraile no está muy contento con él por las peregrinaciones que se realizan a la guadalupana, porque la considera sospechosa a la fe; y, en cambio, su discípulo Antonio Valeriano —destacado estudiante en el Colegio de Tlatelolco—, defiende esa devoción al escribir sobre las apariciones milagrosas de la guadalupana y que narra en el *Nican Mopohua*, que se publica hasta 1649, en que dice que Valeriano lo escribió entre 1555 y 1560. Ya lo decía Sahagún —más arriba— que los indígenas era pesados de regir y mal inclinados a aprender, por lo que los frailes se cansaban de ellos. Hay que preguntarse si Sahagún fue uno de los que se cansó de ellos, y que Valeriano fue uno de los que le cansó a él y a otros de sus

profesores. Posiblemente ambos grupos —discípulos indígenas de un lado, y del otro los docentes religiosos— de protagonistas representados en sus personas —en Sahagún y Valeriano— ya tenían proyectos completamente distintos e incluso, irreconciliables —que debemos de indagar más sobre esto—. A pesar del antagonismo o conciliación artificial o real trabajaron juntos en el proyecto de Sahagún porque les beneficiaba a ambos grupos.<sup>7</sup> También, Sahagún, se niega aceptar, a pesar de su edad y cansancio, la profecía dicha por fray Bartolomé de las Casas, al que llama *santo varón dominico*, en la que refería que en sesenta años no quedará ningún indígena, al ritmo en que mueren. Esa gran vergüenza que sintió este franciscano lo hizo trabajar con gran ahínco por defender de su destrucción a los indígenas<sup>8</sup>, ya más arriba referimos que Sahagún sabía de la destrucción de muchas lenguas y sabe que otras desaparecerían, junto con sus culturas y gentes, si no se hace nada contra ello:

Treinta años después de ésta sucedió la pestilencia que ahora actualmente reina, donde se han despoblado muchos pueblos, y el negocio va muy adelante, y si tres o cuatro meses dura, como ahora va, no quedará nadie. Y la profecía de que atrás hice mención dice, que antes de sesenta años después que fueron conquistados, no ha de quedar hombre de ellos. Y aunque a esta profecía yo no le doy crédito, pero las cosas que suceden y han sucedido parece que van enderezadas a hacerla verdadera, no es de creer empero que esta gente se acaba en tan breve tiempo como la profecía dice. (Sahagún, 2016, pp. 686-687)

Recordemos que nuestro fraile, cuando vivió la pandemia de 1576, tenía entre 74 y 75 años —según se acepte su fecha de nacimiento en 1499 o 1500— y que llegó a la Nueva España en 1529 junto con 19 compañeros, ocho años después de la caída del reino mexica. Estuvo en Tlalmanalco (1532); su primera estancia en Tlatelolco (1546); Xochimilco (1550); estuvo en Tepepulco; como visitador fue a la Provincia de Michoacán (1558); regresó a Tlatelolco (1560); pasó a San Francisco el Grande (1565); regresa a Tlatelolco (1572), donde vivió la

<sup>7</sup> Posiblemente el que concilió entre ambos debió ser fray Alonso de Molina.

<sup>8</sup> ¿Será a este entusiasmo al que se refiere Ángel María Garibay? entonces estamos de acuerdo con él.

pandemia de 1576; luego regresa a Tlalmanalco; y, regresa a Tlatelolco (1585), en que vivirá hasta su muerte (1590).<sup>9</sup> De las amistades —indígenas y españoles— Sahagún recibió una gran fuente de información, sin olvidar que dentro del grupo de indígenas estuvo Antonio Valeriano —a pesar de su confrontación— y del lado español destaca fray Alonso de Molina (1510-1579).

Este franciscano, de origen español, llegó en 1523 a la ciudad de México siendo un niño, por lo que aprendió muy bien la lengua mexicana, y años después ingreso a la orden franciscana donde fue docente en Tlatelolco. Que, en 1555, publicó un vocabulario bilingüe, náhuatl-español: “Fue muy amigo de fray Bernardino de Sahagún e incluso laboraron juntos en el Colegio y en la redacción de algunos libros” (En Molina. 2018, p. 15). Otro compañero en Tlatelolco fue fray Ioan Baptista (1555-1613), guardián de Santiago Tlatelolco, que terminará publicando los *Huehuetlatolli* (México, 1600) al seguir los mismos caminos e inquietudes de Sahagún al repetir la importancia y petición de aprender de los sabios antiguos de estas tierras, de sus gobernantes, de su organización social; conocimientos que servirán de base ante la decadencia que vivía la Nueva España a finales del siglo XVI, en la que también recomendaba fuera útil para los mismos cristianos españoles porque dejaba mucho que desear la educación que había en sus casas, como se lamentaba Sahagún:

Buen tino tuvieron los antiguos en la crianza de los hijos... Si aquella manera de regir no estuviera tan aficionada con ritos y supersticiones idolátricas, paréceme que era muy buena, y si limpiada de toda idolatría que tenía y haciéndola del todo cristiana, se introdujese en esta república indiana y española, cierto sería gran bien y sería causa de librar así a la una república como a la otra de grandes males, y de grandes trabajos a los que las rigen. (Sahagún, 2016, p. 564)

Ese afán de este franciscano de rescatar la buena educación de los antiguos mexicanos y que serían muy útiles a indígenas y españoles actuales. Ese se vuelve un clamor entre los religiosos de fines del siglo XVI. Por ejemplo, fray Pedro de Pila cuando autorizó la publicación

<sup>9</sup> Ángel María Garibay menciona que Sahagún tiene muchos puntos oscuros, como los que identifica entre 1540-1550; y de 1572-1785. (En Sahagún. 2016, p. 10).

de los *Huehuetlatolli* (1600) recordaba que eran pláticas antiguas de las buenas costumbre y crianza de los niños, mancebos y doncellas nobles de los naturales; el doctor Francisco de Loya elogiaba la publicación al referir que la obra se escribió con mucha erudición, con cosas nuevas importantes y necesarias, que no contradice a la religión cristiana, con la cual pueden ser enseñados los naturales en la cristiandad y virtud. Ioan Baptista consideraba que los *Huehuetlatolli* consideraban la importancia de la buena crianza y educación de los niños:

Confiderando pues yo (Xpiano lector) por vna parte la poca criança, respeto y miramiento barbaridad enel hablar, y poco policia de los Indios moçuelos deste tiempo, y por otra parte la mucha criança, vurbanidad, respeto, cortefia, buen termino y elegancia enel hablar de los Indios antiguos hazian à sus hijos e hijas, perefcíome facarlas a luz, paraque en ellas vieffen los hombres. (Ioan Baptista, 1600, p. 11)

Entonces, ya se nota mucho más la diferencia entre los indios jóvenes y los antiguos, los primeros tienen una lengua bárbara y poca urbanidad, y los segundos una lengua elegante, mucha crianza, urbanidad, respeto y cortesía. Por la mencionada cita, se puede identificar que el último esfuerzo de Sahagún no se realizó, pero su grupo, lo lleva a cabo por varias vías, entre ellas el proyecto rescatar y publicar los *Huehuetlatolli*. Para Baptista no solo deben de ser dirigida esta obra a los naturales sino también a los españoles, como pedía Sahagún en su momento, al mencionar el autor del libro:

De las quales fi las mujeres Españolas destos tĩpos tuvieran mediano cuidado, fus cascas fueran mejor regias, fus hijos mas doctrinados, y fus maridos mas regalados, y menos meloftados eñ infinidad de gaftos impertinentes, que con ella hazê; con que muchos infiernan fu anima, y a las veces antes desto pierden fu crédito y honra, y dexan muchos huérfanos y viudas en los Hoípitaes.

Por esto entendera, que los Indios antiguos tenían mucha policia en fu gobierno, y alcançavan mucho de moralidad. (Baptista, 1600, p. [16-17])



Finalmente terminamos cuestionando el *pecadillo filosófico* desde la actual renuncia de la iglesia católica —encabezada por el Papa Francisco— a la “doctrina del descubrimiento” con lo cual se desmarca definitivamente de dicha tradición y mentalidad, doctrina que hemos cuestionado desde hace más de veinticinco años por ser injusta y déspota, además de racista, clasicista y excluyente; y que otros autores ya habían cuestionado muchos años antes. Ese rechazo a la dicha doctrina se convirtió en un movimiento de contestación contra la vieja interpretación europea, a la que se le acusó de eurocéntrica, colonialista e insensible ante los actos de violencia cometidos contra el Nuevo mundo y resto del planeta.

Y que en diversos medios se cuestionaba duramente a esa “doctrina”, incluidos documentos de la *Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los pueblos Indígenas* sin tener el respaldo oficial del papado, hasta que bajo el papado de Francisco, en El Vaticano se publica la *Nota conjunta sobre la “Doctrina del descubrimiento” del Dicasterio para la Cultura y la Educación y el Dicasterio para el Servicio del Desarrollo Humano Integral* con el Boletín Número 0238, el 30 de marzo de 2023 (<https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2023/03/30/0238/00515.html#es>) publicado en inglés, italiano, francés, español y portugués en la Sala Stampa Della Santa Sede; como la postura oficial de la iglesia católica. Al inicio del párrafo 6 dice: “La “doctrina del descubrimiento” no forma parte de la enseñanza de la iglesia católica”. (El Vaticano, 2023) Por lo que se infiere que todos los católicos en el mundo deben abandonar dicha doctrina, en caso de compartir afinidad a dicha doctrina, así como asumir una postura crítica en las escuelas y universidades católicas en el mundo. En el párrafo siete se detalla mejor la sentencia anterior:

El magisterio de la Iglesia sostiene, en términos inequívocos, el respeto debido a cada ser humano. Por tanto, la Iglesia católica repudia los conceptos que no reconocen los derechos humanos intrínsecos de los pueblos indígenas, comprendida la que se ha dado a conocer legal y políticamente como “doctrina del descubrimiento. (El Vaticano, 2023)

En el párrafo tercero se reconoce que muchos cristinos cometieron excesos contra los indígenas por lo que los recientes Papas han pedido perdón, así: “Muchos cristianos han cometido actos de maldad contra las poblaciones indígenas, por los cuales los Papas recientes han pedido perdón en numerosos ocasiones” (El Vaticano, 2023). Y dando énfasis en el párrafo cuarto en que el Papa Francisco pide abandonar dicha doctrina, así como la mentalidad colonizadora:

Como ha subrayado el Papa Francisco, sus sufrimientos constituyen una fuerte llamada a abandonar la mentalidad colonizadora y a caminar junto con ellos, en el respeto recíproco y en el diálogo, reconociendo los derechos y los valores culturales de todos los individuos y los pueblos... La iglesia está comprometida en acompañar a los pueblos indígenas y en promover esfuerzos encaminados a promover la reconciliación y la sanación. (El Vaticano, 2023)

En el sexto párrafo se cita al Papa Francisco exhortando a toda la comunidad católica planetaria a que nunca más se dejen contaminar por dicha doctrina que postula que una cultura es superior a otra —como vimos más arriba en la justificación del pecado filósofos o pecadillo filosófico— o que se coaccione a otros desde esa supuesta superioridad: “Que la comunidad cristiana no se deje contaminar nunca más por la idea de que existe una cultura superior a otras y que es legítimo usar medios de coacción contra los demás”. (El vaticano, 2023). Así que en el párrafo quinto es definitiva la postura de la iglesia contra la “doctrina del descubrimiento” —y que está muy vinculada al pecadillo filosófico que aquí expusimos más arriba—, la Iglesia decide escuchar a los pueblos indígenas y desde ahí decide afrontar la “doctrina del descubrimiento” así:

El concepto jurídico de “descubrimiento” ha sido debatido por las potencias coloniales desde el siglo XVI y ha encontrado una expresión particular en la jurisprudencia del siglo XIX, en los tribunales de diferentes países, según la cual el descubrimiento de tierras por parte de los colonos concedía el derecho exclusivo de extinguir, mediante compra o la conquista, el título o la posesión de dichas tierras por parte de las poblaciones indígenas. Algunos estudiosos han sostenido que la base

de la llamada “doctrina del descubrimiento” se encuentra en diversos documentos papales, como las bulas *Dum Diversas* (1452), *Romanus Pontifex* (1455) e *Inter Caetera* (1493). (El Vaticano, 2023)

Así que, desde la nueva postura reciente de la Iglesia católica, si se abandona la “doctrina del descubrimiento”, ello obliga a quien la abandona a realizar una nueva reinterpretación de diversos acontecimientos desde 1492 a la actualidad con una mirada externa a Europa. Por lo que no podemos juzgar a los creyentes, religiosos y misioneros que vieron la acción de Dios en el descubrimiento —como es el caso presentado aquí de Sahagún— y justificación de la violencia a los nativos de las nuevas tierras por considerarlo obra de Dios; pero podemos destacar la conversión de conciencia desde las entrañas de su ser de los defensores de indios —como lo será después de su conversión Sahagún— al ver la terrible tiranía y violencia que provocaron los mismos cristianos en guerras injustas contra los habitantes del nuevo mundo. Ahora hay que mirar y reinterpretar los acontecimientos desde 1492 desde la filosofía de Cristo o pacifismo que hemos recuperado y expuesto —en otros lugares—; y que fue descalificada y oculta por los seguidores de la misma “doctrina del descubrimiento” con el pretexto de ser sospechosa a la fe, con pretexto de ser reformista y enemiga de la Iglesia romana.

## Conclusiones

El retorno a la circulación de los *Huehuetlatolli* del padre Olmos, en Ioan Baptista, así como otras obras del mismo Olmos, así como de Motolinia, Sahagún y otros franciscanos, sin olvidar a agustinos y dominicos, y posteriormente, los jesuitas, todos ellos parten de esa frustración, de esa vergüenza del fracaso español en política y religión en estas tierras. Recordemos esas palabras de Sahagún: “es gran vergüenza nuestra que los indios naturales cuerdos y sabios antiguos supieron dar remedio a los daños que esta tierra imprime en los que en ella viven”, les damos un doble significado, más allá de este fraile, incluyendo a franciscanos y las otras órdenes religiosas: 1. Reconocen —no necesariamente con humildad,

en todos los casos— que es falsa la “supuesta superioridad” que mostraron en el famoso “Coloquio entre franciscanos y sabios aztecas” (1524) contra los sabios naturales porque se asumieron como representantes de la verdad y del cristianismo; y, 2. Ha llegado el momento de aprender y aplicar las enseñanzas de los sabios antiguos como la única manera de salvar a las repúblicas de indios y de españoles en estas tierras. Eso hicieron los religiosos conversos y eso nos corresponde hacer en la actualidad a los actuales y futuros naturales de estas tierras.

Con esto último nace la rebeldía de varios franciscanos, que la humanidad agradece y no solo le reconoce a Sahagún —sino a muchos más—, y que se redimieron, y redimen a una parte de España del *pecadillo filosófico*, al aprender desde la humanidad de los sabios naturales a construir una nueva Humanidad que, ahora —desde ahí—, se reflejará de manera abierta por la defensa de los naturales en las Indias Orientales y Occidentales. En esta frustración, pesimismo, vergüenza de Sahagún, y de cierto grupo franciscano, nacen las bases del *indiano-humanismo-mexicano*, que todavía se le suele llamar “humanismo novohispano o mexicano” de base criolla con eternos elogios a jesuitas y que ya es necesario repensar, redefinir y rediseñar de manera mucho más amplia y situándola varios años antes de la llegada de dichos jesuitas.

Aquí hay que considerar y reconocer a Sahagún, entre otros, en rebeldía misionera contra la corona desde su reconocimiento e incorporación, a su labor misionera, de la sabiduría autóctona, de modo que los mismos religiosos se volverán portavoz de dicha sabiduría. Lo que debe llevarnos a reconocer ya sin miedo, la otra reforma del cristianismo —más allá de la gestada en Europa— de base híbrida indígena-cristiana —y con ella nace la teología indígena—

también de siglo XVI, que cuestionará la Política, Derecho y Teología a la misma Europa conquistadora. Ya se estaban formando aquí, en estas disputas, las bases de la oposición a la “doctrina del descubrimiento” que la iglesia tardó más de quinientos años en rechazar abiertamente, como lo vimos más arriba. Nos falta aprender a abordar esta perspectiva, para eso debemos abandonar el *pecadillo filosófico* que legitimó y sigue

legitimando la “doctrina del descubrimiento” y que tanto daño nos hace en México, en el continente y resto del mundo.

Postulamos que la defensa del indio, de los naturales, no nace desde los misioneros españoles en las dos indias sino desde su experiencia e interacción con los mismos sabios naturales de lo que se vuelven voz en los misioneros —convertidos a dicha sabiduría—, como ya referimos. Por lo que proponemos se reconozca el mérito de los sabios naturales callados por el *pecadillo filosófico* en el proceso cristiano-humanista-mexicano y base los actuales derechos humanos —con mirada indígena—, en la defensa del otro, y demás aportes humanistas que se suelen seguir reconociendo sólo como europeos y criollos de estas tierras. Ha llegado el momento, después del 500 Aniversario de la Caída de Tenochtitlán, de reconocer a los sabios naturales —y de todas las culturas sometidas—; nunca más acallados ni silenciados por el *pecadillo filosófico* ni por la “doctrina del descubrimiento” o encubrimiento, como la podemos renombrar. Invitamos al lectorado a asumir su *pecadillo filosófico* como acto de contrición para empezar a reconocer el gran aporte que los sabios naturales de Cem Anáhuac —así se nombraba desde estas tierras, a todo este continente— y del resto de las dos indias, oriental y occidental han dado a la humanidad, más allá de la defensa y dignidad de los derechos humanos.

Una vez que se abandonen el *pecadillo filosófico* y la “doctrina del descubrimiento” de nuestro planeta surgirán nuevos caminos, nuevas preguntas, nuevas cuestiones que nos ayudarán a abrir nuevos horizontes porque ha llegado el momento de pensar el por qué los pueblos indígenas han salido al encuentro de la Europa pluri-intercultural —y ésta debe reconocer a sus propios pueblos indígenas— o sí es sólo un mero accidente en que se interactúa, pero sin darse un verdadero encuentro. Este encuentro lo podemos ver, no sólo en las teologías indígenas de este continente —de las que ya hemos abordado y que se publicará pronto un nuevo texto— cada vez más visibilizadas y reconocidas, no sólo por la Iglesia católica sino en nuevos y diversos foros con diversas temáticas y convivencias. Debemos repensar, que lo que se usa actualmente, para el caso de la India, lo expandamos

a las que fueron nombradas, hace más de quinientos años, como las Indias orientales y occidentales, y terminar, entonces, con las palabras de Wilhelm Halbfass:

LA INDIA NUNCA HA SALIDO AL ENCUENTRO DE EUROPA, NUNCA LA HA BUSCADO ni ha preparado históricamente tal encuentro. Ha sido en cambio objeto de intereses europeos de dominación política, explotación económica, proselitismo religioso, investigación científica y entendimiento histórico. (2013, p, 570).

### Referencias

- Baggini, J. (2020) *Cómo piensa el mundo. Una historia global de la filosofía*. Traducción Pablo Hermida. Paidós.
- Copleston, F.C. (1984) *Filosofías y culturas*. Traducción Beatriz Eugenia Beatriz Klein. FCE. México.
- El Vaticano. (30 de marzo de 2023) *Nota conjunta sobre la "Doctrina del descubrimiento" del Dicasterio para la Cultura y la Educación y el Dicasterio para el Servicio del Desarrollo Humano Integral* Boletín Número 0238, <https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2023/03/30/0238/00515.html#es>
- Halbfass, W. (2013) *India y Europa. Ejercicio de entendimiento filosófico*. Introducción Óscar Figueroa Castro. FCE, Sección obras de filosofía.
- Ioan, B. (1600) *Huehuetlatolli*. Mexico
- Kant, I. (2018) *Hacia la paz perpetua*. Traducción, estudio preliminar, notas, índices y tablas Gustavo Leyva. FCE / UAM / UNAM. Biblioteca Immanuel Kant. Edición bilingüe
- Kant, I. (2013) *Fundamentación de la Metafísica de las costumbres / Crítica de la razón Práctica / La paz perpetua. Estudio introductorio y análisis de obras de Francisco Larroyo*. Editorial Porrúa, Col. Sepan cuantos #212.
- Motolinia, T. (2014) *Historia de los Indios de la Nueva España*. Estudio crítico, apéndice, notas e índice de Edmundo O'Gorman. Editorial Porrúa, Col. Sepan cuantos # 129.
- Molina, F.A. de. (2018) *Arte de la lengua mexicana y castellana*. Edición crítica, estudio introductorio, transliteración y notas Ascensión Hernández de León-Portilla.



UNAM / ITESM/ Fideicomiso Felipe Teixidor. Facsímiles de lingüística y filología nahuas # 10.

Quintana, E. (2019) Ni, tlamatiliz tlaçotla o motlamatiliztlaçoliztla piquiani, en *Voces para la filosofía. Diálogos de la academia de filosofía contemporánea*. (pp.33-45) Editorial UNACH.

[https://editorial.unach.mx/documentos/digitales/\\_libs/vocesparalafilosofia.pdf](https://editorial.unach.mx/documentos/digitales/_libs/vocesparalafilosofia.pdf)

Sahagún, B. de. (2016) *Historia general de las cosas de Nueva España*. Introducción y notas Ángel María Garibay. Editorial Porrúa. Col. Sepan cuantos # 300. México. *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas. Desde la conquista hasta comienzos del siglo XX*. (1992) Selección, prólogo, notas, glosario y bibliografía Martín Lienhard. Biblioteca Ayacucho # 178.

# La llamada de lo salvaje. Lectura mitológica y nietzscheana de la novela de Jack London.

## The call of the wild. Mythological and Nietzschean reading of Jack London's novel.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.6.25b

**Xan Eguía Eléxpuru**

Colegio de Franciscanas del Sagrado Corazón  
(ESPAÑA)

CE: [xan.eguaia.e@gmail.com](mailto:xan.eguaia.e@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7888-9610>

Received: 07/01/2025 Revised: 01/04/2025 Approved: 06/06/2025

### Resumen.

En estas páginas podremos encontrar una breve reflexión sobre *La llamada de lo salvaje* de Jack London (*The Call of the Wild*). Novela en la que es posible leer algunas de las ideas más importantes del filósofo/literato/provocador Friedrich Nietzsche, siendo, además, un relato con categoría de "mito". Ideas que hemos podido desarrollar en la Facultad de Ciencias de la Educación de A Coruña (España), en una serie de talleres abiertos, sin limitaciones de edad o titulación. Quizá la necesidad de mostrar como el pensamiento mítico sigue trabajando en nuestra formación, psique, conciencia, cultura. La narración, la explicación de un sentido ontológico, moral, un orden del mundo frente al caos del sinsentido. Quizá la necesidad de reivindicar lecturas olvidadas, los clásicos, la novela juvenil o de aventuras, formas diversas del mito. Destacamos, como objetivo más importante, la capacidad pedagógica del mito, la literatura y la filosofía.

**Palabras clave:** Mito. Jack London. Hermenéutica. Pedagogía. Nietzsche. *La llamada de lo salvaje*. Superhombre. Voluntad de poder. Übermensch.

### Abstract:

In these pages we can find a brief reflection on Jack London's *The Call of the Wild*. A novel in which it is possible to read some of the most important ideas of the philosopher/literary/provocateur Friedrich Nietzsche, being also a story with the category of "myth". Ideas that we have been able to develop in the Faculty of

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Eguía, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Eguía, X. (2025). 1492, Marte: Reverberación de la Conquista del Continente Americano en *Crónicas Marcianas*. Revista *Sincronía*. XXIX(88). 112-13131. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.6.25b

Educational Sciences of A Coruña, in a series of workshops that we wanted to call *Free-losophy*, open, without age or degree limitations. Perhaps the need to show how mythical thought continues to work in our formation, psyche, conscience, culture. The narration, the explanation of an ontological, moral sense, an order of the world against the chaos of nonsense. Perhaps the need to vindicate forgotten readings, the classics, the youth or adventure novel, various forms of myth. We highlight, as the most important objective, the pedagogical capacity of myth, literature and philosophy.

**Keywords:** Myth. Jack London. Hermeneutics. Pedagogy. Nietzsche. *The Call of the Wild*. Superman. Will to power. Übermensch.

Recuerdo a Gadamer cuando hablaba del lenguaje poético, lenguaje que nunca se agota cuando pretendemos transformarlo en conceptos (Gadamer, 2012, p. 100). Lo poético estimula esa operatividad de síntesis de ideas y emociones llegando a generar conceptos, por lo que podemos extraer diversas enseñanzas de una novela, canción o poema. En esta narración, la sensación de cierto primitivismo atávico, de atemporalidad, nos sitúa todavía más lejos, o más cerca, de un tiempo de corte mítico. Es la cercanía a las raíces del mito que reconoce Gianni Vattimo: el conocido como tiempo del héroe. En esta novela, propuesto por London a través de un *animal simbólico*. Aventura por momentos dura y cruel, parece querer hablar de alguna verdad que sentimos. Es mostrada, no dicha. Nietzsche entendía al hombre como artista en un mundo que es una obra de arte en constante proceso de transformación. Mundo, el occidental, que a través de la culpa ha debilitado a los hombres física y psicológicamente. Los ha engañado, debilitado de una forma que no aceptan ni el filósofo ni el escritor norteamericano.

Necesaria una breve sinopsis: Buck es un perro fuerte, grande y dócil que se aleja de una familia intencionadamente *aburguesada*, la cual es la de un juez. Es decir, ley impuesta, creada de forma *artificial*. Capturado y vendido, lo enviarán al norte para convertirse en perro de trineo que sirva a los buscadores de oro. Se convierte en un mundo violento, en líder de la trailla. Pasa por diversas manos hasta conocer a John Thornton con quien desarrolla una profunda relación de respeto y amor. Atacados por los nativos de la zona, este último amo es asesinado, de modo que Buck termina solo y en libertad. Después regresa al

mundo atávico del bosque, de la fría montaña, sumándose a la manada de lobos hasta convertirse en el líder de la misma.

En los talleres que dan pie a estas páginas propuse al alumnado, en el aula, elaborar una teoría, o desarrollar los “aspectos filosóficos” que pudiesen encontrar en la novela, sin buscar relación con ninguna teoría estudiada previamente, sin intención de dirigir el taller. Surgieron diversos temas como la soledad como prueba y como algo común a todas las personas en determinados momentos o circunstancias vitales; la importancia de la naturaleza tanto en su sentido literal como metafórico; la moral personal y la moral del grupo o comunidad puesta a prueba; metamorfosis; supervivencia frente a comportamiento social; cooperación; leyes; arquetipos míticos (necesitamos encontrar nombre a esta idea de arquetipo con ayuda, explicarla de forma introductoria).

Las teorías empiezan a sucederse, por ejemplo, “*Sociedad vs. Naturaleza*” donde se plantea que las leyes burguesas pueden ser irreales, absurdas, normativas, no adaptadas al cambio de la sociedad, que “la gente se las salta”, o en ocasiones es más que necesario corregirlas e incluso romperlas. Se presenta la propuesta de tomar conciencia de nuestra propia naturaleza individual/instintiva y la necesidad de encontrar y escoger un camino personal y propio, con nuestras propias reglas que sean diferentes y adaptadas a nuestras necesidades, lo cual llamaron “*El Big Bang de la honestidad*”. Hablan de un perro que se encuentra con su naturaleza verdadera (un “*súper-perro*”), en una “*búsqueda infinita de su esencia*”, como ellos mismos describen. Consideran en este momento que debemos comportarnos con honorabilidad y proponen la siguiente ecuación: “*Honor = Deber moral + Identidad + Respeto a uno mismo*”. Y unas cuantas ideas más, no pocas, aunque estas son las que se ciñen más a la filosofía nietzscheana. Y, en la última parte del taller, tras haber vivido la novela de Jack London, tras haber formulado por ellos mismos una propuesta teórica de su sentido, apasionados con el “juego”, resultó muy estimulante y sencillo buscar —siempre de forma lúdica— los paralelismos con Nietzsche. De aquí en adelante desarrollo el marco (hermenéutica, literatura, psicología del mito) que nos acerca a la comprensión del texto

para extraer finalmente los elementos que nos permitieron encontrar a Nietzsche en el Yukón, en el frío Klondike.

El mismo alumnado es consciente de cómo Friedrich jugueteó alegre con los tótems. El Camello adocenado que sigue la norma —ignorante— se transmuta ante nuestros ojos en el Buck que vive apoltronado junto a un juez. El León fiero y salvaje que busca la libertad es el perro que tira de la trailla y combate con el líder del grupo, Spitz. El Niño es el animal que alcanza y asume su auténtica libertad, la naturaleza verdadera, en una comunidad de *Übermensch* como él, si entendemos al lobo como animal libre, no sujeto a la norma social que imprime la genética. Permitimos que nuestra parte literaria/artística tenga protagonismo, ya que es algo que consideramos que hubiese exigido el mismo Nietzsche. Este *súper-perro* salvaje, fuerte, noble y amante de quien le demuestra amor y honor es el hombre-que-trasciende, el ultra-hombre que promulga Zaratustra. Comprenden que no, no deviene en ario fascista, sino que describe a aquellos hombres o mujeres que rompen con las morales impuestas y tantas veces desfasadas y equivocadas por error o de forma consciente que no dejan de buscar una moral superior, mejor, desde su yo individual. Lo que definen en el taller como *“Big Bang de la honestidad”*. Así, también comprendemos que la voluntad de poder no busca ni implica imponerse sobre los demás, sino sobrevivir para vencerse a uno mismo, alcanzando mayores cotas de perfección en todos los sentidos. Una trascendencia que nos convierte en *Niños*, o en *Lobos*, en este caso. No es una visión completa de Nietzsche, por supuesto, sé que nos dejamos matices importantes en el tintero. Pero, a día de hoy, sé que no se han olvidado que guardan la experiencia en el corazón y el cerebro. Recurrimos al mito, un gran mito de Jack London, para trabajar conceptos de cierta complejidad e importancia en la filosofía y en la vida. Leemos, jugamos, recurrimos al mito y su condición narrativa ontológica y apasionante.

Para Gadamer (2012): “Leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura” (p. 100). Así, convirtió la palabra escrita en referente abierto, alejada del mensaje unívoco o dogmático. Es posible extraer siempre un nuevo significado, matiz, ver cómo crece un texto de cualquier naturaleza. Y esta es una cualidad,

característica, objetivo de la hermenéutica. Continúa planteando la tesis de que interpretación y poesía están imbricadas por una razón de peso: “el texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos” (p. 100). Siempre que leemos poesía nuestra comprensión desea ir más allá, y esto nos invita, u obliga, a interpretar uno de los objetivos básicos del taller aquí descrito. Por tanto, uno de los fines o búsquedas fundamentales de la filosofía es generar conceptos. Implica un acto creativo en quien, en un primer momento, pronuncia o escribe las palabras seguido de aquellos que, escuchando o leyendo, interpretan. Un acto interpretativo, dialectico, creativo. Este es el tipo de trabajo que me interesa a la hora de trabajar la filosofía, no como compendio más o menos complejo de saberes, teorías, conceptos o autores, sino como mecánica del pensamiento, invitación al juego, interpretación, consecución de ideas construidas.

Esta síntesis de ideas y emociones son estimuladas por la poesía, dice Gadamer (2012), pero no olvidemos la narrativa, y la poética, en cualquiera de sus formas, ni la profundidad que extraemos de ciertas enseñanzas presentes en poemas, mitos, películas, entre otros. La capacidad expresiva del autor puede alcanzar, mostrar o crear conceptos de cierto peso, incluso cuando ni siquiera hubiese sido su intención primera el hacerlo. La novela de London puede ser leída de diferentes maneras, una y otra vez, para poder así indagar en lo que el escritor propuso en un primer momento y contrastarlo con una lectura más contemporánea y su posible interpretación o disfrute. Es cierto, muchos podemos encontrar cierta épica poética en este retorno a la ancestral naturaleza.

Paul Ricoeur definía la hermenéutica como ciencia y arte de la interpretación del texto, y es imprescindible tener en cuenta la motivación o intencionalidad original del autor, recibida por el lector, que se esfuerza en establecer una dialéctica entre ambas fuerzas. Para Gadamer (2012): “La razón de nuestro tiempo es hermenéutica”, atendiendo a ésta como una propuesta de soluciones a problemas clásicos y no tan clásicos de la filosofía y de la interpretación de la cultura. Por tanto, la novela puede convertirse en un transmisor amable, acicate en la creación o comprensión de conceptos, que estimula a la búsqueda interior.



Invita al lector a sentirse creativo en el momento de dar sentido a lo leído y a sí mismo en relación al contexto de la narración, dar sentido al mundo.

Hoy en día, mitología y novela (y diría que cualquier forma de narrativa) están mucho más cerca entre sí de lo que están con la filosofía. Síntesis poética, búsqueda ontológica que el lector/hermeneuta disfruta re-leyendo esta novela que quizás asimiló con un espíritu diferente en su niñez, adolescencia o ya en su madurez. La narrativa es parte de nuestra formación como personas, de su desarrollo más profundo, por ello es nuestra mitología personal. De ahí que, me cueste tanto, y no creo ser el único, aceptar emocionalmente la traducción correcta de la novela *La llamada de lo salvaje*, y no aquella que conocimos como *La llamada de la selva*.

### El juego como didáctica básica del filosofar

Mucha narrativa de ficción provoca la reflexión tras una intensa experiencia emocional, de modo que con ayuda se puede alcanzar un aprendizaje más complejo, conceptual, abstracto. En un sentido pedagógico la hermenéutica abre caminos, abre la posibilidad del solipsista punto de vista, ayuda a un cambio de actitud que permite descubrir la *verdad* sin despreciar cualquier opción. De esta forma, las novelas, entendidas en este método de trabajo como posibilidad de juego, especialmente en la identificación de la novela de aventuras como juvenil, son una forma de arte que genera una ilusión atemporal. Nos devuelve al tiempo mítico, el que está y no está, que fue y será, repitiéndose de forma cíclica (primera aproximación al eterno retorno). Algo que Vattimo destacaba ya de *El nacimiento de la tragedia* (2002, p. 42). Y más en esta historia, pues la sensación de atemporalidad y evidente primitivismo atávico nos lleva muy lejos de nuestra época y realidad. Es la cercanía a las raíces de ese mito que, como también reconoce Vattimo, nos indica el tiempo del héroe, aquí bajo la forma de símbolo animal. El mito es juego abierto de sentidos.

Esta novela parece querer hablar de alguna verdad que *sentimos*. Diría el mismo Gadamer que presenta un “elevado rango ontológico”, donde “algo emerge a la luz, y es lo que nosotros llamamos verdad” (2012, p. 30). Por tanto, la hermenéutica va más allá de ser

una técnica de lectura o interpretación, pues es una forma de experiencia, exploradora y creativa. La hermenéutica es *koiné*, un lenguaje universal, que nos conduce al diálogo, a la intersubjetividad (Oñate *et.al*, 2006, p. 29). Es un juego desde el momento en que el texto tiene sus propias reglas, código interno e intención. Nietzsche hallaba en el juego el poder creador de la vida y el arte, así el hombre maduro es aquel que recupera la seriedad del juego infantil. Sin embargo, en todos los juegos de poetas o filósofos no hay discurso falso, pues no hay regla exterior para medirlos (Gadamer, 2011, p. 181). La estética aparece como lugar de verdad ontológica, lugar de juego de la ontología, libre a pesar de convenciones y costumbres (Oñate *et.al*, 2005, p. 481). “No conozco ningún otro modo de tratar con tareas grandes que el juego: éste es, como indicio de la grandeza, un presupuesto esencial.” (Nietzsche, 2011, p. 70).

### Posibilidades expresivas y conceptuales de la novela

De todas las artes, seguimos con la visión de Gadamer, es la poesía la que permite el juego creativo más dialogante entre intérprete y artista. Conmina a interpretar. Por supuesto, este autor contempla la poesía en sentido amplio, como apertura de sentido. La novela de aventuras, la juvenil, la ciencia ficción, cuando muestra tintes épicos o sospechosamente ontológicos se acerca mucho a este *lenguaje poético*. György Lukács (2016) compara epopeya y novela, objetivadas como la “épica grande”, y distingue únicamente entre ellas los datos histórico-filosóficos que les han dado forma. La novela es la epopeya en esta época donde ya no se da la *totalidad extensiva de la vida*, en la cual el sentido de esta vida es problemático, pero, a pesar de todo, seguimos buscando esa totalidad, el *temple de la totalidad* (p. 84).

Gadamer dice de la novela que es la más *suelta* de las formas artísticas, ya que se produce una disolución entre narración y reflexión al expresar lo narrado de forma natural. Sin embargo, el propio autor define la novela de Franz Kafka (2011, p. 208) como antinaturalmente natural; de esta extraña manera recrea el mundo para invitar a la reflexión y al descubrimiento de la verdad en una estrambótica situación que genera malestar e

incertidumbre a través de un simulacro de realidad. Podemos decir lo mismo de Jack London al mostrar un mundo salvaje, heroico, como escenario de un pensante personaje perruno. La multivocidad abierta del praguense viene dada por una aparente normalidad, por ese extraño e inaprensible carácter que nos desorienta y confunde. El unívoco mensaje de London se nos aparece en la lucha ante la naturaleza, en la propuesta de superación nietzscheana (también hay quien la ha querido comparar con el darwinismo social o las teorías de Spencer). Quizás, al referir a la trascendencia de la humanidad, a su libertad y autodescubrimiento a través de la metáfora animal, el mensaje no debe ser entendido necesariamente como unívoco. Es más productivo imaginar que una historia en apariencia sencilla multiplique las posibilidades de sentido. Como afirmaba Italo Calvino en *Por qué leer los clásicos*: “un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir”. Es más, un clásico es un texto que conforma un universo interior, una de cuyas posibilidades nos lleva a definirnos a nosotros mismos en relación y, quizás, en contraste con él (1995, pp. 15-17).

En el siglo xix no solo se valoraron los aspectos artísticos, puesto que eran también fundamentales los elementos estructurales y de contenido de la novela, por ejemplo, la trama. Tiempo después, y Proust puede ser un buen ejemplo, el discurso destaca más que la historia. El *estilo*, como parte de los procesos estilísticos poéticos, viene a ser la estructura narrativa de los estructuralistas, y es lo que da cuenta del significado. Esta característica estilística en la novela moderna nos habitúa a una lectura que no se corresponde con la lectura del texto mitológico que puede resultar pesado y extraño a nuestras costumbres. Muchos lectores agradecen, por ejemplo, a un Neil Gaiman (2017) que reconstruye los mitos nórdicos con un nuevo estilo fresco, desenfadado; un Stephen Fry (2019, 2021) que, con su británico sentido del humor, reescribe los mitos griegos o un London con quien, como ya hemos visto, regresamos al mito en su estilo primigenio con su descarnada poética.

### Mito y hermenéutica en *La llamada de lo salvaje*

Aristóteles entendió la tradición como ese vínculo que permite que nos reconozcamos a nosotros mismos y a los otros, lo que era parte de la función de los mitos. Es objetivo de la hermenéutica ese conocerse, esa actitud de diálogo y encuentro de lo mítico en el texto, en particular en el que es objeto de este pequeño estudio. La hermenéutica sigue el rastro de lo multívoco (Gadamer, 2011, pp. 76-89), lo sugerente del texto —tan rico como puede serlo el mito y todo un universo simbólico que es reinterpretado más allá de un símbolo de origen que, por ambiguo e inasible, pervive en constante evolución. En este sentido, la poética y el pensar mítico poseen naturalezas similares y, por tanto, ambas son campo fértil y abierto para la hermenéutica. El mismo Aristóteles definió un camino a seguir para diversas formas de racionalidad: del mito al *logos*, como se suele reiterar, pero el mito y el pensamiento mítico son unas formas de pensar más activas de lo que hoy reconocemos o esperamos. En mi opinión, deben ser recuperadas de forma consciente porque están ahí, como siempre han estado, porque influyen en nuestras vidas y porque son valiosas herramientas pedagógicas.

Vattimo destaca al Nietzsche que creó su propio mito tras desmitificar filosofías anteriores y que consideró caducas: no es únicamente el aspecto racional el que comprende y descubre. La prédica de Zaratustra asume ese pensar poético y mítico que muestra al espíritu realidades que no se perciben a simple vista. Este autor insiste en el tema cuando alude al mito contemporáneo, aquel que para las masas se presenta en la televisión, novela, prensa o radio (2002, pp. 75 y 110). Como el mito que vivimos a través de London (su propia vida no está lejos de alguna de sus novelas). Una forma de vivir y aprehender la realidad natural, instintiva, que acerca esta canina narración a las raíces instintivas de la moral nietzscheana es: “[...] la mayor parte del pensar consciente de un filósofo está guiado de modo secreto por sus instintos y es forzado por estos a discurrir por determinados carriles [...]” (Nietzsche, 2012, p. 30). Es quizás ese Nietzsche nihilista que se desentiende de la lógica para reconstruir el sentido y el mundo. Esencia de mito.

### *Símbolon*

El símbolo está en el centro de la idea hermenéutica de arte. Siendo el signo ambiguo, Hegel afirmó la existencia de una necesaria relación entre forma y contenido, ya que, más allá de esta relación que usualmente consideramos evidente o manifestada por consenso, las interpretaciones se suceden debido a la libertad del espíritu. El valor de una obra depende en última instancia de: “su capacidad de simbolizar” (Vidal, en Oñate *et.al*, 2005, p. 495). Jack London buscó dar sentido a la historia de su perro, a su devenir como personaje y símbolo, p hace necesario capturar su aura. Sin embargo, desde nuestra mirada actual este símbolo, y lo acontecido en su narrativa, permite y provoca su transformación, crecimiento y adaptación a nuestro momento y perspectiva. Como decía Heinrich Zimmer, no hay ningún sistema seguro de interpretación de las formas, pues los verdaderos símbolos llevan en su naturaleza algo de inimitable. “Hay que releer perpetuamente los significados”, algo que consideraba una aventura (Zimmer, 1999, p. 14).

Para Goethe todo es símbolo, pues todo hace referencia a otra cosa, otro algo que se nos aparece. Por tanto, todo símbolo que aparece en *La llamada de la selva* remite a un sentido y a una imagen que podemos considerar común a todos. No es exagerado reconocer que opera una reducción eidética de una idea universal que va mucho más allá del perro/lobo porque alcanzamos la idea de un ser humano libre. El hombre es ente abierto a la metáfora y en el proceso dionisiaco nietzscheano el hombre sufre una regresión al nivel del tigre y del mono, es decir, un regreso a lo bárbaro. El ditirambo dionisiaco es un mundo simbólico, una regresión a lo animal (Vattimo, 2002, pp. 171-172). De este modo, considero que el mundo de Jack London encaja sin problema con las actitudes e intenciones de Nietzsche. Munz interpretaba que el mito, siendo metáfora, es el “caso extremo de metáfora”, (1986, p. 109).

Un resumen de la simbología más extendida del perro o el lobo nos conduce a un amigo y aliado, símbolo occidental de fidelidad, pero no se limita a este su sentido. Los perros son guías hacia el mundo espiritual, herencia o esencia de su ancestro lupino. Camina a nuestro lado desde el mundo ordinario hacia lo desconocido, de nuestra mente consciente al mundo de lo inconsciente. Pero también el perro está vinculado al más allá, a la muerte,

incluso como guardián de puertas infernales, como Garm en la mitología nórdica o Cerbero en la grecolatina. Siendo guía de almas, un psicopompo, es capaz de sanar o herir, pero siempre aparece conectado al hecho de que estamos extraviados y necesitados de ayuda.

Podemos encontrar similitudes en *La llamada de lo salvaje* con Buck, lo cual no resulta demasiado complicado. Es cierto, vemos que es el propio animal, Buck, quien está perdido y persigue un camino para encontrar su *ser espiritual* una vez transformado en lobo. La muerte siempre ronda a su alrededor y él mismo acaba con su oponente: el bestial perro Spitz. Además, su fidelidad al hombre está presente, aunque, no podía ser de otro modo, sea fiel únicamente a aquel que se ha mostrado merecedor de tal honor. John Thornton trata a Buck como a un igual, desde un acto de libertad, desde el amor. El resto de perros de la novela, y por supuesto el mismo Buck en los primeros capítulos, representan al ser dominado, dócil en demasía e incapaz de liberarse, sumiso. Un símbolo que encontramos diametralmente opuesto al lobo.

No considero demasiado aventurar que Buck, fonéticamente, nos invita a sentir o pensar en *back*, regreso. Es clara la alusión de su vuelta a una naturaleza primigenia, ontológicamente de orden superior —la del lobo— y a su lugar de origen, la montaña y los bosques, lejos de la artificiosa ciudad. En este caso también es posible traducir *buck* como dólar en referencia al hecho de que Buck fue intercambiado por un puñado de dólares con un único fin: la febril búsqueda del oro en el Yukon. Oro que también puede ser un símbolo a estudiar en esta narración. Sin embargo, sí vemos otros detalles que quizá sea pertinente comentar, sin ir más lejos volviendo al perro Spitz, es nombre que refiere directamente al nombre de una raza fuerte, de abundante pelo, muy resistente en ecosistemas fríos. *Spit* es además una palabra sencillamente desagradable que podemos traducir como escupir, ensartar o bufar.

El tema de John Thornton es más delicado y corro el riesgo de aventurar “mi traducción”. Intento conservar cierta medida, pero creo que debemos jugar con todas las posibilidades; hermenéutica lúdica, abierta. John es el auténtico nombre de Jack London, siendo Jack un diminutivo cariñoso (Buck nos recuerda a Jack, por otra parte), pero resulta



casi aburrido interpretar la presencia de este personaje de un modo tan sencillo. John es evidentemente Juan “el Bautista” y ciertos parecidos con la figura bíblica de este santo sí pueden resultar plausibles. Buck conoce al hombre a la orilla de un lago, momento en que John lo desata y libera de la trailla de perros, puesto que conoce los peligros que entraña cruzar el lago helado en esa época del año. El trineo, al tratar de cruzar sobre el hielo, lo rompe y se hunde. Buck ha salvado su vida gracias al amor de un hombre; ha sido liberado de un *bautismo* que lo hubiese conducido directamente a la muerte. A pesar de todo, John Thornton morirá, pues sabemos que acaba en el fondo de una laguna (siento si estoy desvelando demasiados detalles de la narración, asumo de forma inocente que todos conocemos la historia). Nadie esperaba, por otra parte, que London, siendo proclive a aniquilar cualquier atisbo de esperanza o piedad, nos acariciase el alma con un *happy end* al más puro estilo Disney (una situación similar a la de otros de sus personajes, como Martin Eden). *Thorn*, finalmente, se traduce como espina, lo que puede no significar absolutamente nada o quizás nos lleve a imaginar una corona de espinas, lo dejamos a la imaginación y necesidades de sentido del hermeneuta o lector. Trascendencia, ritual, sacrificio.

Y, si hablamos de lobos, debemos recordar que su simbología es diferente a la del perro. En un primer impulso pensamos en el terror de su visión, pero también una mística comunión con la naturaleza, más cercana a la de las culturas donde se desarrolla la novela. La aparición que solo vemos cuando es deseo del propio animal, cuando llega para comunicarnos algo, pues el lobo apenas aparece en contadas ocasiones ante Buck. Nos recuerda o inspira la necesidad o el anhelo de recuperar nuestra alma primigenia (algo no exento de cierto temor, por otra parte). Sí coincide el lobo y su pariente el perro en que pueden estar ligados a la muerte. Ambos pueden acompañar al dios de la guerra Ares en la mitología griega; o a Odín o Wotan en la mitología germánica, acompañado dos lobos, Gere y Freke. Para Jack London podríamos aventurar que, lo trataremos un poco más abajo, el lobo simboliza al *Übermensch*, con la diferencia de no acentuar su aislado individualismo, ya que convive con un grupo de iguales: la manada, *the pack*. Friedrich Nietzsche también se alimentaba del símbolo animal. Zaratustra disfrutó de la compañía del águila y de la

serpiente, además de presentar una de sus metáforas más comentadas (o prédicas del sabio Zoroastro) en la forma fábula del Camello, el León y el Niño como ya hemos comentado anteriormente. Heidegger consideró al águila como símbolo del eterno retorno en su vuelo circular sobre Zaratustra; enroscada alrededor de su garganta la serpiente, el animal más inteligente, lo cual da más potencia a la imagen y su significado. El águila —el animal más orgulloso de la creación— impulsa al superhombre, al *Übermensch*, a elevarse, a trascender.

### Nihilismo

De forma breve y citando de nuevo a Vattimo (2002, pp. 47-52) el nihilismo reconoce la falta de significado y orden de la razón en el devenir al perderse el valor y sentido del mundo. La razón busca, pero la historia insiste obligándonos a pensar que no hay orden ni fin, por lo que nada tiene valor ni sentido. Es una redefinición de la psicología individual de hombres y mujeres modernos. En Nietzsche se gesta ese espíritu de venganza ante un pasado que no puede, no podemos, corregir o cambiar. La voluntad de poder será el siguiente paso de cara a la liberación y redención. El perro Buck lucha contra su pasado, existencia sin sentido y, a través del mundo del hombre, pierde todo valor positivo que hubiese encontrado. Lo bueno se esfuma, el amor superficial de unos pocos no es suficiente, aunque le han tratado en ocasiones como a un ser humano no lo es, es más, es algo diferente que surge en su interior como venganza frente a ese pasado y esas experiencias. Pero no hay razón para llevar a cabo una venganza sangrienta, sino venganza de liberación, enfrentamiento al futuro sin más razón o sentido que aquella propia individual guiada por el instinto.

Recurro otra vez a Vattimo para diferenciar las que considera tres fases históricas del nihilismo (Oñate *et.al*, 2006, pp. 124-125), el cual es un recorrido que va de un proceso psicológico a otro histórico de la verdad. La primera fase, que no se encuentra porque sencillamente no la hay, de respuesta a la búsqueda metafísica y moral del devenir se manifiesta como vergüenza y desilusión. La segunda fase intenta sistematizar la situación en una unidad o “totalidad” a un mundo que hemos simplificado. Se sacrifica lo individual, y tal orden se revela como de origen no divino, ya que en realidad es nuestro engañoso artificio.

La tercera y última fase llega tras estos dos desengaños. Ve toda realidad como falsa y construye un “más allá” ordenado que demuestra que teníamos unas necesidades psicológicas que, una vez llegamos a este punto, demuestran que nada tiene sentido, no hay valor ni verdad. Se hace insoportable vivir en este mundo.

Toda esta red de realidades y desolación podemos encontrarla en la novela de London, aunque, como podemos imaginar, con matices diferentes. En primer lugar, es posible invertir el orden. Buck vive una vida plena, tranquila, sin dolor desde que es un cachorro, en la *verdad* de un mundo artificioso, creado por humanos (insistimos, la familia de un juez) donde la finalidad no es otra que cumplir determinadas funciones en una estructura limpiamente ordenada y jerarquizada. Una burguesía tranquilizadora, cómoda, en un mundo delimitado por las cercas de una finca donde todo tiene sentido, una suerte de Edén. Pero el mundo se hace insoportable, doloroso, incognoscible cuando lo roban, al ser el perro traicionado, confiando en un par de hombres a quienes sigue. Así descubre la *ley del garrote y el colmillo* (*The Law of Club and Fang*, capítulo segundo) dejando muy atrás esta primera fase de desencantamiento. No creo que sea casual que fuese un jardinero con problemas de juego quien lo robase del jardín paradisíaco. Azar, la aleatoriedad del destino, desorden sin causa.

En un segundo momento, como ya hemos visto, se disuelve la individualidad en favor del grupo, en un todo ordenado de manera artificiosa y cruel; un universo que es en realidad falso, aunque podemos pensar que tiene sentido, con sus propias reglas, donde todo acto tiene consecuencias. Buck, en esta nueva realidad, tras la primera desilusión se ve obligado, en un péfido juego psicológico, a ser parte de la trailla. Leyes, normas impuestas, sin otra opción que acatarlas e incluso aprender a disfrutarlas mientras el mundo helado se manifiesta, paso a paso, como una verdad oculta que es revelada.

La tercera fase se correspondería con la desilusión y vergüenza que definía Vattimo, aunque no es tal en Buck, pues la búsqueda moral y metafísica del animal llega a buen puerto al hallar su naturaleza verdadera. Trasciende así su esencia como perro para recordar lo que fue anteriormente, lo que debe ser: un lobo. Un ente libre con su propia moral que se ha

mostrado superior a la de los hombres a los que ha acompañado o enfrentado. Sin olvidar a Zaratustra no está de más recordar que el sabio anacoreta de la montaña comprende que no se puede amar la verdad sin amar al mundo tal y como es.

### Voluntad de poder

En esta novela es difícil sentir una tragedia final, no hay desesperación ni vergüenza, quizá lloramos la pérdida de Thornton, pero tampoco ha acompañado a Buck durante todo su recorrido donde ya hemos visto más de una escena de muerte o violencia de algún tipo. Libertad, amor, la lucha que deriva en el descubrimiento de sí y del mundo. Se transforma el personaje, por supuesto, pero también se transforma su entorno, el bosque, al convertirse en el líder de la manada, lo que tendrá gran repercusión, por una parte, en el comportamiento global de la manada y la caza, así como en la relación entre sus miembros y también con la de los hombres que se adentran en el bosque.

El filósofo Nietzsche empapa al literato Nietzsche: la voluntad de poder entra en el campo del arte como deconstrucción del sujeto, una suerte de liberación que no planifica ni organiza (Vattimo, 2002, p. 131). Un enfrentamiento interno, contra sí mismo. Quizás la valentía necesaria implícita en ese aforismo donde tememos mirar al fonde del abismo.

En *Más allá del bien y del mal*, aforismo número 6, Nietzsche se pregunta cuál es el *instinto de conocimiento* que sirve de guía al filósofo. Todo instinto entra en la batalla tratando de dominar, aunque, para un filósofo, el que desea, debe y se impone en un último momento es el instinto moral. El deber moral y su instinto nos lleva al aislamiento, pues ser independiente es una actitud peligrosa, de insospechadas consecuencias y reservada a los *fuertes*. Es el aislamiento del perro Buck mientras no llega a encontrar a la manada de iguales. En los tiempos de London cierta idea de darwinismo social, la ley del más fuerte, es una idea que se extiende y da pie a interpretaciones violentas de la evolución, de la sociedad e incluso, como podemos sospechar, de las ideas de Nietzsche. Alasdair MacIntyre, sin ir más lejos, entiende que el filósofo haya sido malinterpretado, pues nos hace dudar con su lenguaje airado, violento, nos habla de su *irresponsabilidad histórica* (2019, pp. 277-278). Vattimo,

pensamiento débil, nos habla de su *actividad metaforizante*, lo que no está lejos de la labor literaria de London. Todo queda en el papel: active usted su deseo de conocer, juegue a deshilar la metáfora.

Los conceptos nietzscheanos describen a la perfección al personaje central, al héroe-perro. El instinto del filósofo se intuye en los procesos de maduración del héroe, en la propuesta de London, en el combate entre el instinto de conocimiento y el instinto moral, y vemos como se suma, para generar cierto grado de confusión, a la lucha por una idea de bien, por el bien común, por la elección correcta/incorrecta que siempre plantea un mito. Desde este punto de vista, la voluntad de poder se presenta como *pathos agresivo* propio de aquella naturaleza fuerte que se encara al enemigo, a la moral e incluso a sí mismo. Como escribía en *Ecce homo*: “El llegar a ser lo que se es presupone el no barruntar ni de lejos lo que se es.”<sup>1</sup> Arrastra al poeta, trágico, voluntad de vida que obliga a sacrificarse, no dar la espalda a los problemas más duros que encontremos (Nietzsche, 2011, pp. 42, 66, 89). Existen fuerzas en este mundo desiguales y desequilibradas que luchan por imponerse, por dominar, y se podría decir, junto a Nietzsche y London, que se parecen a las luchas personales que llevamos dentro al ser ese combate la voluntad de poder. Pero si el ser humano es voluntad de poder es algo alejado de instintos como la superioridad, el dominio o la avaricia codiciosa (la fiebre del oro). Sería mejor pensar que ese poder es el que desea sobre la voluntad, un deseo creativo que incluye al arte, a la moral, a cualquier instinto, pensamiento o motivación que busca y da sentido. Es el combate interior que impele a la creación, a forjar nuevos valores. Y ya sabemos qué normas, qué sistemas morales han matado a la voluntad de poder en el mundo occidental: idealismo, cristianismo...

La voluntad de poder puede ser representada, si buscamos arquetipos, modelos que nuestras mentes buscan enconadamente, por el aventurero o el artista, lo que nos invita, obliga incluso, a descubrir a Jack London como persona y personaje que, en su propia vida, deseó encarnar esta voluntad de poder. El *canis familiaris* que es, en un principio, Buck, es una metáfora válida, pues, aunque no seamos capaces de anticipar nuestra propia

<sup>1</sup> Cursivas propias del autor.

trascendencia, sí podemos vivenciar a través de la lectura la envidiable energía de la metamorfosis del perro Buck a lobo, *canis lupus*. Del caos al orden, de la aventura a la calma. *La llamada de lo salvaje* (de la selva, si me permiten), como mito, no devuelve el orden establecido reparándolo, no volvemos a un punto de origen, es más la destrucción de su pasado universo para re-encontrarse con la esencia del lobo. Una idea casi platónica, que me disculpe el ateniense. El mito ancestral como propuesta de un orden nuevo.

### *Der Übermensch*

Es cierto que se ha traducido como superhombre al ser la forma más extendida en que se conoce su teoría. Con su provocadora prosa y épica destructiva, como ya hemos visto, no fue difícil que figuras interesadas confundiesen ex profeso la idea con actitudes y teorías de tipo fascista o darwinista (incluso el mismo London confundió la posible relación entre Darwin, Spencer o Nietzsche). Una traducción más interesante, con más matices o, mejor, traducciones podría llevarnos a transhombre, ultrahombre e incluso hombre-que-trasciende. Parece más sencillo, o más útil, reconocer al *Übermensch* como la persona capaz de crear sus propios valores en virtud de su propia voluntad.

Nietzsche lo consideró espíritu libre, un *espíritu devenido libre, que ha vuelto a tomar posesión de sí* (p. 100). Se enfrenta a la culpa y a la moral, a la cultura que impone estas cargas sin permitirnos cuestionar el dogma, la obediencia que nos conduce a una esclavitud que da la espalda a la vida. Nuestro gran perro héroe escucha y acepta la llamada, aunque nunca a la primera, según el monomito de Campbell (2010). La llamada es una de las características básicas del camino heroico y que ya es contenido en el título de la novela. Buck acepta la responsabilidad de darse a sí mismo su propia moral en acto autopoietico; ha vivido entre *esclavos*, y estos, incapaces de asumir el riesgo, no pueden intentar cambiar su condición. La autosuperación es para Buck y otros como él. Para el resto, puede ser nefasto (Campioni, 2011, pp. 16-17).



### Eterno Retorno

Es probablemente, de los principales conceptos nietzscheanos, el más difícil de interpretar en *La llamada de lo salvaje*. Concepto complejo que nunca fue bien configurado, abierto a la interpretación. A pesar de todo, clave en su filosofía, con una lectura moral y otra cosmológica (Vattimo, 2002, pp. 32-59). La cosmológica se escapa de una posible interpretación de la novela, por lo que la dejamos de lado en este pequeño trabajo, no por no ser importante.

Heidegger, quién si no, comprendía que no era algo a entender desde un punto de vista físico ni cosmológico, que no remitía al tiempo físico y a sus movimientos ni a sus procesos cronológicos. Remite, en todo caso, a una temporalidad ontológica distinta: el *ser-posible* del retorno o vuelta característico de la memoria y la imaginación recreativa del tiempo histórico-hermenéutico. Aquel que se da en el lenguaje de las ciencias del espíritu, en una experiencia espiritual del lenguaje (Oñate *et.al*, 2012).

De esta forma, el eterno retorno se puede comprender como obligado deseo de repetición del instante, de forma indefinida, eterna. No podemos eludir este hecho, lo que nos condiciona a definir la elección correcta en cada instante de nuestras vidas. Se unen así pasado y futuro en el instante que es el presente y en este círculo que conforma el eterno retorno futuro y pasado ya existen o continúan existiendo. Regresar a la esencia lobuna es algo cíclico, es una repetición cosmológica que tiene algo de especial en Buck. El movimiento del tiempo es interrumpido y se escoge como definitorio el momento de trascendencia a lobo, pero en una forma superior, suprema. Como Heracles, quien, sin ser hombre ni dios, se ve conducido a su última transformación en estrella, catasterismo. Buck no es lobo, pues llega siendo perro y su ser físico no cambia: es su transformación esencial e interior que está aullando a la luna. Los nativos lo conocerán como Perro Fantasma (*Ghost Dog*), sus descendientes portarán una mancha blanca en el pecho, como una estrella.

Esta vivencia o interpretación del tiempo en la novela recuerda mucho al tiempo mítico, quizás porque el transcurrir temporal de este animal. Su paso de potencia a acto podría ser el de un ejemplar excepcional de la especie como un arquetipo mítico. Arquetipo,

modelo más allá del tiempo, del relato, mito en un tiempo ucrónico, más que utópico, y, por lo tanto, eterno. El tiempo mítico, el momento de la creación o la aventura, revive cada vez que alguien narra la historia para acceder a ese mundo extraordinario, mágico, que nunca deja de estar ahí, accesible desde la experiencia de la narración espiritual o mítica. La experiencia maravillosa de la lectura.

Podemos acudir al tiempo griego llamado *aidíon*, no-generado, al que pertenece aquello que no perece, pero la majestad de Buck depende de su mortalidad, de su finitud aceptada, sincera, valiente. Sin embargo, su esencia mítica o heroica nos lleve al *aión*, el tiempo intermedio entre nuestra fugaz temporalidad y el tiempo eterno perteneciente a la divinidad (Fernández en Oñate *et.al*, 2012). Es posible, como en el caso de Buck, que nuestra sangre todavía hierva al contemplar la luna llena. Una posible interpretación de sentido del eterno retorno, el instinto, la naturaleza que fluye viva y caliente, en forma del *amor fati* planteado por Nietzsche, amor al destino, que hacemos nuestro cuando nos encaramos a él. Luc Ferry describe este amor como la lucha por recuperar el orden a partir del caos para reconocer en nosotros la esencia subyacente: Odiseo escapó de la muerte únicamente para aceptar su finitud y volver a su pequeño universo de sentido, Ítaca, junto a Penélope (2009, pp. 44-45). Buck rechaza el impuesto orden de los hombres que más bien violencia y caos: ley que empaña la realidad, nuestra esencia y regresa a la selva, a lo salvaje, al bosque, a la montaña que no es caos, sino orden natural.

Todas estas ideas, descripción básica sobre las teorías de Nietzsche, sobre ciertas características de la literatura o la estética son tratadas de forma procesual; como herramientas pedagógicas útiles para trabajar de forma consciente y creativa para aprender a aprender, a jugar con la transversalidad divergente de nuestro pensamiento. El pensamiento mítico de la mano del *logos* y la narrativa que necesitamos es parte de lo que somos, de cómo explicamos el mundo o nuestra propia vida, pues es una fuerza maravillosa para motivar al lector. Gilbert Durand (1993) destacaba el *carácter optimal* del mito: esa capacidad para expresar más allá de lo puramente lógico o racional, de la descripción precisa, su capacidad expresivo-simbólica para evocar lo imposible de transmitir de otro modo.

## Referencias

- Calvino, I. (1995). *Por qué leer los clásicos*. Tusquets.
- Campbell, J. (2010). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica.
- Campioni, G. (2011). *Nietzsche: Crítica de la moral heroica*. Avarigani Editores.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Editorial Anthropos.
- Ferry, L. (2009). *La sabiduría de los mitos. Aprender a vivir II*. Taurus.
- Fry, S. (2021). *Héroes*. Anagrama.
- Fry, S. (2019) *Mythos*. Barcelona: Anagrama.
- Gadamer, H.G. (2012). *Arte y verdad de la palabra*. Paidós.
- Gadamer, H.G. (2011) *Estética y hermenéutica*. Tecnos.
- Gaiman, N. (2017). *Mitos nórdicos*. Destino.
- Lukács, G. (2016). *Teoría de la novela*. Penguin Random House.
- MacIntyre, A. (2019). *Historia de la ética*. Paidós.
- Nietzsche, F. (2011). *Ecce homo*. Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2012) *Más allá del bien y del mal. Aforismo 3*. Alianza Editorial.
- Munz, P. (1986). *Cuando se quiebra la rama dorada. ¿Estructuralismo o tipología?*. Fondo de Cultura Económica.
- Oñate, T.; Cubo, Ó. y Núñez, A. (Eds) (2012). *Estudio preliminar, El segundo Heidegger: Ecología. Arte. Teología*. Dykinson.
- Oñate, T.; García, C. y Quintana, M.A. (2005). *Hans-Georg Gadamer: Ontología estética y hermenéutica*. Dykinson.
- Oñate, T. y Royo, S. (2006). *Ética de las verdades hoy. Homenaje a Gianni Vattimo*. UNED Ediciones.
- Vattimo, G. (2002). *Diálogo con Nietzsche*. Ensayos 1961-2000. Paidós.
- Zimmer, H. (1999). *El rey y el cadáver. Cuentos, mitos y leyendas sobre la recuperación de la integridad humana*. Paidós Ibérica.

## 1492, Marte: Reverberación de la Conquista del Continente Americano en *Crónicas Marcianas*.

### 1492, Mars: Reverberations of the American Continent's Conquest in *Crónicas Marcianas*.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.7.25b

**Luna María Cueva García**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [luna.cueva9004@alumbos.udg.mx](mailto:luna.cueva9004@alumbos.udg.mx)

<https://orcid.org/0009-0004-0858-7739>

Received: 07/02/2025 Revised: 28/03/2025 Approved: 06/06/2025

#### Resumen.

En este artículo se hará una revisión a la obra de Bradbury para indagar su conexión con un importante suceso histórico de nuestro continente: la conquista por parte de España. Por varios aspectos que se examinarán más a fondo en lo posterior, ya varios investigadores se han interesado por ahondar en esta lectura comparativa, como lo son Juan Durán Luzio con su artículo "*Crónicas Marcianas: De la conquista de América a la conquista de Marte*", o Tatiana Herrera Ávila con "*Crónicas Marcianas: El Triple Sistema*"; ambas importantes fuentes para este texto que serán citadas con frecuencia. Además de revisar acontecimientos puntuales que unen al texto con la historia, se buscará responder: ¿de dónde nace el deseo humano de emigrar que da sentido a la colonización en ambas historias?, y ¿a qué se refiere la "pacificación", en la que los colonizadores parecen disfrutar escudarse como una forma de justificar sus acciones?.

**Palabras clave:** Ray Bradbury. Conquista. Colonización. Pacificación.

#### Abstract:

This article will review Bradbury's work to explore its connection with an important historical event on our continent: the Spanish conquest. For several reasons that will be examined in greater depth below, a number of researchers have already taken an interest in exploring this comparative reading, including Juan Durán Luzio in his article "*Crónicas Marcianas: De la conquista de América a la conquista de Marte*"

#### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Cueva, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Cueva, L.M. (2025). 1492, Marte: Reverberación de la Conquista del Continente Americano en *Crónicas Marcianas*. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 132-144. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.7.25b

(The Martian Chronicles: From the conquest of America to the conquest of Mars) and Tatiana Herrera Ávila in “*Crónicas Marcianas: El Triple Sistema*” (The Martian Chronicles: The Triple System). Both are important sources for this text and will be cited frequently. In addition to reviewing specific events that link the text to history, we will seek to answer the following questions: Where does the human desire to emigrate, which gives meaning to colonization in both stories, come from? And what does “pacification” refer to, which the colonizers seem to enjoy using as a shield to justify their actions?.

**Keywords:** Ray Bradbury. Conquest. Colonization. Pacification.

## Introducción

*Crónicas Marcianas* (2022), publicada por Ray Bradbury en 1950, es una obra que desafía los límites entre pasado y futuro. En este libro vemos la historia del hombre terrícola que conquista Marte y, como bien sabe hacer, lo destruye. Bradbury nos permite ver un destello de lo que son la cultura y los saberes de la civilización marciana, que —como una estrella fugaz— rápido vemos extinguirse frente a nuestros ojos.

En esta historia se explora la colonización del planeta rojo desde una perspectiva histórica. Los relatos que en este libro se narran no claman ser cuentos, sino que en el índice nos encontramos con una cronología que recopila los sucesos más importantes de un fenómeno tan grande y extenso como lo es la conquista de un nuevo mundo.

En este artículo se hará una revisión a la obra de Bradbury para indagar su conexión con un importante suceso histórico de nuestro continente: la conquista por parte de España. Por varios aspectos que se examinarán más a fondo en lo posterior, ya varios investigadores se han interesado por ahondar en esta lectura comparativa, como lo son Juan Durán Luzio con su artículo “*Crónicas Marcianas: De la conquista de América a la conquista de Marte*”, o Tatiana Herrera Ávila con “*Crónicas Marcianas: El Triple Sistema*”; ambas importantes fuentes para este texto que serán citadas con frecuencia. Además de revisar acontecimientos puntuales que unen al texto con la historia, se buscará responder: ¿de dónde nace el deseo humano de emigrar que da sentido a la colonización en ambas historias?, y ¿a qué se refiere la “pacificación”, en la que los colonizadores parecen disfrutar escudarse como una forma de justificar sus acciones?

### ¿Por qué “crónicas”?

Señala Durán Luzio (1992) que desde el título podemos encontrar una pista de lo que posiblemente Bradbury intentaba hacer con este libro: explorar la conquista de un pueblo ficticio tomando como base la conquista de un pueblo real. *Crónicas* era el término que los historiadores de indias —es decir, aquellos que escribieron sobre la conquista del continente americano mientras ésta sucedía— utilizaban para nombrar sus escritos, que se caracterizaban por tener una gran carga ideológica. Prueba de ello está en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, escrita por el conquistador y cronista Bernal Díaz de Castillo; en este mismo libro Díaz de Castillo denuncia la falta de verdad presente en los escritos de sus coetáneos que se habían dado a la misma tarea que él:

Estando escribiendo en esta crónica acaso vi lo que escriben Gómara e Illescas y Jovio en las conquistas de Méjico y Nueva España, (...) y con este pensamiento torné a leer y a mirar muy bien las pláticas y razones que dicen en sus historias, y desde el principio y medio ni cabo no hablan lo que pasó en la Nueva España, y desde que entraron a decir de las grandes ciudades tantos números que dicen que había de vecinos en ellas, que tanto les da decir ochenta mil como ocho mil. (1632)

Es curioso y casi paradójico que un cronista desacredite el propio género en el que escribe. Al respecto, podemos tomar la definición de Herrera Ávila de lo que es una crónica:

La crónica se construye, entonces, como un testimonio subjetivo en la medida en que se impone la visión del cronista a la hora de narrar los hechos, y en consecuencia, se produce un entrecruzamiento de la imaginación y el recuerdo. En este sentido, constituye un arte verbal para reconstruir una época y genera una interpretación de un mundo desconocido; más que verdadera, es verosímil. (2011)

Tomando esto en cuenta, no es tan descabellado que Bradbury decida llamar *crónicas* a los escritos que conforman este libro, puesto que —tal como las crónicas de Indias— se basan en una parte ficticia y algo que nuestra historia nos ha dejado bien claro: el instinto de



exterminio y superioridad que el hombre siente cuando se encuentra con un ser diferente a él mismo.

A continuación, se revisarán punto a punto algunos de los aspectos históricos específicos que unen *Crónicas Marcianas* con la conquista del continente americano por parte de los españoles.

### Preparación del viaje: medio de transporte y premoniciones

Las *Crónicas Marcianas* dan inicio con un relato situado en enero de 1999, titulado *El verano del cohete*. En éste, Ohio sufre un repentino cambio de estación a medio invierno: el cohete de la estación expide olas de calor que transforman el fiero invierno en un inesperado verano.

Vemos en este primer relato el medio de transporte que llevará al nuevo mundo a los terrícolas, en lo que parece una empresa enorme e inusual. Además, este medio de transporte desafía lo imposible: modificar el clima. Esto podría ser un reflejo de las carabelas utilizadas por Colón que, de tan avanzadas, lograron modificar la geografía que se había tenido vigente por veinte siglos (Durán, 1992, p. 5). Menciona el doctor José María García Redondo (2019), experto en historia de la cartografía en territorio mexicano, que el “tropiezo” de Colón con América fue una revolución para aquéllos que trazaban los mapas, puesto que debían repartir las tierras que parecían haber aparecido por arte de magia entre los reinos por medio del Tratado de Tordesillas.

El segundo y el tercer relato (situados en febrero y agosto de 1999, respectivamente) hablan de *premoniciones*. En *Ylla* conocemos la historia de una marciana atrapada en un matrimonio infeliz, que sueña con un hombre muy diferente a ella que baja del cielo en una “cosa de metal que relucía a la luz del sol”, para después decirle que viene del tercer planeta y se llama Nathaniel York; más adelante en el cuento descubrimos que el sueño de Ylla es en realidad una premonición.

Por otro lado, en *Noche de verano* se nos presenta la historia de una cantante marciana que, en medio de su interpretación, expulsa involuntariamente raras palabras de

una lengua desconocida que hacen entrar en pánico a todos los oyentes. Estas raras palabras son en realidad versos de Shakespeare.

En América las premoniciones también estaban presentes. Los originarios tenían una leyenda que hablaba de Quetzalcóatl, un hombre de tez clara, cabellos rubios y barba espesa que llegó a Tula a compartir la *Toltecayótl* (conocimiento) con la gente nativa de ahí, que era casto y que no aceptaba sacrificios humanos (Cisneros, 2019). Los frailes aprovecharon la apariencia de esta divinidad para hacer creer a los conquistados que Quetzalcóatl había sido un apóstol enviado por Dios antes de la llegada de los españoles, y ahora llegaban ellos a evangelizar (Xiu, 2017).

### Expediciones sin éxito

En la primera expedición a Marte, contada desde la perspectiva marciana (ya referida anteriormente) vemos como Ylla anhela la llegada de Nathaniel York. Este intento de ocupación termina con brusquedad cuando el marido de Ylla mata a los tripulantes de la Tierra en un ataque de celos. Dice Francisco Giordano al respecto:

Para Bradbury, a veces, los marcianos son increíblemente parecidos a los terrestres, y en ocasiones completamente diferentes. La exploración del primer astronauta no fracasa por una falla tecnológica o un complejo choque con la cultura local, sino por un motivo vulgar y que nos suena próximo: la ira del esposo celoso de Ylla, volcada sobre el explorador cuya llegada esperaba ansiosamente su esposa. (2022)

Esta imagen de los conquistadores que toman a la mujer nativa casi como moneda de cambio o recompensa está igual de presente en la historia de la conquista de nuestro continente. Remite Díaz de Castillo en sus crónicas:

No fue nada todo este presente en comparación de veinte mujeres, y entre ellas una muy excelente mujer, que se dijo doña Marina, que así se llamó después de vuelta cristiana. Cortés recibió aquel presente con alegría, y se apartó con todos los caciques y con Aguilar, el intérprete, a hablar, y les dijo que por aquello que traían se

lo tenía en gracia; mas que una cosa les rogaba, que luego mandasen poblar aquel pueblo con toda su gente y mujeres e hijos (1632, p. 18).

Obsequiar mujeres como una manera de “dar una bienvenida” o “formar lazos de amistad” era común en la conquista. Los invasores venían al continente no sólo con el objetivo de llevarse los metales preciosos, sino también de ostentar su poder al violar y robar a mujeres. Abundan narraciones de esta clase de actos, como la Carta de Savona (1495) que la doctora Miriam López reproduce en su libro (2023):

Mientras estaba en la barca hice cautiva a una hermosísima mujer caribe, que el susodicho Almirante me regaló, y después que la hube llevado a mi camarote, y estando ella desnuda según es su costumbre, sentí deseos de holgar con ella. Quise cumplir mi deseo pero ella no lo consintió y me dio tal trato con sus uñas que hubiera preferido no haber empezado nunca. Pero al ver esto (y para contártelo todo hasta el final), tomé una cuerda y le di de azotes, después de los cuales echó grandes gritos, tales que no hubieran podido creer tus oídos. Finalmente llegamos a estar tan de acuerdo que puedo decirte que parecía haber sido criada en una escuela de putas.

La conquista de América y la de Marte están empapadas de una misoginia que hace creer al invasor que son los hombres los que le darán el poder de sus tierras y las mujeres que las habitan. Y, si este poder no le es entregado, lo tomará. López Hernández dice que éstos “construyeron la imagen de que las nuevas tierras eran como mujeres vírgenes a las que había que seducir y abusar” (2023, p. 76).

Por otro lado, tenemos la segunda expedición al planeta rojo, presentada en un relato titulado *Los hombres de la tierra*. En éste los terrícolas llegan a Marte y, sintiéndose merecedores de un recibimiento digno por su gran hazaña, llaman a la casa de una mujer para contarle su gran logro. La mujer no puede estar menos interesada, así que los despacha con rapidez y cierra la puerta. Así, los hombres van de un lado de Marte al otro, desesperados por recibir unas palmaditas en la espalda.

Observamos aquí un choque entre dos sistemas de valores diferentes: los terrícolas no soportan que los marcianos no estén felices con sus “logros”, y no comprenden por qué no están armando una fiesta. En América, los conquistadores no concebían que los nativos no quisieran ser “pacificados” o arrastrados a una religión que no profesaban, puesto que sólo podían juzgarlos bajo su propia concepción de la vida (Durán, 1992, p. 8). Más adelante ahondaremos más en este aspecto.

### ***La utopía: tercera expedición a marte***

Antes de entrar a la tercera expedición de Marte, es importante definir las motivaciones que llevan al ser humano a la búsqueda de un nuevo mundo, que pareciese ser perfecto.

Herrera Ávila (2011) menciona que desde el inicio de nuestros tiempos la raza humana ha estado en la búsqueda de un lugar perfecto: los campos elíseos, los Edenes, las Nuevas Atlántidas y —en el caso de Colón— el Paraíso Terrenal, que se creía que estaba en Oriente:

Concluyendo, dice el Almirante que bien dijeron los sacros teólogos y los sabios filósofos que el Paraíso Terrenal está en el fin de Oriente, porque es lugar temperadísimo. Así que agora aquellas tierras que él había descubierto es —dice él— el fin de Oriente (Colón, *Los cuatro viajes del almirante y su Testamento*).

Sin embargo, para entender esta perspectiva utópica no es necesario irnos tan lejos. Tan sólo pensemos en la gente de las ciudades, que por la ajetreada vida que conlleva la urbanidad, con su ruido y su tráfico, anhela poder irse a vivir al campo. Pensemos, también, en la imagen que tenemos de las ciudades de “primer mundo”, consideradas lugares seguros, sin crimen y con una economía estable, a las que vemos como modelo o —los más desesperanzados— como destino de huida.

No resulta extraño, entonces, que Ray Bradbury presente *Crónicas Marcianas* como una hipótesis de lo que sucedería si el ser humano llega al Paraíso *Extraterrenal* que tanto ha soñado. Sobre todo, si se toma en cuenta el contexto histórico en el que esta obra fue escrita:

en un Estados Unidos asolado por dos guerras mundiales, una fuerte caída económica y la marginalidad de algunos grupos. La necesidad de una utopía a la que aferrarse, una vía de escape, es característica del espíritu humano. Dice Herrera Ávila:

Esto resulta pertinente por cuanto ante un mundo en crisis, a pesar de la negatividad y el desencanto, de la pérdida de la fe, paradójicamente aumenta la necesidad de la utopía, puesto que precisamente ante la crítica de la realidad, se busca transformar todo y trastocar la maldad por la bondad. Es ante el descontento que se buscan nuevas puertas, y es ante las puertas cerradas que descubrimos las ventanas abiertas, como dice el viejo refrán, o nuevos caminos que nos lleven a un mundo mejor (2011).

Volvamos al tercer intento de conquista del planeta rojo. En el cuento *La tercera expedición* los astronautas aterrizan en un Marte que se oculta tras un disfraz: gracias a los alienígenas, Marte es un espejismo de un pueblito de Illinois en 1926. Y, lo que lo hace más increíble, es que en él habitan todos los seres queridos que los conquistadores creían muertos:

—[...] nunca imaginamos que encontraríamos una cosa como ésta en Marte.

—Pues la han encontrado. Me atrevería a decirle que hay muchas cosas en todos los planetas que les revelarían los infinitos designios de Dios.

—¿Esto es del cielo? —preguntó Hinkston.

—Tonterías, no. Es un mundo y tenemos aquí una segunda oportunidad. Nadie nos dijo por qué. Pero tampoco nadie nos dijo por qué estábamos en la Tierra (Bradbury, 2022, p. 70).

De igual manera, cuando los españoles llegaron a América se sintieron fuertemente atraídos por las leyendas que los nativos caribeños les contaron acerca de una tierra más al norte en cuyos cuerpos de agua brotaba un líquido revitalizante que les permitía vivir muchos años (*Pero eso es otra Historia*, 2021, 1:34-1:51). Los invasores relacionaron este lugar con el Mito de la Fuente de la Eterna Juventud, popular en Europa, y se cree que Ponce de León se afanó en encontrarla.

Además, también fue en la tercera expedición que Cristobal Colón creyó haber dado con el lugar en el que las Escrituras situaban el Paraíso: un Jardín cerca de la desembocadura del Orinoco (Durán, 1992, p. 9).

### Los conquistadores llegan a su destino: la “pacificación”

El Diccionario del Español de México define *pacificación* como el “acto de pacificar una región o una población que estaba en guerra” (RAE, s.f.). La RAE dice que *pacificar* significa “establecer la paz donde había guerra o discordia”. Parte intrínseca de la pacificación es —o debería de ser—no traer consigo más conflicto, sin embargo, a veces el ser humano se escuda en la “pacificación” para ocultar sus verdaderas intenciones.

El invasor llega al nuevo territorio con el objetivo de robar: toma todos los bienes, destruye todo lo que el nativo construyó y le pone su nombre a ríos, montañas, lagos. El invasor no puede aceptar que los nativos viven bajo un sistema de valores diferente y que no quieren cambiarlo; por lo tanto, impone sus pensamientos a la fuerza y lo llama pacificación. Decía Benedetti en su *Oda a la pacificación* (2020) que “hay quienes reclaman la pena del garrote para los que no quieren ser pacificados (...) es claro que siempre hay algún necio que se niega a ser pacificado por la espalda”.

Al respecto de la conquista del continente americano está lo que dice Bernal Díaz del Castillo al inicio de sus crónicas: “Por lo que a mí me toca y a todos los verdaderos conquistadores mis compañeros que hemos servido a Su Majestad así en descubrir y conquistar y pacificar todas las provincias de la Nueva España” (1632, p. 2).

Esta declaración de intenciones inicial no tarda ni una cuartilla en verse nublada por una ambición: una necesidad de poseer, que ya no ve a los nativos como un pueblo que salvar o “pacificar”, sino como un objeto a ser utilizado:

Pues desde que tuvimos la licencia nos embarcamos en un buen navío, y con buen tiempo llegamos a la isla de Cuba y fuimos a hacer acato al gobernador; y él se holgó con nosotros y nos prometió que nos daría indios, en vacando.

Como se habían ya pasado tres años (...) y no habíamos hecho cosa ninguna que de contar sea, acordamos juntarnos ciento diez compañeros de los que habíamos venido de Tierra Firme y de los que en la isla de Cuba no tenían indios y concertamos



con un hidalgo que se decía Francisco Hernández de Córdoba, que era hombre rico y tenía pueblo de indios en aquella isla, para que fuese nuevas para en ellas emplear nuestras personas.

Los españoles quedaron impresionados cuando vieron los grandes y hermosos pueblos de las tierras a las que habían arribado (Del Castillo, 1632, p. 27), sin embargo, esto no los detuvo para destruir su arquitectura y esclavizar a su gente. Bradbury presenta en su libro una situación similar, pues cuando se le pregunta a los terrícolas de la cuarta expedición cómo se sentirían en la posición de los marcianos (“¿Cómo se sentirían si fuesen marcianos y viniera alguien y se pusiera a devastar el planeta?”) éstos se quedan callados, en lo que se interpreta como: “Agarra lo que puedas, lo que encuentras es tuyo; si el contrario te ofrece la otra mejilla, abofetéalo sin miedo” (Bradbury, 2022, p. 95).

En esta cuarta expedición a Marte, contenida en la crónica, *Aunque siga brillando la luna* (Bradbury, 2022, pp. 80-111), los terrícolas se encuentran con un bellissimo planeta con grandes ciudades, torres, canales y anfiteatros; no obstante, algunas ciudades llevan extintas cientos de años, y otras tan sólo algunos días. ¿El motivo? Una varicela traída por los astronautas de expediciones pasadas que acabó con buena parte de la población marciana, cuyos sistemas inmunológicos no estaban acostumbrados a esta enfermedad. Spender — figura sumamente importante para la historia, de la que hablaremos con más profundidad en un momento— está indignado y enfurecido porque una enfermedad común e inofensiva como la varicela “que en la Tierra no mata ni a los niños” haya acabado con una civilización tan majestuosa como lo fue la marciana. Esto recuerda a las enfermedades que trajeron los castellanos a Nueva España, que tuvieron el mismo efecto que en el relato de Bradbury. Dijo el soldado y cronista Francisco de Aguilar al respecto que “Dios consideró adecuado enviar la viruela a los indios y hubo una gran pestilencia en la ciudad” (News Mundo, 2020).

Además, en este relato se presenta el bautismo de las tierras que ya tenían un nombre para adaptarlas a lo conocido por los conquistadores. En una noche de borrachera el soldado Biggs bebe seis botellas con avidez, para después tirarlas en un canal al tiempo

que dice “Yo te bautizo, yo te bautizo, yo te bautizo (...), yo te bautizo Biggs, Biggs, canal Biggs”. Esto recuerda a Colón, que tras desembarcar decidió renombrar la isla Guanahani como “San Salvador” (Durán, 1992, p. 12).

### ***El colonizador rebelde***

En *Aunque siga brillando la luna* conocemos a Spender, un arqueólogo terrícola que es parte de la cuarta expedición y que, al ver las maravillas culturales y topográficas de Marte, queda embelesado. A lo largo de este relato, Spender intenta concientizar a sus compañeros colonizadores de la importancia de cuidar un lugar tan bello aún en sus ruinas como lo es Marte; sin embargo, cuando Spender entiende que el resto de astronautas no vacilará un segundo antes de destruir esa belleza, decide declararse marciano y aniquilar al resto de la tripulación.

Podemos ver en el intento de prodigar respeto a los nativos varias figuras de la conquista de América. Tomemos como ejemplo a San Bartolomé de Las Casas, que alegaba a favor del respeto mutuo como un postulado de cristianismo universal (Durán, 1992, p. 12). Además, el interés de Spender por los libros de filosofía marcianos recuerdan a Fray Bernardino de Sahagún y el padre Francisco Ximénez, que pretendían comprender las culturas antes de destruirlas (Durán, 1992, p. 13).

Es de suma importancia para comprender la motivación de este artículo, además, citar las palabras que Spender menciona en su alegato: “¿Recuerda usted lo que pasó en México cuando Cortés y sus magníficos amigos llegaron de España? Toda una civilización destruida por unos voraces y virtuosos fanáticos. La historia nunca perdonará a Cortés” (Bradbury, 2022, pp. 102). Esto pone sobre la mesa explícitamente el tema de la conquista del continente americano: Spender es consciente del ciclo que se está repitiendo.

### **Conclusión**

En *Crónicas Marcianas*, ya un clásico de la ciencia ficción, se comprueba aquello que ya decía Aristóteles en su *Poética*: que la Historia dice lo que ha ocurrido y la Poesía (llamada ahora

literatura) lo que podría suceder. Por tanto, conocer la historia nos permitirá acercarnos a la literatura de un modo más familiar en el que veremos en lo ficticio un eco de lo no lo es.

No es *Crónicas Marcianas* únicamente una preciosa pintura de la utópica vida en Marte, con su cultura, su gente y sus costumbres. No es, mucho menos, una historia de la convivencia de los terrícolas y los marcianos en el planeta rojo, la unión de dos civilizaciones que ven en el Otro una oportunidad de mejora. *Crónicas Marcianas* es, en cambio, la narración de la Conquista de un pueblo, a manos de hombres que cometen las mismas atrocidades que sus antepasados ya habían hecho en América. Considera Buzón:

Más que sobre marcianos este libro trata acerca de los terrestres. Influido por el pesimismo de la época en la que está escrito, el libro contiene una visión negativa del ser humano. Puede que consigamos vencer a los marcianos y colonizar Marte, pero no lograremos vencernos a nosotros mismos. Ni siquiera en Marte podremos escapar de nuestras miserias, ya que las llevaremos con nosotros (2003).

### Referencias

- Benedetti, M. (2020). Oda a la pacificación. En *Antología poética* (p. 68).
- Bradbury, R. (2022). *Crónicas Marcianas* (37.ª ed.), Booket. (Obra original publicada 1944)
- Cisneros, S. (2019, 30 diciembre). Quetzalcóatl, la leyenda de la Serpiente Emplumada - México Desconocido. México Desconocido.  
<https://www.mexicodesconocido.com.mx/quetzalcoatl-serpiente-emplumada.html>
- Del Castillo, B. D. (1632). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva-España*.  
<https://biblioteca.org.ar/libros/11374.pdf>
- Durán, J. (1992). Crónicas marcianas: De la conquista de América a la conquista de Marte. *Letras*, 1(25-26), 85-106.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476216>
- García, J. M. (2019). *La cartografía al servicio de la conquista*. www.casamerica.es.  
<https://www.casamerica.es/sociedad/la-cartografia-al-servicio-de-la-conquista>

- Giordano, F. (2022). Crónicas Marcianas (1950) de Ray Bradbury. *Revista Guay*.  
<https://revistaguay.fahce.unlp.edu.ar/index.php/2022/03/15/cronicas-marcianas-1950-bradbury/>
- Historia de América (s.f.) Tema 4.1. Población.  
<https://blogs.ua.es/historiadeamerica/tema-4-poblacion/>
- News Mundo (2020) *La pandemia que mató a miles hace 500 años en México (y cómo ayudó a la conquista española)*. (2020, 28 noviembre). BBC News Mundo.  
<https://www.bbc.com/mundo/noticias-54924678>
- López, M. (2023). Sexo y Conquista. En *Sexo y guerra durante el Posclásico y la Conquista* (pp. 76-80).  
[https://foem.edomex.gob.mx/sites/foem.edomex.gob.mx/files/catalogo/SEXO\\_Y GUERRA DURANTE EL POSCLA%CC%81SICO Y LA CONQUISTA.pdf](https://foem.edomex.gob.mx/sites/foem.edomex.gob.mx/files/catalogo/SEXO_Y_GUERRA_DURANTE_EL_POSCLA%CC%81SICO_Y_LA_CONQUISTA.pdf)
- pacificación. (s. f.). En *Diccionario del Español de México*.  
<https://dem.colmex.mx/Ver/pacificaci%c3%b3n>
- Pero eso es otra Historia. (2021, 31 marzo). *El Mito de la Fuente de la Eterna Juventud y Juan Ponce de León (Documental Historia mitología)* [Video]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=ShwZBIQMGOE>
- RAE. (s. f.). pacificar. En *Diccionario de la Lengua Española*. <https://dle.rae.es/pacificar>
- Xiu. (2017, 4 enero). *¿Era Quetzalcoatl realmente blanco y barbado?* Matador Español.  
<https://matadornetwork.com/es/era-quetzalcoatl-realmente-blanco-y-barbado/>

# De la tensión entre el yo poético y el público. Humor y ética en *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti.

Of the friction between the poetic speaker and the public. Humor and ethics in Mario Montalbetti's *Notas para un seminario sobre Foucault*.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.8.25b

**Julio Rivas Rojas**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [rivasrojasjulio@gmail.com](mailto:rivasrojasjulio@gmail.com)

ID <https://orcid.org/0009-0002-1057-596X>

Received: 11/12/2024 Revised: 11/03/2025 Approved: 12/06/2025

## Resumen.

*Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti es un poema largo. Esto quiere decir que se trata de un texto que está compuesto de palabras que forman versos y en donde hay encabalgamientos. También, que dichos versos, que se dispersan por 129 páginas, además de sus pausas internas, están acorralados, agrupados, o al menos pretenden estarlo, bajo un mismo gran título. Como este lo prefigura, en el poema se recrea ficticiamente la dinámica de un seminario universitario. El yo poético, quien desempeña el rol de catedrático, se dirige a un público asistente, el cual, por momentos, también participa del diálogo.

**Palabras clave:** Mario Montalbetti. Poesía. Humor poético. Yo poético.

## Abstract:

*Notas para un seminario sobre Foucault* by Mario Montalbetti is a long poem. This means that it is a text composed of words that form verses and contain enjambments. It also means that these verses, scattered across 129 pages, in addition to their internal pauses, are corralled, grouped, or at least intended to be, under a single grand title. As this title suggests, the poem fictitiously recreates the

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Rivas, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Rivas, J. (2025). De la tensión entre el yo poético y el público. Humor y ética en *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 145-159. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.8.25b

dynamics of a university seminar. The poetic self, who plays the role of professor, addresses an audience, which at times also participates in the dialogue.

**Keywords:** Mario Montalbetti. Poetry. Poetic humor. Poetic self.

Cuando hago lingüística, trato de probar que el lenguaje no existe (*risas*). Cuando escribo poemas, trato de probar que estoy equivocado (*risas*).

M. Montalbetti

(Stagnaro y Zavallos, 2025, párr. 10)

*Notas para un seminario sobre Foucault* (en adelante *Notas*) de Mario Montalbetti (2018) es un poema largo. Esto quiere decir que se trata de un texto que está compuesto de palabras que forman versos y en donde hay encabalgamientos. También, que dichos versos, que se dispersan por 129 páginas, además de sus pausas internas, están acorralados, agrupados, o al menos pretenden estarlo,<sup>1</sup> bajo un mismo gran título. Como este lo prefigura, en el poema se recrea ficticiamente la dinámica de un seminario universitario. El yo poético, quien desempeña el rol de catedrático, se dirige a un público asistente, el cual, por momentos, también participa del diálogo. De ahí que las secciones del poema se titulen, a excepción de dos de ellas (*Antisidro* y *NOTAS FINALES* [13.12.17]), como *SESIÓN I* (21.2.17), *SESIÓN II* (28.2.17), *SESIÓN III* (7.3.17) [...] hasta *SESIÓN VIII* (11.4.17). La periodicidad de estas, como se puede constatar rápidamente por la datación, es semanal: la misma con la que el filósofo

1 Aludo a una de las ideas antes desarrolladas por el poeta, la de la disonancia que existe entre el impulso del poema hacia la unidad y el impulso del verso, que brega más hacia la antiunidad, a la interrupción:

Para decirlo de una vez: el poema cree en la unidad, en el todo, en un cuerpo entero, integrado, completo, por más que hablemos de poemas abiertos y por más que pensemos que los poemas no terminan nunca, etc. El poema trata de hacer-uno con los versos que somete a su título. Por otro lado, los versos aborrecen la unidad, son esencialmente autónomos, independientes y no responden muy bien al acoso de los perros pastores. Al contrario, se rebelan constantemente contra ellos. (Montalbetti, 2014, p. X).



francés se citaba con su alumnado en la Universidad de París (véanse las grabaciones de los cursos disponibles en el sitio web Gallica: <https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/sur-foucault-le-pouvoir-1986-enregistrements-des-cours-de-gilles-deleuze?mode=desktop>).

Pese a ser un título que apareció hace ya más de cinco años, con un tiraje de 2500 ejemplares, y no ser un autor que reniegue de la difusión de su obra y de la discusión pública, como lo demuestran sus múltiples entrevistas y presentaciones en público, ya sea como profesor de lingüística o como poeta, los estudios literarios de este poema parecen ser más bien pocos. Así lo demuestran una búsqueda rápida en Google y la respuesta de ChatGTP por la cantidad de investigaciones al respecto: "Los estudios específicos sobre esta obra son limitados". De los pocos, destaca el de Alvarado (2022), quien se encarga de desarrollar el concepto de potencia-de-no de Agamben y aplicarlo a Notas. Curiosamente, aunque este autor se enfoca en la arbitrariedad del yo poético y en la negativa constante a complacer las demandas del público asistente, en la fertilidad del no decir, pasa por alto la humorística que también se desprende de allí. En otro de los acercamientos, Prieto (2019) desarrolla una ética política no solo del texto que nos ocupa sino de gran parte de la obra de Montalbetti. Aquella que contrapone el poema, y lo que el poeta identifica como su ceguera, a la novelística más reciente, afiliada al arte visual, dependiente del ver, la cual se alinea a los fines de producción del capital. Y si bien no invisibiliza el humor en Notas y el recurso paródico del que hace uso su autor, no se detiene en ello, lo menciona de paso. Por último, Aquino (2018) y Sandoval (2021) se centran en los artilugios metaficcionales y en la multiplicidad de géneros que conviven en el poemario sin ahondar en el carácter desacralizador de estos mecanismos literarios.

Al igual que en algunos de los trabajos anteriores, lo que pretendo hacer aquí es explorar la relación que se entabla entre el yo poético del poema, el yo que imparte el seminario, y el público al que se dirige y que, esporádicamente, interviene: a veces con preguntas, a veces con peticiones, a veces con... palabras que son registradas como inaudibles. Sin embargo, a diferencia de ellos, lo hago partiendo del supuesto de que de

dichas interacciones saltan las chispas de humor del poema, cuya base humorística descansa en la literalidad de las palabras, en la mayoría de los casos, como veremos más adelante. Lo anterior me permite emparentar, además, esta dinámica con la que se establecía entre el héroe y el coro de algunas tragedias y comedias clásicas. Por un lado, se trata de un catedrático cuya misión docente parece no estar exenta de peligros ("uno puede hacerse daño con todo esto" [p. 109]) y quien incluso se atreve a compararse con un héroe clásico ("estoy tratando de ya no decir más / de abandonar el lenguaje / [...] como Teseo abandona su laberinto" [p. 109]). Por el otro, como también veremos, el público asistente no solo comparte el carácter colectivo y anónimo de los coros clásicos, sino que incluso transmite los sentimientos de la comunidad, en este caso, lectora. Dicho emparentamiento termina por redondear una nueva lectura del poema: la de la puesta en escena paródica de la cátedra universitaria.

Por último, siguiendo con el atrevimiento, se puede extraer de todo esto una especie de ética política, distinta a la que encuentra Prieto (2019). Una que apunta, paradójicamente, más al público asistente que a quien tiene la potestad de la palabra. Para delinearla recurro directamente a los siguientes versos de Notas:

Pero son dos los hechos de Brodsky:

Los payasos y el público. Los payasos hacen lo suyo

pero el público se ausenta, ya no

asiste al espectáculo, prefiere otro,

[...] se va a la playa, hace turismo,

y sólo aplaude cuando no hay nada que aplaudir (p. 108).

Como se puede constatar, se insiste en la presencia de un público puesto que sin este no hay quien juzgue, llegado el momento, la sobrerrepresentación del orador, en la forma de payaso y en el acto de "tirarse abajo el circo", mediante el abuso de autoridad, aun cuando haya apenas algunas de sus palabras registradas, incluso cuando solo haya puntos suspensivos

que indiquen su presencia. Sin ese sentimiento colectivo, por más mínimo que sea su registro, todo se vuelve un soliloquio y no hay denuncia, cuando menos, o hay un reconocimiento donde no debe de haberlo, cosa todavía peor.

### La burla como estrategia didáctica

El de la seriedad y el divertimento es un antagonismo histórico que aún hoy en día se repite, se revive y ciertamente no se agota en las discusiones y estudios literarios. Escritores y escritoras del canon occidental han engrosado y representado las filas de uno y otro bando, no siempre de manera fija, sino dúctilmente, a veces enarbolando una bandera, a veces la otra (a veces ambas). Por un lado, se aboga más por una literatura donde prime lo sublime y donde solo haya cabida para los grandes temas de la humanidad; por el otro, en su versión más exacerbada, donde el motor sea la procacidad y se permita abordar hasta el más escatológico de los tópicos. Son famosas las querellas suscitadas a partir de este binomio entre Aristófanes y los sofistas, Quevedo y Góngora, Borges y Gombrowicz. Lo cierto es que recargarse demasiado en una provoca cerrarse a las bondades de la otra y al revés. En el caso que nos ocupa, tomarse demasiado en serio un texto, ya sea propio o ajeno, es negarle no solo la cabida al divertimento literario en su nivel más elemental, el de jugar con las palabras; también es descartar el rasgo subversivo del humor, la burla y la complicidad de la sonrisa.

Ahora bien, quizá una de las manifestaciones del humor más procaz y desestabilizadora sea precisamente la de la parodia. Teniendo la noción carnavalesca de Bajtín de fondo, García (2013) la define de la siguiente forma:

La parodia entonces fomenta una desnaturalización del texto (o planteamiento) dominante o genérico. Se trata de un ejercicio que rompe con el automatismo de ese planteamiento dominante-institucionalizado, por la vía de la variación y la ridiculización. La parodia evidencia pues que el texto-serio, extendido, consistente, abarcador, presenta inevitablemente cierto agotamiento y es susceptible de ser deconstruido, trastornado o reinventado (p. 124).

En Notas de Mario Montalbetti hay un dejo paródico. Antes utilicé el verbo recrear para identificar lo que sucede en el poema, cuyo autor, aunado a tomar como base los cursos de Deleuze sobre Foucault, también toma su propia experiencia como profesor universitario, quiero decir la de Montalbetti, y si bien no fue del todo consciente de mi parte la elección de este verbo en un inicio, ahora me gustaría insistir en él por su connotación lúdica, por su alusión a lo recreativo y al recreo, incluso a lo teatral. Alvarado (2022) ya apuntaba el movimiento de lo oral a lo escrito que hay en el texto fuente y que pervive en Notas de forma pronunciada (y añadiría yo, paródica):

Todo se debe a que hay un intento de adaptar el registro oral al registro escrito para una mejor lectura y conservar los rasgos de oralidad propios de las clases. En cambio, en Notas es un rasgo intencionado e imaginario (pp. 16-17).

En efecto, además de cargar con la prosodia característica del habla de algunos pasajes de la grabación de Deleuze que también ya subrayaba Sandoval (2021), hay una manipulación intertextual que abre la puerta a la burla, principalmente cuando se suscitan las interacciones entre el yo ponente y el público asistente. Pongamos por caso los versos en los que también se apoya Sandoval para ilustrar su punto, los que inauguran la segunda sesión del seminario: "veo pomos de ibuprofeno sobre las mesas / botellas de agua y enormes vasos de café / veo que no han dormido bien, // comencemos" (Montalbetti, 2018, p. 25)

Dentro del aula de educación superior suele haber un código de interacción más o menos velado, más o menos reconocido por quienes ocupan una y otra posición. Por regla general, debe reinar el respeto, la cordialidad y no se deben sobrepasar los límites de la profesionalidad. En este contexto, no hay demasiada cabida para los aspectos personales, mucho menos para la crítica de estos. En suma, aunque no por completo, es bastante formal y serio. Lo que hace Notas es revelar esos códigos de conducta sociales asimilados mediante leves transgresiones aquí y allá. Hasta cierto punto, evidenciar lo que hay de teatral en un seminario universitario, donde los actores y actrices cumplen a cabalidad con un libreto aprendido en las etapas educativas precedentes, y reírse ocasionalmente de la monotonía y

seriedad con la que se suele encarar. En el fragmento citado, el "comencemos" con el que termina es retomado casi íntegramente de las transcripciones del curso de Deleuze (Sandoval, 2021), pero antes hay una observación que apunta de forma sugestiva a las tribulaciones de la vida común del estudiante universitario y que resulta cómica por constatable, familiar, sí, pero también por indolente e indiferente, actitud hasta cierto grado desafiante con la que se esperaría de un representante de una institución formadora (empática, comprometida con el bienestar de sus estudiantes, etc.).

Igualmente, en más de una ocasión, el yo catedrático del poema recurre a la burla como estrategia de enseñanza. Esta funciona así: genera una expectativa que apunta a lo metafórico del lenguaje y una vez que constata que el alumnado ha mordido el anzuelo (lector incluido), desvía la atención hacia la literalidad de las palabras. En consecuencia, rompe con un doble automatismo: el del lenguaje y el de la enseñanza. El acto reflejo de leer en sentido figurado, en cuanto al primero, y el de atender sin rechistar lo que dice el profesor, mediante el señalamiento y la trampa, en cuanto al segundo. Los siguientes versos son una muestra de ello:

Les voy a decir una cosa

(silencio prolongado)

... les digo "les voy a decir una cosa"

y ustedes ni pestañean

No decimos cosas

No-de-ci-mos-co-sas

El río, en cambio, dice cosas

que son cosas

nosotros sólo decimos palabras (p. 29).

Esta estrategia burlesca también le sirve al disertante para hacer una crítica a la institucionalidad, a cualquier forma de poder del Estado y la potestad que pretende ejercer frente al lenguaje, y al propio lenguaje en su faceta comunicativa. Se trata de una constante a lo largo de la obra de Montalbetti, tal y como lo rastrea Prieto (2019).

**Intervención del público:** “¿No está ahí?”

**Respuesta:**

Sí, está ahí  
pero no lo encontrarán ahí

porque lo que dice el DLE (que es bla, bla también)  
es que un contraejemplo “es un ejemplo  
que contradice otro ejemplo”. ¿Lo ven?

No encontrarán un contraejemplo ahí  
ni rojo ni azul ni verde ni nada singular

ni nada finalmente con lo que podamos trabajar (p. 34).

"Limpia, fija y da resplandor" es el consabido lema de la Real Academia Española. Para Montalbetti (2019), fijar el lenguaje a través del significado permite un proceso de domesticación por parte del capital, cuya fase actual depende de las palabras así fijadas para sus fines de producción incesante de contenido ("en una época en que todos 'generan contenidos' / lo primero que NO hay que generar son 'contenidos'" [p. 22]). Por cierto, en ese proceso los grandes conglomerados editoriales juegan un rol importante: "Es que el lenguaje obliga a hablar / a condición de que no tengamos que decir / (ese es el negocio: Planeta, Random, Alfaguara, Penguin, / [...])" (p. 32). Sin duda, cuando algo está estático, es más fácil tomarlo y disponer de él a voluntad. Es volver útil, exclusivamente útil y mercantil al lenguaje.



Aun con todo, ¿por qué insistir tanto en la literalidad de las palabras? En El más crudo invierno, Montalbetti (2017) parte de un verso de Blanca Varela, de donde toma las palabras del título del libro, para combatir una idea común: poesía es igual a metáfora. Allí, a la repulsión a la rima que dejó por escrita en uno de los ensayos de Cualquier hombre es una isla (2014), suma la de la metáfora. Para Montalbetti (2017), la metáfora es afín a la interpretación en el sentido de que ambas dirigen hacia algo que no está en el poema. Como si se tratara de una adivinanza, un canje de una cosa por otra. Ponen una distancia "entre las palabras y las cosas, o entre las palabras y ciertos contenidos internos o entre las palabras y otras palabras" (p. 17). En el polo opuesto, está la desvergüenza, la desnudez, la inmediatez. "Otro nombre para lo mismo: literalidad" (p. 17). El yo catedrático sinvergüenza y la burla como estrategia didáctica espabilan al público y al lector: nos traen de vuelta al poema, a los versos, a las palabras. Entre risas, trazan un puente para no caer en la tentación de la interpretación y más bien adentrarse de vuelta en el lenguaje. «En el poema solo hay decir (no hay ver)» (p. 119).

### El coro también lo compone el lector

Hasta no hace mucho, el paradigma educativo de la cátedra era más bien vertical: el profesor, figura de poder y poseedor de la razón, transmitía los conocimientos a los estudiantes, quienes pasivamente, sin mayores cuestionamientos, los recibían. La distinción era incluso material: cátedra también era el nombre del asiento elevado donde se posicionaba el maestro, quien miraba hacia abajo a los discípulos. Recientemente, sin embargo, se han desarrollado nuevas visiones pedagógicas, las cuales, de forma paradójica (al final, lo nuevo siempre parte de lo viejo), retoman elementos del método socrático y de la enseñanza en el ágora (no sin parte de sus resabios elitistas). Desde estas perspectivas, el salón de clases es más bien visto como un terreno horizontal donde el conocimiento se construye por ambas figuras, maestro y estudiante, independientemente del lugar que ocupen. Así, más que como una figura autoritaria, el profesor o profesora echa a andar la discusión, incentiva la duda y estimula el pensamiento crítico del alumnado. Si buscamos la definición de seminario en el

DLE, incluso a sabiendas de que ahí no encontraremos ningún seminario, es fácil determinar que este se encuentra en las antípodas de la antigua cátedra universitaria.

En YouTube se puede ver una de las sesiones videograbadas del curso de Deleuze, no sobre Foucault, sino sobre Leibniz. El filósofo francés se encuentra sentado en el centro del aula, rodeado de asistentes. No pareciera haber algo que lo distinga jerárquicamente del resto de las personas allí reunidas. Más bien, no lo hay materialmente, pero sí pudiera haber algo del orden simbólico. Para entonces, a finales de 1986, Deleuze es ya una figura reconocida en el círculo intelectual de Francia y de otras latitudes. Dos de sus publicaciones más reconocidas han salido a la luz: *Mil mesetas* (1980) y *El Antiedipo* (1972), ambas escritas en colaboración con Félix Guattari. Por lo tanto, es fácil percibir una admiración por parte de los asistentes: la mayor parte del tiempo solo escuchan y hacen anotaciones constantemente; en realidad, no es que no las haya, pero es difícil encontrar intervenciones del público en este registro visual. Hay un respeto reverencial. Como es sabido, el problema con este tipo de relaciones es que muchas veces impiden la confrontación, no hay gran margen para los señalamientos y lo expresado por la figura reverenciada suele tomarse en ocasiones de manera desproporcionada o infalible. Entonces, ciertamente no hay un ambiente colaborativo, sino que pervive la instrucción a una sola vía, remozada en algunas de sus aristas. Uno de los comentarios al video concluye con lo siguiente: «Amo a Deleuze aunque nunca sé si le he entendido».

En Notas se traslada esta atmósfera de forma teatral y crítica. Como si fuera una comedia clásica, al estilo de las de Aristófanes, pero también de Fuenteovejuna de Lope de Vega, el poema trae consigo menos deferencia y más rebeldía. Efectivamente, Mario Montalbetti es consciente de la seriedad y de lo institucional del texto fuente y desestabiliza ambos aspectos con embestidas paródicas. En primer lugar, quizá para denunciar el eminente protagonismo del filósofo y el paso a segundo plano del resto de los asistentes, aunque más seguramente para conferirle la posibilidad de expresar los sentimientos de la comunidad, el público se presenta como un colectivo anónimo. Esto último le permite, a la

manera del coro clásico, intervenir con valentía en el fluir de los versos, requerir aclaraciones o dudar del yo catedrático. Aquí un ejemplo:

**Intervención del público:** “¿Por qué no Tudela y Varela?”

**Respuesta:**

No.

¿Quieren alguien más local? Se los daré:

se trata de un poema extraordinario de

¡Dryden!

y eso es siglo xvii, ojo;

y eso no es local —pero ya verán

cómo termina siéndolo (p. 39)

Y acá otro más: "**Intervención del público:** ' pero entonces no se quita...' / **Respuesta:** / Por favor, estoy tratando de concluir, / estoy tratando de ya no decir más // de abandonar el lenguaje / como Licomedes abandona Skyros / como Teseo abandona su laberinto" (p. 123).

Tal y como lo señala Aquino (2018), los elementos metaliterarios del poema hacen coincidir el público diegético con el lector extradiegético. No solo porque el uso de los deícticos crea el efecto de que cuando el yo poético, el disertador, se dirige al público también pareciera estarse dirigiendo al lector, incluyéndolo; sino también porque con las intervenciones de este, ahora visto como coro, Montalbetti pareciera adelantarse a algunas de las inquietudes del lector, las preguntas, las confesiones cuando no está seguro de estar entendiendo, lo que refuerza la identificación de esta figura con el conjunto ficticio. Ahora bien, para reafirmar el parentesco confrontativo entre este grupo y el de las comedias clásicas, me gustaría traer a colación la respuesta del coro a Bdelicleón en un punto de Las avispas de Aristófanes (2024): "¿Dialogar contigo, enemigo del pueblo, / partidario de la monarquía, / que te reúnes con Brásidas, llevas franjas / de lana y te dejas sin cortar la barba?" (p. 90). Si bien no con el mismo grado de intensidad, en uno y otro de los fragmentos

de Notas arriba citados de igual modo hay un cuestionamiento a lo que dice el disertador, ambos desde el no. El colectivo se niega a bajar la cabeza y dejar que se establezca un soliloquio; por el contrario, quiere formar parte del aprendizaje.

En gran medida, lo anterior sirve para señalar la relación desigual de poder entre el individuo y el colectivo a pesar de la naturaleza supuestamente equitativa del seminario universitario que ya desarrollamos. En el primer fragmento se pone de relieve la tiranía del yo catedrático, el abuso de autoridad, la negatividad de la que hablaba Sandoval (2022). Me explico. Luego del no rotundo y desestabilizador, el yo catedrático pareciera recapacitar y transigir a las demandas del coro, sin embargo, lo que hace es solo aparentar atenderlas. Aunque augura que así será, el ejemplo del que está por hablar no es ni contemporáneo ni geográficamente local. En el segundo, pasa a ignorarlo sin más, alegando premura para concluir el poema. En definitiva, solo el catedrático es quien tiene esa potestad de dirigir el discurso, de ejemplificar, de desarrollar ideas. Y el coro lo evidencia, lo denuncia. El público y el lector plenamente identificado se valen, aunque no de la misma respuesta, sí del mismo espíritu solidario y algo de la sed de justicia que embargó al pueblo de Fuenteovejuna en contra del comendador, para señalar la tiranía de quien posee la palabra. No es para menos que, al final del video de YouTube, Deleuze, después de hablar casi exclusivamente por más de dos horas, suspire y exclame: "Fatigué !".

### La tragedia del poema

Por supuesto, el yo poético opera de esta forma porque tiene un objetivo. Para él, maquiavélicamente, el fin justifica los medios. De forma aparente e inesperada en igual medida, el de la tiranía pareciera ser un disfraz, el precio a pagar con tal de cumplir la misión que se ha propuesto. ¿Es esta acaso una comedia de enredos? Como sea que fuere, se trata de una aventura no exenta de peligros: "Creo que debemos parar acá. Como dije, / uno puede hacerse daño con todo esto" (p. 129). Lo que el catedrático teme podría ser llegar al sinsentido, o bien al significado, a la estaticidad que mencionamos líneas arriba, al estado en el que las palabras sirven de escudero para los agentes de poder, de ahí la constante negativa

a la complacencia, a agotar los versos que componen notas con explicaciones e interpretaciones. Para no caer en uno de esos dos polos, lo único que puede hacer es señalar la dirección, lo que el propio autor apunta en este y en otro de sus libros como el sentido del poema: trazar una flecha hacia el afuera, dejando de lado el destino. Es como si predicara con el ejemplo. Así es, ¡en realidad estamos ante un héroe! Y a lo que aspira esta figura heroica es a hacerle algo al lenguaje, o al menos a unir fuerzas para ello.

No es un mundo mejor  
lo que debemos dejarles a nuestros hijos  
(ni un país mejor, ni una ciudad mejor)

sino un lenguaje mejor.

¿Qué es un lenguaje mejor?

Un lenguaje mejor es un lenguaje  
que no se somete a las leyes  
de aquello a lo que da lugar.

Un lenguaje que no se somete a la ciudad,  
que no se somete a las leyes de la ciudad,  
que no se somete a las personas  
que deciden las leyes de la ciudad,

que no se somete al mejor postor.

Estos versos aparecen al final del poemario, en la sección NOTAS FINALES. Siguiendo la narrativa que he propuesto, se puede ver a este apartado como la confesión del héroe. El testamento que revela por qué hizo lo que hizo.

### A manera de conclusión: los paréntesis testimoniales

Las etiquetas de inaudible y los puntos suspensivos entre paréntesis que muchas veces conforman las intervenciones del público aluden a las dificultades tecnológicas, a la imposibilidad de registrar las palabras o de registrarlas de forma inteligible por parte de la grabadora de audio que se utilizó durante los cursos universitarios de Deleuze, el texto que parodia Notas. También se trata de marcas de edición o de censura por parte del genio creativo de Montalbetti. Así pues, para llegar hasta el poema, estas intervenciones tuvieron que burlar ambas redes: las redes de aquello que se parodia y las redes del artificio por parte del poeta. En última instancia, se trata de marcas que recuerdan la presencia del público, y no solo eso, sino que también son vestigios del accionar de este, de su voluntad para también dirigir el poema e impedir que se lleve a cabo un monólogo, un tipo de discurso que por definición impide la toma de palabra de alguien más. Y si bien no se alcanza a dar en muchas ocasiones esta formulación verbal, los paréntesis, más que indicar risas o aplausos de fondo, parecieran estar allí en forma de abucheos, de desaprobación, de buuus. Por último, también pueden leerse a modo de invitación para que el lector o lectora replique este comportamiento: que complete y le haga preguntas por sí mismo al poema.

### Referencias

- Alvarado, V. (2022). Yo digo poema porque no puedo pronunciar la r. La potencia-de-no en Notas para un seminario sobre Foucault de Mario Montalbetti. *América sin nombre*, (27), 8-24.
- Aquino, E. (2018). Notas para un seminario sobre Foucault de Mario Montalbetti. *Revista Espinela*, (6), 113.
- Aristófanes. (2024). *Comedias II* (trad. Luis Gil Fernández). epublibre
- Montalbetti, M. (2014). *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.
- Montalbetti, M. (2016). *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.



Montalbeti, M. (2018). *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima, Perú: Fondo de Cultura Económica.

Prieto, J. (2019). La ceguera del poema: una lectura de Mario Montalbeti. *Theory Now*, 2(2), 42-68.

Sandoval, J. (27 de noviembre de 2021). Montalbeti: “El poema sin metáforas” o “El desfase del poema”. *Multiversos*.

Stagnaro, G. y Zevallos, J. (2005). Entrevista con Mario Montalbeti. En: *el hablador*, (10).  
[https://www.elhablador.com/entrevista10\\_1.htm](https://www.elhablador.com/entrevista10_1.htm)

## Elegir lo irreal. *La ciudad y sus muros inciertos* de Murakami.

### Choosing the unreal. Murakami's *La ciudad y sus muros inciertos*.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.9.25b

**Heraclia Castellón Alcalá**

Universidad de Almería. Grupo ILSE

(ESPAÑA)

CE: [heracliacastellon@gmail.com](mailto:heracliacastellon@gmail.com)



<https://orcid.org/0000-0001-8303-9426>

Received: 10/01/2025 Revised: 09/05/2025 Approved: 06/06/2025

#### Resumen.

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo *La ciudad y sus muros inciertos*, última novela de Murakami, ofrece algunas singularidades dentro de su narrativa y, al mismo tiempo, muestra continuidad en el empleo de ciertos elementos compositivos (personajes, motivos literarios, el recurso a lo fantástico). El análisis se va a centrar en delimitar las singularidades destacables -además de su marca de transtextualidad por su relación esencial con obras precedentes- tales como la elección de temas y asuntos de especial entidad: la identidad individual, las dimensiones posibles de la existencia, la muerte y sus enigmas. Se constata en este escrutinio el carácter heterogéneo de sus apartados, que oscilan del tono elegíaco hasta el realismo fantástico o planteamientos metafísicos. En el desarrollo de este análisis se han tenido en cuenta las aportaciones sobre la filiación del autor en el Realismo fantástico y sobre la presencia de la tradición mitológica japonesa en su universo narrativo.

**Palabras clave:** Narrativa contemporánea. Realismo fantástico. Haruki Murakami. Novela japonesa.

#### Abstract:

The aim of this paper is to show how *The City and its Uncertain Walls*, Murakami's latest novel, offers some singularities within its narrative and, at the same time, shows continuity in the use of certain compositional elements (characters, literary motifs, the use of the fantastic). The analysis will focus on delimiting the notable singularities - in addition to its mark of transtextuality due to its essential relationship with previous works - such as the

#### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Castellón, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Castellón, H. (2025). *Elegir lo irreal. La ciudad y sus muros inciertos de Murakami*. Revista *Sincronía*. XXIX(88). 160-170. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.9.25b

choice of themes and issues of special importance: individual identity, the possible dimensions of existence, death and its enigmas. This scrutiny reveals the heterogeneous nature of its sections, which range from an elegiac tone to fantastic realism or metaphysical approaches. In the development of this analysis, the contributions on the author's affiliation with Magicc Realism and on the presence of the Japanese mythological tradition in his narrative universe have been taken into account.

**Keywords:** Contemporary Fiction. Fantastic Realism. Haruki Murakami. Japanese Novel.

La novela -publicada en Japón en 2023, en español en 2024- retoma una idea ya planteada en anteriores relatos del autor, para dar nueva forma a tramas y asuntos de los años 80 que Murakami revisita. El protagonista, cuyo perfil humano es bien conocido entre la galería de personajes del autor, es, una vez más, un adulto sin ningún arraigo vital ni afectivo, que vive marcado por la repentina e inexplicable desaparición de la chica que amaba en su primera juventud, a los diecisiete. Ese tono elegíaco marca la primera parte de la novela, en que el recuerdo del pasado y su nostalgia se combinan con la estancia del personaje en la peculiar ciudad con sus inexpugnables murallas. El lamento por el amor juvenil perdido y su imborrable impronta es un motivo recurrente en Murakami (Castellón, 2024, p.81). Los dos siguientes apartados incorporan a la trama asuntos de índole más abstracta, con planteamientos filosóficos que reflexionan sobre cuestiones de hondo calado metafísico.

Escrita de nuevo en primera persona, como la mayoría de sus obras, se articula en tres partes y un epílogo, con capítulos situados -según la parte de la novela de que se trate- en el mundo real del Japón contemporáneo, o en la ciudad amurallada, espacio creado por la mente de los personajes, recinto fortificado cuyos habitantes están instalados en una vida segura pero deslucida; sin sobresaltos, pero carente de calor emocional, porque están desposeídos de su sombra, su conciencia. En los capítulos ubicados en la ciudad amurallada, la historia incursiona en una ciudad artificial, cuya morfología se describe y mapea, atravesada diariamente por un rebaño de unicornios, cercada firmemente por la muralla; la entidad, real o imaginada, de esta ciudad es el soporte argumental básico de la novela, junto con la renuncia que deben hacer los que en ella se encuentran: ser despojados de su sombra. Esa mengua identitaria, la pérdida de la propia

sombra, es la cuestión central sobre la que se proyectan a lo largo de toda la novela reflexiones filosóficas de resonancias literarias.

Las tres partes se configuran de manera diferente en torno a esos dos mundos. Reaparecen en conjunto muchas de las claves que singularizan al autor, en lo relativo a personajes, trasfondo, ambientación, referencias culturales, estilo y, por supuesto, la trama, con sus virajes de lo real e inmediato hacia lo fantástico y exento de lógica. Sin embargo, llama poderosamente la atención el peso narrativo que aquí cobran asuntos que en sus anteriores obras no mostraban ese carácter nuclear; en especial, los temas de la identidad propia, la autoconciencia y la reflexión sobre la muerte y la trascendencia, o quizá más bien, la incertidumbre humana en torno a la existencia, a sus dimensiones, y a su final. Esta gravedad en el planteamiento novelesco ya había aflorado en la obra inmediatamente anterior, la compilación *Primera persona del singular* (2020), algunos de cuyos relatos entonan un nostálgico *Ubi sunt*, o exploran ciertos enfoques espirituales. Se diría que ahora Murakami dirige su mirada a la tesitura vital en que como individuo él se encuentra, por edad: una mayor cercanía a la muerte y sus enigmas. Asimismo, las disquisiciones sobre la existencia, su entidad real, o tal vez imaginada, los posibles cruces e interferencias entre ambas, la identidad propia, tienen aquí una presencia capital, si bien es cierto que ya habían aparecido de modo más sucinto en algunas narraciones breves (“El espejo”, “Primera persona del singular” [...]). En esa búsqueda del auténtico yo y en el reconocimiento de los distintos niveles de la mente y de la existencia juegan un papel eminente los sueños del protagonista, que se le revelan como indicadores del camino que debe tomar, o como formas de comunicación directa con las voces de la otra realidad. En los pasajes oníricos se ofrecen claves interpretativas, pero también son la puerta de acceso al otro mundo, a otras dimensiones y experiencias. Así valora los sueños la joven a la que ama (“Tú”) en la primera parte de la novela, según recuerda el protagonista - narrador:

El mundo de los sueños es tan real, o casi, como el mundo físico de los objetos y los fenómenos, y es, por tanto, una pena abandonarlo al olvido y dejar que se desvanezca. Sin duda, tú te referías a ellos como auténticas fuentes de conocimiento espiritual (Murakami, 2024, p. 38).

La redacción de la novela coincidió con el periodo de la pasada pandemia y esa atmósfera de algún modo se cuela en el texto, aquí transmutada en “pandemia del espíritu, del alma”. Es bastante inusual, por otro lado, que el autor adjunte un *Epílogo*, donde da cuenta precisamente de los avatares de la escritura de esta obra y de su proceso de reelaboración desde un lejano relato breve inicial, la fase intermedia con desarrollo de novela, y el resultado final al que llega con esta reciente publicación. También es reseñable que incluya en la segunda parte ciertas puntualizaciones de crítica literaria acerca de algunos movimientos literarios -realismo mágico y posmodernismo- que, aunque en el texto se emplean referidas estrictamente a la obra de Gabriel García Márquez, resultan ser los rótulos que se han barajado para encuadrar la narrativa de Murakami (Strecher, Sotelo).

Como el texto es, en su totalidad, de naturaleza compleja, pues transita desde el plano mimético, de representación pormenorizada y cuidadosa de aspectos de lo real, hasta otros planos insertos en realidades más difusas o etéreas, puede ser pertinente tener en consideración la definición de relato que acuñaron, hace ya algunas décadas, los estructuralistas. Por ejemplo, la de Todorov: “Nous lisons un livre, l’histoire en question n’appartient pas à la ‘vie’ mais à cet univers imaginaire que nous ne connaissons qu’à travers le livre” [“Leemos un libro, la historia en cuestión no forma parte de la ‘vida’, sino a ese universo imaginario que solo conocemos a través del libro”] (Todorov, 1966, p.138). La obra es, por tanto, un producto discursivo, no está obligada a dar fiel cuenta de lo real existente; esta premisa es válida para buena parte de las narraciones de Murakami. En efecto, en sus obras las tramas se abren hacia espacios que rebasan el ámbito de lo conocido, y en esos ignotos territorios lo inexplicable ocurre, para luego de nuevo regresar al mundo real.

A partir de ese rumbo narrativo desde el mundo real conocido hacia las misteriosas regiones de lo irreal se ha considerado que la obra de Murakami presenta rasgos propios del realismo fantástico: ficciones enmarcadas netamente en un mundo real en todo reconocible, en las que, en un momento determinado, se opera el salto a lo fantástico -por medio de un suceso, un personaje, un lugar-, e irrumpe lo extraordinario, para en el desenlace volver a lo tangible y conocido, a los escenarios cotidianos y localizables. Así ha

delimitado el alcance de lo fantástico, entre otros, Roas: “La convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no se produce” (Roas, 2009, p.94).

Este sesgo se registraría en buena parte de sus novelas, como -en orden cronológico de su aparición en Japón- *La caza del carnero salvaje*, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, *Kafka en la orilla*, *1Q84* y *La muerte del comendador*. Están, por otro lado, las de corte sustancialmente realista, como *Sputnik, mi amor*, *Tokio blues* o *Al sur de la frontera, al oeste del sol*. Los cuentos, por su parte, se inscribirían entre ambas etiquetas, según su factura.

Para algunos críticos, ese desvío hacia lo desconocido permite a las criaturas murakamianas zambullirse en las interioridades de su propia mente; así, para acceder a su autoidentificación, han de pasar por esa travesía hacia los dominios de la metafísica (Strecher, 2014, p.69). Carlos Rubio entiende, por su parte, que esos elementos con que en las obras se manifiesta lo fantástico arraigan en el imaginario colectivo de la cosmovisión japonesa:

Religión y naturaleza son dos caras de la misma moneda en Japón, por lo que no se puede tratar una sin la otra; Murakami tampoco lo hace. Los mitos y los sueños son vehículos de verdades existenciales en nuestro escritor (Rubio, 2012, p.16).

Con respecto a la génesis textual del libro, los antecedentes de la novela proceden de dos textos previos diferentes que Murakami escribió en los años 80. El primero en el que aparece este núcleo argumental fue un cuento de 1980, justo después de su segunda novela, *Pinball, 1973*. Con el mismo título que la reciente novela, en el cuento ya estaban trazadas las líneas esenciales de la historia: la pérdida lacerante del amor juvenil, el agudo sentimiento de soledad y ausencia del protagonista, y la aparición de la ciudad creada, como espacio limitado artificial donde llevar una vida privada de su sentido natural, sin incertidumbres ni esperanzas. La chica que amaba el innominado protagonista desapareció para irse a esa ciudad, de la que le hablaba en sus encuentros, al tiempo que le confesaba que era en la



ciudad donde residía su auténtico 'yo', pues su 'yo' visible en el mundo real era, según ella, solo su sombra. En esta primera versión breve del cuento, el narrador escapa de la ciudad, final diferente al de las dos posteriores versiones en novela.

Recupera la historia en formato de novela en 1985, con *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, ficción distópica que se desarrolla en torno a dos mundos paralelos, alternados en capítulos. El marco del todo irreal elegido para esta novela llevaría a encuadrarla en otra categoría genérica, como relato de ciencia ficción, pues en ella no se combinan -como en el realismo fantástico- lo posible y lo imposible, solo este último espacio, a través de un turbio ambiente futurista y de la ciudad amurallada. En los dos universos paralelos los escenarios son artificiales, no miméticos, si bien en distinto grado en cada caso: bien es un Tokio del futuro o bien, por otro lado, es la ciudad amurallada; no sería, por tanto, del todo inadecuado considerar que la novela *El fin del mundo...* presenta rasgos propios de la ciencia ficción, en entornos de clave distópica.

En la novela *La ciudad y sus muros inciertos* hay asimismo dualidad de escenarios para el transcurso de la trama global; desde el asunto inicial central de la añoranza por la amada misteriosamente desaparecida, Murakami bifurca el desarrollo de la narración también en dos mundos paralelos: el real, donde se produjo el encuentro juvenil de los dos enamorados y donde vive el protagonista hasta los cuarenta y cinco años, y el fantástico, la ciudad amurallada, creación mental de los personajes. Como él mismo ha revelado, Murakami recurre a su acervo creativo, a los dos precedentes mencionados, el cuento del mismo nombre (1980), y la novela *El fin del mundo* [...] (1985).

En el *Epílogo* de *La ciudad y sus muros inciertos*, Murakami es muy explícito acerca de la transtextualidad de la novela, y nos comenta todo el proceso evolutivo, desde el texto inicial -el hipotexto, para Genette (1982)-, su continuación en *El fin del mundo...*, para llegar por fin al nuevo texto, el hipertexto. Confiesa que la primera versión, el cuento del mismo nombre, no le satisfizo en absoluto; de hecho, no permitió nunca su reedición. Sin embargo, el siguiente estadio, *El fin del mundo* [...], surgió gracias a ese texto primero; pero también reconoce que él aún no contaba con la pericia y dominio del oficio que le ha proporcionado

el tiempo; por eso destaca que entonces estaba limitado para captar la realidad, por su incapacidad para escribir en “estilo realista”, que sí aflora en la última novela. Cuarenta años después del cuento, Murakami siente la necesidad de abordar de nuevo esos contenidos, para proporcionar al lector, dice, “una vía de salida”, de la que antes carecía.

Ese estilo realista se impone especialmente en la segunda parte, ambientada, mayoritariamente, en una población montañosa donde el protagonista se refugia tras decidir abandonar su vida, vacía y paralizante, en Tokio. Ahora se convierte en director de biblioteca, y será precisamente en la biblioteca donde se produzcan sus encuentros con lo fantástico, en este caso, con el fantasma del antiguo director, Koyasu, que ejercerá de guía y referencia en su desconcertada vida. Por allí también deambula otro personaje que se revelará como fundamental por afectar al destino del protagonista, el chico autista, también innominado (solo se le menciona por su indumentaria, una sudadera con la imagen de un submarino amarillo). Ambos personajes protagonizan sendas narraciones intercaladas que enriquecen y amplían la perspectiva de la trama, construidas en tercera persona, dado que es otro personaje secundario quien las relata al protagonista, ahora narratario. Según Murakami, estos dos personajes sirven de guías al protagonista, y componen con él una “historia de sucesión de tres generaciones” (Yukata y Koyama).

Hay, sin embargo, un contraste entre la primera y esta segunda parte que, en alguna medida, resulta sorprendente. El protagonista, tan lacerado en la primera parte por la pérdida de su amada, hasta el extremo de abandonar por ella su existencia real, no da ahora grandes señales de ese lastre afectivo. El recuerdo de juventud, tan intenso antes, parece haberse diluido; lo que se interpretaba como el profundo motor de su existencia -el deseo incontenible de reencontrarse con la joven-, ahora no da muestra de empujarle en sus pasos. Este sensible cambio, junto a una marcada diferencia de modalidad expresiva -ahora se recoge un escenario realista, en reflejo mimético-, producen cierta extrañeza por su discontinuidad en lo relativo al personaje.

Además de la biblioteca, el otro enclave donde la realidad se desdibuja y transforma será el río, espacio que conecta los dos mundos paralelos. La biblioteca de la aldea de

montaña y el río que la baña son los espacios de lo fantástico. En la primera se muestra como personaje al fantasma del anterior director, cuyas apariciones le permiten acercarse a esa especial forma de existencia tras la muerte. En uno de esos encuentros el protagonista experimenta la confusión sobre la realidad:

Algo apenas perceptible se contorsionaba entre los hilos de la curvada red del espacio-tiempo y se entremezclaba y entreveraba con otras esencias primigenias, creando una desconcertante realidad de la cual me resultaba imposible adivinar si se encontraba dentro de mí, y por tanto era creación mía, o si, por el contrario, había sido producida de algún modo a partir de la presencia del propio señor Koyasu. (Murakami, 2024, p.280).

La biblioteca es un espacio privilegiado en las historias de Murakami, como se comprueba notoriamente en *Kafka en la orilla* o en el inquietante cuento “La biblioteca secreta”; esa querencia es lógica, coherente, en alguien que se declara empedernido lector. A este respecto, como elocuente curiosidad, en Tokio se ha construido una biblioteca que lleva su nombre en la universidad donde estudió, Waseda; su arquitecto explica que su diseño con escaleras tras la entrada está concebido como el túnel que lleva de la realidad a la irrealidad, igual que en las obras de Murakami. En la novela, el personaje fantasmal del antiguo director define la biblioteca como un recinto dotado de un carácter peculiar: “No es solamente un edificio para uso público que atesora una enorme cantidad de libros. Se trata de un lugar especial que acoge a las almas perdidas, a los corazones extraviados” (Murakami, 2024, p.382).

El otro lugar, el río, será la zona de paso, de acceso / salida de la ciudad amurallada, por la vía de eventos prodigiosos. Murakami justifica la presencia de este tipo de ambientes naturales en sus obras por su propia experiencia personal:

Because I grew up in the Hanshinkan area in western Japan, rivers, seas and mountains are extremely important elements to me. The novel's city in Fukushima Prefecture's Aizu region is in the mountains. Since I used to go to the mountains often as a child, that type of ambiance is very important to me.

[Como crecí en la zona de Hanshinkan, en el oeste de Japón, los ríos, los mares y las montañas son elementos muy importantes para mí. La ciudad de la novela, en la región de Aizu, en la prefectura de Fukushima, está en las montañas. Como solía ir a menudo a las montañas cuando era niño, ese tipo de ambiente es muy importante para mí]. (Yukawa y Koyama, 2023).

Aquí, sin embargo, el -en apariencia- idílico río puede tornarse amenazador.

El recurso a criaturas de otros planos, de entidad no real, que aparecen en zonas con especiales propiedades -mayoritariamente, en espacios naturales- es habitual en la narrativa de Murakami. De ahí que se le asocie con el realismo fantástico. Sotelo da cuenta de cómo realidad e irrealidad se combinan en las fabulaciones del autor:

Su estética posee una base sensorial que a veces prescinde de soluciones racionales. Sus historias son posibles, aunque no sucedan realmente, como mundos posibles que se expresan a través de la literatura. Murakami construye mundos y los llena de habitantes que pertenecen a una naturaleza distinta; sus objetos, personas, acciones e ideas son semejantes a la realidad, pero también hay otros que no imitan ese modelo, y son maravillosos e imposibles, a la vez que verosímiles y convincentes. Su mundo lo constituye multitud de imágenes que se convierten en metáforas porque tienen un mundo simbólico detrás basado en mitos orientales y occidentales (Sotelo, 2012, p.41).

En la tercera parte, de nuevo la andadura del personaje se ubica en la ciudad amurallada, como en la primera. Si antes, en la primera estancia en la ciudad, dialogaba con su sombra acerca de permanecer allí o salir de la ciudad -para que su sombra no pereciera-, ahora ese diálogo lo mantendrá con un nuevo interlocutor, el joven autista, quien abandona voluntariamente el mundo real, la aldea de montaña, donde se siente extraño, para trasladarse a la ciudad amurallada; el traslado y su existencia y acomodo en la ciudad entran de lleno en la gama de lo fantástico. Lo que a ambos les importa en ese diálogo, es, de nuevo, la identidad propia, como asunto cardinal en toda la obra. Los momentos del sueño nocturno

permitirán que ambos se encuentren y conversen. En esas conversaciones tratan, por ejemplo, el tema de la muerte y lo que pueda ser el más allá; ese tema también había aparecido en sus encuentros con el fantasma de Koyasu. Al respecto, el chico le abre una posibilidad vinculada a las creencias:

Cabe pensar que haya algo que nos libre de la mortalidad.

—¿Por ejemplo?

—La fe.

—¿La fe en qué?

—La fe en que haya alguien que frene tu caída y te recoja antes de que impactes contra el suelo. Una fe asentada en lo más profundo de tu alma. Sin vaguedades ni condiciones (Murakami, 2024, p. 615).

Esa búsqueda sobre los grandes interrogantes -la identidad propia y su naturaleza, la incógnita tras la muerte- que se plantean los seres humanos puede señalarse como contenido novedoso en la obra del autor. La incertidumbre sustancial que aqueja al protagonista -en torno a su vida, a sus decisiones de permanecer o no en la ciudad amurallada, a sus encuentros y experiencias- se debe, en parte, a la imposibilidad de reconocer si, como el Segismundo calderoniano, ha soñado algo, o realmente ha ocurrido. De sus sueños ha extraído premoniciones, pero también inseguridad, y, por fin, en ellos tienen lugar acontecimientos que transforman su vida. Así define sus sueños el personaje: “El territorio ubicado más al filo de la realidad, en su extremo más abstracto y conceptual” (Murakami, 2024, p.569). El sueño sería ese interregno entre el mundo consciente y lo que se experimenta al otro lado, en el dominio de la irrealidad. Entre ambos se debate este atormentado personaje, en el que el autor proyecta para los lectores su visión poliédrica de la existencia humana. Así lo formula de modo contundente el protagonista: “Sostengo que no hay una sola realidad, sino que se nos ofrece un amplio abanico de posibilidades, de entre las cuales cada persona tiene que seleccionar una” (Murakami, 2024, p.599). Él, que ha experimentado esas diversas posibilidades, como también la dualidad de la identidad propia - el ser auténtico y su sombra- termina por hacer su personal elección.

## Referencias

- Castellón, H. (2024) "Modelos de argumentos en la narrativa de Murakami". En: *Anuario de Estudios Filológicos*, vol XLVII, Universidad de Extremadura, pp. 69-91.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Seuil.
- Murakami, H. (2024). *La ciudad y sus muros inciertos*. Trad. Juan Francisco González Sánchez. Barcelona: Tusquets. Edición digital.
- Roas, D. (2009). "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". En: *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid). T. López Pellisa y F. Á. Moreno Serrano (eds.). Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid, pp-94-120.
- Rubio, C. (2012). *El Japón de Murakami. Las señas de identidad del autor de "Tokio Blues"*. Madrid: Aguilar.
- Sotelo, J. (2013). *Los mundos de Murakami*. Madrid: Izana.
- Strecher, M. (2014). *The Forbidden Worlds of Haruki Murakami*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Todorov, T. (1966). Les catégories du récit littéraire. En : *Communications 8. Recherches Sémiologiques. L'analyse structural du récit*. Paris, pp.125-151.
- Yukawa, Y.; y Tetsuro, K. (2023). Novelist Haruki Murakami speaks of fully pursuing motifs in latest novel. En *Kyodo News*, 15 noviembre. <https://english.kyodonews.net/news/2023/11/910c6404f958-novelist-murakami-speaks-of-fully-pursuing-motifs-in-latest-novel.html>



# Plasmaciones histórica y literaria del Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990) en *Noticia de un secuestro*.

## Historical and Literary Representations of the Government of Virgilio Barco (1986–1990) in *Noticia de un secuestro*.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.10.25b

**Jesús Miguel Delgado Del Águila**

Universidad Nacional Mayor de San Marcos  
(PERÚ)

CE: [tarmangani2088@outlook.com](mailto:tarmangani2088@outlook.com)

ID <https://orcid.org/0000-0002-2633-8101>

Received: 16/01/2025 Revised: 11/03/2025 Approved: 12/06/2025

### Resumen.

En este trabajo, se busca analizar la reconstrucción histórica sobre el periodo de Gobierno de Virgilio Barco, a partir de la configuración realizada por Gabriel García Márquez en su reportaje literario *Noticia de un secuestro* (1996). Para ello, se tomará en cuenta la concepción teórica de Mieke Bal, que consiste en aplicar la noción de retrospectaciones interna y externa. Este recurso hace posible que se diferencie qué ideas son propias del material ficcional que se encuentran en la misma historia, así como cuáles son aquellas que son ajenas a este, pero que permite una comprensión global de ese contexto aludido.

**Palabras clave:** Virgilio Barco. Historia de Colombia. Análisis textual. *Noticia de un secuestro*.

### Abstract:

In this work, we seek to analyze the historical reconstruction of the period of Virgilio Barco's Government, based on the configuration made by Gabriel Garcia Marquez in his literary report *News of a Kidnapping* (1996). To do this, the theoretical conception of Mieke Bal will be taken into account, which consists of applying the notion of internal and external retrospections. This resource makes it possible to differentiate which ideas are typical of the fictional material found in the same story,

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Delgado, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Delgado, J.M. (2025). Plasmaciones histórica y literaria del Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990) en *Noticia de un secuestro*. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 171-189. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.10.25b

as well as which are those that are foreign to it, but that allow a global understanding of the aforementioned context.

**Keywords:** Virgil Barco. Colombian history. Text analysis. *News of a Kidnapping*.

## Introducción

En este artículo, se precisarán algunas teorías históricas que permitirán analizar con pertinencia el periodo de Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990), que se muestra en *Noticia de un secuestro* (1996), obra literaria de Gabriel García Márquez. Para ello, se están considerando los aportes de Erich Auerbach (1996), Paul Ricoeur (1995), Gérard Genette (1998), Alain Badiou (2003), entre otros. En especial, se ha tomado en cuenta la concepción de retrospecciones interna y externa que trabaja Mieke Bal (1990) para poder diferenciar qué elementos son identificables en el texto y cuáles sirven para complementar la idea que se labora en este.

## Desarrollo

Para empezar, es menester explicar cuál es la volición de este apartado. Esta consistirá en tomar en cuenta la configuración histórica que comprende el periodo del mandato presidencial de Virgilio Barco entre 1986 y 1990. El procedimiento para lograr recabar esa información se basará en la organización hechos plurales que se caracterizan por la veracidad de su discurso (Badiou, 2003). Por otro lado, es necesario aclarar que la orientación que se le brinda a ese rescate histórico es la de buscar la permanencia de la cultura en la sociedad (Jameson, 2007). Una vez obtenida la documentación requerida bajo esos patrones, será posible reconocer que hubo algunas circunstancias que obstaculizaron el desarrollo normal y progresivo de Colombia.

Esos inconvenientes impedirían la construcción del Estado nación en el país. Y eso se podrá cerciorar en los ámbitos en los que se han fluctuado las interrelaciones y las prácticas sociales, en las que muchos de los armisticios que se establecieron entre narcoterroristas y autoridades gubernamentales resultaron fallidos. Todo ese recuento histórico será

demostrado por medio de la articulación de las teorías de Mieke Bal (1990), las cuales se denominan retrospecciones internas. Estas categorías serán necesarias para referirse a los datos históricos que figuran en la obra. En este caso, he visto conveniente recurrir únicamente a los acontecimientos que comprenden el periodo de Gobierno de Virgilio Barco y que se confrontan en *Noticia de un secuestro*.

Estos se conformarían por los sucesos que registran los asesinatos de Alberto Villamizar y Guillermo Cano, la deportación de Carlos Lehder, el atentado contra Luis Carlos Galán, el respaldo del presidente para el cumplimiento de la ley de extradición, la detonación del Recinto Histórico de Cartagena de Indias, el intento de matar a César Gaviria, la explosión generada en el edificio del DAS, la constitución de los Notables y la creación del Cuerpo Élite para la erradicación de los ataques de Pablo Escobar.

Como se corrobora, estos hechos son muy limitados en cuanto al periodo que figura entre 1986 y 1990, por lo que será adecuado introducir otros datos para profundizar en la contextualización que se está abordando. Por esa razón, recurriré a otras categorías de Mieke Bal (1990), que son denominadas como retrospecciones externas. Estos paradigmas consistirán en la incorporación de eventos que no subyacen a la novela que está siendo estudiada. Pero su inserción en la investigación servirá para complementar el contexto histórico que se está forjando en esta oportunidad.

Antes de empezar con el desarrollo de las retrospecciones internas y externas del libro de García Márquez, realizaré un panorama breve y explicativo que concierne al periodo de 1986 a 1990.

A inicios de 1986, el candidato liberal Virgilio Barco obtiene el cargo de presidente del país con 4 214 510 votos (Sixirei, 2011). Durante su Gobierno, se propagó la modernización de la economía colombiana. Esta se logró por medio de una política liberalizadora y globalizadora, que conllevaba el contacto con el exterior a través de la privatización de la actividad productiva y la inversión extranjera (Maya, 2002). Sin embargo, ese desarrollo recabado no se mantuvo con el tiempo. Dos años después, la inflación ascendería al 30 % (La Rosa y Mejía, 2013). A la par, la criminalidad seguía adoptando nuevos

rumbos. Esta se apreció por medio de la guerra entre los narcotraficantes y los paramilitares de extrema derecha.

Asimismo, los funcionarios del Estado eran afectados de diversas formas. Los jueces, magistrados, reporteros y policías serán asesinados sin cesar (Atehortúa y Rojas, 2008). Todos estos atentados terroristas contra el Gobierno se originarán por la exigencia a la no extradición. Quienes harían esa solicitud serían los miembros del Cartel de Medellín, que el 15 de noviembre de 1986 se autodenominaron los Extraditables (Sixirei, 2011).

Esta información es lisonjera porque permitirá entender la permeabilidad de las retrospecciones internas. Previamente, debe tomarse en cuenta que este concepto busca hallar el vínculo inmediato que tiene el texto principal con la historia (Bal, 1990); es decir, se preocupa por detectar la existencia de una correspondencia de la realidad con la documentación que se plasma.

Para esta oportunidad, he reanudado como referente los acontecimientos históricos que ocurrieron durante el mandato del presidente Virgilio Barco que comprende los años de 1986 a 1990 y que se pueden constatar en *Noticia de un secuestro*. Para ello, he realizado un esquema en el que se incorporan todas las retrospecciones internas que se derivan de la información que ha utilizado Gabriel García Márquez (Ver **Tabla 1**).

**Tabla 1.** Hechos históricos registrados durante el Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990) en *Noticia de un secuestro*

| Contexto histórico de <i>Noticia de un secuestro</i> (1996) |                                                                       |                     |
|-------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|---------------------|
| Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990)                      |                                                                       |                     |
| Año                                                         | Hechos históricos                                                     | Relación de páginas |
| 1986                                                        | El 22 de octubre dos sicarios intentan asesinar a Alberto Villamizar. | pp. 31 y 216        |

|      |                                                                                                             |           |
|------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
|      | El 17 de diciembre el director del periódico <i>El Espectador</i> , Guillermo Cano, fue liquidado.          | p. 153    |
| 1987 | El 4 de febrero se deporta a Estados Unidos al narcotraficante colombiano Carlos Lehder.                    | pp. 29-30 |
| 1989 | El 18 de agosto matan a Luis Carlos Galán. Ante eso, César Gaviria se convertirá en su sucesor.             | pp. 29-30 |
|      | El presidente Virgilio Barco apoya la extradición para fortalecer la justicia.                              | p. 30     |
|      | El 28 de septiembre los Extraditables explotan el Recinto Histórico de Cartagena de Indias.                 | p. 235    |
|      | El 27 de noviembre procuran exterminar a César Gaviria con la detonación del avión de la aerolínea Avianca. | p. 152    |
|      | El 6 de diciembre explotan el edificio del DAS.                                                             | p. 152    |
|      | En diciembre, se constituyen los Notables.                                                                  | p. 33     |
|      | Se crea el Cuerpo Élite para contrarrestar ataques de Pablo Escobar.                                        | p. 209    |

Fuente: Elaboración propia

El primer caso de retrospección interna que se aprecia en el recuadro está registrado con la fecha del 22 de octubre de 1986. En ese día, dos sicarios intentan asesinar a Alberto Villamizar (García, 1996). Esa realidad criminal no era ajena a ese contexto. Se conocía muy bien ese actuar delictivo. Los homicidios siguen ocurriendo. Se calcula que acontecen diez de ellos cada veinticuatro horas (Wetzel, 2001). En conjunto, permanece el tráfico de la cocaína, y con proporciones exponenciales; sobre todo, en Medellín.

El segundo caso alude al 17 de diciembre del mismo año. En esa fecha, matan al (Dotterweich, 2016). Este ciudadano se caracterizó por ser independiente y liberal director

del diario *El Espectador*, Guillermo Cano (García, 1996), en su manera de pensar. Adoptó una postura opuesta a la de los mafiosos (Morris, 2012f). En ese lapso, él fue el responsable de que se publicaran fotos de Pablo Escobar cuando estuvo en prisión, así como fue develado su historial criminal. Esta labor editorial la hizo por una etapa de cinco años. Obviamente, ese proceder no fue de la aprobación del jefe del Cartel de Medellín, quien declaró lo siguiente:

No tomar esas banderas, no esos medios de comunicación como el periódico *El Espectador*, que representa la vocería de la oligarquía colombiana, que toma como bandera y como filosofía el ataque deshonesto y cínico contra las personas; y lo más lamentable: esa empresa periodística que distorsiona la noticia que le inyecta ese veneno morbosos y dañino, y que ataca a las personas (Granier y Sierralta, 2007).

Con esa proclamación, no quedaba duda de que Pablo Escobar sabía de dónde provenían esos embates que realizaban contra su persona. Es más, intenta reivindicar su imagen a través de un discurso para el pueblo, en el que niega las acusaciones. Aprovechará para calificar a la prensa como si se tratase de un ente desestimado. No obstante, las autoridades inculparán al líder narcoterrorista de todas maneras por la liquidación de Guillermo Cano, así como de haber sido responsable de dinamitar su sede de trabajo (De Beaufort, 2004). Estos solo fueron algunos atentados dirigidos hacia personas concretas. La mayoría de estos ataques que se ejecutaron no consideraba si los afectados resultaban siendo víctimas inocentes. A pesar de ello, las manifestaciones subversivas prosiguieron. En torno a ello, el exalcalde de Bogotá, Jaime Castro afirma que para Escobar y sus aliados hacer terrorismo en Medellín no tenía un impacto nacional.

Es decir, lo que efectuaban era algo tan sencillo y que no contaba con ninguna limitación para que erradicara. Además, valerse de la capital de Colombia no implicaba para ellos que no se desempeñaran con el conocimiento criminal que los caracterizaba. Por ese motivo, era infalible que colocaran sus bombas en ese territorio (Morris, 2012a). Los



habitantes de Bogotá<sup>1</sup> y Medellín terminaron viviendo una conmensurable conmoción y una aguda desconfianza por estos hechos, que fueron bastos y continuos. Los Extraditables explotaron 250 bombas en total<sup>2</sup>. Algunos lugares damnificados no solo fueron los antes mencionados, sino que involucraban otros espacios importantes, como aquellos donde estaban los ciudadanos que residían en el Hotel Hilton, el diario *Vanguardia Liberal* y la sede del DAS (Sixirei, 2011). Esa forma subversiva de arremeter contra el país tenía una explicación más allá de las muertes que originaban. El sustento y el aliciente se condicionaban al trasfondo económico; en otras palabras, el dinero que conservaban de sus sueldos los implicados. Además, ese capital que iban obteniendo los criminales fue de utilidad para que ellos realizaran otros atentados, como el ataque al avión de Avianca, el homicidio del ministro Rodrigo Lara Bonilla y la masacre en las estaciones de Policía (Velásquez y Valentín, 2015).

El tercer caso de retrospección interna que desarrolla el autor es tomado del 4 de febrero de 1987. En esa fecha, se captura al narcotraficante colombiano Carlos Lehder por comercio ilícito de marihuana y se le aplica la deportación a Estados Unidos dos años después (García Márquez, 1996; Atehortúa y Rojas, 2008). Este contrabandista fue el fundador del partido político Movimiento Latino, cuyo objetivo consistió en escatimar la extradición. Se desempeñó como intermediario financiero para el tráfico de sustancias con los norteamericanos. Incluso, administró una red de transporte para la cocaína: construyó pistas de aterrizaje (una base en las Islas Bahamas que servía para enviar droga a los EE. UU.), un hotel y otras comodidades (Mabile, 2008). Su detención y su proscripción fueron acreditadas por Virgilio Barco, puesto que en el Gobierno de Betancur resultó dificultoso ejecutar esos consensos.

Para su extrapolación eficiente, el expresidente Ronald Reagan ya les había brindado su respaldo desde un año anterior, merced a que declaró que esa modalidad mercantil era una amenaza para su país (Benítez, 2009). Por lo tanto, se intensificó la seguridad nacional (la securitización). Se pretendía usar una estrategia idéntica para los demás narcoterroristas;

<sup>1</sup> Por el narcoterrorismo, se asesinaron a 217 ciudadanos y 1076 resultaron heridos en Bogotá (Morris, 2012a).

<sup>2</sup> Debe recordarse que un integrante del grupo terrorista ETA enseñó a Pablo Escobar el método para hacer estallar carros bomba.

sin embargo, los Extraditables anunciaron su resistencia con intimidaciones desde el diario *El Colombiano* el 22 de noviembre de 1987. Encima, pusieron la condición de que, si Jorge Luis Ochoa era sometido a la misma disposición judicial, consumirían una guerra cabal en el país (Sixirei, 2011). Para erradicar esa conminación, el Estado hizo todo lo posible para combatir a los narcoterroristas; por el contrario, las fuerzas policiales no terminaron siendo suficientes. Otras entidades de la misma calaña de los subversivos debían apoyarlos: sus contrincantes en el ámbito de la clandestinidad. Al respecto, Popeye recaba la idea de que mientras que uno mata a más enemigos, más adversarios va obteniendo (Morris, 2012a); es decir, la guerra acarreará que uno adquiera más contendientes. Eso es lo que sucede en ese contexto de luchas armadas. Por esa razón, Pablo Escobar y su organización deberán enfrentarse a su opositor del tráfico de cocaína, el Cartel de Cali (Entel, 2009). Esta agrupación era patrocinada por mercenarios británicos. Su propósito era exterminar al líder del Cartel de Medellín (Velásquez y Valentín, 2018). En una ocasión, arremetieron contra él y Gonzalo Rodríguez Gacha en la Hacienda Nápoles (Atehortúa y Rojas, 2008). Es más, el 13 de enero de 1988 hicieron detonar un coche bomba en el edificio Mónaco, donde residía Pablo Escobar (Sixirei, 2011). Ese atentado significó una advertencia para desafiar su hegemonía militar. A partir de allí, él justifica su accionar contra el Gobierno (De Beaufort, 2004). Huirá a Ecuador, donde será detenido y encarcelado. Estará en la prisión de Tena en 1988, junto al Mexicano. Lo curioso de este suceso es que a los tres días el narcoterrorista saldrá libre. Eso fue debido a que las FARC lo ayudaron a escaparse con un financiamiento que pagaron de USD 500 000 (Sixirei, 2011).

El cuarto caso de retrospección interna que desarrolla el escritor colombiano coincide con el 18 de agosto de 1989. Esa fecha es memorable ya que liquidan al candidato Luis Carlos Galán Sarmiento del partido Nuevo Liberalismo. Esa atrocidad justo acaeció cuando este político se encontraba en plena deliberación de su mitin en Soacha (Bogotá), una zona que frecuentaba Rodríguez Gacha, un narcoterrorista afiliado a Pablo Escobar (García Márquez, 1996; Rouso, *et.al.*, 2014). Es más, es necesario recordar que unos días previos a este atentado Luis Carlos Galán ya había padecido algo similar por la Universidad de Medellín.

Todas estas acciones venían ocurriendo por un motivo en especial. La volición de estos criminales era exterminar a este político porque su existencia suponía un peligro para la permanencia de los contrabandistas en ese territorio.

Este personaje deseaba alcanzar la Presidencia para el periodo de 1990 a 1994<sup>3</sup>. Su candidatura fue la más polémica y, a la vez, la más acogida por la sociedad colombiana, puesto que la mayoría de ciudadanos quería que se cumpliera aquello que él estaba ofreciendo al país. Luis Carlos Galán se comprometió con erradicar totalmente cualquier tipo de organización criminal que proviniera del comercio ilícito de drogas. Cabe destacar que el tema de la extradición de estos criminales a Estados Unidos estaba perenne en esas elecciones (Wye, 2002). Se anhelaba que estos facinerosos fueran juzgados en el exterior y que no volvieran a tener ningún modo de participación en los ámbitos políticos (Wetzel, 2001). Obviamente, esa pretensión no era de agrado para los criminales. Mientras se mantuviera el propósito del candidato, no dejaba que este fuera una justificación para que los negocios y las ansias de poder del líder del Cartel de Medellín terminaran entorpecidos. Sin embargo, la postura de Luis Carlos Galán fue bien rotunda. Él apoyaría la necesidad del pueblo nacional. Por esa razón, es cierto aquello que confirmó Gonzalo Guillén (Polletta, 2007), quien sostuvo que esa volición política de querer expulsar a los narcoterroristas fue la causa por la que mataron a este candidato presidencial.

La siguiente retrospectiva interna que parte del esquema que comprende los hechos ocurridos durante 1986 a 1990 se relaciona con la acción que emprendió Virgilio Barco. Él optó por reconsiderar y afianzar la ley de extradición por el motivo del asesinato de Rodrigo Lara Bonilla el 30 de abril de 1984 (García, 1996). Esta elección se originó porque anteriormente esa norma no había sido extrapolada con rigurosidad. Desde que Belisario Betancur la aprobó durante su mandato, no se había apreciado una intervención rotunda y permanente. Al retomarla, se buscó que la participación de los narcoterroristas erradique exponencialmente.

<sup>3</sup> Luis Carlos Galán Sarmiento salía como ganador en las encuestas (Granier y Sierralta, 2007). Luego, estaban Ernesto Samper Pizarro, Hernando Durán Dussán y Alberto Santofimio Botero. Este último aseveró a Pablo Escobar que él iba a alcanzar la victoria.

Se deseaba ese propósito, ya que estos criminales aún seguían atacando con detonaciones, homicidios y amenazas públicas (Benítez, 2009). A la vez, esa situación generaba una inseguridad ciudadana prominente. Toda esta preocupación fue expuesta con mucho temor por el exministro de Justicia, Enrique Parejo González (Wetzel, 2001). Esa tarea no fue tan sencilla para él, debido a que al manifestar esa noticia se arriesgaba a que los narcoterroristas tomen represalias. Así que él prefirió huir del país para evitar cualquier desgracia. Eso fue lo más conveniente, considerando que tampoco se conocía con certeza cómo iba a ser la reacción de estos contrabandistas. Con el homicidio de Rodrigo Lara Bonilla, se corroboró aquello de lo que era capaz Pablo Escobar, a quien se le culpabilizaba de haber preparado ese ataque sedicioso. Es más, se le responsabilizará de las muertes de tres de los cinco candidatos presidenciales (Wye, 2002).

Es necesario recordar que hasta ese momento el líder del Cartel de Medellín ya había sido acusado de 4000 crímenes contra jueces, gendarmes, reporteros y dirigentes opositores (De Beaufort, 2004). No obstante, ese asesinato en específico significó su revalorización como enemigo invencible (Benítez, 2009). Posteriormente, se comenzaría a involucrar a más personas que habrían sido los responsables o los organizadores de ese atentado. Verbigracia, este magnicidio también se le atribuyó a la agrupación política Frente Nacional, así como a quienes ejercían violencia paramilitar durante los últimos dos decenios del siglo XX (Koessler, 2015).

Además, el exministro de Justicia, Enrique Parejo, intentó justificar un vínculo criminal con el político liberal Alberto Santofimio (Granier y Sierralta, 2007), a quien se le sentenciaría a 24 años de prisión el 11 de octubre de 2007. Todo ese panorama incierto produjo terror a la ciudadanía; incluso, se tendería a dudar más de las promesas de los políticos. Sin embargo, empezará a ser notoria la participación de César Gaviria, quien será un sucesor de las propuestas de Rodrigo Lara Bonilla. Este candidato conservó la decisión de combatir el comercio de las drogas y mantuvo una posición firme para que se aplicara la ley de extradición (Polletta, 2007). Por el contrario, mientras se luchaba por esa causa que iba a

resguardar los derechos de los colombianos, imperaban organizaciones criminales que se dedicaban a la corrupción dentro del mismo ámbito político.

Eso generaba que se cuestionara la reputación de los integrantes de los partidos políticos. Es decir, todo ese contexto resultaba muy controversial todavía. Las afrentas eran múltiples y de diferentes vertientes. Eso hacía que los atentados provocados por el narcoterrorismo no tuvieran un fin inmediato. Estos prosiguieron. Por ejemplo, el 18 de agosto mataron al comandante Valdemar Franklin Quintero, un opositor esencial contra el narcotráfico desde los ochenta. De igual modo, se estalló con bomba la sede del periódico *El Colombiano*, el Hotel Intercontinental y la estación de Policía de El Poblado (Morris, 2012g). Estos incidentes dejaron 4 muertos y 97 heridos, sin que existiera un reparo por erradicar o evitar que este tipo de sucesos continuara. Ese fue el panorama que se siguió apreciando, pese a que Virgilio Barco insistió en que se cumpliera el tratado de extradición a los narcoterroristas.

Dos referentes adicionales de retrospección interna que desarrolla el escritor colombiano están registrados con las fechas del 28 de septiembre de 1989 y el 27 de noviembre del mismo año. La primera relata la explosión que acarrearón los Extraditables en el Recinto Histórico de Cartagena de Indias (García, 1996), mientras que la segunda narra cuando Pablo Escobar mandó a asesinar al candidato a la Presidencia de la República, César Gaviria Trujillo (García, 1996; Granier y Sierralta, 2007). Este último acontecimiento fue una advertencia predominante, ya que se constató un estudio muy dedicado para que se concretara ese crimen. Para ello, se recurrió a la detonación instantánea de un avión HK 1803 de la aerolínea Avianca con rumbo de Bogotá a Cali<sup>4</sup>. Ese altercado se produjo en pleno vuelo y resultó memorable porque no dejó a ni un solo sobreviviente (Morris, 2012e)<sup>5</sup>. Las

<sup>4</sup> Darío Uzma fue quien colocó la bomba en el avión por medio de un supuesto dispositivo de audio (Wye Berry, 2002). Este explotó a los tres minutos de despegar.

<sup>5</sup> Ante ese atentado, los Estados Unidos declaran a Pablo Escobar como amenaza para la seguridad pública. Para ello, los asesores legales de George Bush consideraron una norma previamente. Esta consistía en que una persona sería asesinada si ponía en peligro la vida de sus ciudadanos. De allí, se interesan por intervenir en el territorio colombiano. Desean capturar a los líderes del narcotráfico (Dotterweich, 2016). Y recurrirán a la CIA y la Fuerza Delta para conseguirlo.

107 personas que estaban a bordo fallecieron; entre ellos, dos norteamericanos. La noticia de este suceso fue transmitida por radio Caracol y salió publicada en el diario *El Tiempo*.

Sin embargo, pese a la magnitud del evento criminal, esa operación no consiguió su objetivo principal, que era acabar con la vida de César Gaviria. Los perpetradores creían que este funcionario se iba a trasladar en ese momento por avión, pero no ocurrió así. Él no estaba como tripulante en esa oportunidad. De asesinarlo, habrían exterminado a un político predilecto que estaba en contra de la pervivencia de todo actuar que proviniera del narcotráfico. Además, su muerte habría significado una forma de coaccionar al Gobierno para que retirasen la proscripción a Estados Unidos del artículo 35 de la Constitución del país. Ese requerimiento sería confesado más adelante por Jhon Jairo Velásquez Vásquez, alias Popeye (Morris, 2012e).

Otro caso de retrospección interna se halla el 6 de diciembre de 1989. En esa fecha, se relata que el Cartel de Medellín puso un bus bomba con 700 kilos de dinamita frente a un edificio que era sede de la Policía Secreta (DAS) en Bogotá (García, 1996; Morris, 2012c)<sup>6</sup>. Muchos agentes de esa institución terminaron asesinados. Asimismo, esa detonación produciría 70 homicidios, en los que la mayoría de los damnificados fueron vendedores ambulantes, civiles y gente inocente (Morris, 2012h). Ante estos hechos, es necesario evocar que para que este atentado se concretara Pablo Escobar había tomado la decisión de proceder de esa manera como un modo de vengarse del juez Gustavo Zuluaga Serna en Medellín (Morris, 2012d). El asesinato de este magistrado se habría provocado porque él fue quien dictó el auto de detención contra el líder narcoterrorista.

Ese mes de diciembre de 1989 es neurálgico, ya que se constituyen los Notables. Ese es otro suceso que se registra en *Noticia de un secuestro* como retrospección interna (García, 1996). De igual modo, se aprecia la fundación del Cuerpo Élite ese mismo año (García, 1996). Este sería un organismo que tendría la pretensión de contrarrestar los ataques de Escobar. Estos dos hechos aludidos serían las últimas retrospecciones internas que se han precisado

<sup>6</sup> De forma controversial, Popeye confiesa que el narcoterrorista Carlos Castaño apoyó las intervenciones del DAS para ejecutar a Bernardo Jaramillo Ossa y Luis Carlos Galán Sarmiento. Además, revela que él disparó a Ernesto Samper Pizarro y atacó al comandante del M-19, Pizarro León Gómez (Morris, 2012e).



en el esquema que hace referencia a los acontecimientos más importantes y documentados en la novela del escritor colombiano en torno al Gobierno de Virgilio Barco (1986-1990).

Para complementar la información con respecto al mandato de Virgilio Barco, explicaré el desarrollo de algunas retrospecciones externas que no son identificables en *Noticia de un secuestro*, pero que cumplen la función de brindar un panorama más específico para que se entienda ese periodo macrocriminal.

Verbigracia, en ese contexto, se efectúan convenios del M-19<sup>7</sup> con los dos Gobiernos colombianos comprendidos entre 1986 y 1994 para conseguir la pacificación del país (Acevedo, 1995), así como se recurrirá al secretario Germán Montoya como mediador entre los narcotraficantes y las autoridades gubernamentales. Ese intento se originará a fines de ese régimen presidencial, y terminará siendo frustrado. La guerra entre el Estado y el Cartel de Medellín se intensificará más durante esos años (La Rosa y Mejía, 2013). Por ejemplo, se dinamitó la sede del diario *El Espectador*, al igual que como se mató al reportero Jorge Enrique Pulido el 8 de noviembre de 1989 (Morris, 2012c).

A la vez, es infalible recordar que durante todo el año de 1989 Virgilio Barco estuvo apoyando la extradición para fortalecer la justicia y declarar la ilegalidad a los grupos paramilitares. Esa convención será tomada como una política gubernamental (García, 1996; La Rosa y Mejía, 2013), puesto que eran muchas las víctimas que estaban implicándose en la lucha armada de Escobar. A ello, se le añadía todo el terror que estas personas estaban atravesando por esas causas. Es más, es necesario acotar que estos sucesos venían desarrollándose desde los ochenta y se seguían prolongando hasta inicios de los noventa. En todo ese periodo, se ha registrado un número de casi 10 000 afectados (Morris, 2012i).

Frente a esa situación, resulta imposible corroborar que se instaure un Estado nación. Las condiciones por las que pasa esa gente no son las idóneas. Si se pensara en consolidar un proyecto beneficioso para los ciudadanos, se requeriría que al menos sus gobernantes

<sup>7</sup> El miembro y líder del M-19, Carlos Pizarro León-Gómez, firma un acuerdo de paz. Realizar ese armisticio ocasionó que él sienta interés por postular a la Presidencia, pues había aprendido a interactuar con todos los sectores sociales de Colombia, ya sea oligarca o rural. Esa predilección acarreó que lo asesinen el 26 de abril de 1990 (Morris, 2012b).

sean quienes respalden y organicen cualquier intento de reparar los males de la sociedad. Caso contrario, no existirá una forma de erradicar los distintos atentados ni tampoco podrá apreciarse un interés de los ciudadanos por querer reconocer su identidad propia de su país (Hall, 2010). A la vez, ellos desconfiarán de todo lo que provenga de la política: desde sus propuestas hasta la aplicación de sanciones a los narcoterroristas.

Tienen motivos para valerse de ese criterio, puesto que los atentados y los asesinatos siguen propagándose y perjudicándolos. No hay una seguridad viable para ellos. Considerando ese contexto, en 1989 se llegó a registrar un alto número de personas fallecidas en Colombia por estas causas criminales, de las que el 90 % eran jóvenes varones entre los 15 y los 44 años. Con todo ello, empezaba a apreciarse un descenso de personas que pudieron haber sido útiles para que lucharan contra el imperio del narcotráfico. Al faltar personal que contribuyera a la conservación de la seguridad ciudadana en diversas regiones del país, la eficacia de la Policía mermó (Sixirei, 2011).

De esa forma, se observa cómo la historia va revelando distintas situaciones y corolarios que no corresponden con eventualidades de otras épocas. Por ejemplo, en el contexto que se alude, lo macrocriminal tiene una mayor fuerza y repercusión sobre la vida social y política, tanto así que resulta incontrolable e imposible erradicar esa modalidad criminal. Todo esto se ocasionará debido a que en la vida cotidiana se va constatando una alteración en torno a los hechos, así como uno puede cerciorarse de las apreciaciones que se hacen de los mismos.

Es más, nociones elementales como la ética o el humanismo tendrán un valor inusitado con el decurso del tiempo (Auerbach, 1996). Paul Ricoeur (1995) le otorgaría una explicación historicista a estos cambios de percepciones. Para él, todo ello sería producto de que la naturaleza de la historia no es estática, así como la identidad y el desempeño de las personas que se desarrollan en un periodo específico.

Por otro lado, el año de 1989 no solo se caracterizó por los homicidios que cometieron los criminales, sino por la forma como los concretaron. Verbigracia, ellos planificaban con pormenores la ejecución de estallidos de aviones y edificios.

Estos actos eran muy llamativos y pronto empezarían a tener mejores resultados para su beneficio. Con el transcurrir del tiempo, estas prácticas se extenderían en toda la nación, tal como lo confiesa César Gaviria (Rousso, *et al.*, 2014). Encima, cada vez más estas arremetidas se tornarían más peligrosas y comprometedoras, ya que los asesinatos ya no estarían dirigidos para gente común, sino que involucrarían a representantes políticos, como ocurrió el 14 de julio de 1989 con el exgobernador de Antioquia, Antonio Roldán Betancur.

Por ese mismo destino trágico, atravesarían candidatos presidenciales, como aconteció el 22 de marzo de 1990 con Bernardo Jaramillo Ossa, representante político de izquierda, de la agrupación Unión Patriótica. Por ejemplo, este último sería aniquilado porque criticó a las guerrillas. A la vez, postulaba un modelo auténtico de desarrollo económico y social, supeditado a la reconstrucción nacional.

Considerando ese propósito, en una manifestación sostuvo que su partido político iba a luchar por generar un ambiente propicio para el diálogo. De esa manera, se lograría acarrear el contacto con los responsables de la insurgencia armada, al igual que se conseguiría eliminar cualquier tipo de ataque contra la ciudadanía. Además, este candidato busca que no existan inequidades políticas, como se evidencia cuando juzga la impunidad en el ámbito político, puesto que asume que esta es una de las causas por las que los narcoterroristas aprovechan para delinquir. Esa diatriba la expresa en la siguiente manifestación:

No se puede ser consecuente con la paz y hablar de paz, mientras no se combata efectivamente a los grupos paramilitares, de que no se puede hablar de paz, ni ser consecuente con la paz, cuando no se castiga ejemplarmente a los miembros del Estado comprometidos en la violencia contra la población civil (Morris, 2012b).

Con esas palabras, es claro que el candidato tiene la idea de que la paz solo provendrá del distanciamiento de cualquier embate que transgreda a la sociedad colombiana, así como la omisión que se realice en cuanto sanciones y castigos a los mismos representantes gubernamentales. Con ello, se constata una volición de querer eclosionar una nueva

democracia, encauzada en un Gobierno pluralista con el que todos sean capaces de verificar que no se incumpla lo que rige y administra a la sociedad.

En muchas oportunidades, mayor es la credibilidad que tienen los ciudadanos que son ajenos a ocupar cargos públicos hacia esos armisticios legales, que quienes asumen responsabilidades en el Estado. Eso se corrobora con el testimonio de Myriam Rodríguez (Morris, 2012b), viuda del exguerrillero del M-19, Carlos Pizarro, quien en una ocasión confesó que su esposo consideraba prominente a Bernardo Jaramillo, a quien intentaba emular, ya que él creía en la libertad.

En ese sentido, existieron personas que por más daños que generaron a la sociedad pretendieron adscribirse a una práctica idónea de buena moralidad, mientras que algunos funcionarios sí irrumpieron el orden y la democracia por hacer prácticas de corrupción, entre otros ejercicios delictivos. Ese panorama incierto y polémico siempre fue revelado con perseverancia por los mismos colombianos a través de la proclamación de sus necesidades y sus derechos.

En una ocasión, Bernardo Jaramillo Ossa aprovecha esos requerimientos del pueblo para proponer y destacar una solución en uno de sus mítines:

Son los sectores oligárquicos de los partidos tradicionales liberal y conservador, quienes tienen que responder al país por la crisis que vivimos, y son esos sectores, precisamente, los que no puede el pueblo colombiano, que padece esa crisis económica, social y política, que padece una violencia secular, que padece una negación de sus libertades y derechos elementales, respaldar en las urnas en las próximas elecciones, porque eso significaría ponernos la soga al cuello y seguir respaldando a quienes han liquidado la República, a quienes han acabado con la nacionalidad, a quienes han aniquilado a la patria (Morris, 2012b).

Del fragmento citado, se observa ese interés de prometer una nueva manera de administrar la política y los problemas sociales por parte del candidato de Unión Patriótica. La forma en que la promueve resulta conmovedora para el pueblo, debido a que se aprecia un intento por querer equilibrar varios sectores del país.

### A manera de conclusión

En general, todos estos acontecimientos erigieron el periodo de mandato de Virgilio Barco, que concluyó el 7 de agosto de 1990. A la vez, es necesario destacar que la adquisición de toda esta información selectiva fue posible por el hallazgo y la articulación de las retrospecciones internas, las cuales registraron los asesinatos de Villamizar y Cano, la deportación de Lehder a Norteamérica, el homicidio de Luis Carlos Galán, el reforzamiento de la ley de extradición, la explosión del Recinto Histórico de Cartagena de Indias, el intento frustrado de matar a César Gaviria, la detonación en el edificio del DAS, la constitución de los Notables y la fundación del Cuerpo Élite para combatir al líder del Cartel de Medellín.

Asimismo, las retrospecciones externas fueron de utilidad porque sirvieron como soporte para auxiliar a la documentación de la etapa que se abordó entre 1986 y 1990. Relatar la historia concerniente a esos años conllevó formar un significado con respecto a las perspectivas que se asumieron en torno a los hechos. Según Gérard Genette (1998), esa es la pretensión de su restauración, ya que a través de esta se pudo corroborar la inexistencia de un Estado nación y las polémicas para introducirlo en ese contexto macrocriminal.

Su ausencia es una demostración de que rigieron elementos incompatibles en ese periodo de Gobierno, tales como la inconsistencia o la nulidad de bienes comunes (Rodríguez, 1981/1979), que hubieran sido de ayuda para todo Colombia. Ese requerimiento colectivo de resguardar la seguridad nacional y reorientar las determinaciones políticas para acarrear los ataques subversivos fue imposible, puesto que las víctimas inocentes no podían contribuir ni coaccionar las decisiones de los funcionarios públicos.

### Referencias

- Acevedo, D. (1995). La Colombia contemporánea, 1930-1990. En C. Calderón Schrader (Coord.). *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo II. Mujeres y sociedad* (1.<sup>a</sup> ed.) (pp. 454-479). Editorial Norma.
- Atehortúa, A. y Rojas, D. (2008). El narcotráfico en Colombia. Pioneros y capos. *Historia y Espacio*, 4 (31), 1-27.

- Auerbach, E. (1996). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (2003). *El ser y el acontecimiento* (1.ª ed.). Manantial.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (3.ª ed.). Cátedra.
- Benítez, M. (2009). *Narcotráfico e intervención en Colombia 1980-2000*. [Trabajo para optar el título de historiadora, Pontificia Universidad Javeriana].
- De Beaufort, M. (Dir.) (2004). The Private Archives of Pablo Escobar (video). <https://youtu.be/D72rQZ2nCJk>
- Dotterweich, L. (2016). *La representación artística de la biografía de Pablo Escobar en la serie Narcos (2015)*. [Tesis de bachiller, Universidad de Islandia].
- Entel, N. (Dir.) (2009). Pecados de mi padre (video). <https://bit.ly/3gE4xo6>
- García, G. (1996). *Noticia de un secuestro* (1.ª ed.). Editorial Norma.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Cátedra.
- Granier, J. y Sierralta, M. (Prods.) (2007). Pablo Escobar. ¿Ángel o demonio? (video). <https://youtu.be/VrkPuRRu4HQ>
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales* (1.ª ed.). Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Envión Editores.
- Koessler, M. (2015). *Violencia y habitus. Paramilitarismo en Colombia*. Siglo del Hombre Editores.
- La Rosa, M. y Mejía, G. (2013). *Historia concisa de Colombia (1810-2013)*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Mabile, T. (Prod.) (2008). Pablo Escobar. The Terror of Colombia (video). <https://youtu.be/ps-y2ihsHh4>
- Maya, G. (2002). Colombia 1990-2000: globalización y crisis. *Ensayos de Economía*, 12 (20-21), 117-174.
- Morris, H. (Dir.) (2012a). Las víctimas de Pablo Escobar. Episodio 1 (video). [https://youtu.be/03vE\\_1rXs30](https://youtu.be/03vE_1rXs30)
- Morris, H. (Dir.) (2012b). Las víctimas de Pablo Escobar. Episodio 3 (video). <https://youtu.be/IDRiQqh5MAk>
- Morris, H. (Dir.) (2012c). Las víctimas de Pablo Escobar. Episodio 5 (video). <https://youtu.be/EZCbs38herk>
- Morris, H. (Dir.) (2012d). Las víctimas de Pablo Escobar. Episodio 6 (video). <https://youtu.be/FYESzrC6VQA>
- Morris, H. (Dir.) (2012e). Las víctimas de Pablo Escobar. Episodio 8 (video). <https://youtu.be/NLS91EyiQhU>
- Morris, H. (Dir.) (2012f). Las víctimas de Pablo Escobar. Episodio 9 (video). <https://youtu.be/Wunae6tIAPY>



- Morris, H. (Dir.) (2012g). Las víctimas de Pablo Escobar. Episodio 10 (video). <https://youtu.be/a14zXTc-Tsg>
- Morris, H. (Dir.) (2012h). Las víctimas de Pablo Escobar. Episodio 11 (video). <https://youtu.be/aXdCXWeFRmg>
- Morris, H. (Dir.) (2012i). Las víctimas de Pablo Escobar. Episodio 12 (video). <https://youtu.be/39dZiF2dJLY>
- Polletta, G. (Dir.) (2007). Hunting Pablo Escobar (video). <https://youtu.be/-qEyxazV74>
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción. Tomo II. Siglo Veintiuno Editores.*
- Rodríguez, L. (1981) [1979]. *Criminología* (2.ª ed.). Editorial Porrúa.
- Rousso, J., Gamba, S., Gueilburt, M. y Entel, N. (Dir.) (2014). ¿Quién mató a Pablo Escobar? (video). <https://youtu.be/zYGIRMy--dw>
- Sixirei, C. (2011). *La violencia en Colombia (1990-2002). Antecedentes y desarrollo histórico.* Universidade de Vigo.
- Velásquez, J. J. y Valentín, N. (2015). “Ahí está la verdad” con Popeye, sicario de Pablo Escobar (video). [https://youtu.be/-leMFMrh1\\_c](https://youtu.be/-leMFMrh1_c)
- Velásquez, J. J. y Valentín, N. (2018). “Ahí está la verdad”: Popeye sobreviviendo a Escobar (video). <https://youtu.be/UjkeCokfQrk>
- Wetzel, S. (Prod.) (2001). Organized Crime: A World History. Episode 3: Colombia (video). [https://youtu.be/550160\\_gzig](https://youtu.be/550160_gzig)
- Wye, M. (Prod.) (2002). The True Story of Killing Pablo (video). <https://youtu.be/UwENKryhJQw>

# El concepto de escritura(s) en *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy.

## The concept of writing in Sylvia Molloy's *Desarticulaciones*.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](#). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.11.25b

**Juan Martín Salandro**

Universidad Nacional de Mar del Plata  
(ARGENTINA)

CE: [salandrojuanmartin@gmail.com](mailto:salandrojuanmartin@gmail.com)

ID <https://orcid.org/0009-0004-7642-734X>

Received: 21/01/2025 Revised: 31/03/2025 Approved: 06/06/2025

### Resumen.

El trabajo propone un recorrido de la "novela" *Desarticulaciones* de la escritora argentina Sylvia Molloy. Se pretende entender cómo, en este marco, escribir es hacer memoria. La textualización se pone en juego continuamente entre los órdenes de la escritura, la oralidad, la lectura, la crítica literaria para recomponer el otro ausente de la desmemorización: M.L., interlocutor esquivo de la voz narradora, padece un estadio avanzado de Alzheimer. La enfermedad no es sólo la pérdida de la memoria, sino también de los registros lingüísticos. Es por esto que *Desarticulaciones* pone en juego escribir por otro, escribir al otro para que perviva en la letra.

**Palabras clave:** Memoria. Escritura. Alzheimer. Fragmentación.

### Abstract:

The paper proposes an exploration of the "novel" *Desarticulaciones* by Argentine writer Sylvia Molloy. It aims to understand how, within this framework, writing becomes an act of memory. The textualization is continually at play among the orders of writing, orality, reading, and literary criticism to reconstitute the absent other of dismemory: M.L., the elusive interlocutor of the narrative voice, suffers from an advanced stage of Alzheimer's disease. The illness signifies not only the loss of memory but also the loss of linguistic registers. This is why *Desarticulaciones* engages

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Salandro, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Salandro, J.M. (2025). El concepto de escritura(s) en *Desarticulaciones* de Sylvia Molloy. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 190-200. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.11.25b

with the notion of writing for another, writing to ensure that the other endures in the text.

**Keywords:** Memory. Writting. Alzheimer. Fragmentation.

*“Soy yo mismo, en cada instante, un enorme hecho de memoria”.*

Paul Valéry

*“La herida sangra dos veces, / al producirse y al recordar, / recuerdo frío, lamento insano, / grito encerrado de soledad.”*

Malón. “Cicatrizando”

En el siguiente trabajo proponemos una lectura de *Desarticulaciones* (1996), de la escritora argentina Sylvia Molloy, centrada en el concepto de la escritura como práctica de la memoria. Nos interesa explorar cómo el acto de escribir se configura en el texto en forma de resistencia frente a la pérdida: pérdida de la lengua, de la subjetividad, del cuerpo, del vínculo afectivo. La narración construida a través de fragmentos discontinuos se sitúa en el umbral entre lo testimonial y lo ficcional, entre la experiencia vivida y la invención que procura otorgarle forma. La figura de M.L., interlocutora ausente afectada por un proceso de desmemorización progresiva -reconocible en el Alzheimer-opera a la manera de un catalizador del dispositivo escritural, que se despliega en un intento de reinscripción simbólica del otro en el lenguaje. Se propone así indagar en los modos en que *Desarticulaciones* hace del gesto de escribir una forma de sostener la existencia del otro allí donde la biografía, la identidad y la memoria se vuelven inasibles.

### Fragmentos que se desvanecen

En primer lugar, podemos detenernos en la inscripción genérica del texto. Si bien, editorialmente se la cataloga como una novela, es inmediatamente reconocible que el texto de Molloy bien podría problematizar con la noción tradicional de esta. La forma fragmentaria de la obra podría pensarse más cercana a un diario, una bitácora de la enfermedad —a pesar de no estar fechadas las secciones- o, quizás, a una serie de notas parcialmente inconexas.

Esta idea se encuentra expresada lateralmente: “Eran listas sólo comprensibles para ella, pero entonces es el caso de toda lista: si falta el sujeto que la arma no hay quién le dé sentido” (Molloy, 1996, p. 34). Los fragmentos que componen *Desarticulaciones* cobran sentido uno en relación con el otro, sí, pero en función del sujeto que los produce y organiza. Al igual que una lista, que sólo guarda sentido para su autor, los segmentos de la obra deben leerse desde esta óptica, regidos por la intención escrituraria que los atraviesa. Definir esta intención, entonces, será central para entender la “novela”:

Tengo que escribir estos textos mientras ella está viva, mientras no haya muerte o clausura, para tratar de entender este estar/no estar de una persona que se desarticula ante mis ojos. Tengo que hacerlo así para seguir adelante, para hacer durar una relación que continúa pese a la ruina, que subsiste aunque apenas queden palabras (p. 9).

En esta suerte de epígrafe, la voz narrativa –una primera persona singular que se hace cargo de todos los fragmentos- deja en claro el motivo que impulsa al texto: el procedimiento de la escritura está regido por el deber, la necesidad y el deseo que expresa el verbo “tengo”. Del mismo modo, el motivo es claro. La causal “para” da cuenta de cómo escribir tiene una finalidad precisa: la persistencia de una figura efímera. El campo semántico de la temporalidad desvaneciente -mientras, hacer durar, continúa, subsiste, aunque apenas- imprime a la obra un carácter de urgencia notable; hay que escribir como una lucha contra el olvido. Escribir es hacer memoria.

Teniendo en cuenta esto, podemos volver sobre la forma y el género del texto. Molloy no pretende escribir una “Memoria”, en línea con la tradición de las biografías o la historiografía. *Desarticulaciones* reproduce las modulaciones rizomáticas del olvido, el recuerdo, la selección y la creación. Siguiendo en la línea del concepto deleuziano, recordar no hace calco, sino mapa (Deleuze y Guattari, 2014, 17). El modelo rizomático propuesto por Deleuze y Guattari permite pensar la memoria por fuera de la concepción cronológica, una línea que ordena hechos cronológicamente o, en términos de los autores, una lógica arborescente. Ellos proponen superar la lógica jerárquica: romper el centro y pensar, en

nuestro caso, la memoria como una red de relaciones, de conexiones múltiples. En este sentido, la escritura de *Desarticulaciones* no responde al esquema de una narrativa tradicional, sino que sigue los impulsos de la evocación fragmentaria, a la manera de un rizoma que brota por asociaciones, superposiciones y desvíos. Esto habilita una estructura de la reminiscencia que no busca un origen, sino que se extiende por una multiplicidad de entradas y salidas, en la forma de listas y apuntes que carecerían de sentido sin su autora, que el texto tematiza.

“Funes el memorioso” (1942), de J.L. Borges, es un hipotexto explícito en la obra de Molloy; volveremos sobre él más adelante, pero nos resulta pertinente citar un fragmento como contrapunto ilustrativo: “Dos o tres veces [Ireneo Funes] había reconstruido un día entero; no había dudado nunca, pero cada reconstrucción había requerido un día entero” (Borges, 1942, p. 63). Funes opera por “calco” (Deleuze y Guattari, 2014). En él habita una copia exacta del mundo, según su percepción. Ese *racconto* absoluto de Funes anula toda posibilidad de memoria, reproduce exactamente impidiendo todo proceso creativo/cognitivo sobre el registro, una construcción categorial y apropiación de la experiencia. Tal como señala Umberto Eco (1992) sobre este cuento, haciéndose eco del autor: <sup>1</sup> “recordarlo todo significa no reconocer ya nada” (p. 14). La inmediatez de detalles de “El alborotado mundo de Funes” (Borges 66) opera igual que la inmediatez evanescente de M.L. en *Desarticulaciones*. Uno por exceso, la otra por vacío, se encuentran alienados. Entonces, recordar es una práctica plural, abierta y dinámica que requiere un proceso de olvido y selección, de construcción y representación de la experiencia que roza la ficción – “Acaso esté inventando esto que escribo. Nadie, después de todo, me podría contradecir” (Molloy, 2010, p. 22)-; práctica que se le encuentra vedada tanto a M.L. como a Ireneo Funes. La saturación anula al sujeto, y, en el devenir objeto, se pierde la articulación del texto; el recuerdo, coherente en el sistema memoria, al igual que el sujeto continente de esta, se desarticula –de ahí el título de la novela-. Esta alienación de ambos personajes -M.L. y Funes-

<sup>1</sup> Escribió Borges: “Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el alborotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”.

por esta saturación que impide recordar nos coloca en el gozne entre “memoria literal” y “memoria ejemplar” (Todorov, 1995). Mientras la primera se limita a conservar lo ocurrido sin transformaciones, la segunda busca extraer un sentido del pasado que pueda ser proyectado hacia el presente. En *Desarticulaciones*, la voz narradora, identificable con Sylvia Molloy, no propone una restitución exacta de lo vivido con su amiga, sino una reconstrucción afectiva y simbólica de su presencia. La escritura no registra, interpreta: no pretende guardar su recuerdo de M.L. en un archivo, busca resignificarla. Al contrario de Funes, cuya retentiva prodigiosa lo paraliza, la narradora emplea una forma del recuerdo dinámica y vital, tan frágil ante la muerte/olvido como el cuerpo mismo. Implementa una “ética del testimonio”: escribe para no olvidar, para comprender y, en ese gesto, rescatar al otro, otorgarle un lugar de pervivencia en el lenguaje.

Entonces, la forma fragmentaria del texto da cuenta del procedimiento de selección aleatorio del recuerdo y de la cita; el encadenamiento semiótico que, si bien, puede establecer pequeñas secuencias entre las entradas de la obra, se encuentra regido por la libre asociación. Molloy utiliza la metáfora del “parpadeo” (p. 31) para dar cuenta del procedimiento de la memoria en relación con la fragmentación de la novela, y esta figura puede leerse a la manera de breves momentos de luz –el impulso eléctrico neuronal en una mente/cerebro disociada- en la oscuridad.

Volviendo sobre la naturaleza literaria de la obra, la famosa metáfora del texto tejido de Barthes –en “De la obra al texto” (1971)- opera en relación con la figura de los jirones en *Desarticulaciones*, en correlación con la forma de la obra: “¿Cómo dice *yo* el que no recuerda, ¿cuál es el lugar de su enunciación cuando se ha destejido la memoria?” (Molloy, 2010, p. 19). El pronombre opera como una clase de palabra relacional (Barrenechea 1972), regida por un fuerte matiz semántico. Son unidades vacías que se llenan en la instancia de enunciación. Así, decir “yo” implica llenarse de contenido, asumir una deixis y establecer una relación con lo “no yo” –los otros elementos del paradigma pronominal-. Es decir, el pronombre está atravesado por su momento de enunciación, pero cuando el sujeto que lo porta se desvanece, se desteje, volviendo sobre la metáfora del texto, esta categoría léxica



se vacía completamente de sentido y de memoria. El pronombre es un núcleo de tensión simbólica dentro del texto. A partir de ellos podemos entender el proceso de la escritura en *Desarticulaciones* como un ejercicio, fútil, de recomposición. La novela es un intento de asir esos fragmentos que se desarticulan: “Son notas que han sobrevivido su utilidad [...] pedacitos de escritura que me dicen que una vez estuvo” (p. 41). Se busca volver a llenar la vacancia semántica del pronombre, en un acto desesperado por reinscribir a M.L. en él: se escribe por otro para restablecer su deixis.

El texto todo está regido por el frenesí irrefrenable del prefijo “des-” que puebla la morfosintaxis de la prosa, al que, inútilmente, la voz narradora intenta oponerle el “re-”: a la desarticulación se le pretende oponer la “re-memoración” (p. 32) como procedimiento textual: “Al escribirla me tienta la idea de hacerlo como era antes [...] de recomponerla en su momento de mayor fuerza y no en su derrumbe” (38; las negritas son nuestras). M.L. es el objeto de la escritura –ese “la” dativo enclítico en el verbo-, sobre ella se ejercen los procesos de escribirla y recomponerla. De nuevo se establece el juego de prefijos: re-componer-la es un intento de volver al momento previo del de-rumbe. “Esta es mi continuidad, la del escriba” sentencia la voz narrativa; ante la debacle, sólo queda escribir. Memoria e invención conforman el dispositivo ficcional por el que se hace posible la práctica de la escritura como creación y, simultáneamente, preservación.

### La pervivencia del alfabeto

Escribir -escribir a M.L., o escribirse a través de ella- funda una pervivencia.<sup>2</sup> Es producir un espacio textual en el que la letra fijará la experiencia. Como dice Eco: “A través de la memoria vegetal del libro nosotros podemos recordar [...] El libro es un seguro de vida, un pequeño anticipo de inmortalidad” (1991, p. 18-19). En el fragmento “Identikit”, al preguntársele el nombre, M.L. responde “Petra”: “¿Petra, piedra, insensible, para describir quién es?” (Molloy, 2010, p. 19). Eco (1991) habla de “memoria vegetal” apelando a la materialidad del

<sup>2</sup> Podríamos pensar, desde otra perspectiva, a *Desarticulaciones* como una escritura de duelo, donde hablar de otro implica poner en cuestión la alteridad constitutiva de la narradora; se escribe al otro para escribirse a sí mismo.

objeto libro –juncos, papel de celulosa, etc.- en oposición a la “memoria lítica” –los tallados en monumentos de piedra-. Para el italiano, la primera es polifónica, permite un recorrido de lectura abierto que se opone al monolingüismo de las inscripciones en piedra. Los libros tienen marca de autor, una voz que se hace cargo del discurso; los tallados en piedra, no. En este sentido, la escritura de *Desarticulaciones* busca preservar lo que se desvanece, transformando la experiencia inasible de la pérdida en un objeto que puede ser habitado y releído. A diferencia de la piedra, que fija una única inscripción -monolítica, monológica, monolingüística-, el texto de Molloy es relectura constante, enunciado por una voz que duda, corrige, ficcionaliza. Vemos así la manera en que la construcción del libro opera en oposición a la petrificación de la enfermedad con el oscilar como gesto vital.

Se instaura un doble movimiento: la construcción activa de la memoria a través del relato y la fijación de este procedimiento en la materialidad de la palabra. Por eso, en el último fragmento –“Interrupción”- dejar de escribir implica negarle una pervivencia, “una continuidad de la que solo yo puedo dar fe” (p. 76). El juego se establece con la dedicatoria del libro: “Para M.L., que todavía está”, es decir, que perviviría en el espacio textual.

En este punto cobra particular importancia la reflexión sobre la dimensión intersubjetiva del lenguaje. Escribir, entonces, implica también intentar rescatar el espacio compartido por ambas en el exterior –los personajes, de origen rioplatense, viven en Estados Unidos-: el hábitat del lenguaje. Escribe Molloy: “La mención de mi nombre ha perdido su capacidad de convocar” (36). No hay denotación, por lo tanto, no hay semiosis; se produce un vacío del significado. A continuación: “Me habló de tú –de tú y no de vos-. Fue una conversación cordial [...] en un español que jamás hemos hablado. Sentí que había perdido algo más de lo que quedaba en mí.” (p. 37). El lenguaje es un hábitat intersubjetivo. La modulación de los registros no sólo da cuenta del desplazamiento o, mejor dicho, borramiento de M.L. de todo lugar –no deixis, no lugar en el lenguaje; apela a las formas neutras y a las normas de la cortesía burguesa-, sino también de la desterritorialización que sufre la voz narradora:

Al hablar con ella me siento –o me sentía- conectada con un pasado no del todo ilusorio. Y con un lugar: *el de antes*. Ahora me encuentro hablando con un vacío: ya no hay casa, no hay antes, sólo cámara de ecos (p. 73).

El espacio que cohabitaban se ve completamente abolido en la lengua abolida. Y es que la lengua de M.L. es pura estructura: “No ha olvidado la estructura de la lengua, hasta se diría que la tiene más presente que nunca ahora que anochece su mente” (p. 13). Si recuperamos los modelos cognitivos chomskianos (Chomsky, 2009, 1965), podemos pensar el modo en que M.L. no llega a realizar el paso desde la estructura profunda al componente semántico; su gramática generativa es pura forma sin contenido. El microcosmos discursivo que habitaba la narradora con M.L. era un punto de identificación, su subjetividad se define a partir de participar en determinados registros con su interlocutora, pero ante este vacío semiótico, la codeterminación de ambas actantes discursivas desaparece. El lenguaje, como hábitat, es un espacio compartido –intersubjetivo-, por eso la pérdida –“ya no hay”; “Vacío”- opera en una doble dimensión: para la enferma y para sí misma; ambas se encuentran desplazadas de su espacio y de su historia. *Desarticulaciones* se construye a partir de un intento de recomposición de ese lugar discursivo perdido.

Antes hablamos del hipotexto borgeano. Este ingresa en la novela como un lugar común entre los personajes y, al mismo tiempo, pone en cuestión la dimensión del ejercicio de escritura puesto en funcionamiento:

La escena es una cita. No se asienta en el literal traslado de las mismas palabras de un texto a otro, sino en el encuentro no fortuito entre lo propio y lo ajeno. Y si bien no necesariamente enloquece, la cita siempre enajena. Se toma lo que se lee, y se lo reescribe para poder releerlo, pero transformado: ha sido –repito– enajenado (Amante, p. 21).

No sólo se escribe desde Borges, sino que se lo reescribe para trazar un puente entre la voz narradora y M.L., para indagar en la alteridad constitutiva de la otra habitante del lenguaje.

Lenguaje que es, netamente intertextual. Es así que, al mismo tiempo que se rescribe “Funes...”, también se rescribe a M.L.

Sin embargo, M.L. da cuenta de destellos de producción textual. Vemos el fragmento “Que sí lee y escribe”. Ante la caja de alfajores “Havanna”, ella lee “Alfonsina” (p. 64). M.L. “escribe” un proceso asociativo libre; lee en “Havanna” a la ciudad de Mar del Plata –dónde se fabrican los emblemáticos alfajores-, y ante la cadena fónica /alf/ recompone “Alfonsina [Storni]”, -poeta que se suicida en dicha ciudad-. En “Lógica” realiza un proceso similar, ante lo que señala la narradora: “Creo que su explicación, en cierto sentido perfectamente lógica (juzgado, por ende, juicio), le gustaba más. Era por cierto más dramática” (p. 15). No es menor la relación dramática/drama en tanto género teatral o literario. La textualización, entonces, se pone constantemente en juego dentro de la obra en dos órdenes: la oralidad y la escritura. M.L. pierde el dominio de la escritura: “se ha ido la letra, el nombre escrito, que es otra forma de estar en el mundo” (p. 41). Sin embargo, es esta el espacio en donde ella pervivirá. La enfermedad se comprende en la novela no sólo como la pérdida de la memoria, sino también como la anulación de este registro. Por eso el motivo de *Desarticulaciones* es escribir por otro.

Se instaura así cierta retórica del cuerpo que acompaña el proceso subjetivo de la desmemorización de M.L.; de ahí radica la forma fragmentaria del texto. El apartado “Fractura” no sólo funciona para introducir el hipotexto de “Funes el memorioso” –los paralelismos entre la herida en la pierna, la catarata irrefrenable de recuerdos, etc.-, sino que presenta la condición material del cuerpo de M.L.: ante la no mente, la no memoria, el cuerpo deviene objeto, se despersonaliza. Ella también sufre un accidente y no reconoce su propia pierna fracturada. Cae la fantasía de la unidad del yo en la fracturación –fragmentación; nótese la polisemia del término-. Pero el procedimiento textual va más allá de lo meramente temático. Molloy emplea una sintaxis aletargada que se detiene en los detalles léxicos: “Cuando empezó a perder la memoria (digo mal: solo puedo decir cuando yo noté que empezaba a perderla) comenzó a usar mucho más las manos” (p. 44). El relato en tiempo pasado se ve interrumpido por la aclaración o la reformulación en presente, en el

momento de la escritura. Molloy, al igual que M.L. en esta sección —“Como un ciego de manos precursoras”; de nuevo la referencia a Borges-, recorre los objetos, las palabras, para “orientarse en el presente” (p. 45). Pero esto produce un efecto similar al de Ireneo Funes, que no puede penetrar en el procedimiento del pensamiento porque se encuentra abrumado por los detalles inconmensurables. La escritura se detiene constantemente en sus condiciones de producción. Se cuestiona si lo que se escribe es cierto o ficción, se reformula el discurso, y, en cada *impass*, se suspende a M.L.; se la “abandona” (p. 76). De este modo es que la sintaxis hace a una retórica del cuerpo desmemorizado.

### Conclusión

A lo largo de este recorrido, hemos visto cómo *Desarticulaciones* articula una poética del fragmento como forma de resistencia frente a la disolución del sujeto y la lengua. La escritura aparece a modo de un ejercicio de reconstrucción imposible, pero necesario: no para restaurar la totalidad perdida, sino para preservar los restos, las huellas, los jirones de un vínculo que se niega a desaparecer del todo. Frente a la imposibilidad de la “memoria literal” —que condena tanto a Ireneo Funes como a M.L. a la parálisis o al vacío—, la narradora ensaya una “memoria ejemplar”, según la conceptualización de Todorov, que transforma lo vivido en relato. En ese pasaje de la experiencia al lenguaje, se juega no sólo la supervivencia de M.L., sino también la de quien escribe: escribir es el gesto que restituye un lugar en el mundo. En este sentido, *Desarticulaciones* puede leerse como una meditación sobre los límites de la representación, pero también como una afirmación del poder performativo de la escritura: escribir para que algo, aunque sea mínimo, permanezca. Un texto sobre la pérdida que no cede al silencio, sino que hace de la palabra un modo de sostener el lazo, de habitar el duelo y, finalmente, de sobrevivirlo.

Cabría pensar, para futuros trabajos, el vínculo memoria/política en el marco de las escrituras de exilio: qué implica recordar por otro contextualizado con la enfermedad y la disidencia, la diáspora. Resuena, por ejemplo, en *Desarticulaciones*, un ejercicio como el de *En estado de memoria* (1990), de Tununa Mercado. Ambas autoras recuperan el texto como

un espacio productor de subjetividad en el exilio -político, académico, somático-. La obra de Sylvia Molloy inscribe su acto de escritura como forma de resistencia frente a la desaparición -no forzada, como los “desaparecidos” argentinos con los que dialoga Mercado, pero sí radical- del otro. Ambas autoras se enfrentan a la pérdida: Mercado, al desarraigo, al borramiento de la identidad por efecto del exilio político; Molloy, al desmembramiento simbólico producido por la enfermedad de M.L. En ambas, la escritura deviene un lugar de reinscripción de lo ausente, una tentativa de sostener, mediante la letra, aquello que no puede sostenerse en el cuerpo ni en la memoria literal. En este cruce de escritura y duelo, de evocación y exilio -físico o cognitivo-, se afirma una política de la memoria: escribir para resistir el borramiento, escribir para preservar lo que persiste en desaparecer. Como en Mercado, el texto de Molloy también puede leerse como un modo de habitar un *nolugar* -el del lenguaje vaciado por la enfermedad- y de restituir, aunque sea parcialmente, un espacio común a través de la evocación fragmentaria. Si en Mercado se trata de darle un lugar en la letra a los cuerpos expulsados del relato oficial, en Molloy, la letra es refugio para quien ha perdido toda posibilidad de pronunciar su nombre: escribir se vuelve, en ambos casos, un acto de cuidado y de memoria ejemplar.

### Referencias

- Amante, A. (2021). “La cita robada o los laberintos de la memoria de Molloy”. Revista Chuy[En línea], número especial “Todo sobre Molloy”, vol. 7. Disponible en:<http://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/issue/view/70>
- Chomsky, N. (2009). *Aspectos de la teoría de la sintaxis*. Barcelona: Gedisa.
- Barrenechea, A.M. (1972). “El pronombre y su inclusión en un sistema de categorías semánticas”. *Filología*.
- Borges, J. L. (1942). “Funes el memorioso”. En *Ficciones*. Buenos Aires: Editorial Sur.
- Deleuze, G.; y Guattari, F. (2014). *Mil mesetas*. Barcelona. Pretextos
- Eco, U. (1991) “La memoria vegetal”. En *La memoria vegetal* (2021). Lumen
- Molloy, S. (2010 [1996]). *Desarticulaciones*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Todorov, T. (1995). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós



## El paisaje sentimental: espacio y lugar en *Three billboards outside Ebbing, Missouri*.

The sentimental landscape: space and place in *Three billboards outside Ebbing, Missouri*.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.12.25b

**Marcos Hiram Ruvalcaba Ordóñez**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [hiram.ruvalcaba@cusur.udg.mx](mailto:hiram.ruvalcaba@cusur.udg.mx)

ID <https://orcid.org/0009-0003-8648-325X>

**Alfredo Hermosillo López**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [alfredo.hermosillo@academicos.udg.mx](mailto:alfredo.hermosillo@academicos.udg.mx)

ID <https://orcid.org/0009-0004-7642-734X>

**Claudia Lizeth Vázquez Aguilar**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [claudia.vazquez@cusur.udg.mx](mailto:claudia.vazquez@cusur.udg.mx)

ID <https://orcid.org/0000-0003-1096-8675>

Received: 27/01/2025 Revised: 28/05/2025 Approved: 06/06/2025

### Resumen.

Configurar el espacio narrativo es indispensable para la construcción de cualquier tipo de relato. Un espacio detallado de forma adecuada no sólo nos ayuda a ubicar la trama en un lugar y un tiempo específico, sino que provee de una simbología única que permite comprender a los personajes, sus objetivos en cada escena, así como el crecimiento emocional que padecen. En la película *Three billboards outside Ebbing, Missouri*, el sitio que rodea los tres anuncios espectaculares se modifica a través de secuencias específicas. Cada una nos indica un cambio en las etapas del guion: al observar el cambio que sufren los anuncios, recibimos información sobre los cambios en el carácter y el posicionamiento moral de los protagonistas. Lo anterior

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):

(Ruvalcaba, Hermosillo y Vázquez, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:

Ruvalcaba, M.H.; Hermosillo, A. y Vázquez, C.L. (2025). El paisaje sentimental: espacio y lugar en *Three billboards outside Ebbing, Missouri*. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 201-217. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.12.25b

permite integrar el espacio narrativo de manera orgánica con el arco dramático del protagonista. Empleando los conceptos teóricos del guionista John Truby, así como los argumentos para el análisis del espacio de Luz Aurora Pimentel, analizamos estas modificaciones en los anuncios para relacionarlas directamente con momentos específicos de la película. De esta manera, exploraremos cómo dichas modificaciones se traducen en símbolos que nos acercan a una comprensión más detallada de la transformación emocional de los protagonistas.

**Palabras clave:** Espacio narrativo. Cine contemporáneo. Guion.

**Abstract:**

Setting up the narrative space is essential for constructing any type of story. A properly detailed space not only helps situate the plot in a specific time and place but also provides a unique symbolism that allows us to understand the characters, their objectives in each scene, and the emotional growth they experience. In the movie *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*, the area surrounding the three billboards changes through specific sequences. Each sequence indicates a shift in the script's stages: observing the changes in the billboards provides us with information about the transformations in the characters' personalities and their moral positioning. This approach organically integrates the narrative space with the protagonist's dramatic arc. Using the theoretical concepts of screenwriter John Truby, as well as Luz Aurora Pimentel's arguments for analyzing space, we examine these changes in the billboards to directly relate them to specific moments in the film. In this way, we explore how these modifications translate into symbols that offer a more detailed understanding of the protagonists' emotional transformation.

**Keywords:** Narrative space. contemporary film. Screenwriting.

## Introducción

Una chica muere a las afueras del pequeño poblado de Ebbing, en Missouri. Su muerte está marcada por la saña enfermiza que caracteriza a los feminicidios. Otro rasgo la acompaña: el caso ha quedado impune y, un año después de su ocurrencia, no se tiene siquiera algún sospechoso. Esta circunstancia, dolorosamente contigua a la realidad mexicana, es el pretexto para desencadenar la trama de *Three billboards outside Ebbing, Missouri*, drama de Martin McDonagh que vio la luz en 2017 y fue nominado al Óscar para Mejor Película en 2018. La historia sigue la búsqueda incansable de Mildred Hayes —interpretada por Frances McDormand— por conseguir justicia; una búsqueda que involucra a todo el departamento

de policía de Ebbing, y que la llevará a confrontar a su comunidad, a su familia y a los propios fantasmas que poblaron la relación con su hija, transformando todo su entorno a partir de tres anuncios espectaculares que dan forma al paisaje externo e interno de la película.

En este artículo nos dedicaremos a analizar estos anuncios. Particularmente, nos centraremos en la reproducción de las circunstancias que los circundan, en tanto a su función como espacio simbólico para representar el ciclo de violencia, acción y redención que padecen los personajes principales. El análisis contiene que los distintos estados que atraviesan los espectaculares fuera de Ebbing son una reproducción del arco dramático de los personajes, y de igual manera permiten resaltar determinados momentos de la estructura de la trama. La intención es develar, ¿de qué manera la representación de los espectaculares se conecta con la historia narrada?, y, de manera más concreta, ¿cómo afecta este lugar simbólico el desarrollo interior de los personajes?

Comenzaremos por establecer algunas definiciones. Concretamente, qué entendemos por lugar simbólico y cuál es la relevancia de su construcción para esta película concreta.

### Espacio y lugar

John Truby (2007) define el mundo narrativo como “una red compleja y detallada donde cada elemento es significativo para el guion, y es, en cierto modo, una expresión física de la red de personajes y, en particular, del protagonista (p. 183)”. En su definición Truby le da una gran relevancia a establecer el espacio en tanto elemento que podrá cargarse de símbolos y significados a lo largo de la trama. Se toma el tiempo también de determinar un segundo concepto, la “arena”, es decir, la limitación concreta en la cual se lleva a cabo nuestra historia. Elegir una arena espacial nos ayudará a configurar la evolución de la historia: el paso del tiempo, las transformaciones físicas, las sensaciones de libertad o reclusión que ocurren en el interior de nuestros personajes. “Cuando creamos el mundo adecuado para nuestra historia, plantamos semillas en el corazón y la mente de los espectadores que crecen y que les conmueven profundamente (p. 184)”.

Todo texto narrativo ocurre en algún sitio. Desde las historias realistas y contemporáneas, hasta las más fantásticas reproducciones de universos ficticios, la determinación de un ambiente en el cual se desarrolle la historia es una de las primeras decisiones de un creador y, ciertamente, una de las más importantes. Siguiendo a Luz Aurora Pimentel (2001), coincidimos en lo siguiente:

[...] el *espacio diegético* queda subordinado a la narración debido a su esencial función de marco. Otras funciones importantes nos hablan también de esta inevitable subordinación: la dimensión descriptiva de un relato puede constituir un vehículo para el desarrollo de los temas, un refuerzo temático-ideológico, o bien el lugar donde se forjan los valores simbólicos del relato. (p. 8)

En cualquier arte narrativa, el espacio se vuelve fundamental pues es el cerco en el cual se desenvolverán nuestros personajes.

Dentro de la determinación del espacio, gana relevancia un segundo concepto: el *lugar*. Lugar y espacio, si bien son aparentes sinónimos, se distinguen en la narrativa en tanto que presentan distintas funciones respecto al espectador. Por una parte, el espacio, de acuerdo con Yi-Fu Tuan (2001, p. 6), es un concepto más amplio y abstracto, lo cual permite un acercamiento a menor profundidad con el ambiente en el que se desarrollará la cinta. Un vistazo a la gran ciudad en una película de Woody Allen; la introducción de un bosque tenebroso en una película de horror; una amplia toma salpicada de estrellas en una fantasía espacial como *La guerra de las galaxias*, son apenas esbozos que nos permiten percibir dónde se lleva a cabo nuestra cinta, y qué podemos esperar de este ambiente en el que se desarrolla.

No obstante, si bien una visión tan amplia es suficiente para generar interés, difícilmente captará nuestra atención al grado de sentirnos involucrados en la historia. Para esto, es necesario generar una sensación de pertenencia o identificación en los espectadores. Es decir, es necesario familiarizarlos con el *lugar*. Dice Tuan (2001) que “lo que comienza como un espacio indiferenciado se convierte en un lugar conforme llegamos a conocerlo mejor y lo dotamos con algún valor (2001, p. 6)”; este valor, continúa Tuan, puede

ser biológico —la noción más básica del lugar, pues en éste obtenemos comida, apareamiento, descanso—, psicológico —pues relaciona el espacio con el lugar íntimo y conocido— o bien sentimental —en la medida en que se relaciona con nuestra experiencia simbólica— (p. 6).

El lugar es mucho más que un vistazo a un paisaje distante, es una compenetración en un mundo determinado que se vuelve cercano, casi tangible, para el espectador. “El ‘espacio’ es un fenómeno más abstracto que sólo puede convertirse en un ‘lugar’ cuando se ha experimentado lo suficiente para dotarlo con un significado personal. El espacio debe familiarizarse en alguna forma para convertirse en un lugar (p. 78)”, expresa David Melbye (2010), quien además advierte que la distinción entre espacio y lugar no es dicotómica, sino gradual en el sentido en que no hay una dimensión específica que delimite la distinción entre estos dos conceptos. Antes bien, son dependientes para su definición, pues a partir de la estabilidad del lugar tomamos conciencia de la apertura y la amenaza del espacio, así como la libertad del espacio nos habla de la seguridad que provee el lugar (Tuan, 2001, p. 6).

Partiendo de estos conceptos, comenzaremos nuestro análisis de *Three billboards in Ebbing Missouri* analizando el lugar específico en el cual se ubican los tres anuncios espectaculares, pues es éste el que constituye el paisaje sentimental al que volveremos continuamente durante el desarrollo de la película.

### El paisaje sentimental: un camino para extraviados

Blake Snyder, en su manual para guionistas *¡Salva el gato!* (2005), establece que la imagen de apertura de una película es un evento que, sin estar necesariamente relacionado con la historia principal, es fundamental para comprender el dilema de la cinta y las condiciones iniciales del problema del protagonista. Es la primera impresión que tenemos de la película, y “establece el tono, la atmósfera y el estilo de la película, y frecuentemente introduce al protagonista y nos muestra una instantánea de su «antes» (p. 107)”. No es casualidad, pues, que la primera imagen que tenemos en *Three billboards...* introduzca los anuncios.

Esta primera escena (Ver Fogura 1) nos muestra varias tomas de los mismos espectaculares. Están en pedazos, colocados en un campo baldío lleno de neblina. No obstante, nos muestran lo suficiente para entender que se trata de estructuras viejas, en donde se había anunciado algo relacionado con infantes —hay una toma en la que se enfoca una caricatura sonriente de un bebé castaño, de ojos azules, también roto (McDonagh, 2017). Nuestro primer acercamiento evoca dos símbolos importantes: uno, la neblina que cubre el campo desolado, y que funciona como mención simbólica de la bruma sobre el caso de Angela pues, como he dicho antes, no ha sido resuelto, no se tiene a un solo sospechoso y, lo que es peor, las pruebas obtenidas del lugar del crimen —entre las que sobresale el semen— no han arrojado ninguna coincidencia al compararse con todas las bases de datos del país.

**Figura 1.** Escena de apertura.



**Fuente:** (McDonagh, 2017)

Segundo, McDonagh abre su película con este paisaje y no con la ciudad, porque la intención no es presentar el mundo civilizado, sino el espacio salvaje en el cual se cometieron los crímenes. Dice Melbye (2010): “más allá del género *western*, la naturaleza y los parajes desolados se mostraron efectivos para una alegoría más compleja de la crisis espiritual en el



contexto pesimista de 1960 y 1970 (p. 78)”, si bien el comentario está dirigido a dos décadas específicas, me parece pertinente para la crisis espiritual reciente. El contraste civilización-naturaleza tendrá un conflicto constante en la película, pues el acto más bárbaro —golpear, quemar viva y posteriormente violar a Angela— ocurrirá a las afueras del espacio *humano*.

La revelación del valor simbólico de estos anuncios se aprecia hacia el minuto cuatro de la película. Mildred llega al despacho publicitario del joven Red Welby y le solicita la renta de los tres espectaculares, que se ubican en una de las carreteras que circuyen el pueblo. No es un camino principal, tampoco es uno que recorran muchos paseantes (de hecho, a lo largo de la cinta, son apenas unos cuantos autos los que vemos por ahí). Por ello, es comprensible la sorpresa de Welby cuando Mildred pide rentarlos durante todo un año:

RED

The year? You wanna pay for three billboards on a road no-one goes down 2 Which fades in favour of the doll Talky Crissy again: unless they got lost or they're retards, for a year? (McDonagh, 2017, 0:04:17)

[¿Un año? ¿Quieres pagar por tres anuncios en un camino por el que nadie pasa a menos que se haya perdido o sea estúpido, por un año?]

Este primer diálogo entre Welby y Mildred está cargado de significados, pues no sólo aquel camino perdido representa la propia lucha de Mildred: una búsqueda desesperanzada por la justicia, digna de alguien que se encuentra perdido —Mildred lo está— o que es estúpido —otra posibilidad de traducción sería “necio”, adjetivo con el que muchos calificarán su lucha. En este momento, también, se nos sugiere un símbolo que ganará relevancia conforme la historia se siga presentando: los únicos que rentaron el anuncio antes de Mildred fueron Huggies, famosa empresa de pañales cuyo anuncio —hemos dicho— sigue mostrando a un bebé fragmentado en uno de los espectaculares. Este bebé castaño es terrible palimpsesto para el sentimiento de pérdida de Mildred, que perdió a Angela en un espacio no muy lejano al lugar donde se ubican estos tres anuncios.

El tema de la violencia contra la mujer ha sido central en otros análisis de la cinta (Crittenden, 2019; Manzella, 2018). Violencia que aparece de lleno y nos golpea con furia en

la segunda aparición de los anuncios, (Ver Figura 2) coincidente con el primer punto de quiebre. El oficial Dixon llega, durante la noche, al sitio en donde dos trabajadores están colocando los letreros que Mildred mandó configurar durante quién sabe cuánto tiempo. Se trata de tres anuncios con no más que unas cuantas palabras en tinta negra sobre un fondo rojo.

**Figura 2.** Vistazo a los letreros.



**Fuente:** (McDonagh, 2017)

RAPED WHILE DYING.  
AND STILL NO ARRESTS?  
“HOW COME, CHIEF WILLOUGHBY?  
[VIOLADA MIENTRAS MORÍA.  
¿Y TODAVÍA NO HAY ARRESTOS?  
¿CÓMO ES POSIBLE, JEFE WILLOUGHBY?]

En este momento de la trama, los anuncios son una declaración de guerra contra el mundo: la lucha de Mildred es contra el asesino de su hija, contra la estación de policía que no ha sido capaz de dar resultados y, finalmente, contra su familia que preferiría sepultar aquel evento para poder librarse del dolor de los recuerdos. Estas cualidades del personaje nos

compenetran con ella, y nos permiten sentir empatía por su dolor y su tenacidad ciega; expresa Crittenden (2019):

[...] su impulsividad y desprecio por los demás la llevan a infligirse sufrimiento a sí misma. Irónicamente, su obsesión por presionar a la policía para encontrar al asesino de Angela obstaculiza su capacidad para criar a Robbie, un adolescente tranquilo y sensible que no sólo está de duelo, sino que también atraviesa las vicisitudes de la adolescencia. (p. 26)

El color rojo no es gratuito: es compañero ideal para la sangre derramada por la hija de Mildred. Esta sangre es representante de la retribución buscada, pero también un símbolo que une a todos los personajes en una misma tragedia, pues todos —policías, familiares, e incluso vecinos de Mildred— padecen la muerte de Angela.

De acuerdo con Manzella (2018):

Este mundo de fuego destruye rápidamente objetos y cuerpos. Un frasco de sangre se eleva a tos con sangre, a los cuerpos ensangrentados y llenos de cicatrices que ensucian esta película. En lugar de un simple ojo por ojo, en el mundo de McDonagh vemos cómo la violencia se convierte en carne por carne y sangre por sangre. (s.n.)

Además de la sangre, llama la atención que el segundo encuentro con estos letreros ocurra de noche. A la niebla que enturbiaba nuestra vista de ellos, se suma ahora la oscuridad. Esta oscuridad no sólo es física, sino también emocional, tal y como deja patente el diálogo entre Dixon y Jerome: cuando Dixon le pregunta qué están anunciando esos tres espectaculares, la respuesta dubitativa de Jerome es tenebrosa: “¿Algo oscuro? (McDonagh, 2017, 0:07:27)” dice, pues si bien no ha identificado aún la historia de los letreros, sabe que detrás de ellos se encuentra un acto de muerte.

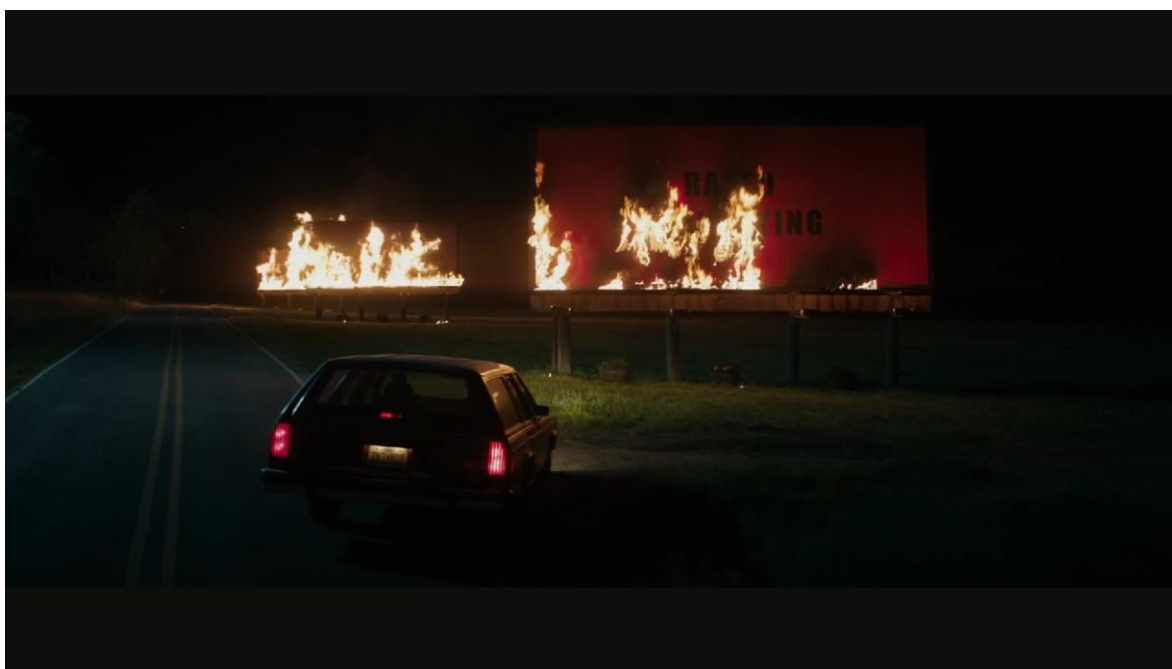
La crisis que inicia Mildred en este primer encuentro —la cual, por cierto, coincide con la aparición del principal antagonista, que es Dixon—, no hará más que concentrarse en cada uno de los enfrentamientos que tenga con la policía. Los reclamos del jefe Willoughby,

quien está enfermo de cáncer, en fase terminal, así como las constantes acusaciones contra Dixon, de quien se dice que torturó impunemente a un afroamericano en el interior de la estación de policía, son subtramas que se intensifican a medida que los anuncios sobre la muerte de Angela se vuelven acusaciones públicas, cada vez más difundidas, de la ineficiencia y la brutalidad policial.

La respuesta de ambos antagonistas es diametralmente opuesta. Mientras que Willoughby empatiza con la causa de Mildred, Jason Dixon muestra una oposición inmediata, impulsada por su lealtad al jefe Willoughby, así como por un retorcido ideal de la justicia. Willoughby, al saberse vencido por el cáncer, decide suicidarse en sus caballerizas, no sin antes dejar el suficiente dinero para pagar, durante todo un mes, la exposición de los anuncios de Mildred. Dixon, por su parte, estará tan conmocionado por la muerte de su jefe que descargará toda la rabia y el rencor sobre los que considera culpables de su muerte: los anuncios de Mildred, y Red Welby.

En la tercera aparición de los anuncios nos encontramos también de noche. Mildred y Robbie regresan a casa mientras conversan acerca de cómo Dixon arrojó a Welby por la ventana —una de las escenas más duras e intensas de la película—. Apenas terminan esta conversación, madre e hijo se dan cuenta de que los anuncios de Mildred están incendiándose (McDonagh, 2017, 1:11:16). Para ella, aquel fuego es reminiscencia del que cubrió el cuerpo de su hija el día de su muerte, una manifestación simbólica de la violencia que no ha podido superar (Ver Figura 3).

**Figura 3.** Los letreros arden.



**Fuente:** (McDonagh, 2017)

De acuerdo con el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1958), el fuego es “mediador entre formas en desaparición y formas en creación, el fuego se asimila al agua, y también es un símbolo de transformación y regeneración (p. 40)”. Por otro lado, enuncia, el fuego tiene una connotación negativa como destructor de las cosas: “Paracelso establecía la igualdad del fuego y de la vida; ambos, para alimentarse, necesitan consumir vidas ajenas (p. 41)”. Esta cualidad ha quedado manifestada en el cuerpo de Angela, que ha sido despojado de su identidad al ser quemado. No obstante, como apunta Chevalier (1986), el fuego no sólo tiene una función negativa, sino que es también elemento purificador, iniciador de nueva vida: “Los innumerables ritos de purificación por el fuego, generalmente ritos de pasaje, son característicos de culturas agrarias. Simbolizan, en efecto, los incendios de los campos que se embellecen luego con un manto verde de naturaleza viva (p. 512)”.

El fuego que consume los anuncios de Mildred Hayes será un fuego distinto al que consume la comisaría, iniciado por ella como venganza por sus anuncios destruidos. El acto

vandálico de aquella madre dolorosa toma desprevenido a Dixon, quien se encuentra leyendo la carta que el jefe Willoughby le ha dejado en su escritorio. En esta carta se encuentra una encomienda de salvación para Dixon, quien ha sido expulsado de la policía luego de su ataque a Welby: “Creo que tienes las cualidades para ser un buen policía, Jason, ¿y sabes por qué? Porque, en el fondo, eres un hombre decente (McDonagh, 2017, 1:18:00)”, escribe Willoughby mientras, en el exterior, Mildred telefona una y otra vez para asegurarse de que no hay nadie en la comisaría que atacará con bombas molotov. Dixon lee aquella carta y comprende su propia rabia, su necesidad de intimar con una comunidad que lo rechaza por los errores del pasado: “Pero mientras te aferres a tanto odio, no creo que te conviertas en lo que sé que quieres ser. Un detective (McDonagh, 2017, 1:18:34)”. Jason Dixon termina de leer esta carta conforme el fuego de Mildred rodea el frente de la estación de policía. Las flamas lo atrapan y lo obligan a salir volando por la ventana y, por supuesto, aquel contacto no lo dejará escapar ileso.

Al enfrentarse con el fuego, Jason Dixon se somete a un proceso de transformación. Antes de arrojarse por la ventana, es el hombre lleno de rabia y odio que todos hemos presenciado en la primera parte de la película. No obstante, el fuego que lastima su carne y su rostro lo purifica y le abrirá la posibilidad de convertirse en el detective que, acaso por un momento, le dio esperanza a Mildred Hayes de que encontraría al asesino de su hija. Como Dixon, Mildred se entrega también al fuego que consume los anuncios. Ignorando la advertencia de su hijo, se abalanza sobre ellos armada con el extintor del auto y procede a intentar apagarlos. Es un acto inútil, enloquecido, que sin embargo resume con precisión el drama que el personaje vive internamente. En aquel intento por apagar el fuego está el corazón de su lucha: acabar con el sufrimiento y el dolor y la muerte que un humano le provoca a otro.

Éste es uno de los argumentos morales que se proponen en la película, lo observamos en Willoughby, que paga de su propio dinero los anuncios que lo difaman (McDonagh, 2017, 1:08:34); lo vemos también en Welby, que le da de beber jugo a un malherido Dixon en su encuentro como pacientes en el hospital (McDonagh, 2017, 1:25:10); y lo vemos en el propio



Dixon, que durante el incendio de la comisaría —provocado en venganza por los anuncios— arriesga su propia vida para salvar el expediente de Angela Hayes, pues ha comprendido que en estos papeles se encierra su única posibilidad de redención (McDonagh, 2017, 1:20:20).

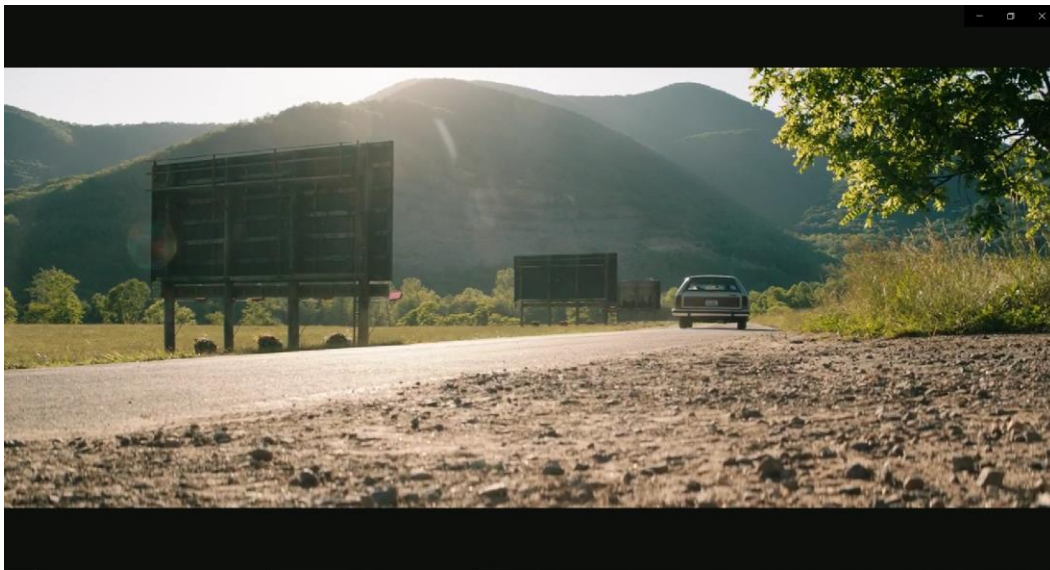
Establecida esta transformación, el director nos enfrenta todavía a un último encuentro con los anuncios del crimen de Angela Hayes. Éste ocurrirá cuando ya el conflicto interno de los personajes esté resuelto, y la película se acerque a su fin. Yi-Fu Tuan (2013) expresa que todas las culturas enuncian su propio grupo de valores polarizados (luz-oscuridad, caos-orden, etcétera) y que éstos

[...] afectan nuestros sentimientos y juicios hacia los objetos y las personas en sus encuentros ordinarios con la vida, pero también [...] en el proceso de imaginar y experimentar los ambientes grandes y retadores, tales como el planeta Tierra con sus divisiones naturales de montaña, océano, bosque tropical, desierto y planicies heladas, así como su contraparte humana en contraste, la ciudad. (pp. 8-9)

Esta idea de la polarización está presente también en los manuales de creación de guion que hemos visto anteriormente (Truby, Snyder), pues el cambio de polaridad favorece la empatía con los personajes y la credibilidad de sus transformaciones a lo largo de la historia, que emulan la transformación propia del ser humano al enfrentarse a una situación límite.

En *Three billboards...* la polaridad también se manifiesta en los anuncios, y es particularmente relevante cuando observamos la escena final, en la que Mildred y Dixon suben al auto para buscar y *ajusticiar* al “Chico de cabello de cultivo” —personaje interpretado por Brendan Sexton III que proclama haber asesinado a Angela—, quien a todas luces parece ser un sujeto peligroso. Cuando emprenden el viaje, recorren la carretera donde están los tres espectaculares (Ver Figura 4): iluminados por los rayos del sol, parecen grandes bovinos que pacen la paciencia de la vida del campo. En este caso, no podemos ver lo que dicen estos anuncios, como si aquel dolor y aquella tragedia hubieran quedado finalmente atrás.

Figura 4. Nueva normalidad.



Fuente: (McDonagh, 2017)

“En el mundo humano, la luz es la iluminación intelectual o una revelación espiritual” expresa Tuan (2013, p. 11), y podemos entender esta última aparición de los espectaculares en un paisaje iluminado como claro contraste con la primera imagen (Ver Figura 1), en la cual la neblina cubría no sólo el paisaje sino también la historia que poco a poco nos sería revelada. El paisaje manifiesta la redención espiritual de Mildred y Dixon, que han profundizado en sus propios fantasmas y han emergido del dolor (físico, pero también emocional) para buscar la justicia por mano propia: van a cazar a un criminal, aunque no sea el asesino de Angela. No obstante, esta venganza ya no está plagada por la oscuridad y la muerte, sino por un deseo genuino de justicia que los lleva a rechazar la violencia sin sentido. Vemos en la cinta (McDonagh, 2017, 1:49:14):

She smiles. They drive on in silence.

MILDRED

Dixon?

DIXON

Yep?

MILDRED

You sure about this?

DIXON

About killing this guy? (pause) Not really. You?

MILDRED (pause)

Not really. They continue on.

MILDRED (CONT'D)

I guess we can decide along the way.

DIXON nods. She smiles. They drive on.<sup>1</sup>

(McDonagh, 2017, 1:49:49)

No el perdón, sino el descanso necesario ha llegado para ellos. En este sencillo acto, la Mildred que había detenido su vida para embarcarse en una guerra contra todos y contra nadie, deja ver que ha llegado al final del camino y, frente a ella, se abre una nueva ruta, en donde el perdón ya es una posibilidad. En el caso de Dixon, su rostro desfigurado por el fuego aparece también como recordatorio de su purificación. Juntos acuden a aquella cacería humana convencidos de que la muerte del criminal no es la verdad absoluta: hay ahora una oportunidad para la esperanza.

## Conclusiones

Aunque se sustenta en la violencia cotidiana, *Three billboards outside Ebbing, Missouri* es una película sobre nuestra capacidad de cuidar de nuestro prójimo. El acto violento que consumió la vida de Angela Hayes revela poco a poco la empatía ante una realidad que nos arrebató lo máspreciado: nuestros hijos, nuestra salud, nuestra humanidad.

El proceso de redención de los personajes se refleja en cada una de las etapas del paisaje en donde se ubican los letreros. El arco dramático se revela por medio del

<sup>1</sup> [Ella sonríe. Conducen en silencio.] MILDRED ¿Dixon? DIXON ¿Sí? MILDRED ¿Estás Seguro de esto? DIXON ¿Sobre matar a este tipo? (pausa) La verdad no. ¿Tú? MILDRED (pausa) La verdad no. [Siguen manejando.] MILDRED (CONT) Supongo que Podemos decidirlo en el camino. [Dixon asiente. Ella sonríe. Continúan manejando.]

establecimiento de valores polarizados (ciudad-naturaleza, oscuridad-luz, niebla-claridad), que conforman el paisaje emocional de nuestra protagonista: no sólo la historia de su hija se va aclarando hacia el final de la cinta, sino que ella también alcanza una iluminación interna.

De igual forma, y respondiendo a nuestra segunda pregunta de investigación, el espacio simbólico que forman los anuncios se concreta en la serenidad iluminada que Mildred alcanza al final, y que celebramos todos los espectadores. No hay la misma densidad que apabulla a los personajes, sino que ésta ha sido purificada por el fuego, por el perdón y por el acompañamiento del expolicía Jason Dixon, antaño máximo rival de la justicia materna.

*Three billboards* concluye con un viaje de venganza que, no obstante, anuncia su propia contradicción. Y el mensaje que nos muestran aquellos tranquilos anuncios espectaculares es que la vida seguirá latiendo frente a nosotros mientras todavía haya gente con el valor de buscarla.

### Referencias

- Chevalier, J. (1986). "Fuego", en *Diccionario de los símbolos* (pp. 511-515). Barcelona: Herder.
- Cirlot, J. E. (1958). "Fuego", en *Diccionario de símbolos* (pp. 406-407). Madrid: Siruela.
- Crittenden, J. (2019). Rough Justice: Rage and redemption in *Three billboards outside Ebbing, missouri*. *Screen Education*, (93), 24–29.
- Manzella, A. G. H. (2018). Violence and Care in Three Billboards Outside Ebbing, Missouri. *Film Criticism*, 42(3), 16–19.  
<https://doi.org/10.3998/fc.13761232.0042.302>
- McDonagh, M. (Director). (2017). *Three billboards in Ebbing, Missouri* [Película]. Twentieth Century Fox.
- Melbye, D. (2010). "Spiritual Wasteland Films", en su libro *Landscape allegory in cinema. From Wilderness to Wasteland* (pp. 73-84). New York: Palgrave Macmillan.
- Pimentel, L. A. (2001). "Introducción", en su libro *El espacio en la ficción* (pp. 7-11). CDMX: Siglo XXI Editores.

- Snyder, B. (2005). *¡Salva el gato! El libro definitivo para la creación de un guion*. Barcelona: Alba editorial.
- Suozzo, M. (2019). A Conversation with Carter Burwell and Mark Suozzo. *Music and the Moving Image*, 12(1), 18-37. <https://doi.org/10.5406/musimoviimag.12.1.0018>
- Truby, J. (2007). *Anatomía del guion. El arte de narrar en 22 pasos*. Barcelona: Alba editorial.
- Tuan, Y.F. (2001). *Space and Place. The perspective of experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Tuan, Y.F. (2013). "Polarized values", en su libro *Romantic geography. In search of the sublime landscape* (pp. 9-18). Wisconsin: The University of Wisconsin Press

# Feminidad y poder en las estructuras sociales y matrimoniales: un análisis de las protagonistas en *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós y *La amortajada* de María Luisa Bombal.

Femininity and power in social and marital structures: an analysis of the protagonists in *La de Bringas* by Benito Pérez Galdós and *La amortajada* by María Luisa Bombal.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.13.25b

**Yakoub Abidi**

Universidad de Carthage  
(TÚNEZ)

CE: [yakoub.abidi@outlook.com](mailto:yakoub.abidi@outlook.com)

ID <https://orcid.org/0000-0002-4111-3322>

Received: 28/01/2025 Revised: 12/03/2025 Approved: 13/06/2025

## Resumen.

Este artículo analiza comparativamente la feminidad y las dinámicas de poder en *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós y *La amortajada* de María Luisa Bombal. A partir de un enfoque crítico, se exploran las estrategias de resistencia y sumisión de las protagonistas frente a las restricciones patriarcales en sus respectivos contextos históricos y culturales. El estudio revela cómo ambos autores retratan el matrimonio como un espacio de opresión, donde las respuestas de las protagonistas divergen según las particularidades socioculturales de la España decimonónica y el Chile de la primera mitad del siglo XX.

**Palabras clave:** Benito Pérez Galdós. María Luisa Bombal. *La de Bringas*. *La amortajada*. Literatura comparada. Feminidad.

## Abstract:

This article offers a comparative analysis of femininity and power dynamics in Benito Pérez Galdós's *La de Bringas* and María Luisa Bombal's *La amortajada*. Through a

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Abidi, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Abidi, Y. (2025). Feminidad y poder en las estructuras sociales y matrimoniales: un análisis de las protagonistas en *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós y *La amortajada* de María Luisa Bombal. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 218-247.  
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.13.25b



critical approach, it examines the protagonists' strategies of resistance and submission within the constraints of patriarchal systems in their respective historical and cultural contexts. The study underscores how both authors portray marriage as a site of oppression, with the protagonists' responses diverging in ways that reflect the sociocultural specificities of 19th-century Spain and early 20th-century Chile.

**Keywords:** Benito Pérez Galdós. María Luisa Bombal. *La de Bringas*. *La amortajada*. Comparative literatura. Femininity.

## Introducción

El análisis de la feminidad y el poder en la Literatura es clave en la crítica contemporánea, especialmente en lo que respecta a la mujer en sociedades patriarcales. En este sentido, *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós (1843-1920) y *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal (1910-1980), pese a sus diferencias estéticas y culturales, coinciden en explorar estas dinámicas y los roles femeninos en sus respectivos contextos.

Así, la relevancia de este tema radica tanto en el aporte que representa para el análisis de una obra galdosiana menos frecuentada por la crítica como en la exploración de la literatura de Bombal, caracterizada por su brevedad y densidad simbólica, ya que ambas novelas permiten criticar las restricciones impuestas a las mujeres y revelar las luchas de poder que sus protagonistas enfrentan en su búsqueda de autonomía. La originalidad del estudio reside pues en el enfoque comparado y fundamentado teóricamente sobre las dos obras seleccionadas de ambos autores.

En este marco, este trabajo demuestra que las problemáticas de género, lejos de circunscribirse a un contexto determinado, presentan resonancias que trascienden el tiempo y el espacio. Asimismo, pretende enriquecer las aproximaciones críticas existentes mediante un análisis comparativo y con enfoque feminista de estas obras, perspectiva que, si bien ha sido explorada, aún ofrece márgenes amplios para nuevas lecturas. Del mismo modo, la elección de esta temática responde a su pertinencia tanto en los estudios literarios como en los debates sociales actuales, ya que, aunque la visibilidad de las mujeres en la Literatura ha avanzado, las obras de Galdós y Bombal siguen ofreciendo referencias clave para analizar las luchas de género. En este sentido, el análisis comparativo evidencia que el matrimonio persiste como un mecanismo de control y un espacio donde las mujeres negocian su independencia, mientras que, desde el ámbito académico, este trabajo establece un diálogo entre el realismo español de Galdós y la narrativa hispanoamericana de Bombal.

Por otra parte, los antecedentes<sup>1</sup> que sustentan este estudio se encuentran en la creciente atención de la crítica literaria a las intersecciones entre género, poder y literatura, en tanto que dialoga con investigaciones que han analizado cómo Galdós y Bombal cuestionan las restricciones impuestas a las mujeres, si bien dichos estudios han abordado esta problemática de manera parcial y han tendido a minimizar la influencia de los contextos socioculturales en la representación de los roles femeninos.

En el caso de Galdós, se ha destacado su capacidad para representar a la mujer en el constante vaivén entre la sumisión y la resistencia. En esta línea, Rosa Delia González Santana, en “E. Zola y B. Pérez Galdós: el personaje femenino en *Fortunata y Jacinta* y *Nana*”, compara la construcción de personajes femeninos dentro del realismo europeo, mientras que Yolanda Arencibia, en “Mujer, novela y sociedad. *Fortunata y Jacinta* de Galdós: los personajes en sus redes”, profundiza en los procesos que estructuran la vida de las protagonistas galdosianas.

Por su parte, los estudios sobre Bombal han resaltado el simbolismo del cuerpo femenino como territorio de opresión y subversión. En este sentido, Adriana Martínez-Fernández, en “Sexo y sensibilidad: recorridos temáticos y discursivos por la narrativa femenina en *La amortajada*, *Cambio de armas* y *La nave de los locos*”, considera el cuerpo como un espacio de insubordinación simbólica, mientras que María Jesús Orozco Vera, en “La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas”, identifica la subjetividad femenina y la naturaleza como metáforas centrales en su obra.

En función de lo anterior, este artículo busca subsanar vacíos académicos al ofrecer una perspectiva más matizada sobre la representación femenina y su crítica a las construcciones patriarcales que limitan la emancipación de la mujer. Con este propósito, se propone evaluar la represión de las mujeres en las sociedades retratadas por Galdós y Bombal, identificar sus estrategias de rebeldía y compararlas mediante un enfoque que vincule ambas tradiciones literarias, al tiempo que reflexiona sobre las similitudes y diferencias en la representación femenina en los siglos XIX y XX, mostrando cómo dichas estrategias responden a sus respectivos contextos socioculturales.

<sup>1</sup> Este estudio se enmarca en la línea de investigación iniciada en nuestra tesis doctoral, *Tristana de Benito Pérez Galdós y Eugenia Grandet de Honoré de Balzac: cuestión de interculturalidad*, y se articula, asimismo, con un trabajo anterior publicado bajo el título *El machismo en los personajes femeninos principales de Tristana de Benito Pérez Galdós y La última niebla de María Luisa Bombal*.

Para alcanzar los objetivos propuestos, este estudio se basa en un enfoque que articula diversos marcos analíticos, entre ellos la teoría de la ginocrítica de Elaine Showalter, expuesta en “Toward a Feminist Poetics” (1979). Dicha teoría plantea un análisis literario feminista que se aparta de paradigmas dominados por perspectivas masculinas, privilegiando el estudio de la literatura escrita por mujeres desde su propia experiencia, lo que resulta clave para desglosar la novela de Bombal.

Asimismo, adoptaremos una metodología comparativa que examina cómo los temas se desarrollan en los marcos literarios y culturales de cada autor, complementándose con el análisis de fragmentos narrativos, lo que garantiza una mayor objetividad. A ello se suma una revisión bibliográfica que integra estudios previos y obras relacionadas, lo que enriquece las interpretaciones y amplía la dimensión reflexiva del trabajo, dirigido tanto a estudiantes de la narrativa de Galdós y Bombal como a especialistas en historia social y cultural interesados en la evolución de la representación femenina en la Literatura Hispánica.

El presente trabajo se organiza de la siguiente manera: el primer capítulo analiza contribuciones teóricas y filosóficas sobre patriarcado y poder; el segundo examina *La de Bringas*, centrándose en su contexto y en la protagonista como reflejo de las restricciones patriarcales y estrategias de resistencia; el tercero estudia *La amortajada*, destacando su entorno y la evolución de su protagonista. El cuarto compara ambas obras desde distintas ópticas, y las conclusiones sintetizan los hallazgos, responden a los objetivos planteados en esta introducción y recomiendan futuras líneas de investigación.

### **Aportaciones teóricas y literarias del feminismo hispánico**

La teoría del patriarcado, concebida como un marco analítico esencial en los estudios de género y el pensamiento feminista, constituye una herramienta indispensable para examinar las estructuras de poder que han regulado históricamente las relaciones entre hombres y mujeres. Aunque sus raíces se sitúan en la tradición clásica, la teoría feminista contemporánea redefine este concepto como un sistema dinámico de dominación que privilegia al género masculino, subordinando al femenino en los ámbitos social, económico y cultural. Este enfoque ha evolucionado mediante revisiones críticas, adaptándose a contextos históricos y geográficos específicos. En esta línea, Herreros Hernández (2017) define el patriarcado como:

Una ideología de estructura transversal, política y económica, con determinantes raíces históricas, que engloba un conjunto de pensamientos,

creencias, actitudes y manifestaciones sociales y culturales, por las que se otorgan privilegios al género masculino y se oprime al género femenino. (p. 4).

En este marco, las contribuciones de los autores feministas contemporáneos de España e Hispanoamérica han transgredido tanto las convenciones de la narrativa tradicional como las restricciones impuestas por los cánones literarios hegemónicos. A través de sus obras, han abordado problemáticas de notable complejidad, tales como el cuerpo, la sexualidad y la violencia, mediante enfoques que visibilizan la diversidad de las experiencias femeninas. Estas aportaciones trascienden la mera denuncia de la histórica marginación de las mujeres, al proponer modelos de representación capaces de subvertir las estructuras literarias y sociales dominantes.

Cabe subrayar que dichas contribuciones no pueden examinarse de forma aislada, ya que están vinculadas al concepto de poder, entendido como una red omnipresente que permea todas las dimensiones de la existencia humana. Esta perspectiva encuentra su fundamento en las teorías filosóficas y sociológicas de Michel Foucault, quien plantea una concepción no jerárquica del poder, caracterizada por su capacidad para operar en todos los niveles de la vida social y cultural. Según Foucault (2014):

El poder no debe concebirse desde la vieja noción piramidal, sino desde la metáfora de mallas o redes que atraviesan lo social, lo político, lo científico, lo familiar, en fin, cualquier relación humana en donde siempre se juega algún tipo de poder. (p. 14).

Desde un enfoque literario, la perspectiva foucaultiana<sup>2</sup> encuentra un enriquecimiento en su articulación con el feminismo y la teoría crítica, al permitir un análisis que trasciende la mera reproducción de las estructuras de dominación patriarcal en los textos literarios. Esta confluencia pone de manifiesto cómo las obras literarias no solo perpetúan las dinámicas de

<sup>2</sup> La teoría foucaultiana sobre la relación entre poder, saber y cuerpo fue decisiva para Kristeva, Cixous e Irigaray, pensadoras del feminismo de la diferencia que la reorientaron hacia una crítica del lenguaje y de la subjetividad femenina. Desde esta perspectiva, analizaron cómo los discursos patriarcales han normativizado el cuerpo y la sexualidad de las mujeres, proponiendo formas de subversión simbólica a través de la escritura. Kristeva -con libros como *La revolución del lenguaje poético* y *El genio femenino*) distingue entre lo simbólico y lo semiótico; Cixous en *La risa de la medusa* reivindica una écriture féminine que exprese el deseo reprimido; e Irigaray -con libros como *Espéculo de la otra mujer* y *Ese sexo que no es uno*- denuncia la lógica fálica del pensamiento occidental. Estas propuestas ofrecen claves teóricas para interpretar, en Galdós y Bombal, la representación literaria del cuerpo femenino como espacio de dominación y de resistencia.

poder hegemónicas, sino que también configuran espacios de resistencia, abriendo posibilidades para reconfigurar las jerarquías establecidas. Según Vivero (2016):

La literatura se convierte en un espacio de contestación y de ruptura con lo socialmente establecido, abriendo la posibilidad a la subversión a partir de la subjetividad al recrear otras posibilidades de convivencia y de experiencia para los cuerpos sexuados. (p. 123).

De este modo, las relaciones de género representadas en la literatura no solo revelan las dinámicas de subordinación inherentes a las estructuras sociales, sino que también visibilizan las posibilidades de transformación frente a dichas dinámicas. En este marco, el pensamiento de Judith Butler adquiere una trascendencia significativa, dado que su perspectiva facilita una comprensión del poder, concebido como un fenómeno que se negocia a través de la performatividad de género. Este concepto, definido como la reiteración de actos que consolidan o desafían las normas sociales imperantes, pone de relieve que las identidades de género carecen de un carácter inmutable, configurándose constantemente mediante prácticas discursivas y corporales.

Asimismo, Judith Butler subraya la función primordial del lenguaje como acto performativo, enfatizando su capacidad para incidir en la construcción de las identidades y en la transformación de las relaciones de poder. Desde esta perspectiva, el lenguaje trasciende su papel descriptivo, erigiéndose como un agente activo en la producción de la realidad. Así, se convierte en un instrumento tanto para la perpetuación de las estructuras hegemónicas como para su eventual subversión.

En este aspecto, Butler extiende su teoría de la performatividad al ámbito del discurso político, explorando cómo las prácticas discursivas asumen un carácter transformador. A través de estas prácticas, se cuestionan los límites de lo normativo, permitiendo la emergencia de nuevas posibilidades en la organización del poder. Este enfoque ilustra cómo el lenguaje, en su dimensión performativa, refleja las dinámicas de poder y, al mismo tiempo, las desafía de manera sustancial. En su libro *Excitable Speech. A politics of the Performative*, Butler analiza cómo el lenguaje desempeña un papel central en la constitución de los sujetos y la producción de identidades, implicándose tanto en la reproducción como en la subversión de las relaciones de poder (Saxe, 2015, p. 8).

Este marco teórico adquiere una gran relevancia para el análisis de los personajes y la estructura de las obras, ya que posibilita una indagación orientada a desentrañar cómo

dichas creaciones literarias contribuyen a la construcción y la deconstrucción de las jerarquías de género. Asimismo, permite abrir nuevas perspectivas para explorar nuevas formas de representación y estrategias de resistencia frente a las dinámicas de poder presentes en los discursos literarios.

### **En España**

En España, el concepto de patriarcado ha sido objeto de un exhaustivo análisis por parte de destacados teóricos, cuyas aportaciones, desde enfoques filosóficos, históricos y literarios, han enriquecido el pensamiento feminista. Entre estas figuras sobresale Celia Amorós, ampliamente reconocida como una de las filósofas feministas más influyentes del ámbito intelectual español. En su obra *Hacia una crítica de la razón patriarcal* (1985), Amorós propone un análisis que desvela los mecanismos mediante los cuales las estructuras de poder patriarcales han sido legitimadas a lo largo de la historia, especialmente a través de discursos culturales.

En este ámbito, Posada Kubissa (2016) señala que “la crítica de la razón patriarcal en su sentido más estricto [...] no es otro que rastrear la genealogía como clave de la legitimación patriarcal” (p. 226). Para la autora, el desmantelamiento de estas estructuras exige, por tanto, una crítica sistemática de las ideologías que perpetúan la desigualdad de género. Este proceso implica, además, la necesidad de reconocer y analizar los mecanismos históricos que han servido como sustento para la consolidación de dichas jerarquías, con el objetivo de deconstruir sus fundamentos.

En complemento a esta visión, la periodista y escritora española Nuria Varela propone en su obra *Feminismo para principiantes* (2005) un enfoque divulgativo que le permite analizar las manifestaciones del patriarcado en la vida cotidiana. Su objetivo principal consiste en acercar los debates teóricos del feminismo a un público general, empleando un lenguaje comprensible, con la finalidad de fomentar una mayor conciencia social respecto a las desigualdades de género. Desde esta perspectiva, Varela sostiene que una de las principales aportaciones del feminismo ha sido conceptualizar el patriarcado no como una simple suma de comportamientos individuales o actitudes sexistas, sino como un sistema político que condiciona las relaciones sociales. Esta formulación ha permitido visibilizar la amplitud del alcance del patriarcado, que se extiende desde los vínculos familiares y afectivos hasta las jerarquías presentes en el ámbito laboral, económico e institucional:



Analizar el patriarcado como un sistema político supuso ver hasta dónde se extendía el control y dominio sobre las mujeres. Buena parte de la riqueza teórica del feminismo de las últimas décadas procede de aquí. Al darse cuenta de que ese control patriarcal se extendía también a las familias, a las relaciones sexuales, laborales. (Varela, 2005, p. 146).

Por su parte, María-Milagros Rivera Garretas aborda esta problemática desde una perspectiva histórica y cultural en su obra *Nombrar el mundo en femenino. Pensamientos de las mujeres y teoría feminista* (1994). En ella, la autora desarrolla una reflexión acerca del papel del racionalismo en el surgimiento de teorías que propugnan la igualdad de género, destacando que este proyecto tiene sus raíces en el Humanismo renacentista europeo. Rivera Garretas examina cómo estos paradigmas contribuyeron a cimentar un discurso que, aunque incipiente, comenzó a cuestionar las estructuras de exclusión y a plantear la reivindicación de los derechos de las mujeres en el ámbito intelectual y social. Como afirma, “el racionalismo favoreció especialmente el desarrollo teórico del proyecto de igualdad entre los sexos que había comenzado durante el Humanismo en Europa” (Garretas, 1994, p. 48).

En su análisis, Rivera Garretas resalta cómo las narrativas históricas han desempeñado un papel crucial en la visibilización de los aportes de las mujeres, subrayando, a su vez, la importancia de revalorizar la memoria histórica femenina como instrumento para deslegitimar las bases ideológicas de un sistema de opresión arraigado en las estructuras sociales.

En el ámbito literario, escritoras como Cristina Peri Rossi, Rosa Montero y Cristina Morales han integrado el análisis feminista en sus narrativas, abordando las diversas manifestaciones del patriarcado a través de sus obras. Cristina Peri Rossi, famosa ensayista uruguaya radicada en España, ofrece una perspectiva feminista que examina cuestiones como la sexualidad y el deseo en su obra *La nave de los locos* (1984). En este texto, la autora recurre a la alegoría como recurso que pone de manifiesto la angustia y el desarraigo que caracterizan a los personajes femeninos. En este marco, Ampuero y Tapia (2017) destacan que:

En *La nave de los locos* hay diversos planteamientos asimilables al doble vínculo; frente a la norma bíblica de crecer y multiplicarse, basada en la condición primordial de fecundidad atribuida a Eva, surge la condenación del sexo fuera del matrimonio

y, al mismo tiempo, se propone el aborto como norma social a la vez necesaria y culpable. (p. 144).

Paralelamente, Rosa Montero se distingue tanto por su labor periodística, caracterizada por un compromiso explícito con el feminismo y la visibilización de las problemáticas de género en el ámbito público, como por su prolífica producción literaria, en la cual estas cuestiones ocupan un lugar central. En este contexto, su novela *La hija del caníbal* (1997) constituye un ejemplo, al construir personajes femeninos que desafían las expectativas sociales tradicionalmente atribuidas a las mujeres. A través de esta obra, Montero aborda temáticas de profundo calado, tales como el duelo, la maternidad y la búsqueda de la identidad. Al respecto, Rivas (2001) subraya que:

En *La hija del caníbal* el rango funcional paródico actúa para crear a unos personajes que contribuyen a la exposición de los temas adyacentes del relato policiaco: el motivo de la identidad, el juego de las apariencias y la maternidad relacionada con la desmitificación que sufren los padres de la protagonista. (p. 9).

Por otro lado, Cristina Morales trasciende los límites de la narrativa convencional con su obra *Lectura fácil* (2018), en la que trata las experiencias de mujeres con discapacidad intelectual, las cuales se encuentran atrapadas en procesos de control y normalización dentro de un sistema asistencialista que perpetúa estructuras de exclusión. Este planteamiento, combinado con su estilo provocador y su perspectiva interseccional que entrelaza cuestiones de género, clase y discapacidad, ha consolidado a Morales como una de las autoras más influyentes de la literatura feminista española contemporánea. En relación con esta obra, Gil (2019) apunta que:

La afilada individualización de cada una de las mujeres, junto a su detallada personalidad, responde a la voluntad, por parte de la autora, de representar, mediante el uso de distintos estilos y formas, modelos varios de insumisión ante la opresión del poder y sus doctrinas de normalización. (pp. 627-628).

Es necesario señalar, en este punto, que, aunque el espacio disponible no permite referirnos a todas las autoras feministas, las escritoras mencionadas han realizado contribuciones inmensas a través de su labor creativa, la cual ha enriquecido la crítica literaria feminista y ha intentado redefinir el papel de las mujeres en todos los ámbitos de la cotidianidad.

### *En Hispanoamérica*

En el contexto hispanoamericano, las aportaciones de reconocidas teóricas feministas han resultado esenciales para el análisis de las manifestaciones del patriarcado en la región. Marcela Lagarde, antropóloga y feminista mexicana, en su libro *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* (1990), revela, a través de un enfoque interseccional, las interacciones entre género, clase, etnia y cultura, mostrando cómo estos elementos perpetúan los "cautiverios" simbólicos que constriñen a las mujeres. En esta misma línea de análisis, Mondaca Cota (2021) aborda el concepto de interseccionalidad, definiéndolo como:

Un instrumento analítico que hace pensar y desarrollar estrategias que aseguren la igualdad y cuyo esquema permite a las personas la posibilidad de observar cómo se dan las discriminaciones de las que son objeto. El término se atribuye a la abogada y académica afroestadounidense Kimberlé Crenshaw, en 1989, quien partió de su experiencia de ser una mujer negra —ser mujer y ser negra— y entendió que su posición social estaba determinada por categorías que se intersectaban. (p. 4).

Por otro lado, la antropóloga argentina Rita Segato desarrolla en su obra *La guerra contra las mujeres* (2016) un análisis de la violencia de género, entendida como un mecanismo que trasciende el ámbito doméstico. En su argumentación, Segato demuestra cómo el patriarcado utiliza la violencia para reforzar su hegemonía, particularmente en contextos marcados por desigualdades sociales y conflictos armados. En relación con esta temática, Segato (2024) expuso reflexiones adicionales en un artículo publicado en el periódico *El País*, donde afirmó que:

Es una característica de las guerras contemporáneas, no ya la inseminación de las mujeres como botín de guerra o anexión del territorio conquistado, sino su profanación o destrucción moral y física por medios sexuales para alcanzar, de esa forma, el talón de aquiles del pueblo sometido, su dignidad y la confianza en las instituciones. (*El País*).

En el ámbito literario, las escritoras feministas hispanoamericanas han desempeñado un papel decisivo en la resignificación de los imaginarios culturales. Marcela Serrano,

reconocida novelista chilena, entrelaza, en su obra *Antigua vida mía* (1995), experiencias personales con reflexiones colectivas, recalcando la importancia de la amistad femenina como una forma de resistencia frente al patriarcado. En este sentido, Belaarbi (2022) señala que:

La obra pone de manifiesto las dolencias, luchas, avatares e inquietudes femeninas. Un efecto espejo de la sociedad chilena y la realidad en que yacían sus mujeres. Violeta, una mujer generosa, amorosa y que lleva la vida con sencillez, ha superado una vida difícil, repleta de dolores, abandonos, pobreza y maltrato. En cambio, Josefa es una mujer exitosa, una cantante reconocida a nivel internacional y tiende, no obstante, a la soledad y padece una aguda inseguridad. Las protagonistas de la obra son personajes independientes, perseverantes y luchadoras, que pudieron superar todos los estragos que enfrentaron en sus vidas, una lucha constante para la liberación y la armonía. (p. 291).

La argentina Selva Almada, por su parte, ha orientado su producción hacia la denuncia de la violencia de género. En *Chicas muertas* (2014), Almada investiga casos de feminicidio ocurridos en pequeñas localidades, reconstruyendo las vidas de las víctimas y subrayando la inercia de las comunidades e instituciones ante estos crímenes. Mediante una prosa que combina la crónica periodística con la narrativa literaria, la autora realza la necesidad de visibilizar estas problemáticas, frecuentemente ignoradas en los discursos oficiales. En palabras de Cabral (2018), “el libro reconstruye las vidas de Sarita Mudín, Andrea Danne y María Luisa Quevedo, jóvenes víctimas de feminicidios ocurridos en diferentes localidades del interior de Argentina durante los años 80” (p. 3).

Desde México, diversas autoras han construido narrativas que abordan la maternidad, la migración y la opresión, mediante un discurso que desafía las hegemonías dominantes. Según Hicks (2017):

Rosina Conde, Rosario Sanmiguel, Cristina Pacheco, Nadia Villafuerte, Reyna Grande (radicada en Estados Unidos), Valeria Luiselli (en ensayos), entre otras, en sus obras reconstruyen la migración, ya sea como tema central o de manera tangencial. Por las obras de varias de estas escritoras desfilan personajes femeninos y sus experiencias cotidianas, especialmente en la frontera norte de México. Sus personajes son madres, hijas, esposas, amantes, amigas, de ocupaciones que van de trabajadoras domésticas a profesionales, meseras, obreras de las maquilas, amas de casa y sexo-servidoras. (p. 41).

Para concluir este apartado, hemos aludido a teóricas y escritoras de España e Hispanoamérica cuyas aportaciones son fundamentales para la crítica feminista, ya que estas autoras cuestionan las teorías filosóficas y las estructuras sociales tradicionales, incorporando una óptica que interpela los discursos patriarcales. Sin embargo, el espectro de voces que han contribuido a este cuestionamiento es mucho más amplio, incluyendo aspectos no tratados en este análisis.

### ***La de Bringas de Benito Pérez Galdós***

#### ***Contextualización histórica y social***

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, España atravesaba un período de transformaciones que influyeron en la configuración de las expectativas sociales respecto a las mujeres y al matrimonio. Este contexto histórico se desarrolló en medio de la transición entre el Antiguo Régimen y la modernidad, un proceso en el que los valores tradicionales, aún predominantes, comenzaron a enfrentarse a los desafíos planteados por las ideas ilustradas.

En el ámbito social, las mujeres españolas se encontraban subordinadas a un sistema patriarcal que imponía roles definidos por el género. Dentro de este marco, se esperaba que las mujeres personificaran virtudes como la obediencia y la modestia. La esfera doméstica se consideraba su espacio natural, donde debían desempeñar funciones relacionadas con el cuidado de la familia, la educación de los hijos y la preservación de la moralidad. Este rol asignado contrasta marcadamente con el papel masculino, vinculado a la esfera pública, la participación política y la actividad económica.

En cuanto al matrimonio, este se concebía como la culminación del ideal femenino y como una institución esencialmente vinculada a la estructura social. Más que una unión basada en el afecto, el matrimonio era entendido como un contrato que funcionaba como alianza entre familias, especialmente entre aquellas pertenecientes a las clases altas y medias. Las elecciones matrimoniales, en este sentido, estaban determinadas por factores económicos y sociales, relegando las emociones y preferencias individuales a un segundo plano. Asimismo, tras el matrimonio, la mujer quedaba jurídicamente subordinada a la autoridad del esposo, quien ejercía control sobre sus decisiones y su movilidad, consolidando así su posición de dependencia dentro de la estructura familiar y social. De acuerdo con Camino y Martykánová (2021):

La historiografía ha ido construyendo la noción de que básicamente existían dos estados dignos para una mujer en las construcciones de género dominantes en la cultura política católica: por un lado, la soltería religiosa, quedando la monja casada con Dios, y, por otro lado, el matrimonio terrenal y la maternidad biológica. En consecuencia, las mujeres debían elegir entre casarse con un hombre o hacerlo con Dios y de su situación emanaba la maternidad biológica o la social. (p. 339).

La influencia de la religión católica desempeñó un papel determinante en esta configuración social y cultural, consolidando ideales de castidad y fidelidad femenina que, a su vez, limitaban las posibilidades de divorcio o separación. La moral cristiana regulaba las normas de comportamiento social, moldeando un marco ético y normativo que relegaba a los márgenes de la sociedad a aquellas mujeres que no cumplían con los estándares impuestos por dicho sistema.

No obstante, hacia el último tercio del siglo, el surgimiento de movimientos reformistas y la expansión de la educación generaron un incipiente debate en torno a la situación de las mujeres. Aunque este proceso estuvo inicialmente restringido a los sectores más privilegiados, la progresiva inclusión de mujeres en el ámbito educativo comenzó a cuestionar los rígidos roles de género impuestos por la tradición. En este contexto, algunos intelectuales defendieron la importancia de la instrucción femenina como parte de un proyecto más amplio de modernización social, argumentando que la educación de la mujer podría contribuir al progreso del conjunto de la sociedad.

Esta interacción entre tradición y modernidad encuentra un reflejo particularmente elocuente en la producción literaria del periodo, destacándose la obra de Benito Pérez Galdós, quien, a través de su narrativa, se esfuerza por capturar las tensiones inherentes al papel asignado a la mujer en la sociedad decimonónica española.

### ***El matrimonio como espacio de restricciones y resistencia: el caso de Rosalía Pipaón***

Benito Pérez Galdós construye una narrativa que problematiza el lugar de la mujer en la sociedad española del siglo XIX, al poner en primer plano las tensiones entre conformidad, resistencia y las dinámicas de poder que estructuran la vida de su protagonista femenina. En este marco, el personaje de Rosalía Pipaón, figura central de la novela, se retrata como un arquetipo de la feminidad tradicional, influenciado por las rígidas expectativas sociales de su tiempo. Desde su primera aparición, Rosalía se configura como el paradigma de la esposa



ideal según los cánones decimonónicos, esforzándose por ajustarse a las exigencias de obediencia que definen su rol familiar dentro del matrimonio. En palabras de Arnaud-Duc (2003), “la familia es el fundamento del orden social, de modo que las reglas encargadas de organizar el matrimonio y la familia son consideradas de orden público, puesto que es en el hogar donde se forman los buenos ciudadanos” (p. 109).

En este sentido, Arnaud-Duc contextualiza el papel de la familia y el matrimonio en la sociedad decimonónica, ya que refuerza la idea de que las normas matrimoniales eran disposiciones privadas y elementos de control social. Por ello, esto es relevante para entender la opresión de Rosalía, cuyo rol como esposa se define dentro de un esquema institucionalizado que le niega agencia. No obstante, la caracterización de la protagonista trasciende la mera adhesión a los preceptos sociales de su época. Por el contrario, su vida doméstica se presenta como un espacio en el que se manifiestan las luchas internas, propias de un personaje atrapado entre las imposiciones externas y sus anhelos personales. Galdós (2007) describe a su protagonista y su relación con su esposo de manera que evidencia estas tensiones:

Como esposa fiel seguiría a su lado, haciendo su papel con aquella destreza que le habían dado tantos años de hipocresía. Pero para sí anhelaba ardientemente algo más que vida y salud; deseaba un poco, un poquito siquiera de lo que nunca había tenido, libertad, y salir, aunque solo fuera por modo figurado, de aquella estrechez vergonzante. (p. 196)

Desde esta perspectiva, el matrimonio no es descrito como un espacio de afecto o apoyo mutuo, sino como un instrumento de control patriarcal. Este modelo matrimonial, basado en una distribución desigual de roles, otorga al esposo la autoridad económica y moral, mientras relega a la esposa al ámbito doméstico, donde su papel se reduce a una figura carente de agencia. Como resultado, esta dinámica evidencia que la relación entre la pareja no se fundamenta en la igualdad, sino en una jerarquía que perpetúa las desigualdades de género características de la época.

Por otra parte, Galdós utiliza el matrimonio como un espejo de las dinámicas de poder que definen su sociedad. Lejos de constituir una unión cimentada en el amor, la institución matrimonial se convierte en un medio para perpetuar un orden social que favorece al patriarcado. En este contexto, Rosalía Pipaón encarna a las mujeres atrapadas en un ciclo de

sumisión, legitimado por una estructura que encuentra sustento tanto en la legalidad como en las normas morales tradicionales. En relación con ello, Jiménez Gómez (2018) señala:

La función educadora patriarcal de Rosalía también se dirige a su hija Isabelita de acuerdo con las doctrinas de buena esposa y madre burguesa: gastar poco y acatar las reglas del marido y educar y salvaguardar la virtud y el decoro especialmente de las hijas. (p. 155)

En este sentido, Rosalía no solo encarna una subjetividad femenina moldeada por el patriarcado, sino que actúa como agente reproductora de sus lógicas. Desde su posición de madre, perpetúa las jerarquías de género tanto en el ámbito doméstico como en el social, consolidando un arquetipo de mujer que, a pesar de exhibir actitudes disruptivas, continúa operando bajo el paradigma falocéntrico dominante. La autoridad moral que ejerce sobre Isabelita, fundamentada en principios como la austeridad, el recato y la obediencia conyugal, se alinea con el mandato social que delimita el cuerpo y el comportamiento femenino como territorio del control masculino, reforzando así la configuración de la mujer como propiedad del orden patriarcal. En correlación con esto, Jiménez Gómez (2019) afirma:

Las diferencias en la educación entre Paquito, hijo mayor de los Bringas, e Isabelita serán apoyadas por ambos progenitores. Estos favorecen, por un lado, el estudio y la inteligencia en el varón primogénito pero, por otro lado, solamente desarrollan las artes decorativas, como tocar el piano, en la hija menor en aras de deleitar y agasajar adecuadamente a los asistentes en bailes, tertulias y demás ceremonias sociales. (p. 91).

Ahora bien, el matrimonio entre Rosalía y su esposo, Francisco Bringas, ofrece una representación paradigmática de las relaciones de poder en la España decimonónica, ilustrando las desigualdades de género que caracterizan esta institución durante el siglo XIX. Desde el inicio de la narrativa, la vida de Rosalía se encuentra determinada por su vínculo con Francisco, un burócrata cuya rígida personalidad simboliza la autoridad masculina dentro del hogar.

Es significativo que la descripción física y psicológica de Francisco Bringas sugiera una relación desprovista de atracción mutua, lo que refuerza la naturaleza utilitaria de su matrimonio. Según Tubert (1997), “su relación matrimonial está completamente

deserotizada; ella no tiene más que la función instrumental de esposa, madre y ama de casa, sin posibilidades de desear ni de ser deseada” (p. 377).

El carácter austero y meticuloso de Bringas no solo lo coloca como un símbolo del ideal masculino decimonónico, sino que también convierte la economía doméstica en una herramienta de dominación. Su obsesión por el control financiero restringe la autonomía de Rosalía, situándola en una posición subordinada tanto material como simbólicamente. Esta subordinación se manifiesta, por un lado, en la imposibilidad de Rosalía de gestionar los recursos del hogar sin la aprobación de su esposo y, por otro, en la manera en que cada aspecto de su comportamiento es regulado bajo la mirada de Francisco.

El desequilibrio de poder se acentúa por la posición de vulnerabilidad en la que se encuentra Rosalía. Atrapada entre las restricciones de género y las limitaciones propias de su clase social, su dependencia económica no solo revela la opresión inherente al sistema patriarcal, sino que también la confina a un rol de consumidora pasiva, sometida al juicio de su entorno social. Esta situación, cargada de frustraciones, la conduce a un aislamiento emocional que Galdós ilustra mediante las escenas de encierro en el camón. En relación con ello, Mellado (2006) sostiene:

El Camón le permite a Rosalía comunicar y compartir su fervor por los trapos, le posibilita realizar dos movimientos emocionales: el de alejarse y aislarse de la familia y de sus problemas, y el de acercarse a ella misma, al autoconocimiento. Estos diferentes movimientos se traducen en una idéntica acción espacial: los encierros de la protagonista en esta habitación. En el primer caso, cuando ella se aparta de los conflictos hogareños, bien lo ejemplifica la escena del capítulo XXXIII en la que Rosalía, harta de la vigilancia doméstica de su marido ciego. (p. 277)

Por ende, el camón simboliza un refugio para Rosalía, pues sus encierros voluntarios representan una forma de distanciamiento de la vigilancia de su marido. Desde esta perspectiva, al destacar que el camón le permite tanto alejarse de los problemas como reencontrarse consigo misma, esta referencia añade una dimensión psicológica al análisis del personaje. Así, el matrimonio se manifiesta como un espacio de alienación para Rosalía, en el cual predomina un reparto desigual de roles que exige la subordinación de sus aspiraciones personales a las expectativas de su esposo. No obstante, esta relación conyugal no está exenta de contradicciones, ya que, aunque Rosalía depende económicamente de Francisco, este también necesita de ella para preservar la apariencia de un hogar bien administrado.

Sin embargo, dicha interdependencia se desenvuelve dentro de un marco que otorga al esposo la figura exclusiva de autoridad.

Todos estos vínculos de poder se traducen en un conflicto entre la autoridad patriarcal y las estrategias de resistencia que Rosalía desarrolla para intentar afirmarse. Aunque su comportamiento parece ajustarse superficialmente a las normas sociales, Rosalía recurre a acciones que, si bien sutiles, manifiestan su insatisfacción con las restricciones y su deseo de trascenderlas. Estas estrategias, aunque no cuestionan frontalmente las estructuras de poder que la constriñen, constituyen intentos de afirmar su individualidad.

Una de las formas más obvias de resistencia se halla en el recurso de Rosalía a la hipocresía y el engaño, complementado por el uso de tácticas como el endeudamiento. Esta astucia, lejos de ser simplemente un rasgo personal negativo, revela el malestar que siente. En este sentido, Jiménez Gómez (2018) apunta:

De aquí en adelante, la ingeniosa y astuta Rosalía desarrollará una habilidad para representar una doble cara ante su marido, convirtiéndose, así, en una experta narradora de historias fingidas. El doble juego de la esposa desemboca en los falsos juicios de valor a los que somete a su confidente Milagros en presencia de don Francisco a razón de los despilfarros y deudas de la marquesa. Esto le aseguraba a Rosalía el seguir preservando su papel de intachable y honorable esposa. (p. 168)

Asimismo, el afán de Rosalía por adquirir regalos y objetos de lujo puede entenderse como una respuesta a su carencia de poder real<sup>3</sup>. En este caso, el lujo trasciende su función material y se transforma en un medio simbólico para reafirmar una identidad que aspira a superar la monotonía doméstica. A este respecto, Galdós (2007) describe cómo los regalos de Agustín despiertan en Rosalía un deseo de vanidad:

Aquel bendito Agustín había sido, generosamente y sin pensarlo, el corruptor de su prima; había sido la serpiente de buena fe que le metió en la cabeza las más peligrosas vanidades que pueden ahuecar el cerebro de una mujer. Los regalitos

<sup>3</sup> Tanto Jon Juaristi, en su artículo *"Ironía, picaresca y parodia en La de Bringas"* (1990), como Cristina Jiménez, en su obra *Construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una perspectiva de mujer*, establecen una analogía entre el afán de Rosalía por el consumo y la voracidad alimenticia del arquetipo picaresco, lo que permite desvelar una dimensión paródica en la configuración del personaje. Juaristi advierte que Rosalía reproduce una lógica de supervivencia astuta y oportunista propia del pícaro. Por su parte, Jiménez profundiza esta interpretación al considerar que dicho impulso consumista constituye una manifestación de los dispositivos de control social que modelan el deseo femenino a través del lujo y la apariencia.

fueron la fruta cuya dulzura le quitó la inocencia, y por culpa de ellos un ángel con espada de raso la echó de aquel Paraíso en que su Bringas la tenía sujeta. (pp. 92-93)

De igual modo, la obsesión de Rosalía por el estatus social y la apariencia refleja un intento de superar las restricciones que la relegan a una posición secundaria. Estas acciones, junto con el gasto excesivo en bienes materiales e indumentaria, aunque en apariencia puedan parecer frívolas, constituyen una forma de resistencia silenciosa frente al control masculino que la esclaviza. Relativo a esto, Corujo Martín (2020) sugiere que “La fascinación por los objetos de moda puede interpretarse como una actividad transgresora femenina que, por tanto, precisa ser vigilada por la autoridad patriarcal. Rosalía, a pesar de su avidez consumista, desvela un talento sartorial sin parangón” (p. 78).

Otra estrategia que Rosalía emplea radica en su interacción con figuras ajenas a su matrimonio. A pesar de su aparente conformidad, ella manifiesta una lucha entre los imperativos de su rol social y sus propios deseos. Inicialmente, intenta coquetear con su primo Agustín Caballero; posteriormente, establece una relación con Manuel Pez, a quien procura persuadir para que le preste dinero, insinuando la posibilidad de favores sexuales como compensación. Este último personaje representa una válvula de escape ante las imposiciones matrimoniales y una vía para reafirmar su feminidad fuera del control de Bringas. No obstante, la superficialidad de esta relación subraya la imposibilidad de Rosalía de romper con el orden establecido.

Estas estrategias de resistencia no alcanzan cuestionar de manera radical las estructuras de poder que la oprimen. Su incapacidad para cambiar el sistema la convierte en una figura trágica dentro del universo galdosiano. A través de ella, Galdós pone de relieve la persistencia de un orden patriarcal que, a pesar de las grietas que estas formas de resistencia puedan abrir, permanece inalterable. En esta sociedad, el dinero y la propiedad son prerrogativas masculinas, y cuando una mujer aspira a integrarse en el ámbito económico y ejercer el poder del gasto, a menudo se ve obligada a cosificarse.

### Análisis de *La amortajada* de María Luisa Bombal

#### *Contextualización histórica y social*

La sociedad chilena del siglo XX atravesó transformaciones en diversos ámbitos. Durante este período, las expectativas sobre el papel de la mujer en la familia y el matrimonio se configuraron en un delicado equilibrio entre tradición y modernización. A inicios del siglo, la mujer chilena era concebida principalmente como un ser destinado al cumplimiento de un rol doméstico, centrado en la maternidad, el cuidado del hogar y el apoyo al marido. Esta visión, arraigada en una cultura patriarcal, restringía el acceso femenino a la educación y limitaba su participación en el, mercado laboral.

El matrimonio se concebía como la culminación de la vida femenina, imponiendo a las mujeres la responsabilidad de la crianza de los hijos y la gestión del hogar, de acuerdo con el ideal de la "madre y esposa abnegada". En este contexto, la Iglesia católica ejercía una influencia determinante en la consolidación de dichos ideales. Molyneux (2001) sostiene que, bajo estas condiciones, la participación femenina en la vida pública adquiriría un carácter reformador, ya que:

El altruismo como cualidad propia de las mujeres (fundada en la maternidad) se oponía así al individualismo egoísta de los varones, dotando a la maternidad y la domesticidad de un valor moral y político, que adquiere características particulares de acuerdo al contexto socio-histórico. (p. 12).

A medida que avanzaba el siglo, comenzaron a aparecer movimientos feministas y de derechos civiles que exigían una mayor integración de las mujeres en la sociedad. En este marco, se intensificó la lucha por el derecho al voto y el acceso a derechos laborales. En 1949, Chile reconoció finalmente el sufragio femenino. Sin embargo, pese a estos avances, las concepciones tradicionales sobre el rol de la mujer en la familia y el matrimonio permanecieron vigentes y no experimentaron cambios sino hasta las últimas décadas del siglo.

#### *De la opresión a la emancipación: la transformación de Ana María*

*La amortajada* adopta una estructura narrativa poco convencional, presentando a una protagonista que reconstruye los episodios de su vida desde la perspectiva de la muerte. Con esta obra rupturista que marcó un nuevo rumbo en la narrativa hispanoamericana, Bombal difuminó las fronteras entre la vida y la muerte, entre lo real y lo fantástico, creando un



universo literario que desborda los límites de lo racional. Según Cunningham (1982), quien recoge las declaraciones de la propia autora en una entrevista, la obra refleja la historia de “una mujer que contempla a otra mujer, siente compasión por lo que le ocurrió en vida y solo comprende en la muerte”.

La heroína Ana María, atrapada en un sistema que define a la mujer en función de su utilidad para los hombres, encarna los roles tradicionales de la mujer chilena de principios del siglo XX: inicialmente, como una joven caprichosa y voluble; luego, como una esposa insatisfecha; más tarde, como madre abnegada; y finalmente, como una amante inalcanzable. Cada etapa de su vida responde a los valores conservadores de su entorno, tales como obediencia, pureza, ignorancia y discreción.

En su relación con Ricardo, su primer amor, se evidencia una fascinación paradójica hacia un hombre cuya autoridad opresiva la subyuga. Ana María lo describe como “un espantoso verdugo” que, sin embargo, “ejercía sobre nosotras una especie de fascinación” (Bombal, 1941, p. 11). Pese a su amor, Ricardo la abandona, reproduciendo las dinámicas de poder que marcarán su vida y perpetuando su sometimiento al orden patriarcal.

Más tarde, Ana María, presionada por su padre y despechada por Ricardo, acepta casarse con Antonio, lo que la condena a una existencia asfixiante. Este matrimonio, basado en la subordinación y la falta de amor, la obliga a fingir una felicidad inexistente mientras enfrenta las infidelidades de su esposo. Antonio encarna la figura autoritaria que restringe su mundo, mostrándose distante y despótico, lo cual intensifica la soledad de Ana María. Así, el matrimonio deviene en una prisión que anula su identidad, relegándola al rol de esposa obediente. En palabras de Spinelli (2022):

Bombal retrata esa femineidad que necesita el arrullo masculino para andar por la vida, pero que, en realidad, es víctima de un abandono, condenada a una vida con un marido que le da la espalda para dormir o que la traiciona. (p. 18).

Esta descripción de Spinelli evidencia que el matrimonio de Ana María es una unión basada en el abandono, a la vez que enfatiza el contraste entre la expectativa social de la mujer como “protegida” por su marido y la realidad de su soledad y sufrimiento, dado que los obstáculos que enfrentan las mujeres, quienes, determinadas por una búsqueda desolada e ilusoria del amor, ven negada su realización personal en una sociedad que acentúa su opresión.

El vacío emocional de la protagonista encuentra eco en las imágenes de naturaleza estéril que Bombal utiliza para describir su experiencia. En este sentido, Schoennebeck (2015) resalta que “el paisaje de Bombal con el cual la mujer se identifica es el espacio en el cual paradójicamente el sujeto se deslocaliza, se extravía, perdiendo su sujeción con los discursos de género y nación” (p. 257), enfatizando así cómo la protagonista se ve desarraigada y despojada de identidad en un sistema que la domina.

Ana María, enjaulada dentro de un orden machista, sufre la frustración de sus aspiraciones personales, simbolizadas en el título de la novela y la imagen del cuerpo amortajado. Este estado no solo alude a la clausura, sino que también constituye una metáfora de liberación de las imposiciones terrenales. En este contexto, la muerte se interpreta como la culminación de una existencia sacrificada a un sistema que aniquiló sus sueños, pero también como un proceso transformador que posibilita un renacimiento. Como espacio de transición, la muerte le confiere a la protagonista una claridad inalcanzable en vida, permitiéndole revisar sus elecciones y comprender las frustraciones que moldearon su existencia.

Este tránsito, además, invita a reflexionar sobre interrogantes como la que plantea Bombal (1941): “¿Por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?” (p. 74). A través de esta introspección, Ana María resignifica los valores que guiaron su vida y adquiere una nueva comprensión de su libertad post-mortem. Según Hosiasson (2024):

El movimiento rememorativo de Ana María —muerta pero todavía no entrada en la 'muerte definitiva'— procesa un redimensionamiento general que muestra, entre otros aspectos, el valor que tuvieron para ella la religión, el dolor, la maternidad, la pasión, el descubrimiento del sexo y la diferencia entre sexo y sentimiento. (p. 44).

Así, la muerte actúa como un espacio de revelación que le permite a Ana María reinterpretar su vida y alcanzar una emancipación simbólica, en el cual reconoce que su insatisfacción no fue únicamente consecuencia de las restricciones sociales, sino también de su incapacidad para enfrentarlas, puesto que su vida, condicionada por expectativas de obediencia y castidad, es el reflejo de una existencia incompleta.

El lirismo con el que Bombal describe la muerte de Ana María propone que solo en este estado la protagonista logra la libertad que le fue negada en vida, exhibiendo así las

enormes dificultades que enfrentaban las mujeres para alcanzar autonomía. En este contexto, la muerte no solo significa el descanso tras una existencia marcada por el sufrimiento y la dependencia de los hombres que definieron su vida, sino también un viaje al pasado que le permite revisar los momentos clave de su vida matrimonial y polemizar la opresión inherente a esta institución.

Aunque el matrimonio, como institución, perpetúa su asfixia, Bombal muestra cómo este también impulsó, de manera tardía, su capacidad de reflexión. Desde la perspectiva que le otorga la muerte, Ana María comprende que la convivencia con Antonio intensificó su frustración, transformando su irritación inicial en un odio silencioso y fortalecedor: “convirtieron su tímido rencor en una idea bien determinada de desquite. Y el odio vino entonces a prolongar el lazo que la unía a Antonio. El odio, sí, un odio silencioso que en lugar de consumirla la fortificaba” (Bombal, 1941, p. 75).

El simbolismo de la muerte se conecta con las imágenes de la naturaleza, tildando su papel como parte de un ciclo de transformación. Para Ana María, la naturaleza no solo sigue su curso, sino que redefine la muerte, mostrándola no como un final trágico, sino como una incorporación en un orden natural superior. Elementos como el agua, los árboles y la luz sugieren un retorno a un estado primigenio donde la muerte simboliza su reintegración en el universo.

Este proceso se describe mediante el poderoso simbolismo de la tierra: “Nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo” (Bombal, 1941, p. 91). A su vez, la lluvia se presenta como un agente de fertilidad, reforzando el vínculo con el ciclo natural: “¡Ah, si los hombres supieran lo que se encuentra bajo ellos, no hallarían tan simple beber el agua de las fuentes! Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra” (Bombal, 1941, p. 91). De este modo, la muerte, lejos de ser una tragedia, se convierte en un proceso reconciliador que le otorga a Ana María la liberación definitiva.

Para epilogar este capítulo, podemos afirmar que Bombal exploró con maestría el eje central de la obra y vinculó simbólicamente a las mujeres con la naturaleza, concebida como un reducto inasequible a la hegemonía masculina. Del mismo modo, introdujo lo sobrenatural para configurar una atmósfera que tensiona los límites entre lo tangible y lo intangible. Gracias a esta combinación y confluencia de elementos, María Luisa Bombal logró

consolidarse como una de las primeras voces femeninas en apartarse de los moldes del criollismo, corriente literaria caracterizada por la representación minuciosa de la vida rural, las costumbres vernáculas y los paisajes autóctonos, con un marcado énfasis en lo telúrico, lo pintoresco y lo regional. En contraste con dicha tradición, Bombal propuso una escritura de fuerte impronta subjetiva e introspectiva, en la que lo simbólico y lo fantástico adquieren protagonismo, y donde la experiencia femenina ocupa un lugar central. Su narrativa se adentra en los mundos interiores de sus personajes femeninos, para explorar con sutileza sus deseos, conflictos y tensiones existenciales.

### Comparación entre *La de Bringas* y *La amortajada*

En este apartado, y tras el análisis desarrollado en los capítulos anteriores, compararemos los aspectos más destacados de ambas obras.

En primer lugar, aunque las ideologías de Galdós y Bombal presentan afinidades al abordar la relación entre la sociedad y la mujer, el momento histórico y la realidad cultural que enmarcan sus narrativas son distintos. Por un lado, *La de Bringas* se inscribe en el realismo social en España, un periodo donde las normas sociales que regían la vida de las mujeres estaban influenciadas por una moral patriarcal. En este contexto, Galdós realiza una crítica sutil a las estructuras propias de la burguesía decimonónica, con un enfoque en las restricciones al papel femenino. Por otro lado, *La amortajada* transcurre en tercera década del siglo XX, un momento en el que los roles tradicionales de género comenzaban a ser cuestionados con mayor contundencia.

La crítica de Bombal, en consecuencia, resulta más directa y mordaz. En este sentido, resulta pertinente señalar que la distancia temporal y cultural entre ambas producciones literarias no impide hallar convergencias en el cuestionamiento de la opresión patriarcal. Mientras Galdós encubre su crítica bajo el ropaje de la ironía y el costumbrismo, Bombal radicaliza el discurso al adentrarse en la interioridad femenina mediante un registro que subvierte las formas narrativas tradicionales. Esta diferencia formal responde, en parte, a la evolución de las concepciones sobre el sujeto femenino, ya no únicamente como objeto de observación sino como instancia de enunciación con voz propia.

Además de las diferencias en el contexto histórico, social y cultural, el enfoque en torno al tema de la mujer dentro de la sociedad y las relaciones de poder también varía. Mientras que *La de Bringas* se centra principalmente en las presiones sociales externas, *La*

*amortajada* profundiza en las tensiones internas y psicológicas que enfrentan las mujeres dentro del matrimonio.

Esta divergencia revela no solo una evolución en el tratamiento del sujeto femenino, sino también una transformación en el modo de representar el conflicto de género. Galdós sitúa a su protagonista dentro de un marco determinista donde la alienación se manifiesta a través de lo doméstico y lo económico; Bombal, en cambio, construye una narrativa que permite vislumbrar el drama interior de una mujer que ha internalizado las lógicas del sometimiento. Así, lo social y lo psíquico convergen en ambas obras como dimensiones complementarias del poder patriarcal.

En relación con la representación de la sumisión matrimonial, en *La de Bringas*, la supuesta subordinación social y económica de la protagonista resulta, en gran parte, engañosa. A través de sus compras y de los préstamos que va acumulando, consigue poner en jaque el control económico de su marido y romper con el rol tradicional de esposa y madre limitada al espacio doméstico. Sus hábitos la llevan una y otra vez al espacio público y al mundo del dinero, donde trata directamente con prestamistas y comerciantes, es decir, en un terreno que en aquella época estaba reservado a los hombres.

En cambio, en *La amortajada*, el matrimonio se describe como una condena existencial para Ana María, cuya sumisión adquiere una dimensión psicológica. Cabe destacar que esta diferencia en la forma de sumisión proyecta dos modalidades de resistencia: una exterior, estratégica y performativa en el caso de Rosalía, y otra interior, introspectiva y silenciosa en el de Ana María. La primera opera en el ámbito del simulacro y la duplicidad —a través de la manipulación económica y social— mientras que la segunda se desenvuelve como un proceso de deconstrucción post mortem que permite resignificar la trayectoria vital de la protagonista. En ambas, sin embargo, se evidencia la imposibilidad de una emancipación plena en un sistema que reserva a la mujer un papel subordinado, ya sea por vías contractuales o afectivas.

Otro aspecto que merece ser comparado es la manera en que ambas protagonistas enfrentan las limitaciones sociales y matrimoniales, pues, aunque ambas obras tratan este conflicto, las respuestas de las protagonistas difieren.

En *La de Bringas*, el matrimonio se presenta como una institución susceptible de ser manipulada para obtener beneficios concretos. La protagonista, pese a aceptar aparentemente los roles sociales impuestos, emplea las reglas del sistema patriarcal en su

propio beneficio, adaptándose estratégicamente. Su resistencia, por tanto, no se materializa como una oposición directa al sistema, sino como una calculada supervivencia dentro de los límites establecidos por las normas sociales.

Esta capacidad de adaptación puede entenderse como una forma de micropolítica doméstica, donde la subversión se ejerce desde la ambigüedad moral y el disimulo. Rosalía, lejos de representar una heroína trágica, encarna el tipo de sujeto femenino que negocia su posición desde la astucia, revelando así la porosidad del modelo de esposa ideal promovido por la moral decimonónica.

Por el contrario, *La amortajada* expone una vivencia más visceral y trágica de la opresión matrimonial. La protagonista de Bombal muestra una mayor conciencia de su falta de autonomía, lo que contrasta con la sumisión más pragmática de Rosalía. En este caso, la resistencia no se traduce en actos tangibles ni en estrategias visibles, sino en un proceso de revelación interior que tiene lugar tras su muerte.

A través de esta introspección post mortem, Bombal da voz a una lucha emocional y silenciosa contra las estructuras patriarcales, destacando una resistencia que encuentra su desenlace en la muerte. En este marco, la muerte funciona como espacio liminar, como umbral de conciencia donde la mujer —ya eximida de su función social— puede acceder a una verdad reveladora sobre su existencia. La autora chilena elabora, así, una ética de la resistencia póstuma, en la que el cuerpo amortajado, lejos de ser símbolo de clausura, se convierte en territorio de redención simbólica.

Por otra parte, las diferencias estilísticas también son evidentes. Mientras que Galdós utiliza un lenguaje descriptivo propio del realismo, Bombal recurre a un lenguaje cargado de símbolos y metáforas vinculadas a la naturaleza. Estas imágenes revelan el matrimonio como un espacio paradójico que, aunque opresivo, también puede propiciar el autoconocimiento en Ana María, algo que no se encuentra en la narrativa galdosiana ni en su protagonista, Rosalía.

Esta divergencia estilística no es meramente ornamental, sino que obedece a una concepción distinta del sujeto femenino. Galdós construye a Rosalía desde la exterioridad, a través de la mirada del narrador omnisciente que disecciona su conducta. Bombal, en cambio, nos introduce en la interioridad de Ana María mediante una voz narradora que fusiona lo sensorial, lo lírico y lo fantástico, revelando una subjetividad fracturada, pero lúcida. Así, mientras Galdós denuncia la represión mediante la ironía realista, Bombal opta



por una escritura que se pliega a las emociones, a los símbolos y a los silencios, dando lugar a una representación más ontológica del sufrimiento femenino.

### Conclusiones

A modo de conclusión, *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós y *La amortajada* de María Luisa Bombal trascienden su dimensión meramente literaria, convirtiéndose en vehículos de crítica social. Estas novelas, junto con otras de destacados autores hispánicos, han constituido una base sólida para el fortalecimiento del feminismo en el ámbito hispánico, al tiempo que han dejado testimonios sobre la situación de las mujeres en diversos países del mundo hispano.

Mediante un análisis crítico y comparativo, este artículo ha investigado cómo ambas obras abordan las dinámicas patriarcales y las tensiones entre feminidad, poder y resistencia en contextos caracterizados por estructuras opresivas. En este sentido, se destaca que el matrimonio, al institucionalizar las desigualdades de género, no solo evidenciaba la infelicidad conyugal de las mujeres, sino que también anulaba su identidad individual. Asimismo, se ha examinado el deseo de autonomía femenina y las diversas estrategias de resistencia que las protagonistas despliegan frente a dichas imposiciones.

Cabe señalar que estas temáticas están estrechamente vinculadas al contexto histórico de la época, marcado por el auge de la burguesía como clase dominante. En este sentido, la obra de Galdós y Bombal se configura como un reflejo crítico de la realidad social de su tiempo. Al estar influenciadas por la hegemonía burguesa, estas novelas no solo representan sus valores y características, sino que también exponen las problemáticas inherentes a esta clase.

Por todo lo expuesto, podemos afirmar que, tal como planteamos en la introducción, Benito Pérez Galdós y María Luisa Bombal constituyen pilares fundamentales en la literatura española realista y la literatura chilena del siglo XX, respectivamente. Ambos autores, desde sus propias tradiciones literarias, forjan discursos caracterizados por perspectivas feminocéntricas que, si bien en el caso de Galdós no siempre se articulan desde una conciencia feminista explícita, sí evidencian una sensibilidad crítica hacia la condición de la mujer en su tiempo, desafiando —con distintos grados de sutileza y ambigüedad— las normas de sus contextos históricos.

Finalmente, no nos queda más que proponer un análisis más detallado y exhaustivo de otros aspectos presentes en las novelas, como el estilo narrativo, la caracterización de otros personajes masculinos y femeninos, la construcción del espacio y el simbolismo de la indumentaria, entre otros elementos. Asimismo, resultaría de gran utilidad estudiar a las protagonistas femeninas analizadas en este estudio en relación con otras obras de Galdós y Bombal, lo que permitiría enriquecer aún más la comprensión de sus contribuciones al desarrollo de discursos críticos sobre género y sociedad.

### Referencias

- Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Arencibia, Y. (s.f.). Mujer, novela y sociedad. *Fortunata y Jacinta* de Galdós: los personajes en sus redes. XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_140.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_140.pdf)
- Arnaud-Duc, N. (2003). Las contradicciones del derecho. En G. Duby & M. Perrot (Eds.), *Historia de las mujeres. El siglo XIX* (Vol. 4). Santillana Ediciones.
- Ayete, M. (2019). Forma e ideología: Mecanismos de integración y de sumisión en *Lectura fácil*, de Cristina Morales. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 14, 627-628. <https://doi.org/10.7203/KAM.14.15632>
- Barad, D. (2022). Elaine Showalter, Toward a feminist poetics. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.16115.50728>
- Belaarbi, L. (2022). Análisis ginocrítico de *Antigua vida mía* de Marcela Serrano. *Perspectivas de la comunicación*, 15(2), 291. <https://doi.org/10.56754/0718-4867.1502.279>
- Bombal, M. L. (1941). *La amortajada*. Santiago de Chile: Nascimento.
- Cabral, M. (2018). Chicas muertas de Selva Almada: Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina. *Orbis Tertius*, 23(28), e094, 3. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9337/pr.9337.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9337/pr.9337.pdf)
- Camino, A., & Martykánová, D. (2021). La soltería virtuosa: Dignidad, utilidad y el discurso sobre el celibato femenino en la España contemporánea (1820-1950). *Historia Contemporánea*, 66, 339. <https://doi.org/10.1387/hc.21210>

- Cisternas, C., & Valenzuela, P. (2017). El doble vínculo como imagen de mundo en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi. *Revista Chilena de Literatura*, 96(2), 144.  
<https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/47625>
- Corujo, I. (2020). Adornando el cuerpo femenino: objetos de moda y género en *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (26), 78. <https://doi.org/10.1344/Lectora2020.26.5>
- Foucault, M. (2014). *Las redes del poder* (E. Díaz, pról.; F. Crespo, trad.). Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Guerra-Cunningham, L. (1982). Entrevista a María Luisa Bombal. *Hispanic Journal*, 3(2).  
<https://www.jstor.org/stable/44362718>
- González, R. D. (1994). E. Zola y B. Pérez Galdós: El personaje femenino en *Fortunata y Jacinta* y *Nana*. *Vector Plus: Miscelánea Científico-Cultural*, (1).
- Herreros, I. (2017). *Patriarcado, machismo y misoginia. Reproche penal*. Fiscalía Provincial de Las Palmas. Curso de Formación de Fiscales Mujer e Igualdad, 2017, 4. <https://www.fiscal.es/>
- Hosiasson, L. J. (2024). Libertad y forma en *La amortajada*, de María Luisa Bombal. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, 55, 44.
- Jiménez, C. (2018). *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer* [Tesis doctoral, Universidad de Córdoba]. Helvia.  
<https://helvia.uco.es/handle/10396/16229>
- Jiménez, C. (2019). *Construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una perspectiva de mujer*.  
[https://www.researchgate.net/publication/389874331\\_Construccion\\_de\\_los\\_personajes\\_femeninos\\_galdosianos\\_desde\\_una\\_perspectiva\\_de\\_mujer](https://www.researchgate.net/publication/389874331_Construccion_de_los_personajes_femeninos_galdosianos_desde_una_perspectiva_de_mujer) Editorial Academia del Hispanismo Vigo Coleccion Biblioteca Canon 29 ISBN 9788417696146
- Martínez-Fernández, A. (s.f.). Sexo y sensibilidad: Recorridos temáticos y discursivos por la narrativa femenina en *La amortajada*, *Cambio de armas* y *La nave de los locos*.  
<https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/sexo-y-sensibilidad-recorridos-tematicos-y-discursivos-por-la-narrativa-femenina-en-la-amortajada-cambio-de-armas-y-la-nave-de-los-locos-1219116/>

- Mellado, L. (2006). El camón: el espacio y la intimidad en *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, 2(23), 277.  
<https://revistaalpha.ulagos.cl/index.php/alpha/article/view/1998>
- Molyneux, M. (2001). Género y ciudadanía en América Latina: cuestiones históricas y contemporáneas. *Debate feminista*, 23(1), 12.  
[https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df\\_ojs/index.php/debate\\_feminista/article/view/627](https://debatefeminista.cieg.unam.mx/df_ojs/index.php/debate_feminista/article/view/627)
- Mondaca, A. (2021). Feminismo(s) e interseccionalidad: notas para su comprensión. *Dialógicas. Revista de la Universidad Autónoma de Sinaloa*, (1), 4.  
[https://revista.uas.edu.mx/Articulos/Di\\_01%20FeminismosInterseccionalidad.pdf](https://revista.uas.edu.mx/Articulos/Di_01%20FeminismosInterseccionalidad.pdf)
- Orozco, M. J. (1989). La narrativa de María Luisa Bombal: Principales claves temáticas. *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, (12).
- Pérez, B. (2007). *La de Bringas*. Madrid: Cátedra.
- Posada, L. (2016). El feminismo filosófico de Celia Amorós. *Nómadas*, (44), 226.  
<https://revistas.ucentral.edu.co/index.php/nomadas/article/view/2497>
- Rivera, M.-M. (1994). *Nombrar el mundo en femenino. Pensamientos de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria.
- Rodríguez, S. A. (2017). *Mujeres en movimiento: La representación de la migración femenina en los cuentos de Cristina Pacheco, Nadia Villafuerte y Rosario Sanmiguel*. [https://digitalrepository.unm.edu/span\\_etds/7](https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/7)
- Saxe, F. N. (2015). La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: Queerness, precariedad y sus proyecciones. *Estudios Avanzados*, 24, 14. Universidad de Santiago de Chile. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/90411>
- Schoennenbeck, S. (2015). Muerte en el paraíso: una visita a la representación del jardín en la obra de María Luisa Bombal. En M. Areco & P. Lizama (Eds.), *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal* (p. 257). Santiago, Chile: Ediciones UC.
- Segato, R. (2024, diciembre 31). *El presente es siniestro. Estamos todos amenazados. El País*. <https://elpais.com/mexico/2024-12-31/rita-segato-el-presente-es-siniestro-estamos-todos-amenazados.html>

- Spinelli, C. (2022). "Madre Tierra": El ecofeminismo en *La amortajada* de María Luisa Bombal. *Polifonía*, 12(1), 18. [https://www.apsu.edu/polifonia/volume\\_12/2022-2-Spinelli-1.pdf](https://www.apsu.edu/polifonia/volume_12/2022-2-Spinelli-1.pdf)
- Torres, I. (2001). *Parodia y novela policiaca en La hija del caníbal* de Rosa Montero. <http://hdl.handle.net/2183/11024>
- Tubert, S. (1997). Rosalía de Bringas: El erotismo de los trapos. *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, 377.
- Varela, N. (2005). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.
- Vivero, C. E. (2016). Género y teoría literaria feminista: Herramientas de análisis para la aproximación social desde la literatura. *Sincronía*, (70). Universidad de Guadalajara, México. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=51385252200>

# Análisis de la subalternidad y la autoestima en el personaje de Zenobia de *La zarpa* de José Emilio Pacheco.

## Analysis of Subalternity and Self-Esteem in the Character of Zenobia in *La zarpa* by José Emilio Pacheco.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.14.25b

**Juan Carlos Martínez Hernández**

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo  
(MÉXICO)

CE: [0968268a@umich.mx](mailto:0968268a@umich.mx)

ID <https://orcid.org/0009-0007-9768-307X>

Received: 29/01/2025 Revised: 14/03/2025 Approved: 08/06/2025

### Resumen.

El subalterno es cualquier persona subordinada desde una posición de clase, edad, género y oficio o de cualquier otro modo. Así como cualquier sector social marginalizado. El objetivo de este trabajo es analizar en el cuento, *La zarpa* de José Emilio Pacheco, la subalternidad en el personaje de Zenobia ante Rosalba. Se muestra la forma en que se representa el personaje subalterno en el cuento y la relación entre la autoestima y subalternidad en Zenobia. desde la resistencia y autonomía, es decir, como el personaje busca renegociar las relaciones de poder desde la subordinación, a la vez que anhela la liberación y emancipación. Se analiza desde el análisis del discurso desde el enfoque interpretativo y analítico con la perspectiva de los estudios subalternos. Asimismo, con la ayuda del programa informático ATLAS ti. 9, se crearon códigos con base a la teoría subalterna y autoestima para realizar el análisis. Se logró demostrar que el personaje de Zenobia es una mujer subalterna con relación a Rosalba. Asimismo, se muestra que existe una relación entre la autoestima y subalternidad.

**Palabras clave:** Subalterno. Autoestima. *La zarpa*. Literatura.

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Martínez, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Martínez, J.C. (2025). Análisis de la subalternidad y la autoestima en el personaje de Zenobia de *La zarpa* de José Emilio Pacheco. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 248-274. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.14.25b



**Abstract:**

The subaltern is anyone who is subordinated based on class, age, gender, occupation, or any other factor, as well as any marginalized social sector. The objective of this study is to analyze subalternity in the character of Zenobia in relation to Rosalba in José Emilio Pacheco's short story *La zarpa*. This analysis examines how the subaltern character is represented in the story and explores the relationship between self-esteem and subalternity in Zenobia. From the perspective of resistance and autonomy, the character seeks to renegotiate power relations from a position of subordination while simultaneously yearning for liberation and emancipation. The study is conducted through discourse analysis from an interpretative and analytical approach, using the perspective of subaltern studies. Additionally, with the aid of the ATLAS.ti 9 software, codes were created based on subaltern theory and self-esteem to carry out the analysis. The study demonstrates that Zenobia is a subaltern woman in relation to Rosalba. Furthermore, it highlights the existence of a connection between self-esteem and subalternity.

**Keywords:** Subaltern. self-esteem. *La zarpa*. Literature.

## Introducción

José Emilio Pacheco Berny, escritor, poeta, narrador, ensayista y traductor, ha sido uno de los escritores más importantes de la literatura mexicana del siglo XX. Nacido el 30 de junio de 1939 en la Ciudad de México y fallecido el 26 de enero de 2014. Pacheco fue un polígrafo que cultivó e incursionó en todos los géneros literarios, “pero profundamente fue un poeta”, (Villoro, como se cita en el El Colegio Nacional, 2024). En el cuento marcó un estilo caracterizado por la economía narrativa, la precisión del lenguaje y la capacidad para sugerir emociones y conflictos complejos con gran sutileza, como se verá más adelante en el caso del cuento de análisis *La zarpa* en este trabajo. De acuerdo con (Domínguez, citado en Aristegui Noticias, 2014) Pacheco es un referente para los escritores al día de hoy como lo fue Alfonso Reyes en su época para él; ambos grandes humanistas de una gran prosa clara, limpia. Sus cuentos muestran a un autor siempre experimental, en búsqueda del imposible texto perfecto: desde la minificción hasta los ejercicios realistas y fantásticos (López, 2023).

Los problemas que se plantean en esta obra literaria según el portal digital de internet Lectura Abierta (2015) “el autor del cuento ha construido un personaje muy expresivo: una

mujer con baja autoestima y con mucha rabia contra otra persona y consigo misma por ser envidiosa”. Zenobia, quien es el personaje principal se ataca a sí misma por considerarse gorda y fea. Sin embargo, desde la perspectiva subalterna en este análisis se aborda dicha problemática, pero como un síntoma, que en efecto la tiene en conflicto con su autoestima, aunque este mismo conflicto le permite luchar contra la opresión y romper con los estereotipos de la mujer. Es decir, Zenobia desde nuestro punto de vista no es una mujer envidiosa y pecadora, al contrario, a pesar de vivir desde la subalternidad logra luchar, darse voz a si misma y liberarse de la opresión. El subalterno es cualquier persona subordinada desde una posición de clase, casta, edad, género y oficio o de cualquier otro modo (Guha, 1981). Así como cualquier sector social marginalizado. El subalterno es un sujeto migrante, cambiante, cuya identidad es variada y situacional, por lo que no debe limitarse a privilegiar grupos subalternos particulares “obreros, campesinos, hombres” sino tener acceso al vasto y móvil conjunto de las masas, Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, 1993 como se cita en Mallon (2010).

Por lo que en este trabajo se plantean las siguientes preguntas: **¿Cómo se representa la subalternidad en el personaje de Zenobia en relación con Rosalba en el cuento de José Emilio Pacheco? ¿Cómo se relaciona la autoestima y la subalternidad en el cuento?**

*La zarpa* es un cuento con un narrador autodiegético. Este relato introspectivo contada por una mujer de nombre Zenobia, desde un confesionario de iglesia, donde cuenta los pensamientos que ha tenido en contra de una amiga de la infancia, Rosalba, quien es muy bella, inteligente y amable de acuerdo con la narradora. Según el portal Los Resúmenes, (2024) Rosalba simboliza la belleza y el éxito. Mientras que Zenobia se siente inferior a ella. El cuento comienza contándole al sacerdote la amistad que tenía con Rosalba desde la infancia. Le cuenta como después de vivencias en la infancia sus caminos se separaron al ir creciendo, asimismo como su amiga siempre vivió entre lujos y se casó varias veces. La narración culmina cuando Zenobia encuentra a Rosalba en la vejez.

En dicho relato Zenobia es consciente de lo que representa Rosalba por lo que ha tenido pensamientos como: “Ay, padre, aunque no lo crea, Rosalba estaba más linda y

elegante que nunca, en plenitud, como suele decirse. Me sentí tan mal que me hubiera gustado verla caer muerta a mis pies”, Pacheco, (1972, p.2).

Pacheco se caracteriza por su narrativa breve, crítica social y habilidad de capturar la complejidad de las relaciones humanas y las transformaciones sociales de México. Por lo que seguramente encontraremos conflictos internos desde la vida cotidiana enmarcados en la realidad de mediados del siglo XX, que reflejen las transformaciones estructurales y las consecuencias de estos insertas en dicha obra literaria.

### Justificación

Analizar este cuento significaría agregar una mirada distinta de los estudios literarios que se han realizado en los cuales se enfatiza la envidia de Zenobia, por ejemplo, según Molano (2024) la creación artística de José Emilio Pacheco permite entender la naturaleza humana a través de los personajes, refiriéndose a la envidia. Por otro lado, en el portal Los Resúmenes, (2024) resaltan a Zenobia como un personaje llena de inseguridades y resentimiento, a la vez que busca una venganza, quien en un contexto de una metrópolis se siente perdida y abrumada. O como menciona Metri, (2019) se remite como un cuento que habla sobre el miedo al tiempo, es decir, temor a envejecer.

Como hemos mencionado en el cuento ningún análisis soslaya el conflicto de Zenobia, con relación a Rosalba que es el personaje antagónico. De igual manera en este estudio nos centraremos en dicho conflicto, pero demostrando como Zenobia no es un personaje resentido y completamente pasivo ante Rosalba, al contrario, a pesar del “rango inferior” que la sociedad le ha asignado ha sido capaz de luchar y romper estructuras patriarcales, sociales, de belleza y profesionales.

En este sentido realizar análisis de textos ficcionales sobre la mujer subalterna, ayuda a entender las situaciones de desigualdad y opresión sistemática de las que son víctimas, y que se manifiestan en dichos textos. En el marco de lo que establece Barthes (1987), un texto no está constituido por una fila de palabras de las que se desprende un único mensaje, está compuesto de significados de muchas culturas entretreídas, que se instauran en el lector.

Esta cuestión resulta apropiada para el análisis, por los silencios, las dudas y las contradicciones en el discurso de Zenobia, esto visto desde la subalternidad no es un discurso individual sino uno compuesto por una sociedad, misma que la ha excluido e impuesto normas que han la han oprimido. Además, a lo largo de la narración la historia se fragmenta con episodios de resistencia y momentos en los que el discurso dominante se debilita.

*La zarpa* título del cuento a analizar hace referencia al embate que ha recibido Zenobia en su vida sublimada en Rosalba. Este conflicto interno que se refleja en su autoestima. Esta idea de la experiencia de ser aptos para la vida y para sus requerimientos, y que refiere a la confianza, en nuestra capacidad de pensar y de afrontar los desafíos de la vida, el sentimiento de ser dignos, de merecer, de tener derecho a afirmar nuestras necesidades y gozar de los frutos de nuestros esfuerzos a la vez que somos felices (Branden, 1993). Sin embargo, es importante cuestionar esta idea que focaliza en el individuo esta valoración, como ocurre en el personaje de Zenobia, ya que su entorno está marcada por la desigualdad, violencia y reglas patriarcales, en consecuencia, la percepción de sí misma se ve influenciada y no debe entenderse solamente como un problema personal y psicológico, más bien, como el resultado de haber crecido en un sistema que castiga a las mujeres que no se acopla a lo esperado y que impone ciertos modelos estéticos, de éxito y de feminidad que no describen a ella. En relación, de acuerdo con (González-Arratia (2001) “es una estructura cognitiva de experiencia evaluativa real e ideal que el individuo hace de sí mismo, condicionada socialmente en su formación y expresión, lo cual implica una evaluación interna y externa del yo”. Rosenberg y Coopersmith se refieren a la autoestima como una actitud positiva o negativa hacia un objeto particular, en concreto el yo (citado por González-Arratia, 2001). En este análisis Zenobia podría ser considerada con autoestima baja o negativa de acuerdo con la autora y autores mencionados, ya que se enmarca dentro del modelo en mención: la autoestima baja está relacionada con el autorechazo, autodesprecio y autoevaluación negativa, como se verá más adelante. Aunque cabe aclarar que más que evaluar su autoestima, lo significativo es ver como su autopercepción ha sido moldeada por discursos de poder que la oprimen.

Este conflicto interno es el reflejo de lo que menciona Spivak (2003) que la mujer subalterna no puede hablar y aunque se silencié no significa que no exista. Por lo que la autoestima de Zenobia sería el síntoma que habla por ella, por las condiciones sociales y culturales hegemónicas que la han marginado. Ella sostiene que su silencio está reprimido por los sistemas de dominación que bloquean el reconocimiento legítimo de su voz. Por lo que su palabra está a travesada por dichos sistemas. Por ejemplo, como metáfora el confesionario podría significar dicho silenciamiento, es decir, ella se pronuncia, pero lo hace a través de la figura de un hombre y que es sacerdote, esto muestra la opresión patriarcal. De igual forma, como se muestra más adelante la autoestima baja que se expresa en el personaje está relacionada no únicamente en su esfera individual, sino como un problema estructural que se ve imbricado en lo social, el silenciamiento antes mencionado en efecto es un síntoma de cuestiones estructurales. Por lo tanto, visto de esta manera el conflicto emocional de Zenobia no solo evidencia la subjetividad lastimada, además muestra la prohibición de enunciarse desde su autonomía y fuera del orden dominante.

El cuento de *La zarpa* surge en los años 70 en México, coincide con la época del boom de la literatura mexicana, influenciados por la narrativa de críticas sociales y políticas de México. Al igual que fueron los años que en la ciudad de México se generan cambios significativos para modernizar el contexto urbano, con lo que se producen tensiones sociales y disputas de clases sociales. Lo cual se ve reflejado en el cuento. Por ejemplo, en el siguiente enunciado: “usted no es de aquí, padre, no conoció México cuando era una ciudad pequeña, preciosa, muy cómoda, no la monstruosidad que padecemos ahora en 1971”, dice Zenobia (Pacheco, 1972, p.1).

Por lo tanto de acuerdo con Spivak (1998) los textos literarios operan como lugares retóricos alternativos donde se pueden articular relatos de subalternos. Asimismo según Ebenhoch (2019) los protagonistas subalternos ficcionales, no se limitan a ser víctimas, sino que como se aprecia en un número notable de cuentos, luchan para deshacerse del status subalterno y toman la palabra en forma de discurso de personaje o de instancia narrativa. En el caso de Zenobia esa resistencia se refleja cuando decide contar su historia, a pesar de que

el espacio en el que se enuncia está controlado por un hombre, aunque su voz aparezca desde los márgenes, en un sentido de culpa, confusa y dependiente, se hace presente en un intento de controlar su propia historia y mostrarse desde la alteridad. Esto se entrecruza con lo que dice (Spivak, 2003) lo difícil que es legitimar su voz la subalterna sin usar los códigos del poder. Esto es, Zenobia demuestra esa tensión, aunque habla su palabra aún está condicionada por un sistema que no le favorece y que pone limita su libertad plena.

A su vez como menciona Uscátegui-Narváez (2014) el protagonista subalterno: un afrodescendiente, un indio, un niño, una mujer y un anciano son retomados como crítica sociocultural. De igual manera y finalmente como se ven el análisis de la narrativa de Josefina Plá realizado por Zambrano (2021), se muestra como la atmosfera de discriminación y humillaciones y las condiciones lastimosas en las que viven las figuras femeninas agudizan el estado de vulnerabilidad de las mismas.

Tomando en cuenta los antecedentes citados, en este estudio se tiene como objetivo: analizar la subalternidad en el personaje de Zenobia ante Rosalba. Además de identificar como se representa el personaje subalterno en el cuento. Asimismo, mostrar la relación entre la autoestima y subalternidad en el personaje de Zenobia.

### Análisis

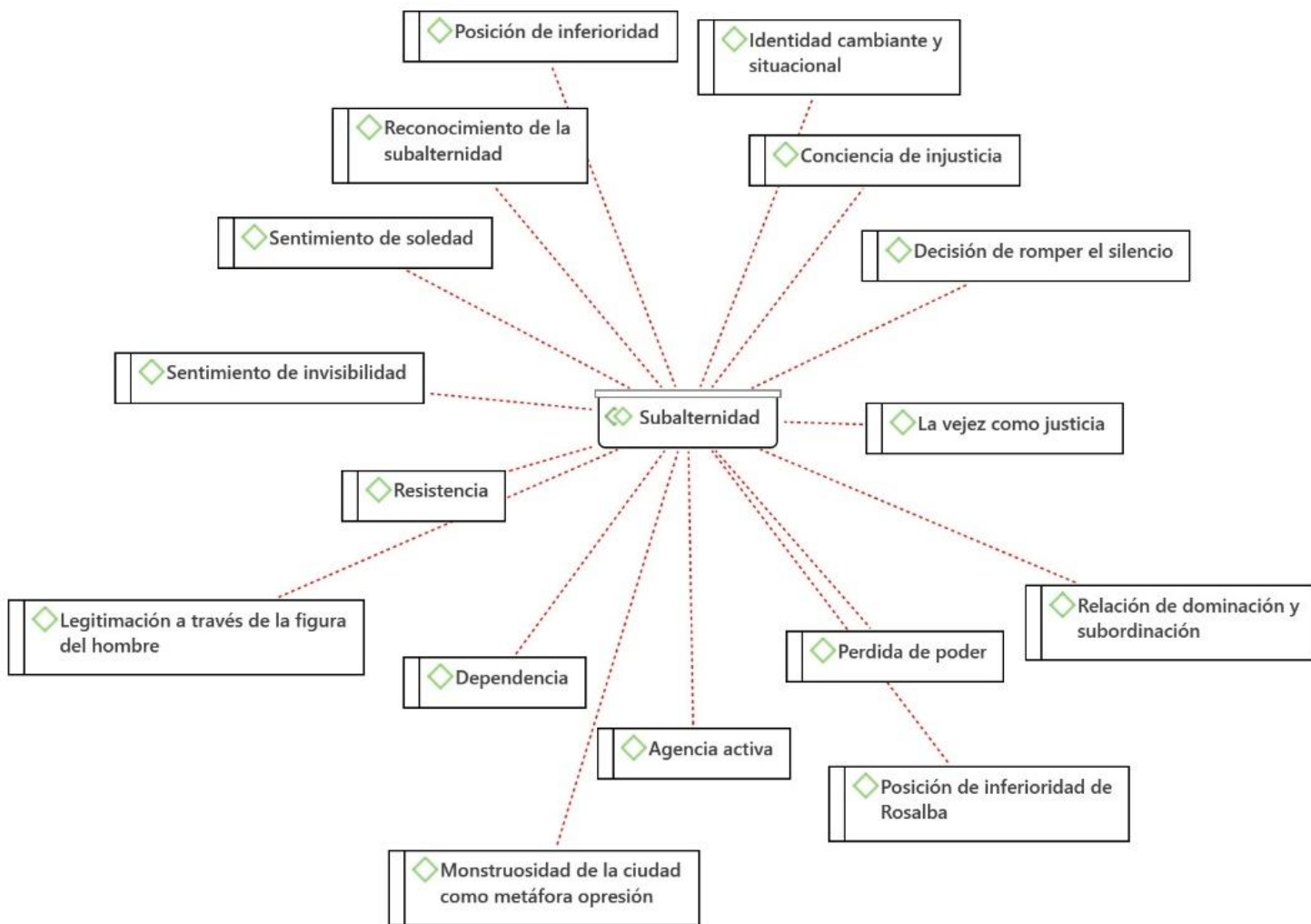
En este apartado se mostrarán las categorías y subcategorías que se encontraron al realizar la exploración del cuento de *La zarpa*, en el programa informático Atlas ti. 9. La relación que se encontró entre autoestima y subalternidad. Así, como los 19 códigos que se crearon a partir de la teoría subalterna y de la autoestima.

En el cuento en el personaje de Zenobia se encontraron las siguientes características que demuestran su posición de subalterna, aspectos como: sentirse inferior, conciencia de injusticia, sentimiento de soledad, dependencia, sentimiento de invisibilidad, agencia activa, legitimación a través de la figura del hombre, identidad cambiante y situacional, perdida de poder, decisión de romper el silencio, relación de dominación y subordinación, resistencia,



monstruosidad de la ciudad como metáfora de la opresión y la vejez como metáfora de justicia (Ver Figura 1).

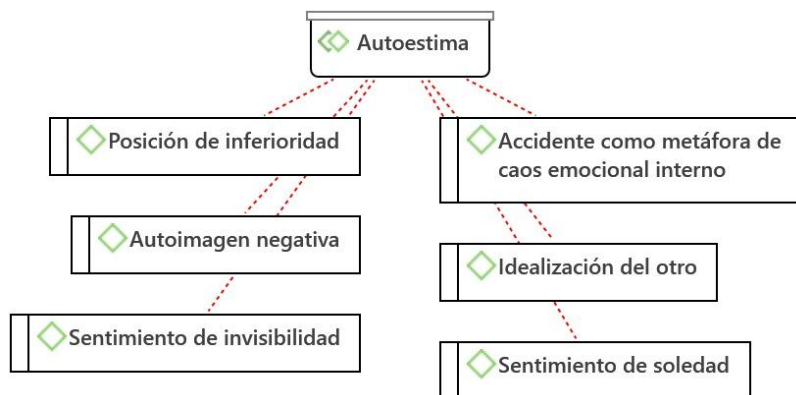
**Figura 1.** La subalternidad en el cuento de *La zarpa*.



**Fuente:** elaboración propia

En cuanto a la autoestima de Zenobia se encontraron las siguientes características: posición de inferioridad, autoimagen negativa, sentimiento de invisibilidad, accidente como metáfora de caos emocional interno, idealización del otro, sentimiento de soledad (Ver **Figura 2**).

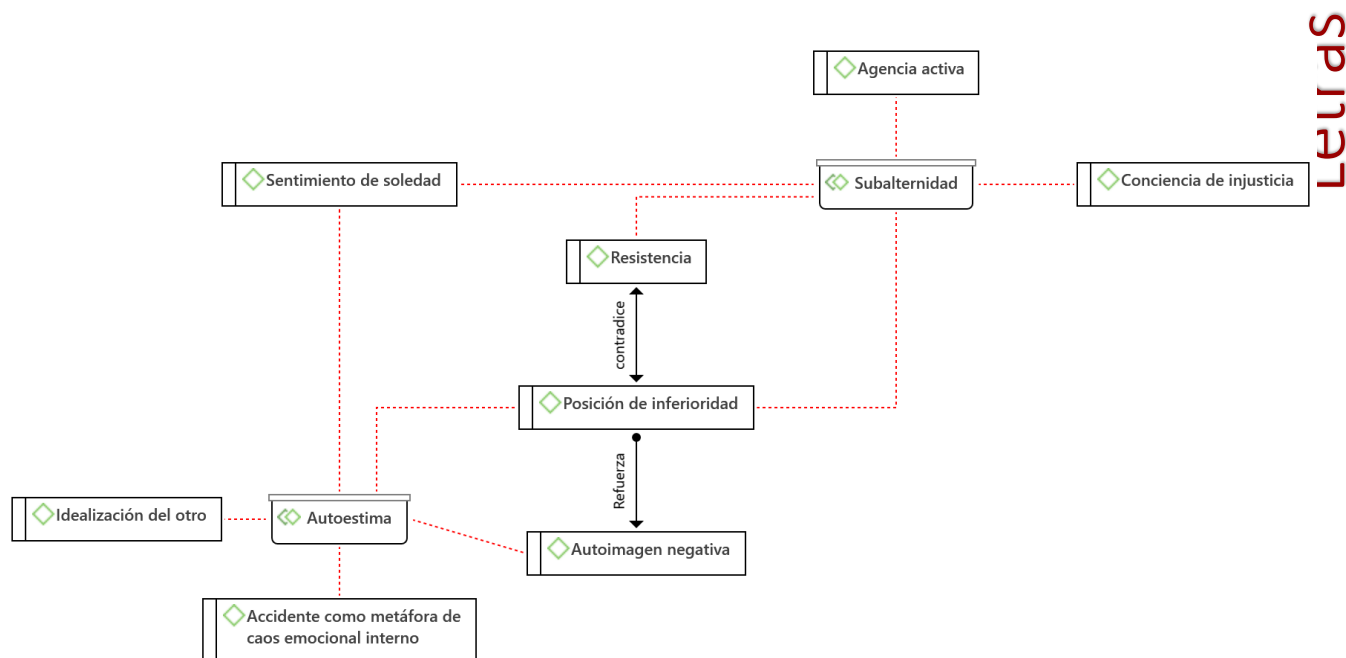
**Figura 2.** La autoestima de Zenobia



**Fuente:** elaboración propia

Se muestra cómo se imbrican la posición de la subalterna y la autoestima de Zenobia en el cuento. Ambas convergen en la posición de inferioridad y sentimiento de soledad. Asimismo, la autoimagen negativa refuerza la posición de inferioridad, por otro lado, se observa la resistencia desde la subalternidad contra la posición de inferioridad (Ver **Figura 3**).

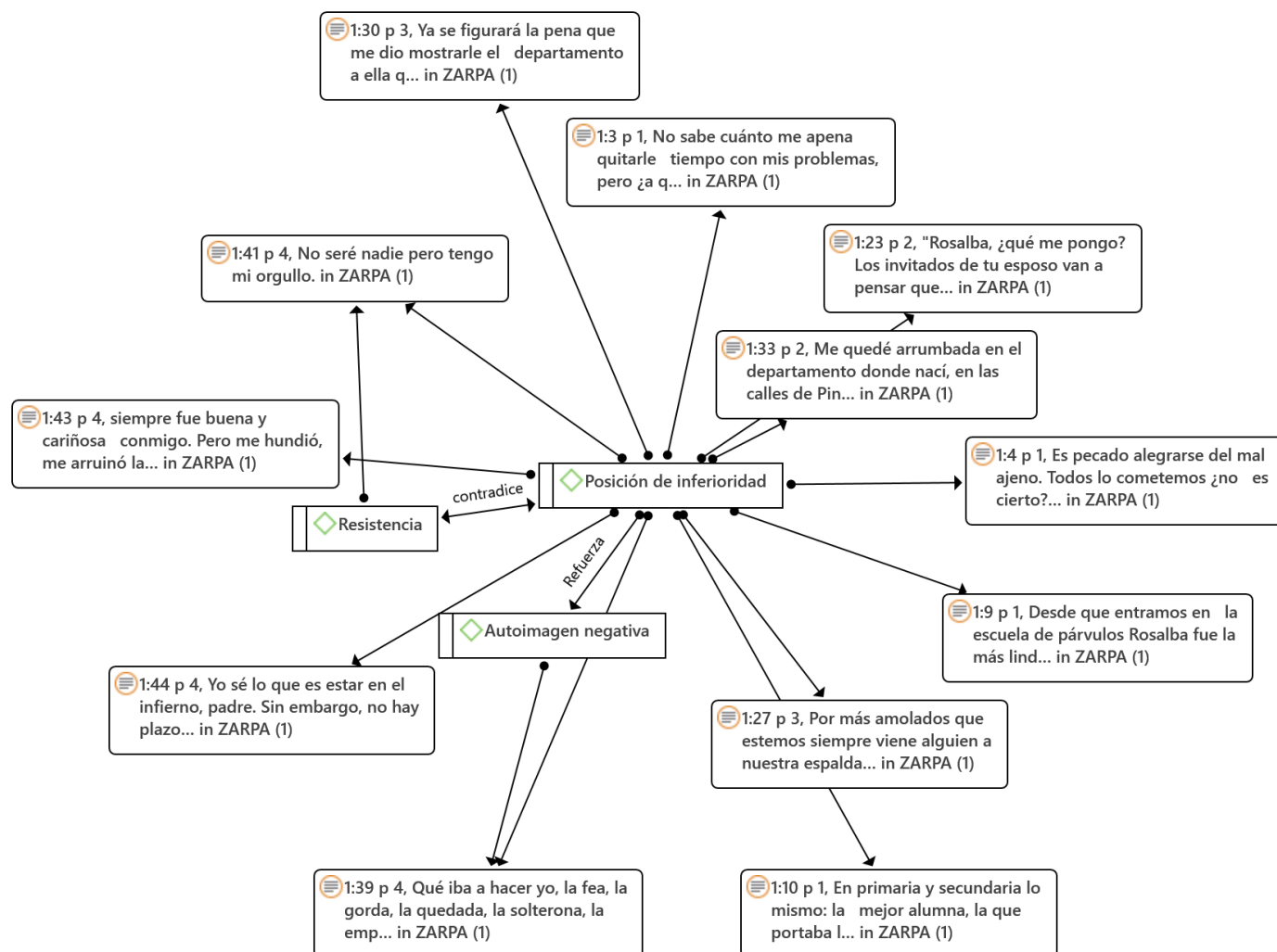
**Figura 3.** Relación entre subalternidad y autoestima



Fuente: elaboración propia

En la siguiente Figura 4, se puede mostrar en 12 ocasiones como Zenobia se siente subordinada ante Rosalba, se podría decir que esta forma de subalternidad es desde la belleza hegemónica. Asimismo, se puede observar que cambia con el tiempo, por ejemplo, en la infancia menciona Zenobia, “Desde que entramos en la escuela de párvulos Rosalba fue la más linda, la más graciosa, la más inteligente”. En otro momento de adulta dice “que iba a hacer yo la fea, la gorda, la quedada, la solterona la empleadilla en ese ambiente de riqueza” esto ocurre cuando su amiga la invita a comer a su casa y ella decide no asistir, en esta cita la posición de inferioridad es económica además de la belleza. Sin embargo, así como la decisión de no acudir y la posición que demuestra cuando declara “no seré nadie, pero tengo mi orgullo” expone la capacidad de actuar y resistir a pesar de la dominación.

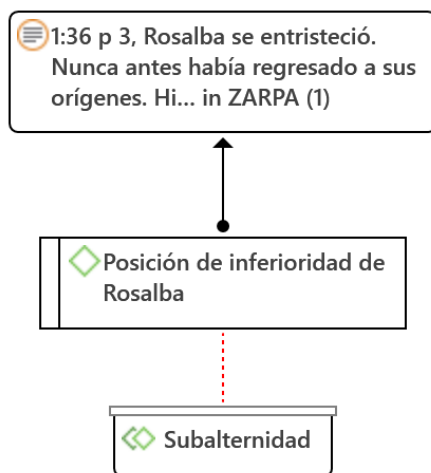
Figura 4. Posición de inferioridad de Zenobia



Fuente: elaboración propia

En el cuento solo una vez se encuentra la posición de subalternidad de Rosalba, “se entristeció. Nunca antes había regresado a sus orígenes”. El tipo de subordinación que tiene es de género, como se menciona en el cuento a Rosalba los hombres solo la ilusionaban y nunca la dejaron en paz (Ver **Figura 5**).

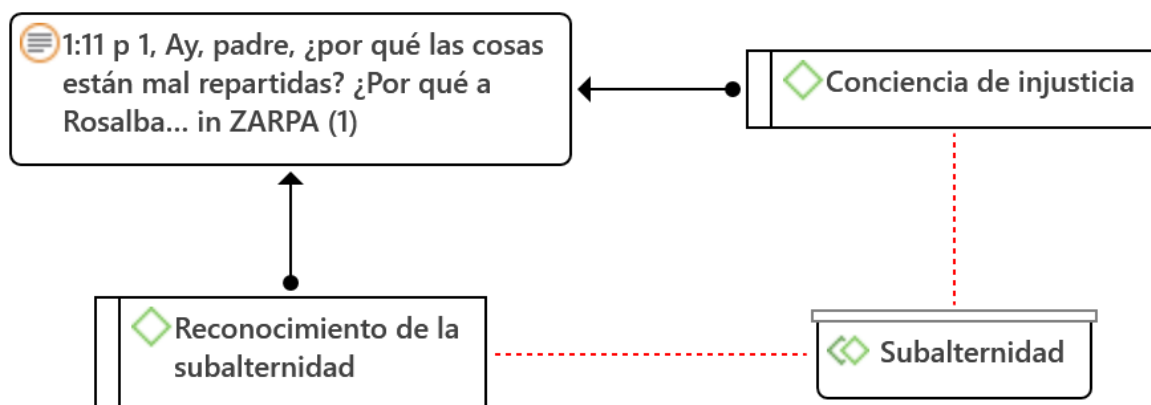
**Figura 5.** Posición de inferioridad de Rosalba



**Fuente:** elaboración propia

En la siguiente Figura 6, se expone el momento en el que reconoce por primera vez su posición de subalterna acompañada de la conciencia de injusticia: “ay, padre, ¿por qué las cosas están mal repartidas? ¿Por qué a Rosalba le tocó lo bueno y a mí lo malo?”.

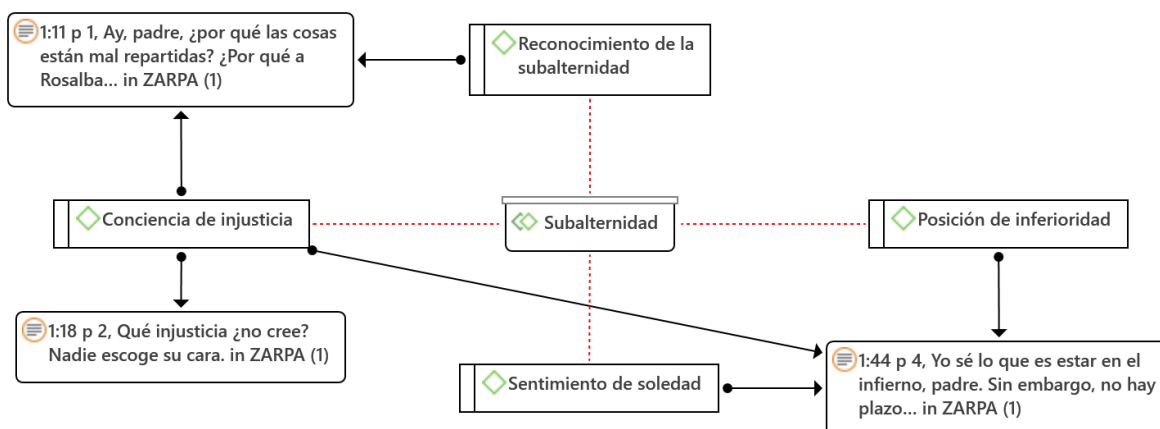
Figura 6. Reconocimiento de la subalternidad de Zenobia



Fuente: elaboración propia

En la Figura 7 se muestra la injusticia a través de la construcción social de la belleza “qué injusticia ¿no cree? Nadie escoge su cara. Si alguien nace fea por fuera la gente se las arregla para que también se vaya haciendo horrible por dentro”. Asimismo, se relaciona con el reconocimiento de la posición subalterna, posición de inferioridad y sentimiento de soledad.

Figura 7. Conciencia de injusticia de Zenobia

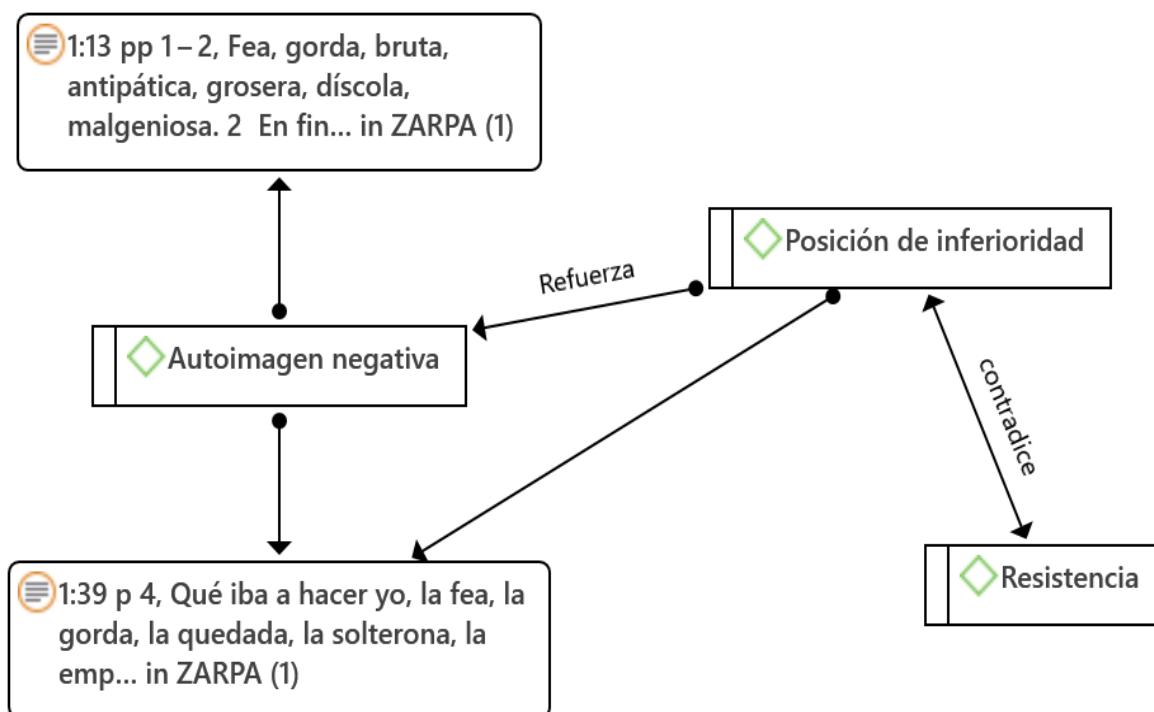


Fuente: elaboración propia



En el siguiente ejemplo, la autoimagen negativa refuerza la posición de inferioridad, cuando Zenobia dice que es “fea, gorda, bruta, antipática, grosera, díscola, malgeniosa. En fin”. La última expresión pareciera que funciona como un recurso de ironía que resiste a la vez a la posición de inferioridad (Ver **Figura 8**).

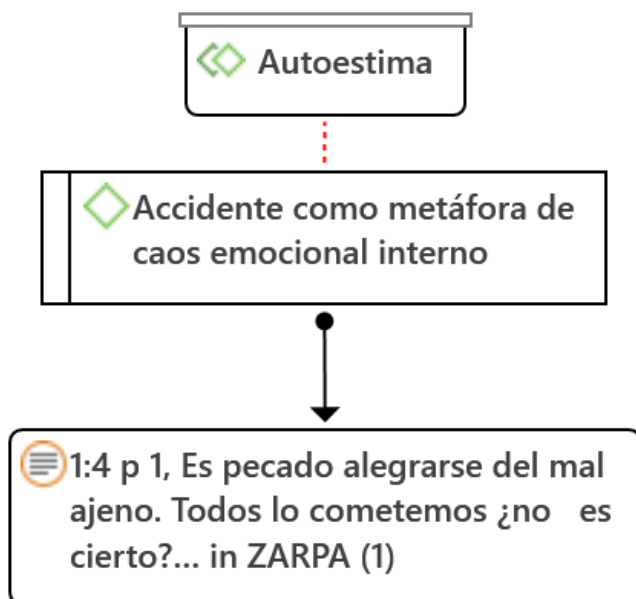
**Figura 8.** Autoimagen negativa de Zenobia.



**Fuente:** elaboración propia

Al inicio del cuento la autoestima de Zenobia se ve refleja de la siguiente forma, “es pecado alegrarse del mal ajeno. Todos lo cometemos ¿no es cierto? Fíjese usted cuando hay un accidente, un crimen, un incendio”. Se podría interpretar como una metáfora del caos emocional que enfrenta Zenobia (Ver **Figura 9**).

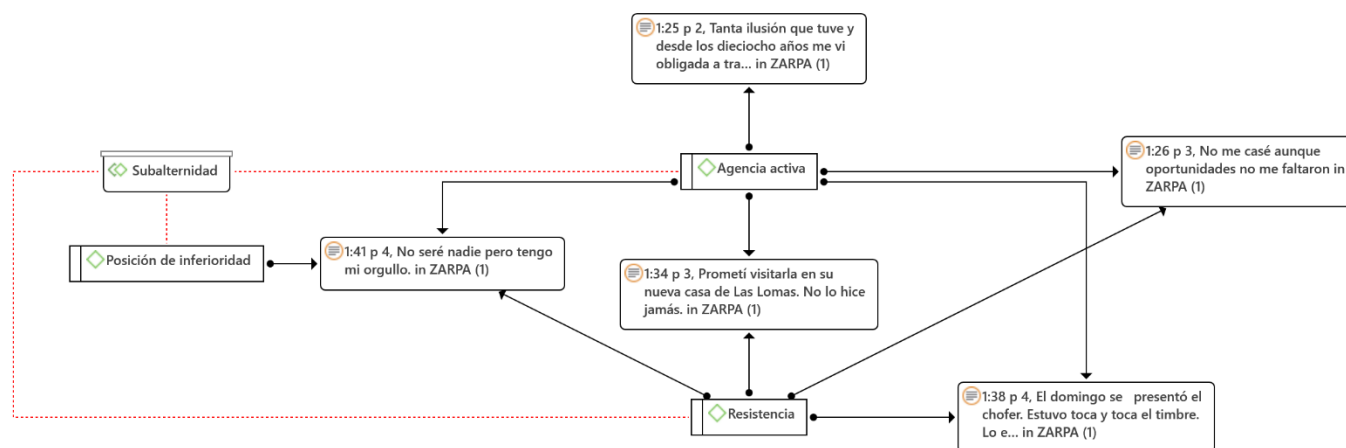
Figura 9. Metáfora sobre la autoestima de Zenobia



Fuente: elaboración propia

Uno de los aspectos fundamentales en la teoría subalterna es la agencia, que se refiere a la capacidad de las personas de actuar de manera independiente con sus recursos para desarrollar su potencial, esto se observa en varias ocasiones a pesar la opresión desde la subordinación, por ejemplo, “no me casé, aunque oportunidades no me faltaron”. Zenobia decide no casarse no hay mejor forma de demostrar su capacidad de agencia a pesar de la opresión, y la continua comparación con Rosalba, ella decide escribir su propia historia, rompe con el esquema tradicional de la mujer, dependiente del hombre. Asimismo, esta agencia activa se relaciona con la lucha contra la hegemonía impuesta (Ver **Figura 10**).

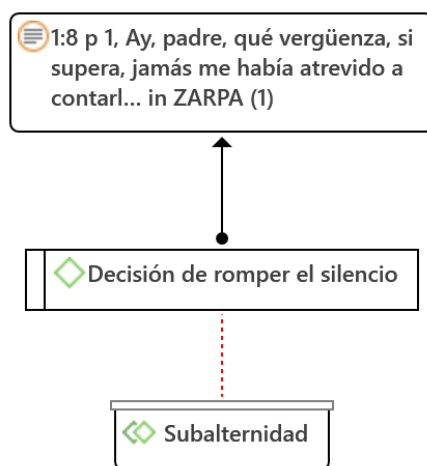
Figura 10. Agencia activa de Zenobia



Fuente: elaboración propia

Como hemos visto la agencia activa comienza a ayudar a Zenobia para darse voz a si misma, en la Figura 11, se demuestra como rompe el silencio, al exponer su situación “ay padre, que vergüenza, si supiera, jamás me había atrevido a contarle esto a nadie, ni a usted. Pero ya estoy aquí. Después me sentiré más tranquila”. Aunque la confesión sea a un hombre, lo destacable y complejo es que comienza a darse voz a sí mismo, después de estar años en el silencio.

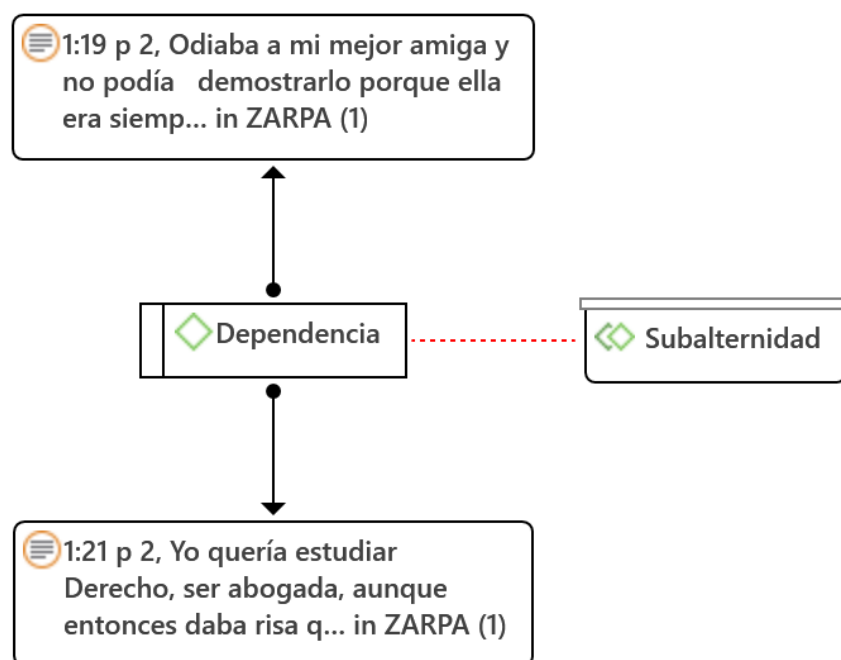
Figura 11. Romper el silencio en la subalternidad



Fuente: elaboración propia

La subalternidad se caracteriza por una condición de opresor y oprimido, lo que a veces puede ser vista como dependencia, como se observa en la Figura 12. La dependencia de Zenobia con Rosalba es tan compleja que a pesar de la constante resistencia y malestar por la subordinación que representa en relación con ella, no pudo en algunos momentos no depender de ella, por ejemplo, cuando menciona “yo quería estudiar Derecho, ser abogada” no obstante, no se animó a entrar en la universidad sin Rosalba, o cómo cuando dice “odiaba a mi mejor amiga y no podía demostrarlo porque ella era siempre buena, amable, cariñosa conmigo. Estas contradicciones muestran la compleja posición de una persona subalterna.

**Figura 12.** Codependencia de Zenobia

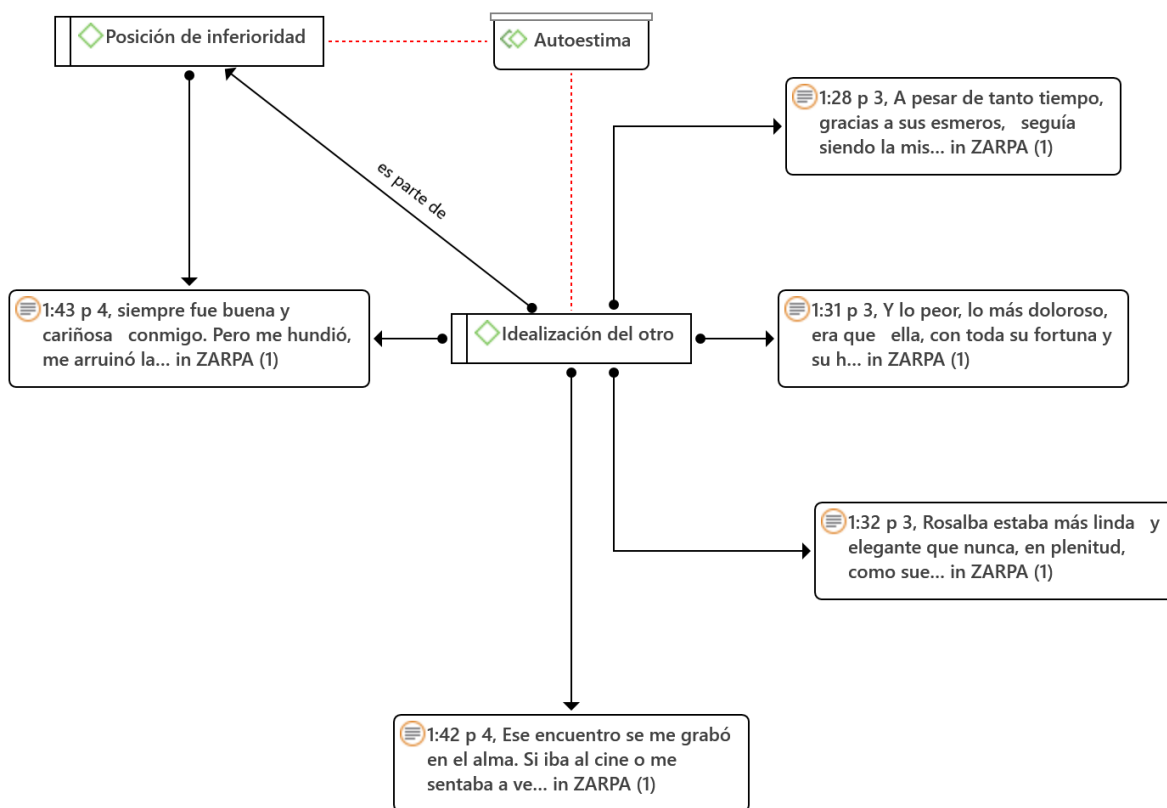


**Fuente:** elaboración propia

La idealización de Rosalba por Zenobia era de tal manera porque se compone de su autoestima y subalternidad, y como hemos visto se relacionan por la posición de inferioridad que asume. Como se observa en la Figura 13, “a pesar de tanto tiempo, gracias a sus esmeros, seguía siendo la misma: su cara fresca de muchacha, su cuerpo esbelto, sus ojos verdes, su pelo castaño, sus dientes perfectos...”. Es evidente que dicha cita refleja una idealización un

tanto irreal porque nadie puede ser la misma persona o mantener las mismas cualidades en la edad adulta que de adolescente.

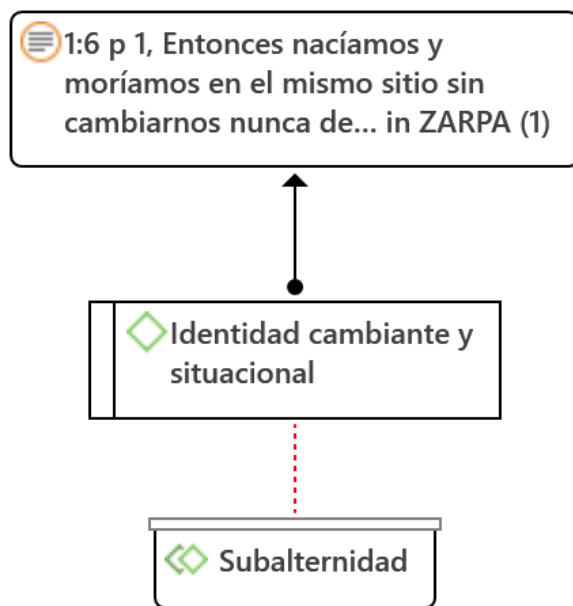
Figura 13. Zenobia idealiza a Rosalba



Fuente: elaboración propia

A continuación, en la Figura 14 sobre la identidad cambiante y situacional se ve expuesto cuando Zenobia menciona, “entonces nacíamos y moríamos en el mismo sitio sin cambiarnos nunca del barrio. Éramos de San Rafael, de Santa María, de la colonia Roma. Nada volverá a ser igual [...]”.

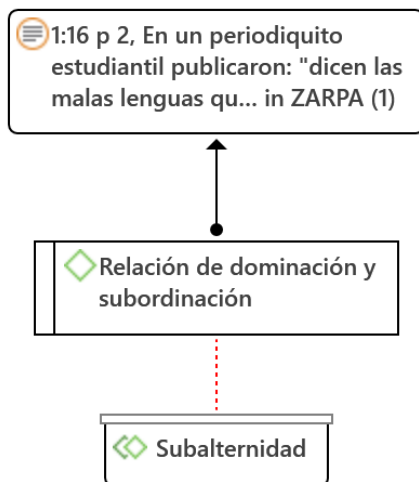
Figura 14. Identidad situacional en la subalternidad



Fuente: elaboración propia

La relación de dominación y subordinación se puede ver claramente en la siguiente Figura 15, menciona Zenobia, "dicen las malas lenguas que Rosalba anda por todas partes con Zenobia para que el contraste haga resplandecer aún más su belleza única, extraordinaria, incomparable". Esta situación evidencia la posición de subalterna de Zenobia ante Rosalba.

Figura 15. Relación de dominación y subordinación entre Zenobia y Rosalba

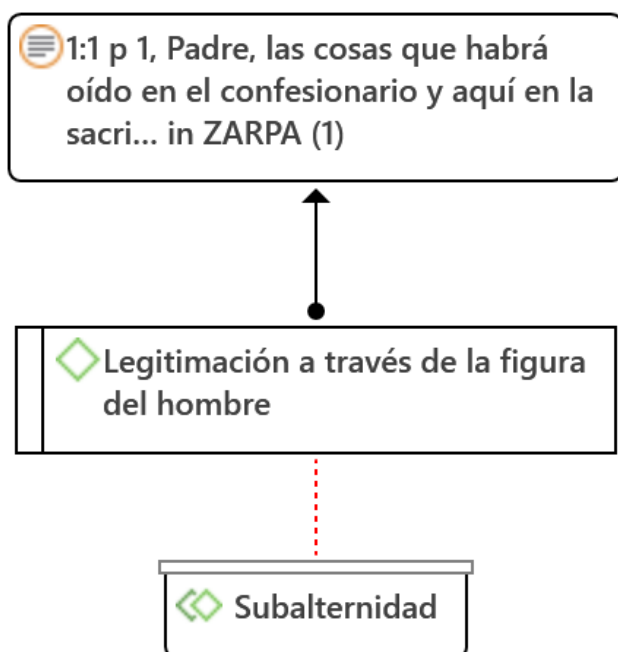


Fuente: elaboración propia



La siguiente Figura 16, es muy interesante porque es la clara muestra de cómo es a través de la figura de un hombre como se legitima la voz de Zenobia, “padre las cosas que habrá oído en el confesonario y aquí en la sacristía... Usted es joven, es hombre. Le será difícil entenderme”. Son las primeras proposiciones que se ven en el cuento, como si la voz de Zenobia no pudiera ser escuchada sin la figura de un hombre.

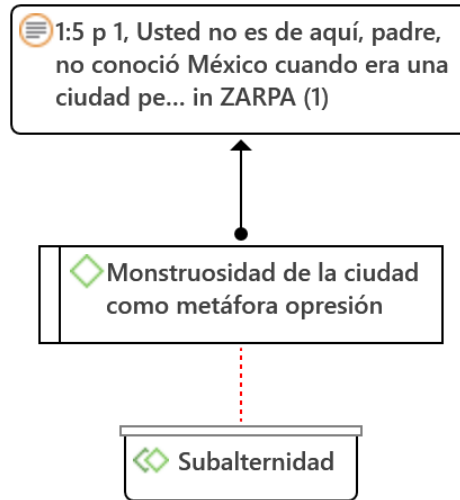
**Figura 16.** Legitimación a la voz de Zenobia desde la figura del hombre



**Fuente:** elaboración propia

Una de las metáforas que representa la opresión de Zenobia se aprecia en la Figura 17, con la siguiente expresión “usted no es de aquí, padre, no conoció México cuando era una ciudad pequeña, preciosa, muy cómoda, no la monstruosidad que padecemos ahora en 1971. Coincide con la época en que Luis Echeverría era presidente de México, y su gobierno se caracterizó por la represión de movimientos sociales y estudiantiles, metafóricamente se representa esta monstruosidad de sistema político que oprimía a muchas personas subalternas como Zenobia.

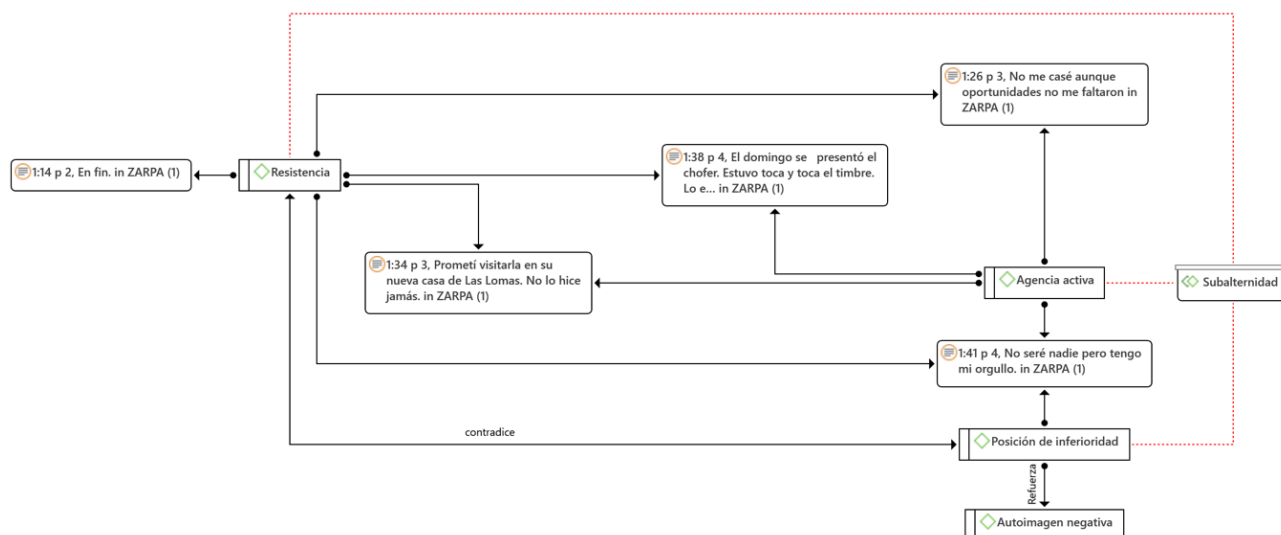
Figura 17. Metáfora de la opresión de Zenobia



Fuente: elaboración propia

Uno de los aspectos muy importantes en la subalternidad es la resistencia, la agencia activa y la búsqueda de hacerse escuchar a pesar de toda la opresión, como se muestra en la Figura 18, “prometí visitarla en su nueva casa de las Lomas. No lo hice jamás”. Este silencio y otros como cuando no abrió al chofer a pesar de que llegó por ella para llevarla con Rosalba. Se pueden interpretar como una forma de agencia activa, en contra de su posición de inferioridad y autoimagen negativa.

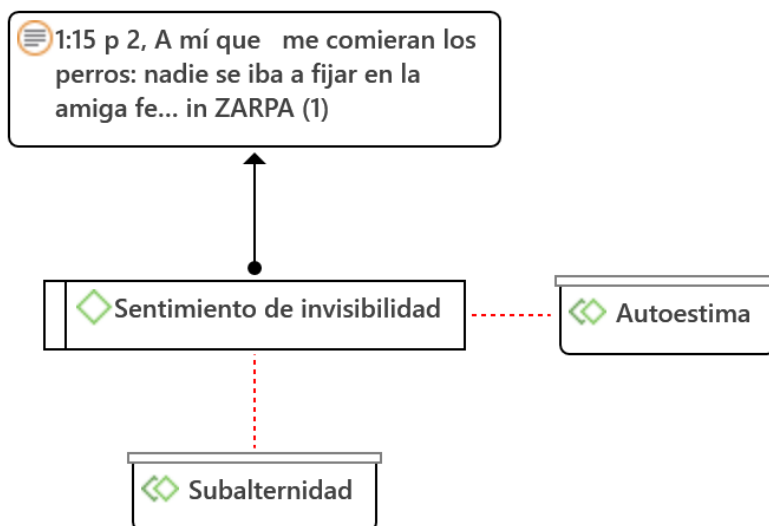
Figura 18. Resistencia en la subalternidad



Fuente: elaboración propia

La autoestima de Zenobia se ve imbricada con la subalternidad, y el sentimiento de invisibilidad como se observa en la Figura 19, en la proposición, “a mí que me comieran los perros: nadie se iba a fijar en la amiga fea de la muchacha guapa”.

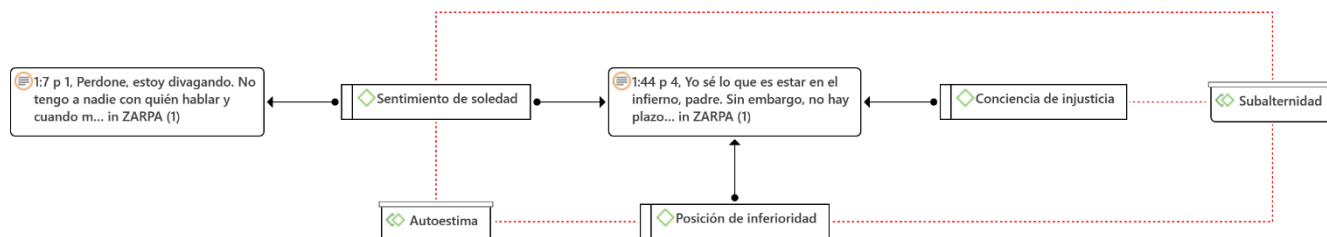
Figura 19. Sentimiento de invisibilidad de Zenobia



Fuente: elaboración propia

Otro de los aspectos que demuestra la autoestima negativa y el sentimiento de soledad de Zenobia se observa cuando menciona “perdone, estoy divagando. No tengo a nadie con quién hablar y cuando me suelto...”. Aquí se ven imbricadas nuevamente la autoestima y la subalternidad (Ver **Figura 20**).

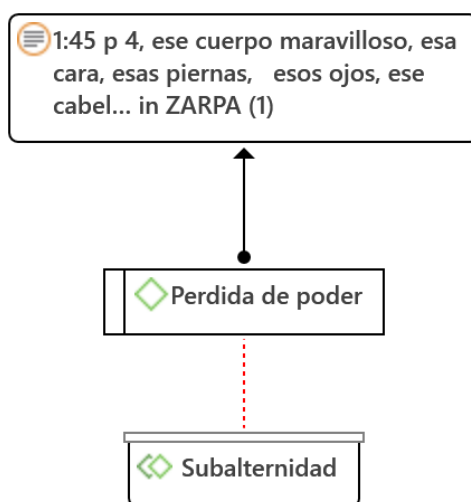
**Figura 20.** Sentimiento de soledad de Zenobia



**Fuente:** elaboración propia

Rosalba pierde su posición hegemónica, al perder su belleza, como se muestra en la Figura 21, “ese cuerpo maravilloso, esa cara, esas piernas, esos ojos, ese cabello, se perdieron para siempre en un tonel de manteca, bolsas, manchas, arrugas, papadas, várices, canas, maquillaje, colorete, rímel, dientes falsos, pestañas postizas, lentes de fondo de botella”.

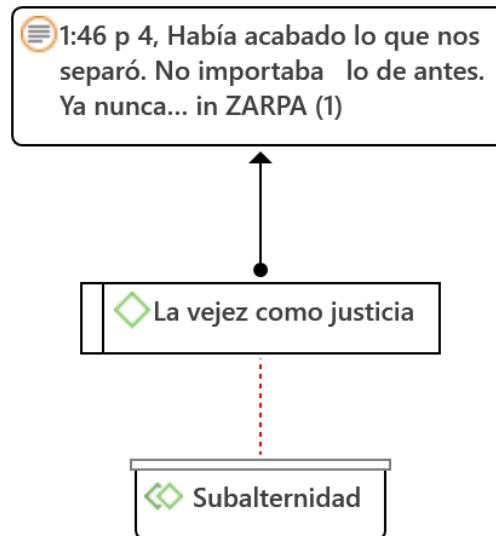
**Figura 21.** Pérdida de poder de Rosalba



**Fuente:** elaboración propia

Finalmente, como una liberación y justicia a Zenobia se presenta la vejez, simbólicamente como eso que rompe la subordinación y posición de inferioridad, ante Rosalba, “había acabado lo que nos separó. No importaba lo de antes”. Menciona que la vejez las ha hecho iguales (Ver **Figura 22**).

**Figura 22.** La vejez como justicia



**Fuente:** elaboración propia

## Conclusiones

En el cuento de *La zarpa* de José Emilio Pacheco se logró demostrar que el personaje de Zenobia es una mujer subalterna con relación a Rosalba. Asimismo, se muestra que existe una relación entre la autoestima y subalternidad. A diferencia de Zenobia, quien más de 10 veces se muestra en una posición de inferioridad, Rosalba solo se encuentra 1 sola vez en dicha posición en el cuento. La subalternidad se demuestra con 16 categorías diferentes, como se observa arriba en la figura 1. La autoestima negativa en Zenobia por su parte con 6, como se vio anteriormente en la figura 2. Estas dos categorías que se relacionan convergen en la posición de inferioridad, es decir, ser persona subalterna y tener una autoestima negativa pueden estar en una posición de subordinación. La forma hegemónica en este cuento se refleja en la imagen de la mujer bella, asimismo, destaca desde el inicio de la

narración como la voz de la mujer será legitimado desde una figura patriarcal, como si la veracidad o el permiso de hablar se da con el consentimiento del hombre, que históricamente a subordinado a la mujer. En la obra en mención se logra principalmente demostrar que Zenobia es mostrada como una mujer que está vulnerada económicamente y socialmente, y Rosalba quien representa un ideal inasequible por su belleza y riqueza simboliza el sistema patriarcal y económico y social que la oprime. Sin embargo, otra de las perspectivas interesante del análisis es que Zenobia sin darse cuenta logra romper dichas estructuras, principalmente porque decide no casarse y emplearse, en una época en la que el machismo y el patriarcado dominaban al sexo femenino. A diferencia de Rosalba, ella no necesitó de un hombre para vivir. Esta exploración entre la subalternidad y la autoestima es muy compleja porque interactúan como hemos mencionado, desigualdades estructurales y relaciones de poder, poniendo en la palestra si es posible la emancipación y ser escuchada para obtener justicia. Finalmente podemos decir que, en la escritura, aún en los cuentos, se filtran las realidades de la vida y no hay accidentes o cuestiones del azar, por ejemplo, no es raro que Zenobia se parezca a xenofobia y Rosalba a una flor muy bella y delicada. La zarpa no solo representa un cuento de rivalidad femenina o baja autoestima, sino que es un texto literario que visibiliza los mecanismos discursivos de la subalternidad. Así cuando Zenobia se enuncia, aunque lo haga desde los márgenes, rompe con un sistema simbólico dominante. Este discurso fragmentado imperfecto ambiguo configura una voz que existe y a pesar de no ser fuerte se alcanza a oír.

### Referencias

- Aristegui Noticias. (2014). José Emilio era un “jardinero de la literatura”: Krauze y Domínguez en CNN. Aristegui Noticias.  
<https://aristeguinoticias.com/2801/kiosko/jose-emilio-era-un-jardinero-de-la-literatura-krauze-y-dominguez-en-cnn/>
- Barthes, R. (1987). El susurro del lenguaje más allá de la palabra y de la escritura. In Paidós (pp. 65–71). <file:///C:/Users/Lenovo>



[L440/Downloads/toaz.info-barthes-roland-la-muerte-del-autor-pdf-pr\\_0f2f53b0913e73d3bd982bfc8c562f06.pdf](https://doi.org/10.32870/sincronia.axxix.n88/L440/Downloads/toaz.info-barthes-roland-la-muerte-del-autor-pdf-pr_0f2f53b0913e73d3bd982bfc8c562f06.pdf)

Branden, N. (1993). Poder de la autoestima (Ediciones S. A.). Paidós Iberica.

Ebenhoch, M. (2019). ¿Puede hablar el subalterno en la cuentística contemporánea de Cuba? *Revista de Filología y Lingüística de La Universidad de Costa Rica*, 45(2), 11–37.

<https://doi.org/10.15517/rfl.v45i2.39069>

El Colegio Nacional. (2024). Juan Villoro: José Emilio Pacheco fue, ante todo, un poeta. *El Colegio Nacional*. <https://colnal.mx/noticias/juan-villoro-jose-emilio-pacheco-fue-ante-todo-un-poeta/>

González-Arratia, N. I. (2001). La autoestima. Universidad Autónoma del Estado de México.

Guha, R., & Traducción: Ana Rebeca Prada. (1981). Prefacio a los Estudios de la Subalternidad Escritos sobre la Historia y la Sociedad Surasiática. Delhi-Oxford University Press, 25. <https://www.ramwan.net/restrepo/contemp/guha-prefacio-1.pdf>

Lectura Abierta. (2015). La Zarpa, un cuento de José Emilio Pacheco. *Lectura Abierta*. <https://www.lectura-abierta.com/la-zarpa-cuento-de-jose-emilio-pacheco/>

López, E. (2023). Una lectura personal de los cuentos de José Emilio Pacheco. *Tema y Variaciones de Literatura*, 69–85. <https://temayvariacionesdeliteratura.azc.uam.mx/index.php/rtv/article/viewFile/364/312>

Los Resúmenes. (2024). José Emilio Pacheco: La Zarpa. Resumen y análisis. <https://losresumenes.com/jose-emilio-pacheco-la-zarpa-resumen-y-analisis/1675/>

- Mallon, F. (2010). Promesa y dilema de los Estudios subalternos. En P. Sandoval (Ed.), Repesando la subalternidad. CLACSO.  
[http://biblioteca.clacso.edu.ar/Peru/iep/20170327041637/pdf\\_162.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Peru/iep/20170327041637/pdf_162.pdf)
- Metri, R. (2019). El tiempo, preocupación literaria de José Emilio Pacheco: Roger Metri. Portal Tabasco. <https://tabasco.gob.mx/noticias/el-tiempo-preocupacion-literaria-de-jose-emilio-pacheco-roger-metri>
- Molano, H. (2024). La naturaleza humana en “La Zarpa” de José Emilio Pacheco. Flores de Nieve Universidad Nacional Autónoma de México.  
[https://floresdenieve.cepe.unam.mx/articulo.php?id\\_art=635&id\\_numero=12](https://floresdenieve.cepe.unam.mx/articulo.php?id_art=635&id_numero=12)
- Pacheco, J. E. (1972). *La zarpa*.  
[https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material\\_didactico/Literatura\\_Hispanoamericana\\_Contemporanea/Autores\\_P/PACHECO/za.pdf](https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_P/PACHECO/za.pdf)
- Spivak, C. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? Traductor: Santiago Giraldo. Revista Colombiana de Antropología, 301–305.  
<https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf>
- Spivak, G. C. (1998). In Other Worlds. Routledge.  
[https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781135070823\\_A23797638/preview-9781135070823\\_A23797638.pdf](https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781135070823_A23797638/preview-9781135070823_A23797638.pdf)
- Uscátegui-Narváez, A. (2014). La subalternida en la novela Eclipse de luna. Revista Científica Guillermo de Ockham, 122–115.  
<https://www.redalyc.org/pdf/1053/105338606011.pdf>
- Zambrano, L. (2021). Escenarios de la subalternidad: voces desplazadas y silenciadas en la narrativa de Josefina Plá. Raído, 15(38).  
<https://doi.org/10.30612/raido.v15i38.14900>

# Análisis sociosemiótico del cuento *Alta cocina*, de Amparo Dávila.

## Socio-semiotic analysis of the story *Alta Cocina* by Amparo Dávila.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.15.25b

**Patricia Monserrat Laguna Gómez**

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo  
(MÉXICO)

CE: [0934392k@umich.mx](mailto:0934392k@umich.mx)

<https://orcid.org/0000-0003-3389-4285>

Received: 10/02/2025 Revised: 13/03/2025 Approved: 16/06/2025

### Resumen.

En este análisis sociosemiótico del cuento “Alta cocina” de Amparo Dávila, encontraremos rastros discursivos que nos remiten a un pasado traumático, haciendo referencia a la conformación de un relato discursivizado por medio de un formato testimonial exteriorizando desde el inconsciente una verdad para el alivio parcial de un evento que recuerda la era de las dictaduras y los desaparecidos que éstas dejaron a su paso. Se trabaja con huellas discursivas y con la relación específica que opera entre ellas como indicadores de las preocupaciones sociales de una circunstancia sociohistórica

**Palabras clave:** Semiosis. Análisis. Cultura. Registros discursivos.

### Abstract:

In this socio-semiotic analysis of the story “Alta Cocina” by Amparo Dávila, we will find discursive traces that remite us back to a traumatic past, referring to the formation of a discursivized story through a testimonial format externalized from the unconscious, a truth for the partial relief from events that recall dictatorships and the missing people left behind by them. The work is done through discursived traces and their specific relationship among them as indicators of the social concerns of a socio-historical circumstance.

**Keywords:** Semiosis. Analysis. Culture. Discursive registers..

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Laguna, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Laguna, P.M. (2025). Análisis sociosemiótico del cuento Alta cocina, de Amparo Dávila. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 275-293. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.15.25b

## Introducción

El cuento “Alta cocina” de Amparo Dávila consta de nueve párrafos, sin una estructura particular, ni tampoco una extensión homogénea, está ligado al realismo mágico en su forma literaria y nos atrae a un ambiente disfórico, atemporal, que nos envía a un pasado infantil. Aunque nunca sabemos a ciencia cierta la edad ni el sexo del narrador, empatizamos en un ciento por ciento durante todo el relato. Debemos tener en cuenta que la autora mexicana sufrió un sinnúmero de peripecias desde la infancia, y como ella misma confesó y demuestra en sus textos, el miedo fue un constante sentimiento que la acompañó hasta siendo adulta; inevitablemente, “Alta cocina” nos demuestra que su modo de hacer cuento fantástico crea una atmósfera de empatía y también de incomodidad.

No solo la autora es capaz de poner los cabellos de punta, es también maestra en el arte de dejar una intranquilidad en quien la lee. “Alta cocina” es un relato en el que el narrador nos lleva de la mano a los recuerdos, donde nos enseña un método extraño de convivencia familiar, la tortura de unos animalitos que reúnen a todos a la mesa, tanto que la fama del platillo llega a oídos de todos. El narrador no quiere ser partícipe de la toma de los animalitos, pues ya sabe su inevitable fin, pero, su única acción es simplemente no llevarlos, aunque otro verdugo está listo para traerlos. La incomodidad del relato se transforma rápidamente en una empatía por los animalitos y en un enjuiciamiento a quienes permiten y llevan a cabo la acción de prepararlos para la cocina.

Todo cuanto transcurre en los nueve párrafos, es rápido, sin lugar a acciones heroicas y tampoco a modificaciones argumentativas, el fin es el mismo, sin importar cuántas veces se trate de dar un giro a la trama, la autora no pierde tiempo en dar esperanza, es implacable y el daño ya está hecho. Los animalitos mueren, así como parte del narrador y de quien lee desde afuera.

Aunque el cuento sea significativamente desesperante y baje los ánimos de cualquiera, encierra entre sus líneas un significado intratextual mucho más profundo, que por medio de rastros discursivos y de un acercamiento sociosemiótico se analizarán.

## Breve información sobre el cuento de Dávila y su producción.

### *Conceptos teóricos*

La cultura es una noción con multiplicidad de acepciones, es por ello que puede entenderse desde muchas disciplinas y por tanto tiene un sinnúmero de definiciones. Aunque durante mucho tiempo los antropólogos, lingüistas y sociólogos estudiaban la cultura desde sus campos de acción, el escaso diálogo entre disciplinas generó un sinnúmero de complicaciones teórico – doctrinarias que imposibilitaron materializar un sistema que permitiera una sola definición, pero, aunque estas disciplinas fuesen diferentes, todas tenían una misma conclusión: La cultura está intrínsecamente ligada con la construcción de “civilización”, tomando como base lógica que, si se tiene un espacio geográfico, este delimita al conocimiento generado “a solo de ahí”, por ende las creencias, arte, moral, derecho, costumbres y hábitos adquiridas por el ser humano que está inmerso en ese espacio geográfico tiene características únicas de “esa” sociedad (Tylor, 1981, pp. 4-11).

Lo anterior atiende a una historicidad dividida por los norteamericanos con ayuda de los ingleses para su estudio en tres partes: la *cultura primitiva* cuyo límite atiende al mismo proceso histórico económico que marca Marx, división de trabajo simple, costumbres arraigadas, creencias religiosas, evolucionando a la *cultura universalista*, la cual mediante procesos históricos, ha ido creando restrictivos para entender que estas costumbres arraigadas no son iguales en cada sociedad, identificando así estructuras similares pero no idénticas que individualizan cada ente. Esto da pie a la *Cultura moderna*, o de visión moderna, donde se entiende que la riqueza del término es justo la capacidad de nutrirse y no tener una definición única (Giménez, 2016, p. 46).

Dentro de cada momento histórico de la evolución de cultura, encontramos tres fases: *concreta*, que atiende directamente a costumbres, es decir, los modos y formas de vida que caracterizan a un pueblo. En su época esta concepción causó revuelo, ya que

ninguna civilización podía tener más altos rangos que la sociedad europea, además de que se encontraba la determinación de los factores morales, que se concebían como particulares de cada sociedad, es decir, todo el conjunto tenía valores morales similares para construir su entramado social. La fase *abstracta* en mediados del siglo XIX, se enfoca en modelos de comportamiento, cambia el sentido de la costumbre al de modelo y se delimita como un sistema que busca un significado de valores y modelos que regulan el comportamiento de las personas que están dentro del grupo social, es un factor para el estudio complejo del derecho y las normas, es decir, logra abstraer ciertos factores para estudiar, independientemente de un todo, seccionándola, reduciendo el término a un sistema de valores cuantificable. La última fase es la *simbólica*, en ella se da prioridad a los simbolismos, a los diversos significados que tienen las cosas y a la diversificación de una civilización a otra, momento en el cuál la lingüística toma relevancia y encaminará el término cultura a nuevas visiones (Giménez, 2016: 58). *Cultura* es un término de carácter moderno que aun presenta un sin número de vaivenes respecto a cómo debe abordarse.

Las concepciones previamente mencionadas fueron altamente criticadas, porque los norteamericanos requieren siempre estudiar desde una perspectiva de totalidad, como una forma de conocimiento superior sobre del otro, sesgando, mostrando su necesidad de modelar y hacer que los factores diversos entren en esos moldes. Esto formula choques constantes, pero se logra que la cultura deje de ser un monopolio estudiado solo por la antropología, así la sociología, la historia, la geografía, la psicología, la semiótica y el derecho, como ciencias sociales, llegan a subsanar errores impuestos por antropólogos que no ligaban materias entre sí, deconstruyendo esta abstracción totalizadora y formulando entonces la posibilidad de comprender la *Cultura* como simbolismos únicos e identitarios dispersos de cada civilización, dotando al símbolo como un ente al que se le otorga un significado, este crea un uso, es la significación lo que crea Cultura (Giménez, 2016, p. 113).

Durante mucho tiempo la cultura se entendía como un acceso inequívoco a aquello nutriente para el ser humano. Ser culto era sinónimo de disfrutar de la música clásica, de los paseos en museos y de los largos silencios en el campo, eran el equivalente máximo de



cultura. Esta anterior visión seccionaba a aquellos que, económicamente se posicionaban superiores a los que no, los cultos sabían en su mayoría leer y escribir, tenían acceso a madera fina, mejores platillos, mejores ciudades y más idiomas. Su campo de conocimiento era rico y especializado, es por lo anterior que, la definición quedaba corta, ya que, aquellos sujetos económicamente mal posicionados tenían a su vez conocimientos únicos, creando así un campo especializado de conocimiento desconocido para los mejor posicionados. Esta visión antropológica cambió cuando estalló la Revolución Francesa y, aunque actualmente esta concepción sigue en boga, la cultura se estudia más como un fenómeno cambiante que como una extracción fija de “lo que debería ser” según el imaginario de unos cuantos (Giménez, 2016, pp. 16-17).

Con la reconfiguración que causó la revolución francesa nacieron las academias y estas impulsaron debates abiertos que permitieron unificar o al menos entender cómo analizaban sus materias. La antropología norteamericana se había enfocado en una línea teórico – evolucionista que perduró hasta muy entrado el siglo XX, pero los ingleses, ya sea por creer que podían enseñarles a los americanos cómo mejorar sus estudios o como verdadero ímpetu de ayuda, enfocaron sus estudios en una línea de continuidad histórica que permitió la posibilidad de marcar un sistema bien delimitado, con etapas definidas e idénticas entre civilización y civilización, es decir, se demostró que cada civilización se había nutrido una con otra y no eran entes enteramente desalineados entre sí, es por lo anterior que una definición de cultura frecuentemente utilizada en el campo de la historia sea la del antropólogo británico Edward Burnett Tylor, que logró unir en una sola definición al ser humano como ente social y biológico: “La Cultura es ese todo complejo que comprende conocimientos, costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre en tanto que miembro de la sociedad” (Kahn, 1975, p. 31).

Como buen advenimiento de lo anterior, no tardaron nada en entrar al panorama los estudios de más naciones, donde la cultura quedó ligada a la lingüística de forma inalienable, la nueva era del diálogo marcó el fin del siglo XIX y aperturó a la transdisciplinariedad de todo el siglo XX y XXI, logrando poner el acento en que todo en la cultura tiene un significado, por

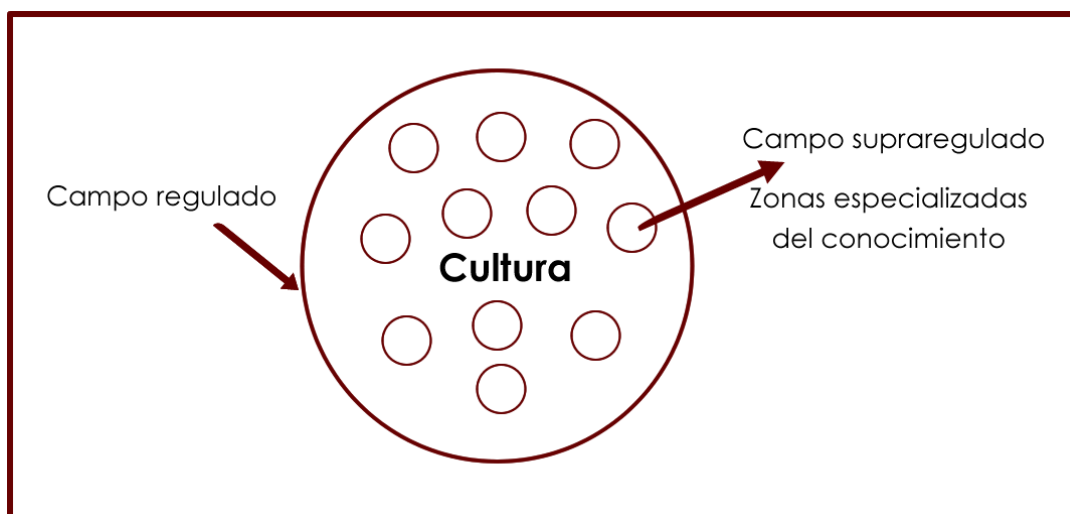
tanto, siguiendo al soviético Iuri Lotman, la cultura es un texto en sí mismo (Lotman, 1996, p. 82).

Para Edmond Cros, la formación discursiva se da: “Cada vez que podemos localizar y definir una regularidad entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones y las temáticas” (Cros, 2003, p. 14). Es por esta razón que el discurso tiene un papel capital en el advenimiento del sujeto; es mediante su asimilación que se genera un yo en relación con la mismidad y la otredad. En la generación de un texto se activan de manera consciente o no consciente el conjunto de discursos que un sujeto posee, dando lugar a la inserción textual de varias visiones de mundo.

La cultura no es un campo homogéneo, por tanto, podemos considerarla como un ente que se nutre a su vez que va evolucionando. Existe un fenómeno único en ella que se identifica como segmentación de la cultura, es decir, la cultura es un campo en sí mismo que se divide en campos mucho más especializados, con sus propios límites y reglas que le permiten una interdisciplinariedad (Cros, 2003).

Un texto cualquiera no necesariamente refleja la realidad como es, lo que formula es una reproducción total o parcial de la vida social, homologando espacios, tiempos y representaciones para una interpretación del entorno. Una herramienta para lograr estudiarlo es tomar los textos como ocurrencias de los Campos Supraregulados de Producción Semiósica (Ver **Figura 1**), los cuales requieren conocimientos previos para acceder a ellos, es decir, la experiencia y las circunstancias donde nacemos hacen anteceder al hecho, por tanto, juegan un rol principal como vectores de las dinámicas sociales (González Vidal, 2012).

Figura 1.



Fuente: Elaboración propia

Si bien es cierto que la cultura es un campo de orden en el mundo, la lingüística y el análisis del discurso se ayudan de ella para sistematizar fenómenos que requieren ser individualizados para su estudio, dando pie a localizar marcas discursivas o registros que permiten resignificar el conocimiento. Los textos pueden ser cualquier cosa, pero, dentro de ellos se contienen detalles que los hacen únicos. Las metáforas son frecuentemente utilizadas dentro de estos textos y con ello acercan al lector al significado parcial, así como también lo dotan de las instrumentales necesarias para entender hacia dónde va. La limitación del texto la otorga él mismo, pero también la experiencia propia del sujeto que se acerca al texto remite al bagaje que condicionado o no presupone un significado diferente al intencionado al crearse (Lotman, 1996).

En síntesis, la cultura es la forma de estar en el mundo del ser humano; en otras palabras, es un modo de existencia que nace de la capacidad simbólica de nuestra especie.

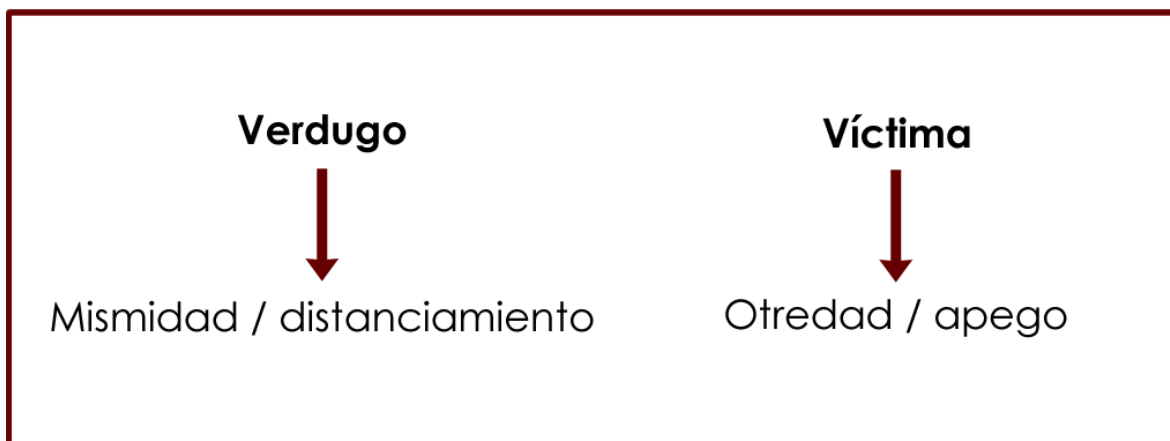
### Los registros discursivos en el cuento “Alta cocina”

La idea anterior aplicada al cuento de Amparo Dávila permite encontrar la línea de delimitación espacial.

Habla de un espacio disfórico y cerrado, que, con algunos otros elementos, de primer momento hace creer que el espacio limitado es la casa familiar, más específicamente la cocina de la que el sujeto narrador intradieгético (cuando el narrador está dentro de la historia que narra) y equisciente (el narrador sabe lo mismo que el lector) (Genette, 1993). Pero no es el espacio nombrado a donde el narrador parece querer llevar, sino, más bien hace referencia al ámbito carcelario. La delimitación del espacio dentro del texto es sumamente importante porque dota al lector de un sentimiento de inmediatez de la pérdida de libertad, tanto en toma de decisiones como en la nula abstracción del espacio al que se está supeditado por el vínculo familiar y menoscabo que presenta el narrador.

La sustracción de los condenados se lee claramente cuando, arrancados de su lugar de origen, van y cumplen una función en otro espacio. Jugando con la idea de las dictaduras, donde el secuestro era la marca de sometimiento para que el entorno supiera que “esa persona” estaba bajo un yugo del que solo podría salir si contestaba “bien” a un sinnúmero de preguntas, cuya respuesta solo conocía quien preguntaba. Dos ideas principales juegan un rol decisivo aquí. La primera es la coacción que lograda por medio de la intimidación y la violencia obligan a la víctima a aceptar su condición y la segunda es la inacción que el narrador parcialmente sumergido en el mismo ambiente, es un espectador obligado y no participante directo (Ver **Figura 2**).

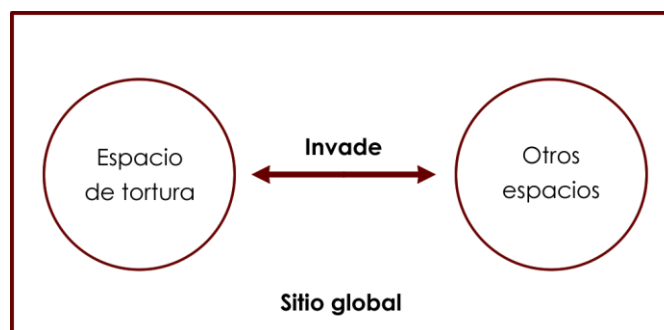
Figura 2.



Fuente: Elaboración propia

Los gritos son sin lugar a duda un código que, sin previo conocimiento, nos remiten automáticamente al sufrimiento, a la desesperación, a la angustia, a la tortura. Dentro del texto, la angustia está provocada por el sufrimiento del otro, expresado frecuentemente con la representación del agua. La lluvia como la simbolización contenedora del sufrimiento, que afectan a un no participante y sumen al lector al entendimiento y a la empatía hacia el narrador. Si bien es cierto que lo anterior atiende a una carga semántica, el lector entiende que, el narrador está inmerso en una situación de tortura, de sufrimiento y exterminio de la que no quiere ser parte, pero es cómplice parcial (si es que existe esta figura), ya que no proporciona a las víctimas, pero tampoco señala lo que ve mal en ello, hasta que, abstraído de la situación comprende el alcance de ella (Ver **Figura 3**).

Figura 3.



Fuente: Elaboración propia

Para reforzar esta interpretación citaremos el cortometraje “Los vecinos” del año 2015, autoría del director chileno Diego Figueroa Saavedra, que nos narra en modo de ficción el otoño de 1975 en Santiago de Chile durante la dictadura militar. El protagonista, Antonio, cuyo nombre conoceremos por su hijo al teléfono, es un profesor de edad avanzada, que, por la cuestión política deja de asistir a clases y de momento salir del apartamento en el que vive solo. Prefiere coexistir ajeno a lo que pasa afuera de su departamento. No lee el periódico, no tiene televisión y tampoco escucha la radio. Vive, de alguna forma, aislado del exterior, dedicando su tiempo a leer, escribir, regar las plantas de su jardín y solo a cierta hora escuchar música clásica, cuyo tiempo resulta mínimo, imaginamos que para evitar alguna noticia que le rompa la burbuja que ha creado para repeler lo “otro”.

Todo esto cambia, cuando llegan nuevos vecinos. Primero son ligeros golpes, frecuencias de radio altas, después, va en aumento cuando las voces de más personas y los gritos se vuelven continuos, repetitivos, desgarradores. Solo puede Antonio imaginar lo que está pasando en el muro vecino, con miedo, al regar las plantas, se asoma por encima de la barda y descubre a unos cuantos hombres armados, limpiándose en el patio vecino, jugando a la pelota. La pelota cae en su lado, se la piden de regreso y le desean un buen día al profesor, que presa del pánico retorna a su departamento y evita a toda costa salir a regar las plantas de nuevo. Mueren, como simbolismo de lo que pasa dentro del profesor y en el muro contiguo.

La depresión, la desesperación, la imposibilidad de actuar, el sufrimiento que siente por el ajeno y los gritos, funden al profesor en un ciclo que se rompe medianamente cuando escucha los indudables gritos de una mujer. Grita él a su vez y le pega al muro: “dejadla en paz” es lo único que el profesor ha logrado hilar en lo que parecen meses, paran al otro lado, una silla se mueve, unos pasos se escuchan, el golpe a la puerta, el profesor inmóvil escucha cómo un hombre, el que presumiblemente lleva a cabo los actos de tortura, se planta a su puerta y le dice que, debería ir a desayunar con su hijo, justo como el chico se lo propuso esa misma mañana al otro lado del teléfono en quién sabe dónde. El hombre, pesado, se aleja y



continúa su trabajo. El profesor vencido se resigna a tapar sus oídos, y a la mañana siguiente levanta la bocina del teléfono y acepta de mala gana el desayuno y salir del departamento.

Son los dieciséis minutos más angustiosos que se experimentan y es, sin lugar a dudas, un entramado de sensaciones únicas de las que somos conscientes, pero no conocedores de primera mano. El contexto lo tenemos, las sensaciones las conocemos y todo cuanto ocurre en el cortometraje lo sabemos, pero son las marcas discursivas las que nos permiten definir en realidad qué estamos viendo, qué estamos escuchando y hacia dónde se dirige el desenlace. Los gritos son el código que mueve la argumentación en el cortometraje. Podemos así decir lo mismo que de los gritos, las lágrimas y el agua en todo el texto de “Alta cocina” de Amparo Dávila (Ver **Figura 4**).

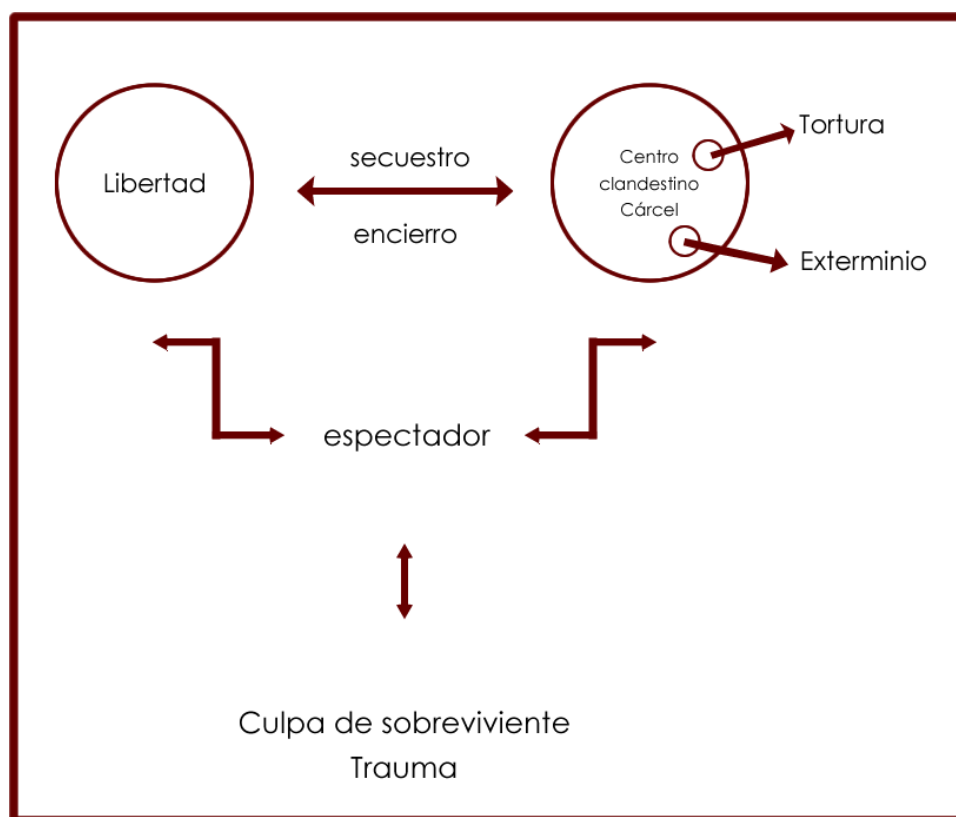
**Figura 4**



**Fuente:** Elaboración propia

Al igual que en el cortometraje, en el cuento de Dávila la inmersión no voluntaria y el rol empático pero inactivo crean en el narrador un palpable sentimiento de culpa que al parecer ha ido arrastrado a costas durante un tiempo. La representación plausible es su constante tormento, cuando, ya lejos de la situación, cada representación de los códigos semémicos, sean la lluvia, las cuentas negras, la soledad, causan una afección física y una regresión sistemática que le impiden olvidar la infancia (Ver **Figura 5**).

Figura 5



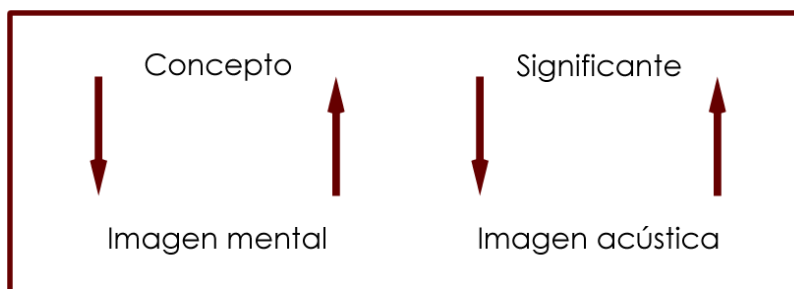
Fuente: Elaboración propia

### Trauma

Jacques Lacan conocido por sus aportes teóricos sobre el psicoanálisis basado en la lectura analítica de Sigmund Freud, generó entonces una transdisciplinariedad entre el psicoanálisis, la filosofía, las matemáticas, el estructuralismo y la lingüística.

Lacan desarrolló una teoría llamada del lenguaje. En ella, teorizó la ciencia del lenguaje, osea, la lingüística con el estructuralismo y unió la topología matemática para crear una fórmula que simplificara su estudio. Muy apegado al algoritmo Saussuriano que comprende (Ver **Figura 6**):

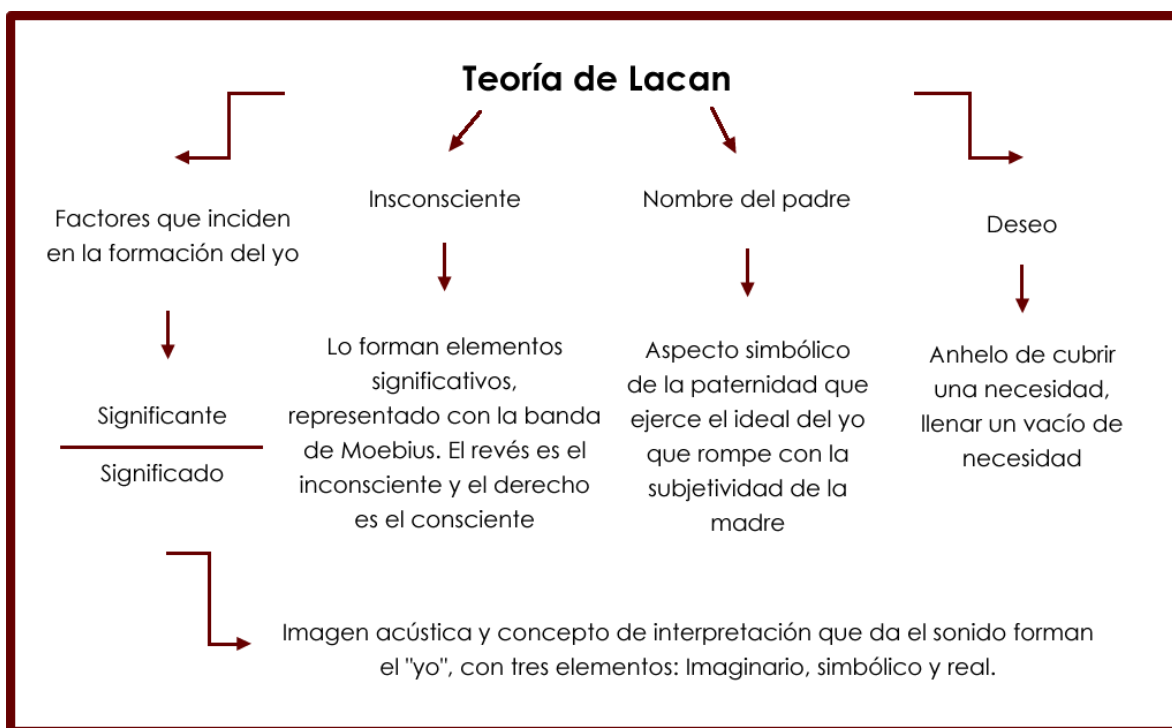
Figura 6



Fuente: Elaboración propia

El entramado lacaniano es muy sencillo, pretende ser una herramienta doctrinaria que enuncia que el “yo” es construido a partir del discurso del “otro” y es por medio del lenguaje como se estructura, es decir, los demás nos construyen y no nosotros mismos, pero: “Para que Lacan introdujera el concepto de inconsciente en sus elaboraciones fue necesario que en él tuviera lugar la síntesis de múltiples pensamientos de otros autores” (Fernández, 2001, p. 163); como lo enunciamos anteriormente, el yo consciente e inconsciente de Freud y la fórmula de Saussure. Es necesario aclarar que esta construcción de Lacan no se trata de una prolongación de estas disciplinas (psicología y lingüística, respectivamente), sino del uso de escogidos elementos que admiten enriquecer la teoría psicoanalítica. Utiliza lo mejor de Freud en cuanto a sus estudios del ser humano y la estructuración del lenguaje de Saussure que hace comprensible el funcionamiento del inconsciente. “Ya que este autor efectúa un retorno a Freud, sin dejar de lado algunos de estos elementos que le permitieron pensar una nueva teoría de la estructura del lenguaje, es decir, del significante; de esta manera, hace comprensible la lógica del inconsciente” (Becerra Fuguen, 2014, p.1) (Ver **Figura 7**).

Figura 7



Fuente: Elaboración propia

La teoría de Lacan y su entramado está ahí para explicar la creación del sujeto quien ocupa su espacio en el lenguaje como vínculo recíproco.

La estructura por sí misma no significa nada si no existe su expresión donde incurre siempre la cuestión del sujeto. Es el sujeto en cuanto es representado por un significante para otro significante, y el significante no es aprehensible en su significación si no aparece allí una señal del sujeto. Por tanto, comprendida la razón estructural que constituye el lenguaje en Lacan, es conveniente observar sus dimisiones llevadas al campo del saber del inconsciente, es decir, el sujeto como efecto (Becerra Fuguen, 2014, p. 2).

Lo anterior es sumamente importante, ya que, la estructura que nociona al "yo" tiene en su entramado la idea del trauma, cuyo único fin es modelizar al sujeto que se unirá al lenguaje.

Según Lacan, hay un trauma esencial y común que todos compartimos: en su *Seminario X*, Lacan va tan lejos como para sugerir que nacer es una experiencia traumática: él lo llama "*el trauma del nacimiento*" [el trauma de nacimiento]. Todos compartimos este trauma común, porque todos emergemos en el mismo "Otro entorno". (Bruner, 2019)

Trauma es una palabra que no tiene un significado fijo, atiende a un fenómeno ligado a una situación en la que un sujeto queda con alguna "alteración" mental, pero cada tradición psicoanalítica tiene su propia comprensión sobre el término. El pensamiento psicoanalítico se define a sí mismo en términos muy diferentes, en términos de traumas y su persistencia (Lacan, 1992, p. 10).

Para Lacan el trauma llega perfectamente definido por Freud, no hace demeritaciones en lo que dice y lo transfiere a sus estudios tal cual:

Describimos como "traumáticas" las excitaciones externas que son lo suficientemente poderosas como para romper el escudo protector. Me parece que el concepto de trauma implica necesariamente una conexión de este tipo con una brecha en una barrera eficaz contra los estímulos. Un evento como un trauma externo está obligado a provocar una perturbación a gran escala en el funcionamiento de la energía del organismo y poner en movimiento todas las medidas defensivas posibles (Freud, 1961: 23).

Pero, conforme su pensamiento va nutriéndose epistemológicamente, Lacan adecua y agrega ciertos factores a la definición freudiana. Después de leer a Kierkegaard, Lacan se enfoca en la repetición, en su libro *Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (1987), encontramos que toma la definición de Kierkegaard con sus dos preceptos, *Wiederholung* (repetición) y *Erinnerung* (recuerdo) que son dos caras de la misma moneda: "Repetición y recuerdo son el mismo movimiento, excepto en direcciones opuestas, porque lo que se recuerda se repite hacia atrás" (Kierkegaard, 1983, p. 131). Aunque está de acuerdo, Lacan cree que estos dos conceptos relacionados tienen como límite la realidad, es

decir, el sujeto recuerda su pasado pero no el evento o eventos traumáticos ya que no están simbolizados para el sujeto, pero el vacío que creo el trauma si está ahí, retomando a Freud para complementar su idea, "los síntomas histéricos pueden resolverse si, a partir de ellos, podemos encontrar el camino de regreso a la memoria de una experiencia traumática" (Freud, 1962, p. 195).

Todo esto nos remite de nuevo al significante / significado de Saussure, el signo que como síntoma está presente en la lectura de un médico para descubrir la enfermedad en los signos que nos ayudan a exteriorizar un trauma. Es por esto que el texto de Amparo Dávila funge como medio de catarsis para, por medio de una discursividad en formato de testimonio, muy *ad hoc* a las llamadas comisiones de la verdad, surgidas luego de reestablecido el orden de carácter democrático al acabarse las dictaduras, principalmente la chilena como caso más contemporáneo, lograr un alivio parcial y una liberación del dolor.

La exteriorización del discurso inconsciente está muy presente como formato testimonial en la canción María Pilar de la argentina Teresa Parodi, donde encontramos figuras como la guerra, la dictadura, el tormento, la desaparición, la ilegalidad. Este texto no solo funge como medio de exteriorización de un trauma, como catarsis y como reconocimiento de una época oscura, sino como una protesta y visibilización, que puede ser asumida por todos los que vivieron el contexto histórico referenciado, "Podemos constatar que la experiencia del pasado estaba atravesando por un proceso de discursivización (una "gramática de la memoria" o política de la memoria) a partir de formas específicas, que pasaron a tener una importancia capital en la formación discursiva de ese momento y estuvieron disponibles para su textualización" (González Vidal & Morales Campos, 2017: 19).

## Conclusión

Se trata de un texto literario por lo que el sentido está solo sugerido y no es explícito, pero hay muchas huellas discursivas cuyas funciones son ligar el relato ficcional a la realidad. Los elementos, cualesquiera que sean, condescienden para hacer un entramado que nos



acercan lo más posible a lo conocido, aunque el espacio temporal y distópico, los personajes, los lugares solo sean una representación de la realidad.

Las huellas discursivas llevan a hacer una inferencia que nos permiten acceder a su significado. El espacio cerrado como uso funcional de un encarcelamiento, los gritos como parte de un montón de emociones, desahogo y lo que en realidad genera el trauma más perpetuo, el secuestro representado por la sustracción de los animalitos de su lugar de origen a la cocina en la que serán desaparecidos.

Sin lugar a dudas, los preceptos anteriores fueron extraídos gracias a la interdisciplinariedad de la lingüística con más ramas de las humanidades, pero no solo eso, la cultura, sea cual sea su lugar de origen, aporta cada vez más en cualquier ámbito, ya que, los conocimientos derivados de cada sujeto nutren cada aspecto de los análisis de casi cualquier texto.

Es importante recordar que cada texto es una construcción en sí misma cuyas conclusiones pueden ser diferentes de acuerdo al enfoque con el que se aborda, el bagaje del sujeto que interpreta y la materia desde la que su visión le permite enfocarse, son elementos extratextuales que pueden ser muy diferentes a la intención que el autor tenía como línea para mostrar.

Sin embargo, desde una perspectiva sociosemiótica, el objetivo es develar los trayectos de sentido circulantes en una formación discursiva en un momento dado de su evolución histórica.

### Referencias

Becerra Fuguen, F. (2014). *De la estructura del lenguaje en Jacques Lacan*.

Obtenido de

<https://www.acheronta.org/acheronta28/becerra.htm#:~:text=El%20lenguaje%20en%20Lacan%2C%20est%C3%A1,siempre%20la%20cuesti%C3%B3n%20del%20sujeto>

- Bruner, N. (2019). *El concepto de Trauma en el Psicoanálisis Lacaniano*.  
Obtenido de <https://www.orientaciopsicologica.com/el-concepto-de-trauma-en-el-psicoanalisis-lacaniano/#:~:text=Seg%C3%BAAn%20Lacan%2C%20hay%20un%20trauma,el%20mismo%20%22Otro%20entorno%22>
- Cros, E. (2003). *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Colombia: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Fernández, M. (2001). *Del inconsciente freudiano al significante lacaniano*. Medellín, Colombia: Editorial Universidad de Antioquia.
- Freud, S. (1961). *Más allá del principio del placer*. WW Norton & Company, Inc.
- Freud, S. (1962). *La Edición Estándar de los Trabajos Psicológicos Completos de Sigmund Freud* (Vol. III). Prensa de Hogarth.
- Genette, G. (1993). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. (C. Fernández Prieto, Trad.) México: Taurus.
- Giménez, G. (2016). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: ITESO.
- González Vidal, J. (2012). *Campos Suprarregulados de Producción Semiósica: Aspectos de semiótica de la cultura*. México: Editorial Académica Española.
- González Vidal, J. C., & Morales Campos, A. (2017). Textualización del concepto 'desaparecido' en la canción María Pilar, de Teresa Parodi. *Revista Amauta*. doi: <http://dx.doi.org/10.15648/am.30.2017.2>
- Kahn, J. (1975). *El concepto de Cultura: Textos Fundamentales, escritos de Tylor (1871), Kroeber (1917), Malinowski (1931), White (1959) y Goodenough (1971)*. (B. d. Antropología, Ed., & M. Uria, Trad.) Barcelona: Editorial Anagrama.
- Kierkegaard, S. (1983). *Miedo y temblor*. Princeton University Press.
- Lacan, J. (1992). *La ética del psicoanálisis*. WW Norton & Company.

- Lotman, I. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. (D. Navarro, Trad.) Madrid.
- Tylor, E. (1981). *Cultura Primitiva* (2ª ed.). (M. Suárez, Trad.) Madrid: Editorial Ayuso

# El uso de itálicas como herramienta del yo poético crítico-curador en la poética de Luis Eduardo García.

The use of italics as a tool of the critical-curator speaker in the poetics of Luis Eduardo García.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.16.25b

**Mónica Guadalupe Hernández Mendoza**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [monica.ghm94@gmail.com](mailto:monica.ghm94@gmail.com)

 <https://orcid.org/0009-0005-7492-2053>

Received: 13/02/2025 Revised: 27/03/2025 Approved: 17/06/2025

## Resumen.

La obra del poeta jalisciense Luis Eduardo García se caracteriza por centrarse en la propia reflexión de la poesía. *Armenia* (2014) y *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* (2012) son dos obras metapoéticas en las que se emplea el uso de itálicas como recurso tipográfico clave para desarrollar su propuesta metapoética. Las itálicas permiten introducir voces externas y comentarios críticos dentro del poema, consolidando la figura del *yo lírico crítico-curador*. Esta estrategia refuerza los tres ejes de la metapoética según Ramón Pérez Parejo: la crítica al lenguaje, la ficción y la autoría. García dialoga con diversas disciplinas artísticas como el cine, la pintura y la música, generando una diversidad de registros textuales. En su poesía, el yo lírico se desdobra para cuestionar la tradición poética e intensificar el efecto irónico de los poemas a través de un distanciamiento crítico por parte del yo poético. En conclusión, las itálicas en la obra de García no solo diversifican las voces líricas, sino que también refuerzan el diálogo crítico sobre el lenguaje, la tradición y la función del poeta en la literatura contemporánea.

**Palabras clave:** Poesía mexicana actual. Metapoética. Arte. Yo crítico-curador.

## Abstract:

The poetic work of Luis Eduardo García is characterized by its focus on poetry's self-reflection. *Armenia* (2014) and *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* (2012) are two metapoetic works that employ italics as a key typographic

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Hernández, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Hernández, M.G. (2025). El uso de itálicas como herramienta del yo poético crítico-curador en la poética de Luis Eduardo García. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 294-304. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.16.25b

device to develop García's metapoetic approach. Italics allow for the introduction of external voices and critical commentary within the poem, consolidating the lyrical self as a *critic-curator*. This strategy reinforces the three axes of metapoetry, as defined by Ramón Pérez Parejo: the critique of language, fiction, and authorship. García engages in dialogue with various artistic disciplines such as film, painting, and music, generating a diversity of textual registers. In his poetry, the lyrical self unfolds to question poetic tradition and intensify the ironic effect of the poems through a critical distancing on the part of the poetic voice. In conclusion, italics in García's work not only diversify lyrical voices but also strengthen the critical dialogue on language, tradition, and the poet's role in contemporary literature.

**Keywords:** Contemporary Mexican Poetry. Metapoetry. Art. Lyrical self as a critic-curator.

En el presente trabajo se realizará una aproximación analítica a los poemarios de *Armenia* (2014) y *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* (2012) del poeta Luis Eduardo García con el objetivo de indagar en el elemento tipográfico del uso de itálicas en ambos libros. Cabe mencionar que la poética de Luis Eduardo García se podría tipificar como *intermedial* (Pimentel, 2012) ya que reúne terminología y referencias de distintas disciplinas artísticas como el cine, arte conceptual, música y pintura. Dicha pluralidad de discursos y voces se introducen en algunos casos a través del uso de itálicas con la finalidad de discutirse por parte del yo lírico, el cual adquiere un papel de crítico-curador<sup>1</sup> en el que el uso de dicho recurso tipográfico es fundamental. Este uso del yo lírico como crítico-curador es un recurso característico de la escritura metapoética que el autor desempeña. Según Ramón Pérez Parejo (2007), los tres ejes constitutivos de la metapoesía son 1) la crítica al lenguaje, 2) la crítica a la ficción y 3) la crítica a la autoría. De esta manera, la reflexión del fenómeno poético se vuelve el eje de construcción y principio estructurador de la metapoesía (Scarano *et.al.*, 1996). Desde esta perspectiva y tomando en cuenta lo anteriormente mencionado, mi propuesta de lectura en este artículo de investigación es que

<sup>1</sup> El término yo lírico crítico-curador se define en este trabajo como un yo lírico que se caracteriza por su labor de selección de diálogos e intertextos para conformar el discurso total de la obra, en la que la crítica artística será uno de sus principales elementos constitutivos

el uso de itálicas en la poética de Luis Eduardo García resulta ser un recurso de construcción poética que le permite al yo lírico cierto distanciamiento de la escritura poética con la finalidad de plantear cuestionamientos respecto a la propia creación artística desde una perspectiva irónica, así como realizar un acercamiento crítico a la tradición artística con la que dialoga.

La obra poética de Luis Eduardo García ahonda en los tres cuestionamientos planteados por Pérez Parejo con la peculiaridad de que no sólo lo hace a través de referencias literarias sino también por medio del diálogo de la poesía con otras disciplinas artísticas, como ya se había mencionado anteriormente, por lo cual se complejiza la discusión. De esta manera, se puede afirmar que el uso de itálicas en los poemarios *Armenia* y *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* es una herramienta de irrupción de otra voz lírica al poemario con la finalidad de introducir comentarios críticos del yo lírico y en algunas ocasiones exponenciar el tono irónico del poema en cuestión, con lo cual se reafirma el carácter metapoético del poemario a través de las diversas representaciones del yo poético.

Bajtín M. (1989) en el capítulo “La palabra en la novela” de *Teoría y estética de la novela*, plantea que la prosa novelística contiene una “dialogización interna de la palabra”. De esta manera, “la palabra [...] suena y disuena con los diferentes aspectos de la conciencia socio-verbal plurilingüe que rodea al objeto y, al mismo tiempo, se introduce polémicamente en el horizonte objetual y axiológico del lector” (p. 100). En ese fragmento, Bajtin recurre a la novela de Tolstoi para ejemplificar dicho fenómeno de dialogización, en el que la disonancia y consonancia de tono se vuelve parte fundamental de su estilo prosístico. Para Bajtín, el género lírico niega la historicidad de la palabra debido a que “existe una expresión pura y directa de su intención”, por lo que no hay una “actitud crítica” hacia el lenguaje. Sin embargo, considero que en el caso de Luis Eduardo García sí existe dicha actitud crítica hacia el lenguaje, y de hecho es un componente fundamental de su poética.

Pérez Parejo (2007), por su parte, menciona que la *diseminación de la voz* es uno de los recursos empleados por los autores de metapoesía para lograr el cuestionamiento del



concepto de autoría y ficción, a través de cuyo desdoblamiento del yo lírico (alternancia yo pretérito/yo presente; multiplicación o pluralización del sujeto; ficcionalización deliberada del sujeto, uso de correlatos objetivos, etc.), se construye un *yo escindido* en contraposición con el «yo» *monolítico y omnipresente de las poéticas modernas* (p. 103). La irrupción de diversas voces líricas en la poesía de Luis Eduardo García es una herramienta de diseminación de la voz a través de la cual se genera una reflexión al fenómeno poético.

“La oscuridad no es una llanura” (p. 11) presente en *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* es un poema breve y de lenguaje sencillo que destaca por su carácter ecrástico ya que plantea una relación intersemiótica entre el lenguaje visual y escrito, como plantea Luz Aurora Pimentel (2012) en su artículo “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. Por lo cual se puede afirmar que en este poema se realiza una *écfrasis referencial genérica* (Pimentel, 2012, pág. 207) de carácter topográfico en el que la oscuridad es comparada con elementos paisajísticos como la llanura. De esta forma, se describe una imagen de lo que es la oscuridad, un concepto que el autor emplea debido a su historicidad lírica y su carga de simbolismos y connotaciones relacionados con el inconsciente, lo oculto y el vacío: “En la oscuridad hay furia y caballos heridos [...] es un acantilado que nos llama.” (García, 2012, p. 11)

Dicha imagen poética que se construye en el poema anteriormente citado, se reescribe y comenta críticamente en el texto de la siguiente página del poemario: “Esbozo de 'La oscuridad no es una llanura'” (García, 2012, p. 12). En primera instancia, vale la pena puntualizar que en el título se emplea terminología propia de las artes visuales con la palabra “esbozo”, término que según el Diccionario de la Real Academia Española (s. f) proviene del italiano *sbozzare* con lo cual se hace referencia a un bosquejo previo a la obra definitiva. En este poema se hace uso de dicho término en el sentido de que el texto se deconstruye en versos para ser comentados, criticados y analizados, por lo que, además de hacer referencia a un momento previo a la escritura del poema definitivo, es una disección y discusión crítica del verso que da origen al texto definitivo.

*La oscuridad es una llanura en donde nada conocemos.*

Hay algo artificial en ese verso

las llanuras no dan miedo, son como caballos pequeños y mansos.

[...]

*Es un acantilado que nos llama.*

Es una imagen extraña, pero convincente

los acantilados simbolizan muy bien la idea de la insignificancia del hombre; al contemplar uno, la sensación de asfixia puede ser tan grande que sólo deseamos alejarnos

¿Pero cómo alejarnos de uno que nos llama? (García, 2012, p. 12)

Como se puede observar, en el poemario se emplea el uso de itálicas como una herramienta para diferenciar la pluralidad de las voces (*yo escindido*) que intervienen en el texto poético: la del yo lírico que enuncia los versos del poema, y el yo lírico que discute dichos versos del poema. Dichas voces están diferenciadas por sus visiones de la poesía, notorio en las valoraciones del yo poético al afirmar que “hay algo artificial en ese verso” (García, 2012, p. 12) y posteriormente al cuestionar la idea expresada en el verso “las llanuras no dan miedo, son como caballos pequeños y mansos.”

Posteriormente, se incorpora en itálicas el verso “*Es un acantilado que nos llama*”, el cual a su vez cierra el poema “La oscuridad no es una llanura”. De esta forma, se complejiza el diálogo de las voces poéticas, ya que en este verso no hay una contraposición de posturas poéticas como en la de La oscuridad es una llanura/La oscuridad no es una llanura, sino que la idea planteada en el poema anterior, ahora se incrusta para ser comentada: “Es una imagen extraña, pero convincente” (García, 2012, p. 12). Considero relevante mencionar que después de dicho verso se incorpora una reflexión del acantilado y su presencia a lo largo de la historia del arte. Este elemento topográfico tiene una alta carga simbólica en ciertas tradiciones artísticas como la romántica, para la que representa el binomio humanidad-naturaleza y la manera en que el hombre se relaciona con su insignificancia ante la inmensidad del vacío en dichos paisajes naturales.

Debido a esto, el elemento del acantilado refuerza el carácter ecfrástico referencial genérico (Pimentel, 2012, pág. 207) del poema, ya que la descripción topográfica dirige al lector hacia la tradición artística romántica que ve en la naturaleza un símbolo de la insignificancia humana, “una naturaleza interna [que] se revela en el espejo de los abismos de la exterior” (Safranski, 2009, p. 95). Como muestra de esta afirmación podemos remitirnos a obras pictóricas que son ahora disntintivas del romanticismo como *Caminante sobre un mar de nubes* o *Acantilados blancos en Rügen* (1818) de Caspar David Friedrich, en las que el acantilado es el elemento central y el contrapunto de los elementos humanos presentes en las pinturas. Además, el verso con el que finaliza el poema “Pero ¿cómo alejarnos de uno que nos llama?” problematiza el diálogo entre ambas voces poéticas, ya que por medio de dicha pregunta retórica el yo poético curador guía al lector al cuestionamiento paradójico de la imagen planteada en el verso “*Es un acantilado que nos llama*”, así como al comentario “la sensación de asfixia puede ser tan grande que sólo deseamos alejarnos”.

Por otra parte, en el poema titulado “Algunas consideraciones sobre el dolor II” de *Armenia* (p. 25), el yo poético realiza una reflexión respecto a la responsabilidad ética que debe tener el autor al abordar el tema del dolor humano en su obra:

El dolor puede ser material para un poema, igual que las moscas, dios o pintores de países lejanos. Como prueba de ello basta recordar que cualquier metáfora sobre el dolor puede lograr un efecto poderoso; ejemplo:

*el dolor es una lluvia de ceniza sobre los ojos abiertos.* (García, 2014, p. 25.)

En dicho fragmento se puede identificar el mismo mecanismo anteriormente empleado en el poema “Esbozo de ‘La oscuridad no es una llanura’”, en el que las itálicas son empleadas para introducir versos que son enunciados por un yo poético externo y que posteriormente son comentados por el yo poético del poema en cuestión. Asimismo, es relevante mencionar que hay un tono irónico en este poema, pues el yo poético iguala al dolor humano, uno de los grandes temas de la literatura, con las moscas, un insecto soez relacionado con lo bajo y

sucio, que también ha sido muy explorado como motivo literario. Este planteamiento genera un tono irónico a la luz de Pere Ballart (1994) a través del contraste de lo “inefable” (dolor) y lo “mundano” (moscas), con el que se cuestiona la “dignidad” de los temas líricos, pues a su vez, existe toda una tradición literaria en la que la mosca ha adquirido una alta carga simbólica no sólo en la poesía sino también en la narrativa y el teatro.

La figura de la mosca por su connotación respecto a lo mundano e insignificante, es incorporada en el poema con un tono irónico, pero a la vez éste yo poético está apelando y remitiéndose una vez más a la carga histórica que contiene esa palabra. Es así como a través de la figura de la mosca, la voz poética adquiere de nuevo esa función de crítico-curador, ya que se afirma como un experto en literatura que muestra su conocimiento respecto a una tradición literaria sumamente amplia que juega con este elemento en su literatura (Asiain, 2024), como Jean Paul Sartre con la obra teatral *Las moscas* (1950), Emily Dickinson (1999) con el poema *I heard a Fly buzz – when I died* [*Oí el zumbido de una mosca – cuando morí*] y Antonio Machado con el poema *Las moscas* (2006). Además de desempeñar su papel como crítico conocedor de la tradición, el yo lírico también desarrolla su función de curador al guiar la lectura del receptor del poema al hacer referencia implícita a dichas obras y mostrándole al lector qué referencias debe tener para acercarse al texto.

Posteriormente, el verso en itálicas es introducido como prueba de que “cualquier metáfora sobre el dolor puede lograr un efecto poderoso” (García, 2014, p. 25.), con lo cual se reafirma el tono irónico del poema, pues el verso en itálicas destaca por su despliegue metafórico y búsqueda de belleza, que se contrapone con el lenguaje referencial y directo empleado en el resto del texto. A través de esta enunciación del yo poético, cuyo lenguaje es incluso didáctico debido a su tono expositivo a manera de instrucciones de escritura poética, el autor hace referencia a cómo el tema del dolor ha sido explotado y banalizado como tema literario al punto de llegar a desgastarse y ser un cliché debido a que siempre tendrá ese efecto “poderoso”. Es decir, que el autor logra distanciarse de la enunciación del yo poético para lograr dicho tono irónico en el texto. Debido a ello, en este poema encontramos la peculiaridad de que se despliegan diversos niveles de enunciación entre el

yo poético: el del fragmento incrustado en el poema, el yo poético del poema en cuestión, y el distanciamiento de la visión del autor, que también deja entrever su postura poética a través del tono irónico según la teoría de Pere Ballart, en la que la ironía se construye a partir del contraste de significados e intenciones en el texto literario (1994).

A través de esta discusión crítica y contraposición de visiones respecto a la poesía, el yo poético llega a la conclusión de que todo tema debería poder ser tratado por la poesía, tanto el dolor humano como las moscas, pues “la pureza sólo nos ha conducido al sufrimiento” (García, 2014, p. 25.):

Lo único que puede representar un obstáculo es la postura ética del lector.

Hay quienes aseguran que todo lo que pretende estetizar algo tan grave sólo consigue ensuciarlo. Entonces, toda metáfora sobre el dolor sería fallida, ya que el dolor debe mantener su pureza.

Pero la pureza sólo nos ha conducido al sufrimiento. (García, 2014, p. 25.)

De esta manera, el poema, al igual que el anterior, cierra con una paradoja, ya que, por una parte, el dolor es un tema que asegura un efecto poderoso y que por lo tanto se ha desgastado en la tradición literaria. Sin embargo, la imposibilidad de hablar del dolor por las problemáticas éticas que conlleva es también una manera de censura por tratar de mantener la “pureza” de un tema que parece ser indecible e inabarcable por la palabra, más allá de la experiencia vital.

El uso de las itálicas como manera de introducir un verso que contraste con el resto del poema y que de esta forma reafirme su tono irónico es empleado una vez más en “Uno de cada diez mil (tomado del newspaper poetry)” (García, 2012, p. 24) de *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz*. En éste, el yo poético comenta y refuta con ironía un estudio científico que trata de darle una explicación racional e inclusive fisiológica al fenómeno de la creatividad e imaginación poética: “Estudios científicos en Alemania arrojaron que el impulso poético reside en cierta zona del cerebro. / Podríamos extirparlo en Houston por doce mil dólares + impuestos o vivir con él para siempre, *oh ligerísimo*” (García, 2012, p. 24). De esta manera, se expone y juega con el carácter

reduccionista de dichas explicaciones científicas de carácter positivista que el autor aborda como anacrónicas.

La ironía en este poema, como ya se mencionó, se construye a través de la mención de dichos estudios científicos que presumen haber encontrado el lugar en el cerebro donde se encuentra el “impulso poético”, para posteriormente plantear las posibilidades de extirparlo o de aceptar lo que parece ser una condena. Además, en el cierre del poema la frase en itálicas “*oh ligerísimo*”, tiene la función de potenciar el efecto irónico al ser una expresión cuya construcción sintáctica y gramatical parece anacrónica y arcaica en la actualidad debido a la interjección “oh” y el uso del superlativo “ligerísimo”, que en su conjunto representan el cliché del tono solemne con el que se le vincula a la expresión poética.

Como se puede observar, el recurso de las itálicas en los poemarios *Armenia* y *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz* de Luis Eduardo García es un elemento tipográfico que resulta fundamental en la conformación de su poética. Éste es empleado en situaciones muy particulares que se repiten de manera sistemática a lo largo de ambos poemarios con las funciones de introducir versos de procedencia externa al propio poema, de los cuales el yo poético tiene cierto distanciamiento, y a su vez, en algunas ocasiones el propio autor también se distancia, logrando inclusive un tercer nivel de enunciación. Por medio de esto, se logra contraponer y problematizar distintas nociones de la poesía a través de comentarios críticos en los que, como afirma Bajtín en “La palabra en la novela” el peso histórico de la palabra permite esta consonancia o disonancia con el objeto y el lector. De esta manera, vemos que García no sólo es consciente de la carga histórica y simbólica de las palabras que usa en sus textos, sino que dicha dialogización interna es elemento fundamental en su poética. A través de este diálogo interno se realiza una revisión crítica de la historia de las palabras en la tradición artística, como lo pudimos ver con las figuras de la oscuridad, el acantilado, el dolor y las moscas.

Esta revisión histórica a través de una perspectiva crítica del lenguaje es a su vez guiada por el yo poético, que cumple también la función de curador al expresar las



referencias con las que el poema está dialogando. Además, como parte de esta función del yo poético como crítico y curador, el uso de itálicas también cumple la función de ser una herramienta para exponenciar el tono irónico del poema al presentar versos que distan del tono y lenguaje empleado en el resto del texto, el cual suele ser directo y referencial, en contraposición con el lenguaje metafórico y solemne que en algunos casos se emplea.

En suma, considero que el estudio de las herramientas y recursos de construcción poética propios de la escritura literaria actual es sumamente relevante para comprender a mayor profundidad el estado de la escritura contemporánea y la manera en la que el canon de nuestro presente se está conformando. En el caso del poeta jalisciense Luis Eduardo García, el carácter intermedial, el tono irónico y los cuestionamientos metapoéticos son peculiaridades que conforman una poética que no sólo se está consolidando en nuestra tradición literaria, sino que también influye y genera un impacto en nuevas generaciones de creadores a través de la labor del poeta como tallerista y divulgador cultural.

### Referencias

- Asiain, A. (2024). *Libro de las moscas*. Interzona Editora.
- Bajtín, M. (1989) La palabra en la novela. En *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Dickinson, E. (1999) *I heard a Fly buzz - when I died -*. The Poetry Foundation.  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/45703/i-heard-a-fly-buzz-when-i-died-591>
- Friedrich, C. (1818). Caminante sobre un mar de nubes. [Pintura] HA!.  
<https://historia-arte.com/obras/caminante-sobre-un-mar-de-nubes-de-friedrich>
- Friedrich, C. (1818). *Acantilados blancos en Rügen*. [Pintura] HA!.  
<https://historia-arte.com/obras/acantilados-blancos-en-ruegen>
- Ballart, P. (1994). *Eironeia. Evolución del concepto de los griegos al siglo XIX*. Quaderns Crema.

- García, L.E. (2012). *Dos estudios a partir de la descomposición de Marcus Rothkowitz*. FETA.
- García, L.E. (2014). *Armenia*. Filodecaballos.
- Machado, A. (2006). "Las moscas". *Soledades*. Biblioteca virtual universal.  
<https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/131715.pdf>
- Pérez, R. (2007). Metapoesía y ficción: claves de una renovación poética. Visor.
- Pimentel, L. A. (2012). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Nuevas Poligrafías*.  
*Revista De Teoría Literaria Y Literatura Comparada*, (4), 205–215.  
<https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafias.2003.4.1638>
- Real Academia Española. (s.f.). Diccionario de la lengua española (23.ª ed.).  
<https://dle.rae.es>
- Safranski, R. (2009). *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquets.
- Sartre, J. (1950). *Las moscas. Drama en tres actos*. Editorial Losada.
- Scarano, L., Romano, M., Ferrari, M., & Ferreira, M. (1996). *Marcar la piel del agua: La autorreferencia en la poesía española contemporánea*. Beatriz Viterbo.

## *Páradais: el espacio para la violencia.*

## *Paradais: the space for violence.*



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.17.25b

Ricardo Adrián Gómez Cruz

Universidad de Guadalajara

(MÉXICO)

CE: [ricardo.gomez5832@alumnos.udg.mx](mailto:ricardo.gomez5832@alumnos.udg.mx)

<https://orcid.org/0009-0008-9603-880X>

Received: 07/03/2025 Revised: 23/04/2025 Approved: 19/06/2025

### Resumen.

El presente trabajo es un análisis de la novela *Páradais* de Fernanda Melchor. El enfoque se ha realizado en el ámbito espacial y cómo la violencia de determinados espacios permea a los personajes y es trasladada a otras localizaciones. Para este propósito se ha hecho uso de los conceptos de “Cronotopo” de Mijail Bajtín, de “Heterotopía” de Michel Foucault, de la definición de “Casa” de Gaston Bachelard y aproximaciones a la definición de “Violencia”. El resultado ha sido una clasificación dicotómica entre las casas y la percepción de la violencia como el resultado de distintas circunstancias así como un fenómeno que se perpetúa.

**Palabras clave:** Casa. Heterotopía. Espacio. Violencia.

### Abstract:

The present work is an analysis of Fernanda Melchor's novel *Paradais*. The focus has been made on the spatial aspect and how the violence of determined spaces permeates the characters and it is taken to other locations. The concepts used to achieve this are: Mijail Bajtin's "Chronotope", Michel Foucault's "Heterotopia", Gaston Bachelard's approach of the "House" and approximations to the definition of "Violence". The result has been a dichotomous classification of the houses and the perception of violence as the result of diverse circumstances and also as a phenomenon that perpetuates itself.

**Keywords:** House. Heterotopia. Space. Violence.

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Gómez, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Gómez, R.A. (2025). *Páradais: el espacio para la violencia*. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 305-317.  
DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.17.25b

## ***Páradais*: el espacio para la violencia**

*Páradais* es el cuarto libro y la tercera novela de la premiada<sup>1</sup> escritora veracruzana Fernanda Melchor (1982). Fue publicado en 2020 por el grupo editorial Penguin Random House y se trata de su primera publicación tras el éxito comercial que fue *Temporada de huracanes* de 2017. *Páradais* es una narración en tono confesional de la serie de eventos y encuentros que culminan en el allanamiento, violación y homicidio de Marián Maroño a manos de los jóvenes Polo y Franco dentro del condominio residencial Paradise.

Debido a la reincidencia de determinados espacios dentro de la narración y la presentación de la violencia como la agresión en distintas formas que se presenta en diferentes esferas, el interés del trabajo es destacar cómo en *Páradais* los espacios cumplen un rol fundamental en la concreción de la rutina que instaura a la violencia como la interacción básica y en el propio ejercicio de ésta. Se trata, además, de un trabajo analítico que busca exponer el avance de la violencia demostrado en todos los espacios que afecta dentro de la diégesis.

Para ello resulta adecuado comenzar con la definición violencia de Efrén Ortíz Domínguez como “la transgresión de un código” (2020, p. 22) o:

[...]cada vez más desconocidas conductas de agresión física, psicológica o moral; en suma, el orden inherente a la civilización, a la vida urbana, a las maneras refinadas de la vida social, se ve ahora amenazado por el caos que aquélla predispone (p. 21)

Dado que *Páradais* narra una serie de dinámicas que toman lugar en espacios específicos y que se convierte en la rutina, se ha optado por el concepto de *Cronotopo*. Éste fue propuesto por Mijail Bajtín y es definido como: “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (1989, p. 237). El cronotopo es así la vinculación del espacio y tiempo determinados a su vez por el personaje:

<sup>1</sup> Premio Internacional de Literatura 2019 por *Temporada de huracanes* (Enciclopedia de la Literatura en México [ELEM], 2021)

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (pp. 237 - 238).

Por otra parte es patente cómo los individuos trasladan la violencia de un espacio a otro o en diferentes rubros: ya sea en dirección horizontal —como sucede con las violaciones de Polo y su prima— o vertical —de padres y jefes hacia los hijos—, la agresión es importada a otras esferas y concluye en la afectación de terceros —la señora Maroño en este caso—.

Ya que la conclusión de la rutina violenta de los protagonistas es la aplicación de la violencia en otro espacio resulta relevante entonces el concepto *Heterotopía* de Michel Foucault por dos razones: la primera porque se trata del acercamiento teórico al espacio marginal —incidente en una obra que aborda a los espacios e individuos de la periferia social—, y la segunda por la idea de la neutralización entre espacios:

[...] entre todos esos lugares que se distinguen unos de los otros [por las funciones específicas realizadas en ellos], hay algunos que son *absolutamente* distintos: lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos. Son de alguna manera *contraespacios* (Foucault, 2010, p. 21).

El concepto de “heterotopía” resulta útil para analizar y diferenciar lugares que, aunque se asemejen en su forma física, difieren diametralmente entre sí por aquellas acciones que se llevan a cabo en su interior, la influencia que ejercen sobre sus habitantes —o visitantes— y las acciones que incentivan.

A lo largo de *Páradais* se revisitan determinados espacios que denotan la conformación de una existencia rutinaria, pero que también propician la violencia de tres maneras diferentes. La convierten en parte del día a día, catalizan el plan violento de los jóvenes o donde los jóvenes se convierten en victimarios: dichos espacios consisten en los hogares.

Gaston Bachelard concibe al hogar como un lugar realizado: “un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe defender y sintetizar la intimidad” (2020, p. 93). Es decir, debe cumplir una función de interacción-acción -más allá del simple hecho albergar-<sup>2</sup> y está ligada primordialmente con la protección vital del habitante y de la existencia única de éste.

Así los espacios a analizar consisten en los hogares intradiegticos: específicamente el de Polo y el de Franco como los que concretan la rutina, la Casa de la Condesa Sangrienta como el catalizador, y finalmente el de la señora Marián Maroño —la casa número 7— como el que sufre la violencia.

El primer caso es la casa de Polo donde se ha cimentado la agresión de su madre como parte de lo cotidiano y consiste además en un espacio al que no pertenece, ya que ha sido desplazado de su propia cama y habitación para cederlos a su prima.

De este modo Polo carece de un rincón propio dentro de lo que debería ser su hogar: sin la intimidad que le propiciaba el espacio antaño, se ve expuesto a las agresiones horizontales de sus cohabitantes. En un ejercicio violento de dirección vertical su madre lo menosprecia y golpea justificándose a sí misma en el pésimo desempeño laboral de su hijo además de quitarle su salario. Y de manera horizontal él y su prima han formado una interacción de abuso sexual donde ella lo manipula y chantajea con su embarazo mientras él la viola.

De forma que el espacio concebido inicialmente para la protección queda ahora habitado por la violencia en diferentes manifestaciones; de manera psicológica con “[su prima] feliz de tener la sartén por el mando y el poder absoluto de arruinarle la vida a Polo en el momento en que ella quisiera” (Melchor, 2023, p. 108); física en “[Su madre] Todavía le metió dos sopapos más, antes de mandarlo a dormir al piso de la sala” (p. 107); y sexual cuando “hasta que él explotaba y le sujetaba los brazos y la penetraba con furia” (p. 104).

<sup>2</sup> Si bien esto coincide con las nociones filosóficas de Michel de Certeau (1996), en las que la diferencia entre lugar y espacio es la coexistencia de elementos dados y el resultado localizado específico de la interacción entre conjuntos, respectivamente, en el texto se utilizarán ambos términos como sinónimos por ser los espacios diegticos lugares que implican una interacción de antemano.



Expulsado de la escuela Polo entra a trabajar a *Paradise* como jardinero y encargado de la piscina. Conviene remarcar, antes de continuar, cómo en la novela los topónimos reflejan posturas en torno a la clase social: Progreso es el nombre de un pueblo invadido por el crimen organizado, mientras *Páradais* es una burla del jefe de Polo hacia él por su desconocimiento de la pronunciación de la lengua anglosajona.

En la residencial se siente humillado y es violentado laboralmente por su jefe<sup>3</sup>, lo que deviene, junto al abuso doméstico, en la búsqueda y el hallazgo de un escape de su realidad hostil: el alcohol. La estrategia del protagonista es evadirse ya que no concibe método alguno para poder abandonar la región o su condición económica: su pueblo natal, Progreso, está plagado por el crimen organizado, y aunque el joven lo considera como su opción más accesible le resulta imposible enlistarse. Esto da un sentido de ironía al topónimo en tanto es incapaz de llegar al progreso.

Entre un trabajo sofocante y un hogar agresor, el desplazamiento de Polo se configura como un símbolo de su estado mental y socioeconómico, dado que el trayecto que realiza todos los días consiste en una subida por la carretera con un tono mítico que remite a Sísifo. Esto es explícito ya que el acto de dirigirse al condominio: “nomás le parecía una afanosa subida por una cuesta interminable” (Melchor, 2023, p. 121). Se denota de esta manera su desgaste mental al vivir entre un trabajo y un hogar abusivos que no le permiten mejorar su condición mientras habita inmerso en la idea de crecer con base en el trabajo y esfuerzo.

Consciente de la imposibilidad, su mayor aspiración consiste en incurrir en grupos delictivos como una forma de escape de su entorno cotidiano, debido a la ausencia de dinero y una serie de abusos constantes mentales y físicos, que vuelven su existencia algo con lo que sólo puede lidiar mediante el alcoholismo.

Franco —“el gordo”— es la otra parte de la dupla: un adolescente malcriado que igualmente ha sido expulsado de su espacio de formación escolar. Habita con sus abuelos en *Paradise* —pues su padre es una figura semiausente cuyas visitas se convierten en golpizas—

<sup>3</sup> “la prepotencia con la que Urquiza violaba el contrato que Polo había suscrito semanas atrás con la Compañía Inmobiliaria del Golfo, S.A. de C.V.” (p. 34).

y vive sus días en ocio constante. Su situación económica, en contraste con la de Polo, es mucho más holgada tal que si no pasa las tardes en su falta de actividades y un *flaneurismo* dentro del residencial, se encierra en su habitación donde continúa su descenso hacia una vorágine viciosa del alcohol y la pornografía, los cuales consume en cada ocasión posible.

Las diferencias entre ambos son evidentes ya que son el cruce entre dos clases sociales dispares que se vuelve evidente en los espacios que frecuentan y cómo lo hacen; Franco anhela manejar el auto de sus abuelos dentro de la residencial, Polo se desplaza en bicicleta; “el gordo” tiene habitación propia, “el jardinero” ha sido exiliado, uno pasa días enteros trabajando en el jardín con piscina mientras que el otro disfruta de estos lugares.

La novela expone a la violencia como un fenómeno que resulta de condiciones estructurales y que se perpetúa a sí mismo a través de los individuos. Es decir, a pesar de las claras diferencias económicas entre Polo y Franco, ambos jóvenes habitan dentro de entornos donde son violentados de alguna u otra manera: ya sea mediante la agresión directa dentro o fuera del hogar por parte de sus familiares, esta es manifiesta en los rubros psicológico, verbal, físico e incluso sexual. Esto incide en aquello que Slavoj Žižek engloba dentro de la “violencia subjetiva”:

[...] es simplemente la parte más visible de un triunvirato que incluye también dos tipos objetivos de violencia. En primer lugar, hay una violencia "simbólica" encarnada en el lenguaje y sus formas, la que Heidegger llama nuestra "casa del ser" [...] (2020, p. 10)

Pero la violencia también resulta de las condiciones socioeconómicas que devienen en el resentimiento social de los jóvenes y su calidad de individuos marginales. Ya que los dos han sido expulsados de la escuela, son percibidos como disidencias que salen de la norma social. Así orbitan en torno a lo que se espera de ellos —como ser estudiantes— y se dedican a otras actividades.

Polo es un trabajador que desea la solvencia mínima para abandonar su pueblo natal Progreso, sin embargo, su trabajo mal remunerado y las actitudes abusivas de su jefe

exacerban su resentimiento y lo orillan a contemplar las actividades ilícitas como un medio válido para alcanzar la riqueza que busca: unirse al crimen organizado como hizo su primo o robar a la familia Maroño.

Franco por su parte es un adicto a la pornografía cuyo deseo es la satisfacción inmediata: se ha criado en la negligencia de sus abuelos y las visitas esporádicas y violentas de su padre. Al tratarse de un joven que no es productivo ni que debe cumplir con deberes, ha sido marginalizado, y con ello se acrecienta su adicción al contenido sexual explícito. Dado que la disciplina en su hogar ha sido casi nula y sólo ha sido refrenado por los golpes de su progenitor, la forma de pensar de Franco se basa en la normalización de la violencia, el egoísmo y la hipersexualización de las mujeres. Es por ello que, para él, el allanar el hogar de la señora Maroño y abusar de ella es un medio válido para la complacencia de sus deseos lascivos.

La incapacidad de Polo de escalar socialmente por sus condiciones junto al pensamiento adicto de Franco son resultado tanto de la violencia simbólica, pero también de la “sistémica” que Žižek explica como: “las consecuencias a menudo catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político.” (2020, p. 10)

El encuentro entre estos dos individuos dispares se suscita cuando coinciden la expulsión de la escuela, estar en el condominio Paradise y el incipiente alcoholismo de ambos. Este último ha de concretarse a manera de escape tanto mental como físico para la pareja protagonista al ser una actividad que realizan en conjunto en un espacio determinado a partir de coincidir en el muelle del residencial.

Aunque el propósito inicial de las reuniones es la distracción de las existencias hostiles y anodinas de cada uno —lo que no se logra, pues para Polo “No importaba qué tanto o qué tan rápido hubiera bebido en el muelle, nunca era suficiente para noquearlo por completo y hacerlo perder el sentido” (Melchor, 2023, p. 50)— lo único que consiguen conforme descienden las escaleras para beber en secreto es la profundización en sus propias obsesiones, de forma que se convierte en una catábasis personal y moral. Polo está lleno de resentimiento hacia su propia madre y su jefe, figuras de autoridad, que se enfrasan en

menospreciarlo y disminuir el valor de su trabajo. En cambio, Franco se centra en cómo cumplir sus ideas pervertidas alimentadas por su adicción a la pornografía con la señora Marián, su vecina de la casa 7, una madre de familia que es meramente cordial con el adolescente.

El Muelle es entonces el punto de encuentro de dos obsesiones que se retroalimentan y que implica a una tercera persona: la señora Marián Maroño. El domicilio de esta mujer se convierte con el paso de la novela en un espacio a transgredir y trastocar en pro de la satisfacción personal de Franco y la solvencia de Polo.

Si bien la casa número 7 es presentada como un hogar en el máximo sentido de la expresión *bachelardiana* —dado que lo habita con su esposo e hijos, con quienes lleva una convivencia tranquila y típica con una tendencia hacia lo hogareño— para la dupla protagonista se convierte en un objetivo cuya invasión representa una solución para la obsesión de cada uno. Es decir, violentar el hogar —transgredir los límites físicos, morales, éticos y legales— es para ellos la oportunidad de satisfacer su deseo.

Conforme ahondan en sus propias obsesiones, los muchachos se ven desplazados a otro punto de reunión: la Casa de la Condesa Sangrienta,<sup>4</sup> un caserón antiguo abandonado y en mal estado, oscurecido y cubierto por vegetación indómita, aspectos que lo vuelven blanco de leyendas populares.

La leyenda urbana en torno a la Casa de la Condesa es aquella sobre la dueña original como una mujer perversa cuya afición era la de la tortura y asesinato de inocentes<sup>5</sup> que incluso como espíritu sigue apareciendo para asustar.<sup>6</sup> Esto le confiere a la vivienda una

<sup>4</sup> Cuya referencialidad funciona tanto para la Casa del Estero del libro *Aquí no es Miami* de la propia Melchor o para la novela homónima de Alejandra Pizarnik sobre la condesa Báthory.

<sup>5</sup> “que había mandado a construir aquella casa en la época de los españoles y que los habitantes del estero habían dado muerte a palos por perversa y diabólica, por su afición a raptar niños y jovencitos que elegía de entre la población de esclavos que trabajaban sus tierras y a los que daba muerte después de someterlos a indecibles tormentos para finalmente arrojar sus restos a un foso lleno de cocodrilos en el sótano de la casona” (p. 67).

<sup>6</sup> “el espectro de la Condesa, convertida en una arpía de rostro teñido por la sangre de sus víctimas, envuelta en los jirones podridos de lo que antaño fueran sus ropajes de gala, emergía de entre las ruinas de la casona y abría los brazos al cielo y con gritos horribles invocaba a las fuerzas del mal que la protegían” (p. 67.).

reputación como espacio violento-agresivo que predispone a Polo a temerle inicialmente,<sup>7</sup> pero que lo afecta a nivel psíquico e involucra personalmente al hacer mella en su psique ya que: “A veces también soñaba con la casona embrujada” (p. 69).

No extraña que la Casa de la Condesa funja como catalizadora, pues al saberse los personajes ahora en un punto alejado y escondido de la comunidad que los resguarda, sin vigilancia alguna se encuentran libres de las restricciones morales y éticas de la sociedad. Aquí la fantasía se convierte en una posibilidad grave cuando Franco detalla la maquinación de un plan que le permitirá saciar su impulso sexual al allanar el hogar donde previamente fue recibido de manera amable para acabar con la familia y satisfacerse con la señora Marián.

Son estas características las que implican a la Casona como un *locus amoenus* perverso para las reuniones alcohólicas. Es de remarcarse cómo tras el primer encuentro en este lugar Polo pierde fragmentos de la memoria ya que no recuerda cómo vuelve con su familia y sus recuerdos son apenas imágenes inconexas: la Casona lo ha modificado. Así las visitas determinan gradualmente el asalto violento a la casa 7, primero como una broma<sup>8</sup> de mal gusto y después como una realidad aberrante, cuya concepción ha sido catalizada por el extraño espacio que “los unió momentáneamente en la oscuridad de aquel arco cubierto de enredaderas” (p. 115).

A pesar de que Polo no le crea a su amigo,<sup>9</sup> el plan sigue siendo detallado en los encuentros posteriores, ya siempre concertados en el pórtico, lo que no hace sino demostrar un cambio en los personajes al encontrar pertenencia en un lugar *heterotópico*<sup>10</sup> y la evolución del plan con aspectos como el conseguir un arma.<sup>11</sup>

<sup>7</sup> “Polo no podía evitar recordar mientras contemplaba aquel rostro chueco que parecía mirarlo con burla desde el otro lado del río, hasta que finalmente se rendía y se largaba del playón antes de que la oscuridad cayera de golpe” (p. 67.).

<sup>8</sup> “hasta que ambos terminaron tumbados sobre la broza podrida de los escalones, sus risotadas histéricas rebotando entre los roñosos muros de las ruinas” (p. 120).

<sup>9</sup> “Todo fue culpa del gordo, eso iba a decirles” (Melchor, 2023. p. 11), “Así empezó todo, les diría.” (p. 49), y “Al principio pensó que todo era pura mamada, puras chaquetas mentales del Franco Andrade” (p. 111).

<sup>10</sup> Etimológicamente “otro lugar”, es decir, opuesto a uno determinado.

<sup>11</sup> “un cuete negro, macizo, una Glock 19” (p. 117).

Cuando en la entrada de la Casa de la Condesa Polo toma la pistola, se siente liberado: “En la oscuridad, rodeado por el febril coro de las sabandijas del manglar, sintió ganas de hacer gansadas” (p. 119). Este gozo inicial de poder<sup>12</sup> termina de convencerlo para ser cómplice de su amigo, por lo que después de la risa el silencio se hace presente<sup>13</sup> en una especie de pacto tácito que indica la inminente masacre.

De modo tal que la Casa de la Condesa Sangrienta se ha instaurado como una zona de liberación amoral y aceptación de los deseos lascivos y coercitivos individuales nutridos por el resentimiento personal. Es ahora un espacio para dar rienda suelta a la fantasía provocada por la violencia que se ha integrado en su individualidad e inculcado desde el hogar de cada uno. Así se convierte en un cronotopo de lo maquiavélico por permitir las relaciones entre los personajes y que sus motivos terminan de desarrollarse y devienen en la decisión que lleva al punto álgido de la agresión.

Mientras las casas de los protagonistas conforman la rutina violenta donde son víctimas, la Casa es la ruptura e inicio de una nueva rutina; es el catalizador de la diégesis al ser el punto de encuentro donde le es concedida a la dupla la libertad necesaria para la planificación de los actos abyectos. Es decir, aceptan la posibilidad de volverse los victimarios.

Si las casas de los personajes son cronotopos para la gestación y desarrollo de las personalidades hostiles, la número 7 y la de la Condesa Sangrienta serían de *otro* tipo, uno que contraviene a la esencia de la vivienda. Esto es debido a tratar al hogar de los Maroño como un espacio a conquistar y cuyo allanamiento es totalmente opuesto al establecido por la noción más básica de protección. Por otra parte, la Casa es un lugar periférico donde se citan individuos de conductas marginales.

Como puede verse, se han conformado dos parejas según el tipo de vivienda: los cronotopos para el desarrollo personal —aunque este se pervierte eventual y secretamente

<sup>12</sup> “Nervioso tu culo, le respondió Polo, con una sonrisa de satisfacción” (pp. 119 - 120).

<sup>13</sup> “los susurros provenientes de la casona a sus espaldas [...] se apagaron a su alrededor y lo único que se podía escuchar era la voz del marrano, hablando casi en susurros” (p. 121).



con la violencia de Polo y la adicción de Franco—, y los *otros* o aquellos en los que las acciones resultan aberrantes y explícitas —pues los hogares de los protagonistas conservan cierta intimidad—, por lo que un concepto más *ad hoc* para la diferenciación entre estos cronotopos es el de la heterotopía.

Los espacios intradieгéticos se definen por su función: la Casona cumple en un primer momento con el rol de ser el receptáculo de un imaginario perverso y violento del pensamiento colectivo para después alimentar al de Polo y Franco en pro del ataque a la vivienda 7 y el borrado de ésta y de sus características de resguardo y dialécticas vitales.

Las heterotopías son también: “los lugares que la sociedad condiciona en sus márgenes [...], son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida” (Foucault, 2010, p. 23). Por tanto, su objetivo es también la realización de actividades derivadas de la sociedad sin que ésta pierda la compostura,<sup>14</sup> además de que no están limitadas a ser de una sola forma.<sup>15</sup>

Esta descripción de los habitantes *heterotópicos* —para adjetivarlos— como individuos fuera de la reglamentación permite una perspectiva nueva con respecto a Franco y Polo: dos personas que encarnan un conjunto de características que no son útiles ni productivas para la sociedad como las adicciones y los impulsos violentos, cuyo proceder es el borrado de los espacios e individuos a los que se oponen por su propia condición. Incluso su acceso a la Casona consta de un rito: la alcoholización. Foucault refiere a esto como:

[...] las heterotopías siempre tienen un sistema de apertura y de cierre que las aísla del espacio circundante. En general no se entra a una heterotopía como Pedro por su casa; o bien uno entra porque está obligado a hacerlo (evidentemente las prisiones), o bien cuando uno se ha sometido a ritos (p. 28)

Que el ingreso a la heterotopía consista en un rito es significativo, pues no se trata de algo espontáneo y esporádico, sino por el contrario de algo que requiere de preparación. En

<sup>14</sup> Aclara acerca de los burdeles, por ejemplo: “Era necesario que las primeras manifestaciones de la sexualidad viril tuvieran lugar en otra parte” (p. 22).

<sup>15</sup> “Pueden adoptar, y siempre lo hacen, formas extraordinariamente variadas” (pp. 21-22):

*Páradais* el ataque a la casa número 7 ha tomado tiempo para gestarse y requirió de ciertas condiciones para concretarse: mismas que consistieron en el avance progresivo de la violencia, ya no sólo en sus manifestaciones sino también en cómo se ha apoderado de distintos espacios hasta llegar al punto culminante de la novela en el que, efectivamente, se desintegra el hogar de los Maroño.

Para recapitular, se ha analizado la novela de *Páradais* a partir de la reincidencia de determinados espacios, no solamente en la formación de una rutina sino porque también denotan la integración y normalización de la violencia como parte de la vida diaria.

De este modo Fernanda Melchor ofrece en su libro una visión de la violencia como algo más complejo y elaborado que un evento esporádico. Es el resultado de circunstancias socioeconómicas que permean todos los espacios de los individuos, y se torna en un fenómeno autosustentable y omnipresente en tanto no es combatido, por lo cual los personajes de *Páradais* no están exentos en ningún aspecto de ella.

Ya que la violencia incide en todos sus círculos no pueden escapar: el entorno laboral de Polo, el hogar donde es agredido por su madre, las visitas violentas del padre de Franco, la hostilidad verbal entre los propios jóvenes al visitar el muelle o la Casa de la Condesa, o incluso la poca intimidad-sexualidad que se presenta está trastocada en hostilidad contra el cuerpo, ya sea del otro —como es el caso de Polo o la señora Maroño— o propio —como sucede con Franco—, y desde luego una sociedad rodeada por el crimen.

Sin embargo, así como los personajes no pueden abandonar a la violencia, tampoco tienen las herramientas para combatirla o desarmarla: ni siquiera son conscientes de la escalada agresiva, pues la han internalizado como su normalidad al ser fomentada dentro del hogar por sus familiares y figuras de autoridad. Por ende, la única dinámica y posibilidad que concibe la dupla protagónica es justamente ser parte de estos espacios de agresión, replicarla y transferirla de sus núcleos individuales hacia otros —como la casa 7—.

En conclusión, los espacios en *Páradais* reafirman la omnipresencia de la violencia, ya no sólo en determinados puntos sino también como una condición en sí misma que atraviesa todos los aspectos de los habitantes de cada espacio; se trata de un fenómeno con el cual

los hogares son heterotopizados y los personajes pasan de ser víctimas a victimarios eventualmente.

Cabe recalcar que la lectura de narrativas violentas no debe ser una actividad solamente receptiva sino un ejercicio de pensamiento crítico y analítico para evitar el verse inmersos inconscientemente en ella. Sólo tomando consciencia de la violencia como una condición que involucra a todos en mayor o menor medida, pueden identificarse los factores que la detonan y así evitar replicarla.

### Referencias

- Bachelard, G. (2020). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y crítica literaria*. Taurus.
- Certeau, M de. (1996). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*.  
Universidad Iberoamericana.
- Enciclopedia de la Literatura en México. (12 de noviembre de 2021). *Fernanda Melchor*. <https://www.elem.mx/autor/datos/4045>
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico/Las heterotopías*. Ediciones Nueva visión.
- Melchor, F. (2023). *Páradais*. Debolsillo
- Ortíz, E. (2020). “Las formas elementales de la violencia”. En Leticia Mora Perdomo (Ed.), *Violencia. Representaciones estéticas*. (pp. 21 - 35).  
Editorial Universidad Veracruzana.
- Žižek, S. (2020). *Sobre la violencia*. Paidós.

# De la semántica a la ontología de la frontera, en *Instrucciones para cruzar la frontera*: un enfoque desde la teoría del cuerpo de Jean-Luc Nancy.

From semantics to the ontology of the border, in *Instrucciones para cruzar la frontera*: An Approach from Jean-Luc Nancy's Theory of the Body.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.18.25b

Yoo Jin Eom

Universidad Nacional de Seúl  
(COREA DEL SUR)

CE: [claud22@snu.ac.kr](mailto:claud22@snu.ac.kr)

<https://orcid.org/0009-0005-8264-3943>

Received: 12/02/2025 Revised: 03/04/2025 Approved: 06/06/2025

## Resumen.

El presente artículo explora ontológicamente el 'ser' de la frontera entre México y Estados Unidos, investiga el mecanismo que permite la coexistencia de los dos países y propone la actitud comunitaria necesaria para coexistir mejor en torno a la frontera. El objetivo central es revisar cómo la frontera México-EE. UU. está representada en tres textos de *Instrucciones para cruzar la frontera* (2011) de Luis Humberto Crosthwaite, en un análisis que va de la semántica de la frontera hacia la ontología implicada. Como mexicano originario de una región fronteriza, el autor comparte sus experiencias de vivir cerca de la frontera y de ser testigo de cruces fronterizos. La teoría de 'entre' de Jean-Luc Nancy explica nuestro mundo y la historia a través del corpus o cuerpo; su premisa de que todos los cuerpos se mueven hacia otros y que ya están en contacto entre sí, la cual explicitaremos mediante el análisis de dos películas estadounidenses, se aplica a textos literarios sobre la frontera como demostraremos en el análisis. Dicha aplicación permitirá mirar a ambos países como un mundo de cuerpos, en lugar de considerarlos a través del discurso del Otro. Con este análisis, se aceptan las limitaciones de la semántica de la frontera y se consigue superarlas 'escribiendo el cuerpo-frontera'.

**Palabras clave:** Luis Humberto Crosthwaite. Literatura fronteriza. Frontera México-EE. UU. Ontología del cuerpo.

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Eom, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Eom, Y.J. (2025). De la semántica a la ontología de la frontera, en *Instrucciones para cruzar la frontera: un enfoque desde la teoría del cuerpo de Jean-Luc Nancy*. Revista *Sincronía*. XXIX(88). 318-341. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.18.25b

**Abstract:**

The present article ontologically explores the 'being' of the U.S.-Mexico border, investigates the mechanism that permits the coexistence of the two nations and proposes the communal attitude required to better coexist around the border. The central objective is to review how the U.S.-Mexico border is represented in three texts from *Instrucciones para cruzar la frontera* (2011) by Luis Humberto Crosthwaite, in an analysis that moves from the semantics of the border towards the ontology it implies. As a Mexican from a border region, the author shares his experience of living near the border and of being a witness of border crossings. The theory of 'between' by Jean-Luc Nancy explains our world and history through the corpus or body; his premise that all bodies move towards others and that they are already in contact with each other effectively applies to literary texts on the border, as will be demonstrated through the analysis of two American films. This application will allow us to view both countries as a world of bodies, instead of considering them through the discourse of the Others. With this analysis, the limitations of the semantics of the border are accepted and are being overcome through 'writing body-border'.

**Keywords:** Luis Humberto Crosthwaite. Border Literature. U.S.-Mexico Border. Ontology of the Body.

## Introducción

La colección de cuentos *Instrucciones para cruzar la frontera* de Luis Humberto Crosthwaite (2011) trata de la frontera como la línea que se debe cruzar cuando alguien se traslada de México a EE. UU. El libro se publicó en 2002, con una segunda y tercera edición publicadas en 2011 y 2020, respectivamente. La primera versión de 2002 está integrada por trece relatos breves; once después del que lleva el subtítulo "Recomendaciones" que sirve de prólogo, más "Ambiente de fiesta en la playa" a manera de epílogo. La segunda versión de 2011, a la que se hace referencia en este artículo, se aumentó con una nueva sección, "Bonus track" titulada "Misa fronteriza", que es una colección de varios textos adicionales. Los relatos tratan de las dificultades que se suman a la barrera lingüística, a la discriminación y a la memoria de su patria. Este libro estaría basado en la experiencia del propio autor. Luis Humberto Crosthwaite nació en 1962 en Tijuana, Baja California, región en el noroeste de México que limita con EE. UU. El hecho de que el autor naciera en Tijuana, ciudad de importancia histórica y geopolítica, contribuye significativamente a la interpretación de sus

textos literarios. Influido por el tiempo vivido en una ciudad fronteriza representativa,<sup>1</sup> Crosthwaite ha producido varias novelas y ensayos que expresan la complejidad y las dificultades de vivir en esa frontera. Sus escritos a menudo exploran la vida en la región, capturando las experiencias y los desafíos que enfrentan sus habitantes.

Este artículo considera tres relatos de la colección. Se demostrará, primero, que las fronteras comprenden un área específica tomando como base la microhistoria de la zona fronteriza descrita en “Recomendaciones” y “La fila”. “Recomendaciones” sirve como prólogo al libro y representa de manera empírica y demostrativa lo arduo que es el proceso de cruzar fronteras. “La fila” describe con detalles diarios el espectáculo de las personas que esperan en fila para cruzar dicha frontera. El análisis de estos dos textos se centra —relativamente— en la semántica de las fronteras. En el siguiente apartado, el principal de este artículo, se abordará la ontología de las fronteras, centrándose en “La silla vacía”. Aunque se trata de un relato, está compuesto íntegramente de diálogos y contiene la confesión honesta de un personaje sobre la ‘frontera’, que también está encarnada por uno de los personajes.

El presente estudio se basa en la teoría del filósofo francés Jean-Luc Nancy para argumentar que la frontera entre México y Estados Unidos es un ‘cuerpo’; para ello, examinaremos la ontología del cuerpo que Nancy desarrolló en su obra *Corpus* (1992) y exploraremos el motivo de la frontera de ser un cuerpo considerando su premisa. En el primer párrafo de su libro *Corpus*, Nancy declara que toda la civilización occidental se originó a partir de la frase ritual “*Hoc est enim corpus meum*” (Este es verdaderamente mi cuerpo; Nancy, 2000, p. 7). A lo largo del libro, explica un mundo como el mundo de los cuerpos (p. 36), que se relacionan y están en contacto entre sí según su propia ontología del ‘entre’. La hipótesis planteada en este artículo es que la aproximación ontológica de Nancy muestra cómo la frontera México-EE. UU., de la que trata “La silla vacía” de Crosthwaite, existe y opera como un cuerpo. Además, que la convivencia de ambos países puede abordarse a partir de una comprensión ontológica de la frontera, referida de aquí en adelante a la

<sup>1</sup> El autor actualmente vive con su familia en el barrio en que nació (Angulo, 2024).



frontera entre México y Estados Unidos. La ontología de la frontera, sugerida en los textos de Crosthwaite, será el objeto de análisis considerando paralelamente dos películas que ayudarán para explicitar mejor la premisa de Nancy, lo cual permitirá deducir diversas implicaciones sociales.

### La microhistoria de la frontera en “Recomendaciones” y “La fila”

En “Recomendaciones” y “La fila” de *Instrucciones para cruzar la frontera*, el autor provee la comprensión semántica de la frontera, mostrando cómo vive y actúa la gente en torno a la zona fronteriza. En “Recomendaciones”, se explica que para cruzar la frontera se requiere de muchas precauciones. Inmediatamente después, en “La fila”, se revela la cotidianidad y repetitividad representadas por la línea continua de personas que cruzan dicha frontera diariamente. Según las descripciones de la vida en la zona fronteriza en estos dos textos, la frontera es un obstáculo que se debe superar y un desafío persistente para los mexicanos; esta característica (semántica) obstructiva de la frontera se percibe como permanente.

Según las “Recomendaciones”, por más desafiante que sea cruzar la frontera, hay ciertas precauciones brevemente resumidas en viñetas por el narrador, el cual ha cruzado la frontera numerosas veces, que los personajes deben tener en cuenta. El narrador explica cómo se forma la fila y lo arduo que puede ser el proceso. En coche o a pie, se espera infinitamente y la gente forma parte de una fila “sin principio ni fin” (Crosthwaite, 2011, p. 15. Citaremos por esta edición). Por lo tanto, es necesario hacer esa fila interminable con paciencia, con documento de identidad y un motivo claro (aunque sea ficticio) que le permita responder a las preguntas de los guardias: “Por lo tanto, si cruzas para desempeñar una labor de lavaplatos, recolector de basura, mesero, sirvienta, oficinista, cajero, escritor, etcétera, deberás llevar a la mano una ficción que contarles, no importa que sea la misma cada vez” (p. 14). Ser una minoría de origen mexicano (latinoamericano) es una desventaja para la transversalidad. El narrador le dice al lector implícito que simplemente acepte el hecho de que los guardianes de la frontera son invencibles: “Lo más apropiado es estar convencido de que ellos son seres omnipotentes, deidades, césares caprichosos capaces de arrojarte de su

imperio” (p. 16). Mientras esperan en la fila, los mexicanos son humillados de diversas y extrañas formas. En consecuencia, el texto aconseja en un tono tranquilo que no se sientan avergonzados incluso si experimentan tal humillación: “No te sientas humillado si el perro orina una de tus llantas. Tampoco sientas gusto” (p. 15). El narrador enumera los hechos anteriores para que los memoricen, en un tono directo y sin ninguna emoción particular. Su actitud distante irónicamente enfatiza la dificultad de cruzar la frontera. Estos sitios juegan un papel en la reproducción y transmisión del significado de las fronteras a la próxima generación.

En el cuento que sigue, “La fila”, el autor describe con más claridad como una imagen la experiencia de los migrantes que esperan alienados para cruzar la frontera. Se destacan momentos cotidianos pero significativos en este proceso. El narrador-personaje presenta sus observaciones y reflexiones mientras espera en la fila dentro de su vehículo, junto a otras personas. La narrativa captura la monotonía, la tensión y las interacciones que tienen lugar en este espacio liminal, ofreciendo un vistazo a las complejidades y realidades de los cruces fronterizos. También incluye los aspectos humanos de este procedimiento burocrático a menudo desafiante.

El texto comienza enfatizando que este proceso es rutinario, que sucede todos los días: “Estoy haciendo fila, haciendo fila, estoy haciendo fila para salir del país. Es algo natural, cosa de todos los días. [...] Vamos a salir del país y es algo natural, cosa de todos los días” (p. 19). Incluso si se espera demasiado, la fila no se acorta y la gente no puede avanzar en consecuencia. En el relato, el protagonista se queja repetidamente de que la fila no disminuye: “No avanza” (p. 20), “La fila no avanza” (p. 21), “No avanza” (p. 24). Además, en esta interminable fila, el personaje muestra una actitud de incertidumbre y ansiedad: “No estoy seguro” (p. 21). El protagonista deposita todas sus preocupaciones existenciales en la frontera: “Entonces comprendo que sin líneas en la mano no tengo destino, no tengo vida ni muerte, nada de qué asirme, solo esta fila, este anhelo de llegar a la frontera, cruzar, dejar esta nación, entrar a la otra” (p. 24). Para el protagonista, la frontera siempre ha sido un objeto que debe ser superado y trascendido. Durante este proceso, se utilizan numerosas

imágenes auditivas; los ruidos caóticos y confusos se superponen y aumentan, perturbando aún más el estado emocional de los personajes. Hay muchas descripciones desorientadas basadas en sonidos: el sonido de la música de los gringos, el silbido que se extiende entre los conductores, el claxon, el llanto de una niña, los gritos. La desorientación refleja la familiaridad de quienes se han acostumbrado a la violencia de esa situación actual, denunciando la anormalidad del fenómeno.

De esta manera, “Recomendaciones” y “La fila” presentan las características de la zona fronteriza a través de los patrones de comportamiento de los migrantes respecto del cruce fronterizo. Este punto de vista se centra en el significado semántico que tiene la frontera para las personas a las que rodea y en cómo se representa en la sociedad como un signo. Desde el enfoque semántico de las fronteras, en ambos textos, la frontera es un espacio donde los personajes permanecen para intentar pasar. Dentro de este vasto espacio, los individuos forman un tercer grupo llamado ‘población transversal’, un grupo que en la espera de cruzar forma una comunidad con su propia cultura alrededor de esa región, diferente de los estadounidenses y de los mexicanos. Ese grupo desarrolla nuevos estilos de vida, lleva y transcurre su vida ahí. La violencia y el absurdo se aceptan como naturales en su cotidianidad, y los miembros de ese nuevo grupo viven con este dolor como una minoría social, cultural y política.

### La ontología de la frontera México-EE. UU.

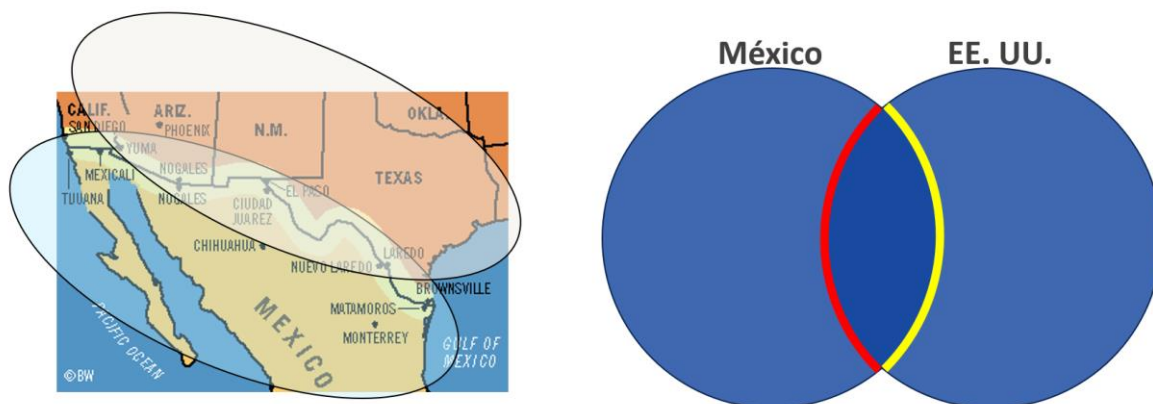
Jean-Luc Nancy, en su obra *Corpus* publicada en París en 1992, presenta su propuesta filosófica del cuerpo desarrollando una ontología del mismo y, en particular, su tesis de que no tenemos un cuerpo, sino que ‘lo somos’, para luego exponer el concepto del sujeto como exterioridad y exposición infinita, como cuerpo volcado hacia fuera.

Según Jean-Luc Nancy, el cuerpo se va espaciando (*espacement*; Nancy, 2000, p. 31) y abriendo; cada cuerpo se mueve hacia afuera y es aquí donde surge la autodiferencia. Por lo tanto, el cuerpo, que ya existe como exterior (*ex-istence*; p. 117; solo ‘ex’ con cursivas en francés), está siempre ‘ex-puesto’ (*ex-position*; p. 117) al exterior y está abierto de manera

que los cuerpos se tocan entre sí. Los cuerpos que están abiertos entre sí tienen un espacio vacío, una brecha. El cuerpo se 'ex-scribe' (*s'excrit*; p. 20) desde dentro y se inscribe en otro cuerpo. Así, la parte de la autodiferencia que es distinta de sí mismo también actúa como una parte de otro ser. De este modo, en cada cuerpo hay un vacío que no puede ser significado. Por lo tanto, la parte que no es 'yo' está dentro de sí mismo, haciendo imposible el 'yo' absoluto; pero al mismo tiempo, esa parte se convierte en la condición de la existencia. A medida que este espacio 'infinitamente finito' o "in-finito" (p. 97) se abre también infinitamente, de manera que los cuerpos se abren entre sí y crean un mundo.<sup>2</sup>

En los siguientes párrafos, intentaremos una aproximación ontológica más profunda a la frontera, que parece compartir muchas de las características del cuerpo que propone Jean-Luc Nancy. Partiremos de las siguientes imágenes (diagrama 1), donde mostramos que la disposición de México y Estados Unidos concuerda con el concepto de cuerpo de Nancy:

**Diagrama 1.** El esquema de la frontera entre México y Estados Unidos



**Fuente:** Elaboración propia.

El concepto del cuerpo desde la teoría de Nancy se puede representar como una serie de círculos semisuperpuestos. Para mayor claridad, se pueden suponer dos círculos que

<sup>2</sup> Marcar prefijos con guiones o paréntesis es una notación característica de Nancy y se lee como un método para superponer dos palabras aparentemente contradictorias, en lugar de la interpretación lingüística basada en una semántica dualista tradicional.

representan a cada nación, A y B. El límite de A es a la vez parte o interior de B y a la vez exterior o límite de A. Como se indicó previamente, el límite de A tiene la propiedad de salir del propio cuerpo de A. En ambos casos, se abre uno a otro poniéndose fuera de sí.

Las imágenes representan de manera esquemática a México y a Estados Unidos, simplificados como círculos. Como se aprecia en el diagrama 1, los dos círculos se superponen claramente, y esa parte sería la frontera entre México y Estados Unidos: el límite de México penetra en el interior de Estados Unidos, y vice versa. Esta característica de la frontera se muestra claramente en “La silla vacía”, el noveno cuento de *Instrucciones para cruzar la frontera*.

En ese relato, se representa la idea de que la frontera es un cuerpo, mediante un personaje ambiguo de “La silla vacía” que se denomina como la ‘fnt (frontera)’. Está compuesto íntegramente por diálogos que incluyen monólogos, sin narrador. Desde el primer capítulo y hasta el décimo, aparentemente hay tres personajes: aaa, zzz y fnt. El papel de fnt es el objeto del intercambio de roles por parte de zzz. El personaje aaa propone a zzz convertirse en fnt y responder a las acusaciones que sostenía anteriormente. Aquí, fnt evidentemente representa la frontera entre México y Estados Unidos, y zzz simboliza al mexicano que puede —pero que al mismo tiempo no puede— cruzar esa frontera. En el interrogatorio dirigido por aaa, zzz confiesa sus pensamientos sobre fnt y, siguiendo las instrucciones de aaa, zzz se identifica con fnt para responder directamente a las cuestiones que había planteado a fnt. En este proceso, fnt (frontera) se describe como una entidad femenina porque se utiliza el pronombre personal femenino. La historia termina con la conversación inacabada entre aaa, zzz y fnt. En la tabla 1 se aprecian los participantes en las conversaciones y los posibles receptores de los monólogos de cada capítulo:

Tabla 1. El orden de la historia y los personajes en “La silla vacía”

|                                       |                                                            |                                                |                                     |                                                          |
|---------------------------------------|------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|-------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| I<br>el diálogo entre<br>aaa y zzz ①  | II<br>el monólogo de zzz<br>(dirigido a fnt)               | III<br>el diálogo entre<br>aaa y zzz ②         | IV<br>el diálogo entre<br>aaa y fnt | V<br>el diálogo a tres<br>bandas entre aaa,<br>zzz y fnt |
| VI<br>el diálogo entre<br>aaa y zzz ③ | VII<br>el diálogo a tres<br>bandas entre aaa,<br>zzz y fnt | VIII<br>el monólogo de<br>fnt (dirigido a zzz) | IX<br>el diálogo entre<br>aaa y zzz | X<br>el diálogo entre<br>aaa y fnt                       |

Fuente: Elaboración propia.

El argumento de los diez capítulos es el siguiente. El personaje aaa le pregunta a zzz qué ve, zzz niega diciendo que no ve nada y finalmente le contesta que ve una silla vacía; aaa le pregunta con insistencia sobre esa silla. Luego, zzz revela que siente que su vida está oprimida por una barrera: “zzz: ...que la vida me presiona, que siento una barrera, una Frontera que me delimita.” (p. 84, mayúscula del texto). Entonces, aaa hace que zzz le hable a la Frontera directamente; zzz le dice que se conocían desde la infancia y agrega que quería la libertad, pero que no pudo alcanzarla a causa de la autoridad de la Frontera. Enseguida, aaa le dice a zzz que cambie de papel con fnt para que responda a las acusaciones de las que acaba de hablar. La fnt dice que las afirmaciones de zzz no están justificadas, que la frontera solo existe porque hay necesidad de cruzarla. Este momento del relato es crucial para nuestra hipótesis. Y agrega que se conocían desde antes de nacer y que nacieron de la misma madre, al mismo tiempo. En el siguiente capítulo, zzz acusa a fnt de seguir cambiando de forma y de estar moviéndose siempre para que no pudiera cruzarla. En respuesta, fnt reclama que zzz la haya invitado primero. Contrariamente a lo que afirma zzz, en realidad la ha cruzado varias veces, solo que zzz no lo recuerda. En el clímax, zzz dice que no puede soportarlo más y renuncia a seguir dialogando, ya que incluso si hablara más, fnt lo refutaría de todos modos. El personaje aaa concluye diciendo que hablarán la próxima semana. Finalmente, zzz queda en silencio, pero fnt habla un poco más todavía con aaa; declara que lo que le dirá es un secreto y aaa le dice que se lo cuente a la silla vacía. El cuento termina y todos quedan sin saber el secreto que contaría fnt, la frontera.



### El modo de existencia: dualidad

Habría dos enfoques para afirmar que las fronteras son un cuerpo: la dualidad y la suspensión. En primer lugar, la frontera existe de manera dual. Su modo de existencia no se basa en la secuencia de un estado primero cerrado y luego abierto, sino que implica una simultaneidad de abrirse mientras se cierra. Así, está tan abierta como cerrada. La frontera no sigue un orden de apertura y cierre basado en el flujo unidireccional del tiempo, sino que tiene un ritmo fisiológico. El cuerpo funciona como una entrada, en un modo de 'idas/venidas, de tragar/escupir, de inspirar/expirar, de abrir y cerrar'.<sup>3</sup> El ritmo posee una indeterminación que no se ajusta a reglas ni a patrones fijos, ya que cada momento es un evento único y nuevo.

Considerada individualmente, la apertura de la frontera permite el tránsito de personas y el transporte de bienes, mientras que su cierre bloquea dicho movimiento y cumple con la función de delimitación y demarcación. Los límites de México se orientan hacia fuera (en dirección a EE. UU.), y los límites de Estados Unidos también se orientan hacia fuera (en dirección a México). En consecuencia, la frontera como límite de México penetra en el interior de EE. UU., y viceversa. La frontera existe, entonces, como una brecha que se abre al otro, y esta constituye el espacio vacío entre México y Estados Unidos. Por lo tanto, la frontera los convierte en algo que no es ni uno ni dos.

Aunque el testimonio de zzz y de fnt en "La silla vacía" captura un conflicto, de hecho, representa el modo dual de operación de la frontera. Según zzz, fnt usó su autoridad para oprimir a zzz y evitar que cruzara. Sin embargo, según la refutación de fnt, esta dejó que zzz cruzara varias veces y zzz simplemente no lo recuerda. La confusión que causan estas discrepancias en los testimonios revela la naturaleza compleja de la frontera, que es difícil de entender desde una forma convencional de pensar. Aquí, podemos ver que la frontera

<sup>3</sup> "Le corps est la topique de tous ses accès, de ses ici/là, ses fort/da, ses va-et-vient, avale-et-crache, inspire/expire, écarte et ferme" (Nancy, 2000, p. 50).

desempeña una doble función: permitir que las personas crucen y al mismo tiempo impedirles cruzar.

La frontera, que amplía la brecha entre México y Estados Unidos, no es una parte exclusiva que solo corresponda a cada país, sino que se convierte en el exterior y el límite del país vecino; el cuerpo desde la teoría de Nancy no logra ser un todo con solo sus propias partes y estas son siempre los exteriores de otro cuerpo simultáneamente.<sup>4</sup> Asimismo, el cuerpo conlleva un movimiento que se expande continuamente hacia fuera (p. 109), sin una identidad fija ni esencia propia, debido a que se transforma incesantemente sin una interioridad establecida. El cuerpo o la frontera, en este caso, empuja su límite hasta su extremo. El siguiente diálogo en el capítulo VI de “La silla vacía” revela el movimiento hacia el exterior de la frontera entre México y EE. UU.:

zzz: He tratado de alcanzarla. He querido tenerla. Nada es posible con ella. Se va, se aleja, cambia su forma. Se mueve cuando menos lo espero. Se modifica.

aaa: ¿Cómo es que hace eso tu Frontera?

zzz: No sé, se mueve. No puedo traspasarla si está en constante movimiento. No puedo trascenderla si está en constante crecimiento: se expande.

aaa: ¿Podrías aclarar?

zzz: No me entiendes. Claro, ni yo mismo me entiendo. Es complicado. Es tan solo una Frontera. Es posible que ni siquiera sea eso. (pp. 99-100).

Como se puede observar en el diálogo, zzz afirma que la frontera entre México y Estados Unidos posee una característica expansiva, y este movimiento continuo impulsado por dicha expansión genera una autodiferencia; no es un punto que permanece fijo en un lugar mientras está cerrado, sino una línea que se expande. Para zzz, fnt es una entidad compleja que no puede ser significada ni convertida en discurso, debido a su constante movimiento y expansión. Por lo tanto, para los mexicanos representados en zzz, la frontera sería un vacío que no puede ser comprendido ni concebido como un conocimiento.

<sup>4</sup> Este modo de desmontaje se denomina “*partes extra partes*” (Nancy, 2000, p. 33); mecanismo que muestra la exposición de los cuerpos al exterior.

Como señala zzz, la frontera puede ser ‘una frontera’, al mismo tiempo que podría no serlo. En el pensamiento dual de la ontología de Jean-Luc Nancy, la existencia no se concibe como una oposición entre forma y no-forma, sino como algo que existe en no-forma (*non-forme*; p. 67).<sup>5</sup> En esta doble concepción, forma y no-forma están entrelazadas como las dos caras de una moneda. Oscilan entre ser y no ser, se abren y se cierran. No es un punto fijo y cerrado en su lugar, sino una línea que se expande, que se forma a través de la apertura y la manifestación, sin una entidad preexistente. Por lo tanto, no se puede afirmar que simplemente esté presente o ausente. La existencia no es una encarnación en la que una entidad trascendental se introduce en el cuerpo, sino un movimiento de apertura en el que los seres se diferencian de sí mismos (p. 32). Así, la frontera existe de tal manera que la apertura y el cierre, el ser y el no-ser, se superponen. La frontera del relato se extiende hacia afuera y penetra al otro país, y esta expansión transforma a México y a Estados Unidos en una entidad ‘una y dos’.

### La condición de existencia: suspensión

En este apartado, convendría iniciar con las preguntas siguientes, ¿cuáles son las condiciones necesarias para la existencia de la frontera y cómo se relaciona la frontera con nosotros hoy en día? Para comprender el establecimiento y el origen de la frontera entre ambos países, es necesario recordar un primer nivel de delimitación, asociado al nacimiento de los Estados, cuando se estableció una frontera administrativa entre ambos países, en 1848 y en 1853,<sup>6</sup> la cual constituyó la verdadera demarcación que encarnaba tanto la concordancia como la separación.

Cabría considerar que esa historia no se escribe desde una perspectiva diacrónica, sino desde el ‘instante mesiánico’ de Walter Benjamin (1989, p. 191), o el ‘aquí y ahora’. No existe como un todo completo con un principio y un fin, sino como posibilidad en sí misma

<sup>5</sup> Como se argumenta en el capítulo *Afalo y acéfalo* (*Aphalle et acéphale*), al no entenderse el cuerpo como significado, existe solo como una posibilidad o un espaciamento (*espacement*), sin esencia ni sustancia (Nancy, 2000, pp. 14-18).

<sup>6</sup> Los tratados clave en términos de la delimitación fronteriza entre dos países son el de Guadalupe Hidalgo (1848) y el de La Mesilla (1853) que marcaron los límites actuales (Piñera, 1989).

(Nancy, 2000, p. 15). La delimitación de la frontera no adquirió su significado a través del orden y la secuencia, sino que simplemente nació como un ser arrojado ahí. Momentos como ese —en los que el significado se detiene— se acumulan para formar la historia, entendida como un espacio-tiempo secuencial y continuo, la cual no puede existir sin estos puntos de discontinuidad, instantes en los que el significado se suspende. Dichos momentos, que se entienden como historicidad y como eventos, permiten el progreso a través de la suspensión, al igual que solo podemos mantener los ojos abiertos toda la vida porque parpadeamos. La ‘poética histórica del instante’, en términos kairóticos, no tiene un propósito (*télos*), ni un fin, ni implica progreso. No es la experiencia sintética kantiana, sino la experiencia de choque, la experiencia del evento, lo que constituye la historia (Kim, 2006, p. 93).

Se puede decir, entonces, que la historia también es un cuerpo. Cuerpo que es ‘evento’ y ‘experiencia’ que suspende la representación lineal. La guerra, en particular, es un ejemplo representativo del choque cubista que se experimenta como un evento fragmentado (Kim, 2006, p. 94). Así, los fragmentos no son simplemente particularidades, sino que se abren entre sí. Por lo tanto, la suspensión permite el ‘abrazo’ entre ellos. En el momento en que ocurre un evento, no somos conscientes de que es un nudo y una suspensión, pero luego se recupera y se resignifica en forma de reminiscencia. La historia, aunque inevitablemente se inscribe en el mundo real en orden cronológico, la escritura de la historia solo llega a nuestro horizonte de comprensión a través de la significación que nos recuerda la imposibilidad y los límites de la misma. Este proceso de ‘rebobinado’ no es simplemente ir en contra del flujo del tiempo diacrónico, sino que se trata de la memoria involuntaria proustiana que impacta en unidades de eventos (Son, 2015, p. 295). El libro *Corpus* también sostiene que la historia se manifiesta a través de los sacrificios y las heridas de los cuerpos (Nancy, 2000, p. 70), ya que la apertura no es un objeto de conocimiento, por lo que no somos conscientes de ella. El capítulo IV de “La silla vacía” revela un incidente que provoca un alto en ese sentido. Ocurre cuando fnt, hablando con aaa, revela el momento específico en el que zzz comenzó a llamarla ‘Frontera’:

fnt: Es complicado.

aaa: ...

fnt: Hubo momentos felices entre nosotros. Hubo... Pero él [zzz] cambió.

aaa: ¿Solo él?

fnt: Llámame Frontera, eso es reciente. Empezó a llamarme así cuando comprendió que su vida no funcionaba. (p. 96)

De esta forma, como una entidad capaz de cruzar la frontera y con la necesidad y el deseo de cruzarla, zzz empezó a llamarla “frontera” solo después de que su vida se desmoronara. A la luz de la historia, este evento significativo puede interpretarse como un choque entre México y Estados Unidos. Antes de ello, la frontera física entre ambos países siempre había existido, pero solo después del evento especial de demarcación geográfica y administrativa se establecieron las condiciones de existencia de la frontera y comenzó a desempeñarse la función de resguardarla.

Como se ha mencionado, a través de la brecha llamada frontera, México y Estados Unidos se convierten, entonces, en un elemento que no es ni uno ni dos. El borde es a la vez una línea y un espacio vacío. La frontera es cuerpo (*corps*), este cuerpo continúa expandiéndose y moviéndose, ya que el límite de México apunta hacia afuera de sí mismo y el límite de EE. UU. también. En este proceso, cada país se transforma en algo familiar pero desconocido y se vuelve incapaz de poseerse a sí mismo. Al abrirse el uno al otro, los dos países se tocan; tocarse es conceptualmente imposible, pero lo hacen infinitamente. De esta manera, las dos naciones existen como “estar-fuera”, y a través de ello se vuelven un “ser-al-infinito” (Ramírez, 2017, p. 55).

Por otra parte, este movimiento del cuerpo hacia afuera crea una brecha, la cual constituye el evento como suspensión. La historia, que habitualmente se entiende como progresiva y continua, es en realidad un conjunto de ‘eventos’, de instantes en los que cesa el significado. Estos instantes de discontinuidad hacen avanzar la historia, como se puede apreciar en el diagrama 2. El evento como testimonio y recuento de zzz, que resultó del interrogatorio de aaa, es también un ejemplo de suspensión. Los personajes del cuento se acercan entre sí mediante el diálogo y el impacto se produce a través de enunciados significativos.

**Diagrama 2.** Un nudo como punto de discontinuidad que hace posible el progreso histórico



**Fuente:** Elaboración propia.

En el cuento, la experiencia de la frontera no es la actual de un individuo que se enfrenta a la frontera mientras hace fila, sino más bien un acontecimiento impactante que luego es reproducido como declaración por un interlocutor como un psicólogo (aaa), escrito en papel por el autor, y recordado después del hecho. Mientras que la frontera siempre se mueve a su propio ritmo, estos eventos que ocurren de repente se convierten en el cuerpo y la historia de la frontera. Esta interpretación es consistente con la de Nancy de que las declaraciones tienen un espacio (*espace*; Nancy, 2000, p. 25). Descartes, que precedió a Nancy, también afirmó en *Ego Sum* que la existencia o el *ego* es el resultado del acto performativo. El acto de hablar en sí mismo es una situación actual y un espaciamiento (pp. 28-29). Ese resurgimiento inscribe el evento en la historia, en el presente, y transforma su declaración en el evento. Así, la ruptura del lenguaje es un acontecimiento actual. Este es un punto de clara distinción con el cuento “La fila”. Mientras que “La fila” captura vívidamente la coexistencia en tiempo real de las fronteras y el “yo”, y la plasma en el lienzo del texto,<sup>7</sup> “La silla vacía” registra tardíamente el proceso de memoria y producción, como una biografía de la propia frontera.

<sup>7</sup> El relato “La Fila” comienza con la frase “Estoy haciendo fila, haciendo fila, estoy haciendo fila para salir del país” (p. 19). La escena capturada en tiempo real por un individuo haciendo fila para cruzar la frontera se describe usando el tiempo presente o presente continuo.



## El Otro en Estados Unidos

La propuesta filosófica de Jean-Luc Nancy sugiere que dos seres con cuerpo existen como distintos entre sí, aunque dentro de una indistinción (*"On dira donc plutôt: un corps indistinct/distinct"*; p. 35). Son dos seres 'singulares' pero que están en contacto entre sí. Por lo tanto, la acción de compartir es lo que hace posible la distinción y la unidad al mismo tiempo. Esta idea puede aplicarse en la frontera representada en los cuentos de Crosthwaite. Como se confirmó en el apartado anterior, la frontera entre México y Estados Unidos existe a la manera que explica Nancy sobre el cuerpo, y dicha lógica también se aplicaría a los dos países.

Ontológicamente hablando, México y Estados Unidos ya están uno dentro del otro. No pueden cerrarse porque cada uno está incrustado en el otro como una ruptura que impide la completitud. Por ello, se podría afirmar que los mexicanos están inscritos en Estados Unidos, los estadounidenses están inscritos en México, y que están en contacto permanente. En este apartado, demostraremos los aspectos ontológicos de la frontera en dos películas populares de *Hollywood* para ampliar la comprensión del concepto representado por Crosthwaite en sus relatos. Al identificar estrategias narrativas adicionales en las películas que resaltan u ocultan dichos aspectos, se podrá extraer de ellas una implicación social relacionada con la coexistencia de dos países. Las películas, *per se*, funcionan como lugares donde ocurren eventos o choques, por lo cual también podrían servir como un medio efectivo para mostrar dónde se detiene la semántica y dónde se puede contemplar la historia.

La representación de la frontera, de los inmigrantes y los extraterrestres en la película *Men in Black (MIB)* producida por Steven Spielberg en 1997, junto con su secuela de 2002 —ambas con gran éxito en la taquilla—, apoya los apartados anteriores de dos maneras. En primer lugar, la escena inicial de la primera película de la serie muestra claramente el movimiento hacia afuera de la frontera. La película comienza en México y presenta imágenes de inmigrantes ilegales y extraterrestres cruzando la frontera. Entre las dos direcciones del movimiento, la película se enfoca en la de los mexicanos hacia el exterior.

Sin embargo, a medida que avanza la película, se añade la estrategia narrativa de la otredad. Un camión que los transporta es detenido por agentes de la Patrulla Fronteriza de Estados Unidos cuando intenta cruzar la frontera desde México. Los agentes de *MIB* se unen e interceptan a los inmigrantes, capturando y matando a los extraterrestres disfrazados de humanos. Así, los inmigrantes ‘ilegales’ no solo están representados como monstruos no humanos, sino que también son atacados y finalmente destruidos violentamente. La otredad se centra en la diferencia y la división entre dos grupos de individuos, creando una frontera artificial entre México y Estados Unidos. Se trata aparentemente de un intento de demarcación absoluta, lo cual es de hecho imposible, mediante la reproducción de estereotipos negativos sobre quienes cruzan la frontera; pero este ejercicio apoya el carácter ontológico de la frontera, tal como se reproduce en la obra literaria, como la imposibilidad de separar completamente dos territorios (Ver **Fotogramas I y II**).

**Fotograma 1.** *Men in Black I*



**Fuente:** Spielberg, 1997.

Fotograma 2. *Men in Black II*



Fuente: Parkes *et.al.*, 2002.

En segundo lugar, la película se asegura que los dos países se incorporen uno en el otro, tocándose inevitablemente. La segunda película (2002) muestra cómo muchas entidades están profundamente contenidas dentro de la otra sociedad. Por ejemplo, en *MIB II*, los inmigrantes extraterrestres se establecen en distintas partes de la sociedad estadounidense y cumplen con éxito sus funciones. En el fotograma de arriba, un extraterrestre se ha integrado a la sociedad humana y utiliza sus ocho brazos para realizar trabajos con una fuerza extraordinaria. Los extraterrestres, que fueron retratados como inmigrantes extranjeros al comienzo de la primera película, habían sido inicialmente rechazados, pero pronto se adaptan bien a la sociedad estadounidense y, además, se convierten en la base de esa sociedad, simbolizando la contribución real de los inmigrantes a dicha sociedad estadounidense.<sup>8</sup> La descripción de extraterrestres activos en lugares que no son fácilmente

<sup>8</sup> Resulta significativo que los latinos en EE.UU., quienes representan cerca del 20 por ciento de la población, contribuyan con aproximadamente el 30 por ciento del crecimiento del Producto Interno Bruto (Alvarado, 2025).

accesibles recuerda a los “extraños cuerpos extranjeros” por la presencia del Otro de sí mismo que explica Nancy (“*étranges corps étrangers*”; p. 10). Los mexicanos, que son marginados como el Otro indeseable en Estados Unidos, resultan ser una población familiar bien integrada en la sociedad estadounidense sin que se den cuenta. La presencia de mexicanos en el país vecino crea una autodiferencia de Estados Unidos, haciendo que su propio cuerpo (como país) parezca familiar y al mismo tiempo extraño. Conviene recordar el concepto de lo ominoso o lo siniestro (*das Unheimliche*) de Freud (2007, p. 241), que se expresa cuando alguien se encuentra con algo que no le es familiar pero que, de hecho, le sería inherentemente familiar aunque no lo perciba como tal.<sup>9</sup> De igual forma, no existe el Otro absoluto, sino que los estadounidenses y los mexicanos en el contexto de la sociedad estadounidense existirían en una relación de igualdad ya que dependen unos de otros. En consecuencia, podemos ‘abrazar’ la singularidad y la pluralidad de la existencia basada en el comunitarismo existencial (Son, 2015, p. 301) y aceptar, paradójicamente, la unidad lograda a través de la distinción. La narrativa de la segunda película, que aborda lo siniestro del cuerpo de Estados Unidos, reitera la dificultad de distinguir lo extraño, lo ajeno y lo no humano entre seres de ambos países y busca una coexistencia sana entre ellos.

A partir de la filosofía de ‘entre’ de Nancy, se podría comprender que el ‘yo’ que ha entrado en el otro ser y el otro ser que ha entrado en el ‘yo’ son diferentes, dando como resultado un ‘yo’ que ya es diferente del ‘yo’ primigenio. De esta manera, se interpretaría la otredad y lo ominoso en MIB como estrategias para ocultar al falso, el ‘no-yo’ que resulta de la autodiferencia. Sin embargo, como dice Julia Kristeva, “[e]l otro es mi (propio) inconsciente” (Kristeva y Vericat, 1996, p. 360). Según la interpretación psicoanalítica, el Otro que ha creado una persona es en realidad la proyección de sí mismo y una imagen doble que lleva muy dentro de sí. Por lo tanto, lógicamente no puede haber un Otro como sustancia que exista independientemente fuera de sí. Así como zzz, cada personaje existe como un cuerpo, inclusive fnt (la Frontera); solo existe el movimiento de las cosas dentro de su brecha

<sup>9</sup> “Esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (Freud, 2007, p.241). Este término puede interpretarse como un fenómeno psicológico de la “inquietante extrañeza” (Kristeva y Vericat, 1996, p. 359).

expandiéndose fuera de sí. El cuerpo, desde su misma existencia, es ante todo y ya siempre el Otro: “Un corps est toujours ob-jecté du dehors, à moi ou à autrui. Les corps sont d’abord et sont toujours autres” [Un cuerpo siempre es objetado desde fuera, hacia mí o hacia los demás. Los cuerpos son primero y siempre son otros.] (Nancy, 2000, p. 29). Incluso el ‘yo’ es diferente de ‘sí mismo’ por la autodiferencia causada por la brecha, por lo cual la lógica de la demarcación que rechaza al Otro enfatizando la diferencia entre ‘yo’ y ‘lo que no soy yo’ ya no es válida. Establecer límites entre ‘yo’ y los demás es tan absurdo como insistir en que un ‘yo’ soy el único ‘yo’. Al final, lo importante no es si se trata de ‘yo’ o del Otro, sino del hecho de que todo y cada entidad singular son cuerpos, y que así está conformado nuestro mundo, en particular, el texto de “La silla vacía” que en el adjetivo del título está tratando de significar todo el problema ontológico que hemos tratado de dilucidar con nuestro análisis.

En las películas de ciencia ficción de Steven Spielberg, México y Estados Unidos aparecen distintos por diferencias semánticas y hasta cierto punto superficiales, pero no están esencialmente separados, lo que transmite un sentido semejante al de la representación de la frontera en los textos literarios de Crosthwaite: no existe un ser que funcione como el Otro entre los cuerpos. El hecho de que los dos personajes de “La silla vacía” se llamen “aaa” y “zzz” prefigura a ambos países que limitan entre sí, México y Estados Unidos, que se encuentran en las orillas, en los extremos de un mismo entorno y, a la vez, en un diálogo donde como personajes solo tienen una letra repetida como nombre de un mismo código (abecedario) que comprende tanto el español como el inglés. Cabe destacar que si bien son dos extremos en el sentido de que son el inicio y el final del alfabeto, también forman una unión donde se tocan en un bucle circular. Al final del relato de “La silla vacía”, las implicaciones para todas las fronteras ya están en zzz, y el lector percibe que aaa está utilizando técnicas de asesoramiento psicológico para sacar a la luz los puntos de los que simplemente no son conscientes los personajes. Si bien la historia se desarrolla con la existencia de fnt (frontera) representada como un personaje corpóreo femenino, el discurso y el espacio de este personaje no se distingue esencialmente de zzz. Esto se explica precisamente por el concepto de que el cuerpo, desde la teoría de Nancy, contiene al Otro



dentro de sí. Aquí se hace posible una especulación sobre aaa y zzz: más allá de la ‘ruptura de límites’ entre zzz y fnt, podríamos afirmar que el límite entre aaa y zzz también es inexistente. De hecho, es probable que solo exista el personaje zzz y que todas las operaciones de extracción semántica provengan solo de zzz. Finalmente, el ejercicio de leer obras tanto literarias como cinematográficas sobre la frontera entre México y Estados Unidos aplicando la filosofía de Nancy permite interpretar otro aspecto de la frontera, ahora en su naturaleza ontológica, lo cual implica un sentido social sobre el reconocimiento mutuo y la coexistencia entre dos países.

### Conclusión

En este artículo, hemos analizado cómo la frontera México-Estados Unidos existe como un evento/una entidad que está abierto/a y cerrado/a al mismo tiempo. Principalmente, con el análisis de “La silla vacía” y desde las ideas filosóficas de Nancy, hemos tratado de demostrar que ambos países fronterizos se convierten en una ‘unión’ con una brecha en su interior. A través de este trabajo de significación *post hoc*, hemos confirmado las limitaciones de la semántica y la necesidad de una apelación a la ontología para comprobar que la frontera México-EE. UU. es un cuerpo.

La exploración de la frontera México-EE. UU., en *Instrucciones para cruzar la frontera*, ha permitido comparar y analizar tres textos en los que la frontera se describía solo como un espacio que contenía paisajes y que se describía como línea ontológica. Así, se ha reclamado la necesidad de una comprensión ontológica de las fronteras. La frontera entre México y Estados Unidos se caracteriza por estar entre dos países muy distantes en otro sentido, si consideramos que la frontera delimita y presenta un marcado contraste entre el núcleo del imperio del Primer Mundo y la periferia del Tercer Mundo (Kim, 2015, p. 92). Funcionalmente, la frontera separa territorios y cumple un papel distintivo entre ambos lados, pero, al mismo tiempo, sirve como un conducto para que las personas entren y salgan. A través de la frontera, México y EE. UU. se tocan mutuamente, creando una brecha dentro de sí mismos. De esta manera, los dos países se transforman en una unión, en lugar de dos



naciones separadas en ese espacio. Esta discusión no debe interpretarse como una difuminación de las fronteras entre los dos países. Más bien, se propone como una coexistencia de separación y unidad.

En su libro *Corpus*, el filósofo Jean-Luc Nancy describe un cuerpo que empuja sus límites más allá. El escritor mexicano Luis Humberto Crosthwaite, en su libro de cuentos *Instrucciones para cruzar la frontera*, describe la frontera desde la perspectiva de un mexicano que vive cerca de la zona limítrofe. Utiliza sus propias experiencias de cruzarla y, en esta obra, se examinan las interminables y desafiantes escenas relacionadas con la frontera, en “Recomendaciones” y “La fila”. Posteriormente, en “La silla vacía”, se explora cómo los mexicanos están interpretando la frontera, desde una perspectiva de dominación, examinando las condiciones de existencia de la frontera como un momento de suspensión.

El cuerpo existe como una apertura hacia el exterior, teniendo en sí mismo una brecha que no puede ser significada. La experiencia de acercarse infinitamente a lo inalcanzable indica que el cuerpo es siempre Otro para sí mismo. La frontera México-Estados Unidos posee una dualidad en la que dicha frontera tanto se abre como se cierra. En lugar de seguir un flujo unidireccional del tiempo, la apertura y el cierre coexisten con un ritmo especial. La frontera estadounidense se dirige hacia adentro de México, mientras que la frontera mexicana se mueve hacia adentro de EE. UU. En el diálogo del capítulo VI de “La silla vacía”, se aprecian las características de la frontera que se expande hacia afuera y se mueve. El cuerpo que existe como (no)forma es uno y dos al mismo tiempo. Es un cuerpo que separa y comparte, ya que está en la disyunción y en la identidad según el texto.

La base para trazar límites se encuentra en los momentos de suspensión en la historia. Al escribir la historia como una ‘historia de los momentos’, en lugar de entenderla como un progreso y desarrollo continuos, se puede acceder al cuerpo como experiencia y evento que no puede ser significado. Las experiencias disruptivas que impactan como destellos permiten tanto la apertura como el ‘abrazo’. Por ello, la historia se registra mediante recuerdos involuntarios de eventos que se recuerdan, y esto es precisamente lo que constituye la historia.

Además, la discusión se podría ampliar a otra forma de representación: el cine. Como los libros, las películas pueden enfatizar las limitaciones de la semántica, al mismo tiempo que se apela a la ontología. En el presente artículo, se ha analizado cómo se retrata a los inmigrantes latinoamericanos, incluidos los mexicanos, en la sociedad estadounidense configurada en las películas, confirmando que el modo y la condición de la existencia de la frontera están representados tanto en las películas como en los textos de Crosthwaite. Además, se ha señalado que en las películas se utiliza la lógica adicional de la otredad que confunde la manera nancyana de entender la frontera. De esta forma, hemos demostrado cómo la teoría comunitaria de Nancy podría desempeñar un papel importante en la interpretación de la coexistencia de México y Estados Unidos en su frontera, así como la comprensión ontológica del 'ser' de ese Otro cuerpo.

Finalmente, a lo largo de este artículo, se ha analizado cómo la frontera entre Estados Unidos y México es más que un simple espacio donde la gente espera para emigrar a Estados Unidos, más bien es un evento y una experiencia que existe solo como una parada que se abre y se cierra al mismo tiempo. Será posible una comprensión más profunda de las fronteras cuando comprendamos que dos países con fronteras comunes son como cuerpos que existen en una unión que no se puede soslayar, sean cuales fueren las circunstancias políticas e históricas.

### Referencias

- Alvarado, G. (22 de abril de 2025). *"El secreto más desconocido": el sorprendente impacto económico de los latinos en EE.UU.* CNN en español. <https://cnnespanol.cnn.com/2025/04/22/eeuu/latinos-estados-unidos-aporte-economia-orix>
- Angulo, K. (16 de febrero de 2024). *Luis Humberto Crosthwaite*. Lee & Low Books, (s/p). <https://www.leeandlow.com/contributor/luis-humberto-crosthwaite/>

- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Crosthwaite, L. H. (2011). *Instrucciones para cruzar la frontera*. México: Tusquets Editores.
- Kim, H. (2006). The Poetics of History in the Cultural Modernity: Nietzsche and Benjamin. *Economy and Society*, (70), 89-110.
- Kim, M. (2015). The Crises and Crossroads of Globalization—U.S./Mexico Borderlands. *The Journal of Localitology*, (13), 89-120.
- Kristeva, J., & Vericat, I. (1996). Freud: “heimlich/unheimlich”, la inquietante extrañeza. *Debate Feminista*, (13), 359-368.  
<http://www.jstor.org/stable/42624343>
- Nancy, J-L. (2000). *Corpus*. Paris: Editions Métailié.
- Piñera, D. (1989). La frontera norte: de la Independencia a nuestros días. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 12(12).  
<https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.1989.012.68882>.
- Ramírez, M. T. (2017). El cuerpo por sí mismo. De la fenomenología del cuerpo a la ontología del ser corporal. *Revista de Filosofía Open Insight*, 8(14), 49-68.
- Son, Y. (2015). Commun-being and its Political Implication in the Thought of Nancy's Community. *Journal of the New Korean Philosophical Association*, 4(82), 281-304.
- Spielberg, S. (Producer), & Sonnenfeld, B. (Director). (1997). *Men in Black* [Película]. Columbia Pictures.
- Parkes, W., MacDonald, L., & Sonnenfeld, B. (Producers), & Sonnenfeld, B. (Director). (2002). *Men in Black II* [Película]. Columbia Pictures.

# Escritura errante y poética del fracaso en *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* de Ángel Ortuño.

Wandering Writing and the Poetics of Failure in Ángel Ortuño's *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.19.25b

Alberto Rodríguez González

Universidad Autónoma Metropolitana- Iztapalapa  
(MÉXICO)

CE: [alberto011922@gmail.com](mailto:alberto011922@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0002-2899-3740>

Received: 17/04/2025 Revised: 20/05/2025 Approved: 17/06/2025

## Resumen.

La generación de poetas mexicanos nacidos a final de la década de 1960 y a lo largo de la década de 1970, es una generación que comparte como historia de vida la experiencia de las recurrentes crisis económicas e institucionales de los años 70 y 80, mientras que en el nivel estético heredan el espíritu crítico y experimental de las vanguardias. El resultado es un conjunto de poetas que en su escritura buscan desacralizar el estatuto del poema como expresión de la desconfianza en los discursos de una institucionalidad fallida. Este tipo de escrituras que apuestan por poner en crisis la legibilidad del objeto poético representan un desafío para la crítica, por lo cual el presente trabajo explora el concepto de “escritura errante” de Julio Prieto como herramienta para el estudio de este tipo de expresiones. Se toma como objeto representativo de dicha generación el libro *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, del escritor tapatío Ángel Ortuño, cuyo trabajo, como se intenta demostrar, configura una particular *poética del fracaso* caracterizada por un discurso autoirónico que exhibe y celebra su propio desvío de la norma poética institucionalizada.

**Palabras clave:** Poesía mexicana. Poética del fracaso. Generación de los 70.

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Rodríguez, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Rodríguez, A. (2025). Escritura errante y poética del fracaso en *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, de Ángel Ortuño. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 342-371. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.19.25b

**Abstract:**

The generation of Mexican poets born at the end of the 1960s and throughout the 1970s is a generation that shares as a life history the experience of the recurrent economic and institutional crises of the 1970s and 1980s, while at the aesthetic level it inherits the critical and experimental spirit of the avant-garde. The result is a group of poets whose writing seeks to desacralize the status of the poem as an expression of distrust in the discourses of a failed institutionality. This type of writing, which relies on putting the legibility of the poetic object into crisis, poses a challenge to critics, so this paper explores Julio Prieto's concept of "wandering writing" as a tool for studying this type of expression. The book *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, by the writer Ángel Ortuño, whose work, as we try to demonstrate, configures a particular poetics of failure, characterized by a self-ironic discourse that exhibits and celebrates its own deviation from the institutionalized poetic norm.

**Keywords:** Mexican poetry. poetics of failure. 70s generation.

**¿Una tradición vanguardista?**

En su libro *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Hugo Verani afirma que el año de 1922 puede considerarse como el “año milagroso” de las vanguardias hispanoamericanas, pues en esa fecha ocurren varios hitos importantes para la historia de los movimientos de ruptura. La fecha y el término se han incorporado con fortuna en el argot de los estudios sobre las vanguardias, de tal suerte que el año de 2022 se consideró como referencia para datar el centenario de las vanguardias continentales.

Entre las muchas reflexiones que detona la efeméride vanguardista está la pregunta sobre si las poéticas de las vanguardias han sido capaces de superar la prueba del tiempo para permear el ejercicio de la escritura contemporánea. Y si es así, la siguiente pregunta es cómo sucede esta recuperación. ¿Qué actitudes, recursos o formas de las poéticas de las llamadas vanguardias “históricas” y las “neovanguardias” son recuperadas, reelaboradas o confrontadas por las poéticas contemporáneas? ¿Tales recursos mantienen su carácter disruptivo o se han sedimentado como recursos ya predecibles en la poesía actual?

Una de las hipótesis de trabajo que motivan el presente texto es la idea de que las actitudes de las vanguardias, en cuanto expresión de una autoconciencia y discursividad crítica del arte (Bürger, 1987; Del Gizzo, 2018), aparecen de manera recurrente en las poéticas de diferentes periodos. En este contexto, desde la historiografía y la crítica de la

literatura mexicana se ha señalado la impronta que las vanguardias han dejado en el devenir de la poesía mexicana a partir de la mitad del siglo XX hasta la actualidad.

Ejemplo reciente de este corpus crítico es la *Historia crítica de la poesía mexicana*, coordinado por Rogelio Guedea, que en su tomo II dedicado al periodo que va de la década de 1950 a la primera década del siglo XXI propone una periodización de la poesía mexicana en tres grandes bloques a los que el editor ha denominado neorromanticismo, posmodernismo y anfiguardismo. Guedea explica que bajo el rubro de posmodernismo se ubican “los herederos de la poesía del lenguaje, derivada directamente de la vanguardia más experimental, aquellos autores mayormente preocupados por explotar todas las potencialidades de lenguaje como canal o vía de conocimiento” (2015, p. 11). Esta generación posmoderna habría despuntado en la década de 1960 a 1970 y cuenta entre sus exponentes, según el crítico, a Marco Antonio Montes de Oca, Gerardo Deniz, David Huerta y Coral Bracho. Posteriormente, Guedea propone la noción de anfiguardismo para agrupar a autores y autoras nacidos en las décadas de los años 60 y 70 del siglo XX, quienes verían su periodo de mayor producción entre 1980 y 2010 y cuya obra se distingue por:

[...]una tensión entre una retroguardia (aquellas construcciones líricas que miran hacia poéticas más tradicionales, no necesariamente de épocas inmediatamente anteriores) y una vanguardia (que incluye elocuciones con voluntad de renovación visible del lenguaje y la constante búsqueda de nuevas sintaxis) (Guedea, 2015, p. 12).

Según la apreciación de Guedea, parecería que la recepción crítica de las expresiones que exploran el experimentalismo del lenguaje poético estaría suficientemente sedimentada. Sin embargo, hay indicios de que tales productos representan todavía un desafío para su examen por parte de la crítica, como se verá a continuación.

### De fraudes y excesos

La periodización de la poesía mexicana contemporánea propuesta por Guedea señala entre los herederos de la poesía del lenguaje derivada de las vanguardias en su faceta más



experimental a Gerardo Deniz, un autor a quien el crítico Julián Herbert ha nombrado, junto a Eduardo Lizalde, como los dos poetas “que más influyen en el presente” (2010, p. 5). Sobre la influencia de Deniz en la poesía actual en México, el crítico Alejandro Higashi propone en su artículo “El dificultismo de Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz en la tradición de la poesía mexicana actual” una revisión de los recursos formales que constituyen la poética de Deniz y la manera en que éstos son replicados por autoras y autores jóvenes. Higashi toma como punto de partida para caracterizar la poesía de Deniz la noción de “dificultismo” acuñada por Alejandro Palma Castro (Higashi, 2018, p. 42) El autor apunta que es posible identificar la manera en que manifestaciones de la poesía reciente “hunden su raíces” en la obra de Deniz y considera que la presencia de la poética deniziana se hace patente en las nuevas generaciones a partir de un estilo poético “enriquecido por el cruce con los lenguajes especializados, el desdoblamiento de referencias literarias, la fragmentación discursiva, la yuxtaposición de citas y referencias de procedencia muy distinta (y) la sonoridad que se desprende del rigor de las formas...” (2018, p. 43). En su recuento, el crítico considera que estas estrategias de composición implican por su densidad un desafío para la lectura, pero en la actualidad han evolucionado y encontrado “nuevas posibilidades de articulación en libros de amplio calado” (p. 43). No obstante, el autor considera que estos recursos llevados al extremo pueden tener un efecto pernicioso en la producción poética. Como ejemplo de este *dificultismo* llevado al extremo pone como contraejemplos de lo que no debería hacerse la obra de Ángel Ortuño (Guadalajara 1969-2021) y Diana Garza Islas (Santiago, Nuevo León, 1985):

Pienso, por ejemplo, en el automatismo con el que se *abusa* de todos estos recursos en *Perlesía* (2012) y *1331* (2013) de Ángel Ortuño o en *Caja negra que se llame como a mí* (2015) de Diana Garza Islas. (Higashi, 2018, p. 43. *Cursivas mías*)

En este sentido, ya previamente en su amplio estudio sobre la poesía mexicana actual, publicado en 2015 con el título *PM/XXI/360 Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura* (Higashi, 2015), Higashi advierte que el tipo de procedimientos presentes en buena parte de la poesía actual, llevadas al extremo,

se prestan “con facilidad, a la improvisación y al *fraude*” (2018, p. 413, cursivas mías) y enseguida presenta el caso de dos textos de Ángel Ortuño como evidencia de ello y apunta al respecto:

En el caso de Ángel Ortuño y de un libro malogrado como *1331*, los resultados del sinsentido y la defabulación terminan por afligir a quien, o lee sin entender, o simplemente abandona el libro minutos después de haber empezado a curiosear entre sus páginas (Higashi, 2018, p. 413).

En su juicio, el autor considera que en la obra de Ortuño contenida en el libro *1331* “la renuncia explícita al sentido deja a quien lee con una caja de herramientas y un conjunto de cabos sueltos que, en la práctica *no arman un poema* (p. 413, cursivas mías)” y concluye la breve mención a la obra del poeta tapatío con la certeza de que “poesía como la escrita por Ángel Ortuño explica la razón por la cual el público lector se ha distanciado tanto de la poesía reciente”.<sup>1</sup> En suma, el estudio advierte que el caso señalado es ejemplo de un conjunto de ciertas prácticas poéticas actuales que “han optado por presentar retos y enigmas excluyentes en lugar de *verdaderos procesos incluyentes de comunicación* en los que (el lector o la lectora) pueda participar” (pp. 413-414, cursivas mías).

Frente al juicio a la obra de Ortuño y Garza Islas vale preguntarse si el papel de los estudios literarios frente a este tipo de prácticas poéticas debería limitarse a denunciar sus excesos y su carácter *fraudulento*, para dar vuelta a la página y seguir el camino para ocuparse de aquellas expresiones que sí logran *armar un poema* y sí son *verdaderos procesos incluyentes de comunicación*. ¿No sería necesario más bien preguntarse por el contexto de producción de estas obras y por los procesos estéticos, sociales e históricos que impulsan

<sup>1</sup> El tema de la recepción de este tipo de expresiones que “no son poemas” o “fraudulentas”, merecería otra discusión acerca de si efectivamente éstas se han quedado sin lectores y lectoras. En el caso de Ortuño, vale la pena citar el comentario del poeta, también tapatío, Ricardo Yáñez sobre la circulación que ha tenido la obra de aquel: “Quizá desde Ricardo Castillo no haya habido hasta Ángel un poeta jalisciense con tan amplia respuesta por parte de los lectores” (Yáñez, 2021). Evidencia a favor de esta esta supuesta acogida favorable entre la comunidad lectora podría ser la fuerte presencia de Ortuño en redes sociales, por ejemplo, en la red social X, antes Twitter, se pueden apreciar publicaciones donde se comparten sus poemas.

este tipo de posicionamientos, toda vez que, como vemos, no se trata de casos aislados.<sup>2</sup> Más bien habría que preguntarse si acaso la puesta en crisis del sentido postulada en esos “retos y enigmas excluyentes” no implicaría un provocador llamado a modificar lo que entendemos por *sentido* y, en última instancia, a cuestionar el sistema de valores sobre los que se construye la noción de *poeta* y *poema*.

Desde esta perspectiva es sumamente relevante que Ángel Ortuño elija título como para uno de sus últimos libros una declaración que advierte sobre su propio ánimo fraudulento: *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (2018). De este último libro nos ocuparemos brevemente como un caso representativo de la actitud crítica hacia las nociones de *poema* y *poeta* que comparte un grupo de autores y autoras nacidos luego de 1968 y hasta 1980. La hipótesis de trabajo es que la generación de los poetas y las poetisas nacidas en este periodo es una generación que en el plano estético hereda de las vanguardias y neovanguardias su carácter de autoconciencia crítica, entendido ésta como un cuestionamiento a las convenciones de la institución arte, del estatuto de la obra de arte – en este caso, del poema–, así como de la noción de autoría (Bürger, 1987 y Foster, 2001); mientras que en el plano político-histórico es una generación marcada por los efectos de la precariedad causada por las recurrentes crisis económicas causadas por el sistema neoliberal impuesto a partir de los años 80. El resultado es un conjunto de autores y autoras que desde los cuestionamientos a las categorías institucionales de *poema* y *poeta* cuestionan la práctica literaria en general, mientras que desde la puesta en crisis de la legibilidad formulan también una crítica a la discursividad de un sistema político-económico que reiteradamente ha fracasado en proporcionar estabilidad y certezas a sus ciudadanos.

<sup>2</sup> Una muestra de que las categorías de lo *experimental* y las búsquedas formales heredadas de las vanguardias forman parte importante en la producción poética actual es el portal *Poesía Mexa*, dedicado a la difusión gratuita de autores y autoras, cuyo criterio de selección, apuntan los editores, consiste en:

[...] incluir autores que valoren algún tipo de riesgo en su escritura, entendiendo como riesgo un atributo presente no sólo en el trabajo de poetisas abiertamente experimentales (en lo formal, conceptual o discursivo), sino también en el de otros que, aun desde una asimilación más estable de las múltiples tradiciones poéticas en nuestra lengua, no se conforman con reproducirlas de manera pasiva, sino que añaden algo al cuerpo heterogéneo y mutante de la poesía mexicana. (Poesía Mexicana, s.f. párr 1)

El sitio inicia su compilación precisamente con Gerardo Deniz, hasta llegar a autoras y autores nacidos en los años 2000, con más de 80 personas incluidas.

### “Hijos de la precariedad sistémica”

La comunidad de poetas nacida luego del movimiento estudiantil de 1968 y antes de los años 80 forman parte de una generación de mexicanos cuya vida estuvo marcada por las crisis que marcaron la economía mexicana desde el final de los años 70 y hasta la primera década de siglo XXI. Quien vivió su infancia a inicios de los años 80 como integrante de una familia de la clase trabajadora o de las capas medias experimentó sin duda la debacle que para la economía familiar significó la caída del *milagro mexicano* con la primera gran devaluación del peso en el año de 1976, en lo que sería el primer episodio de una serie de crisis recurrentes, cada una más feroz que la anterior. Si para la generación nacida en los años 50, la debacle económica significó el desencanto frente a las promesas del desarrollo estabilizador (Tello, 2010a), para los nacidos al final de los 60 e inicios de los 70, la precariedad fue la norma a la que forzosamente habrían de habituarse. Se trata pues de una generación que vivió su infancia y juventud a la sombra del llamado periodo neoliberal de la economía mexicana. Un periodo que para finales de la primera década del siglo XXI dejaba como saldo un nulo crecimiento económico, persistente desigualdad en la distribución de la riqueza, abrumadora pobreza y lamentables condiciones de existencia en por lo menos la mitad de la población. Así como una insuficiente y deficiente infraestructura básica, pocas oportunidades de empleo bien remunerado, estable y seguro, así como crecimiento exponencial de la informalidad en el mercado de trabajo y la migración masiva a Estados Unidos (Tello, 2010b).

De la mano del desastre económico vino la debacle social y con ello la violencia y la inseguridad. De acuerdo con el estudio *Estadísticas del crimen en México: Series Históricas 1926-2008* el índice de delitos por cada cien mil habitantes bajó de 223 en 1926 a 105 en 1975 y partir de 1976, año de la primera gran crisis económica de la cadena, el índice comenzó un ascenso continuo durante todo el periodo neoliberal, para llegar a un máximo de 208 delitos denunciados por cada cien mil habitantes en 2004 (Piccato, Hidalgo y Lajous, 2018). En esta espiral de violencia será durante la última década del siglo XX cuando se

comienza a registrar la serie de casos de feminicidio en la franja de la frontera norte del país, así como la acelerada crisis por la violencia desatada por el narcotráfico.

Un efecto contradictorio del arranque del periodo neoliberal en los años 80, fue que la estrategia económica planteaba la apertura de los mercados internacionales, lo que trajo un aumento al acceso de bienes de consumo, así como una mayor circulación de la cultura de masas, especialmente de la generada en Estados Unidos. De esta forma, el abaratamiento de los electrodomésticos —ya fuera por vía de la apertura de mercados o por el contrabando auspiciado por la economía informal, la llamada *fayuca*—, permitió a esa generación contar con televisión en su hogar. Así pues, la generación nacida en los años 70 consumió en su niñez de manera regular series animadas y en su adolescencia atestiguó la proliferación del rock como género musical, así como el surgimiento del video-clip, de la mano de la cadena estadounidense MTV. Esta cultura de masas, como veremos, fue asimilada por esta generación de poetas y sus referentes y códigos aparecerá de manera reiterada y compartida en sus obras.

En su ensayo “Los setenta, una generación a caballo”, incluido en el volumen *Escribir poesía en México*, la poeta Maricela Guerrero —nacida en 1977— se refiere a quienes nacieron después del 68 y antes de 1980 como los “hijos de la precariedad sistémica” y a quienes describe como una generación que se mantiene dando “vueltas a la incertidumbre” (2019, p. 86). A esta generación le tocó atestiguar la Guerra del Golfo, la primera guerra en ser televisada en vivo, con lo cual se normalizaba la barbarie a la vez que se banalizaba el estatuo de lo real. Así, para ellas y ellos la posibilidad de conocer la cosa real se esfumaba o simplemente no era algo de lo cual ocuparse, pues como advierte la poeta: “nos correspondió asistir a una función en la que las ideas de estabilidad o continuidad se fracturaban como el Regis o como el edificio de la colonia Juárez donde murió Rockdrigo durante el terremoto de 1985” (p.89).

La inestabilidad económica y política habría de presentar como correlato el cuestionamiento hacia la idea misma de lo *literario* y de *poema*, pues desde esta precariedad, apunta la misma Guerrero, su generación se enfrascó en múltiples búsquedas que aspiraban

a la “desacralización del poema” (p.87). En suma, para estas hijas e hijos de la crisis, el estatuto del poema como entidad estable se habría perdido, por ello resulta sintomático que la propia Guerrero hable de “aquellos artefactos verbales que nombramos poemas” (p.84).

Si como apunta la poeta, esta generación tuvo como horizonte compartido el hecho de que “la idea de prosperidad y progreso se esfumaba regularmente cada seis años”, es previsible que esta comunidad de poetas comparta el escepticismo ante cualquier discursividad política, económica o cultural que postulara una idea de estabilidad, lo cual evidentemente se manifiesta en su materia de interés y acción: la poesía.

Así pues, formular la crítica de la institucionalidad del poema es una operación que desde diferentes intensidades y recursos aparecerá en una línea importante de las y los poetas de esta generación. Precisamente, la lectura de los diferentes ensayos reunidos en el volumen *Escribir poesía en México* da cuenta de que aún con posiciones y tonos diversos, las y los poetas de esta generación formulan sus propios cuestionamientos a la noción de *poesía* y *poeta*. Por ejemplo, en su texto, “Valor de culto y valor de exhibición o cómo herir críticamente la poética nacional”, Óscar de Pablo –nacido en 1979–, postula que el campo literario mexicano participa activamente en una resistencia histórica a abandonar el valor de culto de la obra de arte, lo cual ocurre de manera más empecinada en la poesía. De Pablo apunta que, frente a la imposibilidad de acceder a la venta masiva de sus obras, el poeta mexicano necesita mantener su convencional estatus cuasimístico como ser excepcional que le asegure el beneficio de los mecenazgos (De Pablo, 2019, p. 205). Advierte el autor que la despiadada lucha por el capital simbólico y la proliferación de aspirantes a *poeta*, trajo consigo la imperiosa necesidad de separar y distinguir a los “Grandes Poetas Serios” de aquellos “*charlatanes*, marcados por rasgos prosaicamente humanos como la necesidad de experimentar o el sentido del humor” (p. 209, cursivas mías).

También compilado en el volumen *Escribir poesía en México*, pero en un tono más festivo y humorístico, el texto de Eduardo Padilla –nacido en 1976–, titulado “Escribir de espaldas a la tradición”, cuestiona también el estatuto privilegiado de la poesía, al considerarla incluso como un vicio: “El verbo se proclama como un vicio virtuoso y nadie se



lo discute, pues discutirlo sería confirmar sus virtudes y demostrar su condición de vicio” (Padilla, 2019, p 213). La desacralización emprendida por esta generación, apuntada por Maricela Guerrero, trasciende el ámbito de lo meramente literario para contagiar incluso al proyecto de vida de la propia persona, al menos discursivamente, por ello Padilla renuncia a polemizar sobre la tradición poética, no por rebeldía, sino por un simple sentido de inutilidad y ausencia:

Mi frialdad hacia ellos (mis ancestros) bien podría atribuirse a una seria carencia de mi propio carácter, pues mi falta de entusiasmo por la tradición resulta proporcional a mi falta de entusiasmo por la procreación, la felicidad y la trascendencia (Padilla, 2019, p. 205).

### “Un poeta de Guadalajara”

Ángel Ortuño nació en Guadalajara 1969, ciudad donde radicó hasta el día de su fallecimiento en 2021. Publicó su primer libro *Las bodas químicas* en 1994, al que siguieron una docena de títulos hasta *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (2018) y *La edad de oro* (2020), su último libro publicado en vida.

En el volumen *Escribir poesía en México*, se recoge también un ensayo de Ángel Ortuño, donde de manera similar a sus cohortes generacionales formula una crítica al estatuto de *poeta* y de *poema*. Ortuño inicia el ensayo refiriendo el despropósito de que se le convoque a él a “perorar” sobre lo que significa ser poeta, específicamente “un poeta de Guadalajara”. Para cumplir con la encomienda, Ortuño inicia por preguntarse qué es un poema, para lo cual recurre a una definición de lo poético de José Gorostiza:

[...] por qué esta palabra “poema” implica organización inteligente de la materia poética. (...) ¿Sería mucho exigir que las partes de una composición sean todas poéticas y que la composición, en su conjunto, resulte un poema? (Ortuño, 2019, p. 188)

Frente a la definición, más o menos tautológica, y ante la “exigencia” del vate, el propio Ortuño admite que su trabajo de escritura no la satisface y con humor cínico declara: “Y bien,

¿cómo ser un poeta y al mismo tiempo reconocer que no escribo poemas? No queda sino la desvergüenza, la tergiversación [...]” (2019, p. 188). Enseguida, Ortuño pasa a formular un conjunto de problemas que bien podrían constituir un texto programático para el desmontaje de la noción misma de escritura poética y formular algo que en principio podríamos llamar una *poética del fracaso*.

A partir del ideal poético planteado en la cita de José Gorostiza, Ortuño propone como principio compositivo la tarea de “exacerbar en el estilo la diferencia respecto al horizonte ideal”. Es decir, si escribir bien implica signar la exigencia del autor de *Muerte sin fin*, la tarea será operar a contracorriente, pues admite Ortuño que “escribir bien es muy difícil, lleva años hacerlo y no es divertido” (Ortuño, 2019, p. 193). En este sentido, el autor propone regresar al término peyorativo “provinciano” (de Guadalajara) no en aras de pelear por su dignificación, sino de asumir lo que el ser provinciano tiene de fallo en el ímpetu de acceder al ideal cosmopolita y universal. Se trata, advierte, de “ahondar en esta falla, manipular —o intentarlo— la magnitud de ese fracaso respecto al canon”. Ortuño remata el ensayo recuperando una cita de Emil Cioran a manera de síntesis de lo que implica el trabajo de los que “andamos en esto (la escritura) en el aquí y ahora”:

Agotados los modos de expresión, el arte se orienta hacia el sinsentido, hacia un universo privado e incommunicable. Todo el estremecimiento inteligible, tanto en pintura como en música o en poesía, nos parece, con razón, anticuado o vulgar (citado en Ortuño, 2019, p. 195).

Sin embargo, no se trata para Ortuño sólo de afirmar la ruptura de sentido como una vía clara y unívoca, por ello, consciente de que aún el gesto aparentemente rebelde de preconizar el sinsentido sería igualmente pontificar como lo hace Gorostiza, aclara que sus afirmaciones no son dignas de crédito y asimismo se debe desconfiar de ellas, por lo cual advierte en su última línea: “Miento”. Esta autodenuncia del enunciador como una fuente fraudulenta alude a la práctica de la autoironía propia de las vanguardias, piénsese por ejemplo en el texto de César Vallejo, “Se prohíbe hablar al piloto” donde luego de formular

una serie de principios programáticos, remata con un “Todo lo que llevo dicho hasta aquí es mentira” (Vallejo, 2005, p. 156).

### La escritura errante

El posicionamiento de Ortuño no es fortuito pues, como vimos, se inscribe en la condición de escepticismo compartido por su generación. Detrás de esta actitud que cuestiona la validez de la práctica poética como correlato de la desconfianza en un sistema económico y político donde no hay expectativas de futuro opera una actitud de larga data en la escritura de la modernidad, lo que el crítico español Julio Prieto llama el “gesto de escribir mal”, misma que tendría en las vanguardias uno de sus puntos de inflexión. Prieto (2016) propone la noción de “escritura errante” para caracterizar las prácticas derivadas del gesto de escribir mal, gesto que, señala, surge como una constante diseminada en el arte del siglo XX.

El crítico entiende la idea de *errancia* en dos sentidos: en primer lugar, como una irrupción del error o la falla que se manifiesta en una *mala escritura*. En segundo término, entiende la idea de *errancia* como una deriva, como una movilización que inicia con el abandono de una lógica de la propiedad (Prieto, 2016, p. 13).

Desde la perspectiva de la negatividad que recorre el arte moderno, Prieto apunta que el gesto de escribir mal se enmarca en una reducción estética, visualizada como “el gesto de hacer productiva una falta, de operar desde lo que se sustrae o se niega” (2016, p. 14). El gesto de escribir mal, afirma el autor, recorre la tradición moderna y se manifiesta por ejemplo en los *ready-mades* de Duchamp o, en el contexto latinoamericano, en el “escribir mal y pobre” de Macedonio Fernández, entre otros.

Por otro lado, la idea de *errancia* en el arte moderno señala la caída de lo estético en la temporalidad, explica Prieto. Si el clasicismo postulaba lo artístico como un valor intemporal y una creencia de la “validez de lo bueno en todo tiempo y lugar”, el arte moderno emerge como una práctica atravesada por el tiempo, es errante en el sentido de que constantemente pondrá en movimiento los ideales de lo “bueno” y lo “válido”. En su dimensión temporal, lo moderno se abre continuamente al presente, lo cual constituye un

elemento clave del gesto de escribir mal, por ello, Prieto (2016) explica que “escribir mal, en ese sentido, sería otro modo de nombrar el intervalo de apertura por el que lo estético es atravesado por los antagonismos sociales políticos y culturales del presente” (2016, p. 15).

Como se ve, la noción de escritura errante no se limita sólo al acto específico de escribir, sino que implica un posicionamiento crítico frente a prácticas y discursos entronizados en categorías que se pretenden fuera de la temporalidad, como, por ejemplo, la idea de lo que debe ser un *verdadero* poema, un *verdadero* poeta o, para regresar a los apuntes críticos que motivan esta reflexión: un “verdadero proceso incluyente de comunicación”. Más aun, desde su fuerte inserción en lo histórico, las tácticas de la mala escritura apuntan hacia lo político, en cuanto ponen en entredicho las discursividades del poder, para así poner “en juego lo estético como un modo de hacer visibles los cortes, carencias y fallas de legibilidad del cuerpo social” (2016, p. 16). Este punto es particularmente importante al considerar el relato de Maricela Guerrero sobre la ausencia de certezas, es decir una ausencia de legibilidad que enfrentó la generación de los nacidos hacia los años 70. Para una generación de poetas que creció con la carencia y la falla del sistema económico y político como norma, no es pues extraño que sus integrantes hagan de la escritura una práctica que pone en duda el estatus de *poema*, como en el caso de Ortuño y Padilla, descalificar incluso su propia confiabilidad, legibilidad y legalidad en cuanto *poetas*.

### Gas lacrimógeno, Descartes y El Correcaminos

La idea de explorar el carácter *errante* en las poéticas de la generación de los nacidos en los años 70 del siglo XX se abre pues como una hipótesis de trabajo que merecería por supuesto un desarrollo de largo aliento, no obstante, por evidentes razones de espacio en este trabajo se propone apenas un acercamiento a algunos de los poemas del libro *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (2018) de Ángel Ortuño, a fin de apuntar posibles líneas de trabajo posteriores.

Antes de pasar a revisar algunos textos del libro, es necesario advertir que esta posición por parte del autor de desacreditar su figura de presunto poeta, se trata de una

actitud visible con anterioridad a la publicación de *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*. Breve muestra de ello es la afición de Ortuño por referirse a sus textos como “versitos” o como apenas unas “líneas” (De Aguinaga, 2021). Al reducir su trabajo al diminutivo fragmentario de *versitos* y no *poemas*, indica la negativa a insertarse bajo las denominaciones de la Poesía y de Poeta, así, con mayúsculas. En palabras de Prieto, diríamos que se trata de una deliberada actitud por delatar su propia errancia (2016).

Al parecer, Ortuño replica la actitud de referirse a su trabajo como “versitos” del también poeta tapatío Guillermo Fernández, quien también gustaba de aludir a su trabajo con este diminutivo. Precisamente en un ensayo sobre Fernández, Ortuño explica que la afición de Fernández por referirse a su trabajo como “versitos” denota una actitud que busca desarmar la imagen del poeta como “ese pararrayos celeste, ese atormentado elegido de los dioses” (Ortuño, 2012, p. 52). El caso de su paisano sirve a Ortuño para formular su propia idea desacralizadora de lo que hace un poeta y aclara:

No, el poeta hace versos, escribe unidades que procuran ciertos patrones de repetición, cuenta sílabas. Y todas estas naderías las hace exclusivamente en busca de placer, como hacen los polimorfos perversos a los que antes de Freud se les decía bebés (Ortuño, 2012, p. 52).

La tarea del poeta se trata para Ortuño de un mero placer infantil, pueril y perverso. Aquí la idea de perversidad, en la acepción registrada por el diccionario de la RAE, en el sentido de algo que corrompe “el estado habitual de las cosas”, adquiere una dimensión específica en el contexto de la falta, del fallo en cuanto ruptura del estado habitual, un error que deliberadamente apunta hacia el poema mismo. Así pues, componer “versitos”, se aleja de la exigencia de buscar la armonía/unidad/autoridad de un todo unitario que se entiende como *el Poema*.

Esta es pues la actitud que funciona como motor en los textos de *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, aunque con diferentes variaciones y expresiones. Uno de los textos representativos de este sistema es el poema “Isabel de bohemia tuvo problemas. y

nosotros también los tenemos”,<sup>3</sup> se trata de un poema breve de 24 versos en forma libre, distribuidos en tres estrofas y que reproducimos completo:

¿Hay, acaso,  
alguna definición de “alma” que distinga  
lo que hace  
de  
lo  
que  
es?

El desierto está lleno  
de piedras enormes. Parecen  
esculpidas  
pero están  
dibujadas con el solo propósito  
de no demostrar nada  
mientras un coyote que anda en dos patas  
intenta asesinar  
a un correcaminos cuyo diseño odia  
el realismo  
para quedar más bien como avestruz  
azul.

A Descartes se le ocurrió la imagen de una piedra  
movida por su peso,  
Pero ni Isabel  
ni el correcaminos  
cayeron en la trampa. (2018, p.13-14)

<sup>3</sup> Se respeta en todos los casos la grafía con que aparecen los títulos de los poemas en el libro.



El texto parte de un procedimiento recurrente en la obra de Ortuño: la recuperación de referencias a la cultura de masas para ponerlas en diálogo con alguna referencia de la alta cultura o alguna alusión de la historia intelectual. En este caso, el texto hace un claro paralelismo entre la relación de la princesa palatina Isabel de bohemia y el filósofo René Descartes con la serie de dibujos animados conocida en México como *El Correccaminos*, producida por la empresa estadounidense Warner Brothers. A fin de mostrar la manera en que el poema recrea festivamente la noción de errancia, hay que detenerse en ambas referencias.

La relación epistolar entre la aristócrata Isabel de bohemia y Descartes constituye un célebre episodio en la historia de la filosofía occidental. Isabel de bohemia estudió de manera autodidacta historia, física y astronomía. En 1642 conoce la obra del pensador francés e inicia una relación epistolar con éste. Aunque Isabel mostraba interés en la obra de Descartes, mantuvo una posición crítica frente a la concepción dualista entre alma y cuerpo de éste. La primera estrofa del texto de Ortuño refiere precisamente al argumento que, en carta del 16 de mayo de 1643, Isabel formula en contra de la idea de que el alma, inmaterial e inextensa, pudiera actuar sobre el cuerpo material. Frente al problema, la aristócrata demanda al filósofo una mejor definición del concepto de alma:

Su noción del alma excluye totalmente la extensión, y me parece que algo inmaterial no puede tocar nada más. De modo que le pido una definición del alma que se aproxime a su naturaleza de un modo más exhaustivo que la que ofrece en sus meditaciones, es decir: quiero una definición que distinga lo que hace de lo que es (reproducida en Pérez, 2017).<sup>4</sup>

Frente a la exigencia de su interlocutora, Descartes responde el 21 de mayo de 1643 y busca dar respuesta formulando un símil entre el cuerpo movido por el alma con una roca que cae

<sup>4</sup> Existen diversas traducciones de los pasajes de las cartas que dan forma a este episodio, en este caso remito a una versión que corresponde más a la referencia en el texto de Ortuño. Existe sin embargo una traducción de las cartas que ofrece una variante: “Por ello os pido una definición del alma más particular que la que hallamos en vuestra *Metafísica*, a saber, la de su substancia, separada de la acción y del pensamiento” (reproducida en Descartes, 1999, p. 26).

por efecto de la fuerza invisible de la gravedad. La respuesta no logra convencer a Isabel y así lo expresa en la carta de respuesta, donde sin arredrarse señala al pensador “no veo por qué deberíamos convencernos de que un cuerpo puede ser empujado por algo inmaterial” y le señala que sería más factible reformular la noción de alma y atribuirle extensión a ésta que pensar en algo inmaterial actuando sobre algo material (reproducida en Pérez 2017).

Por otra parte, El Correcaminos y El Coyote son los protagonistas de una serie de dibujos animados creada en 1949 por Chuck Jones inicialmente para la serie *Merry Melodies* de la cadena estadounidense Warner Brothers y que luego sería un programa independiente con el título de *The Road Runner Show*. Aunque la serie se produjo entre los años 50 y 60, en México circuló profusamente en televisión abierta a finales de los años 70 y durante toda la década de 1980.

La anécdota de la serie es simple: un coyote, carnívoro depredador, busca cazar a un correcaminos de manera infructuosa una y otra vez. A fin de lograr su objetivo, el Coyote echa mano de toda clase de ingeniosos inventos y recursos tecnológicos para atrapar al veloz y escurridizo Correcaminos. En cada ocasión el Coyote no sólo falla, sino que además sus trampas y estratagemas se vuelven en su contra para acabar siempre vapuleado por éstas. Se trata pues de una variación sobre un mismo tema: el fracaso del cazador ante su presa.

En el poema “Isabel de bohemia tuvo problemas. y nosotros también los tenemos”, se construye un paralelismo entre la escéptica Isabel, a la cual se identifica con el inalcanzable Correcaminos, mientras Descartes se asimila al ingenioso Coyote. El relato implícito propone visualizar al padre del racionalismo y pilar de la modernidad como un depredador hambriento que a base de ingeniosas trampas quiere atrapar y comerse simbólicamente a una escurridiza/escéptica joven aristócrata. Bajo la lupa que ofrece la idea de errancia, la alegoría propuesta por el texto presenta una serie de aristas interesantes.

Para quien conoce bien la serie *El Correcaminos*, —esto es, la generación que creció viendo el mismo programa en los años 70 y 80 del siglo XX— queda claro que la expectativa no es atestiguar el éxito del depredador cazando a su presa, sino constatar una y otra vez algo que se sabe de antemano: el fracaso del cazador en su tentativa. El interés radica en

asistir en cada capítulo a una nueva forma de fallar. De hecho, el tema musical de la versión que se transmitía en la televisión mexicana rezaba: “pobre Coyote... miles de trampas te ha querido poner, pero en todas ellas ha de fallar” (Zona Retro, 2017).

De esta manera, el muy señalado humor irreverente en el trabajo de Ortuño se manifiesta en este texto al presentar al padre de racionalismo como el siempre derrotado y humillado Coyote. Descartes es por antonomasia el filósofo de la modernidad y del método científico, por ello, algunas entradas de diccionario refieren el adjetivo “cartesiano” como sinónimo de “metódico”, “racional” y “lógico” (El pequeño Larousse, 1996, p. 209). Así pues, podemos entender que la figura de Descartes se asimila en el texto a una representación de las certezas que deberían desprenderse de la razón moderna y sus promesas de verdad. En este mismo esquema, la figura de Isabel de bohemia se asimila al escurridizo Correcaminos, quien desafía reiteradamente los esfuerzos del Coyote/Descartes por atraparla con sus trampas/verdades.

En primera instancia, es claro que la intención del texto es caricaturizar y exhibir el fracaso/errancia de la modernidad y del racionalismo como única vía de conocimiento. Frente a la suficiencia de la Razón y su roca se opone el escepticismo de Isabel como campeona de la desconfianza, a la cual, la voz enunciativa del poema se suma como cómplice desde la exterioridad del título, casi como si escucháramos una voz en *off*: “Isabel de bohemia tuvo problemas. y *nosotros* también los tenemos”. Es decir que la voz enunciativa se hace una con la joven escéptica para conjugarse en un “nosotros” abarcador. ¿Quién sería entonces ese “nosotros”? Se trataría muy probablemente de la comunidad de esa generación a la que aludía la poeta Maricela Guerrero, quien, en su texto aquí citado, usa de manera significativa también la primera persona del plural para referirse a ella y sus compañeros de generación.

Sin embargo, la operación del texto no concluye aquí, pues si nos detenemos un poco en la segunda estrofa del texto, podemos ver que aparece un matiz importante. La estrofa hace referencia al escenario desértico donde la persecución de la serie animada ocurre. Este

espacio/escenario donde la razón tiende trampas al escepticismo crítico, se va a revelar en el texto como una trampa en sí mismo.

Recordemos que la estrofa menciona que el desierto luce lleno de piedras, piedras que deberían ser contundentes en toda su materialidad, por ello en el poema se asocian a la roca de Descartes como armas discursivas. Sin embargo, el texto revela que estas piedras son sólo imágenes huecas, sin realidad material y advierte que sólo “parecen”, pero no *son*: “Parecen/ esculpidas/ pero están/ dibujadas con el sólo propósito/ de no demostrar nada”.

Si en la analogía que propone el texto, el desierto es el escenario de la persecución del escepticismo por parte de la razón instrumental de la modernidad, de la misma manera, el texto es el espacio/desierto donde la trampa racional se denuncia. Es decir, el terreno de la disputa entre certeza y escepticismo es el texto mismo. Si bien el texto busca desenmascarar la trampa racional, tampoco podemos confiar en las intenciones del texto puesto que él mismo emerge como un desierto poblado de rocas cuyo único fin es “no demostrar nada”. Y si el Correcaminos aparenta ser el rebelde que con agilidad se resiste a las falacias de la racionalidad, tampoco este veloz héroe es de fiar, pues él mismo no es lo que *parece*:

mientras un coyote que anda en dos patas  
intenta asesinar  
a un correcaminos cuyo diseño odia  
el realismo  
para quedar más bien como avestruz  
azul. (2018, p. 13)

La advertencia es clara: el texto se abre como espacio para la denuncia de la ausencia e imposibilidad de cualquier certeza, pero a la vez, se denuncia a sí mismo como fuente de engaño, pues “no demuestra nada”. Como parte de esta operación, la voz enunciativa del texto se asimila desde el *nosotros* a la Isabel/Correcaminos, quien también fracasa como el agente que habrá de desenmascarar la falacia racionalista, pues ella misma, como el texto

todo, no es lo que parece, la errancia del texto se manifiesta también en el hecho de que apunta hacia *otra* cosa.

A nivel de la enunciación, la puesta en crisis del principio de verdad se refuerza con el uso de la antítesis como recurso, por ejemplo, al inicio de la segunda estrofa leemos, “el desierto está *lleno*”, el contrasentido alude pues a la violación de la identidad del desierto consigo mismo: a nivel del discurso el desierto deja de ser el *vacío* que debería ser. La antítesis ocurre además entre el ser y el parecer de las piedras que llenan ese desierto, pues sólo “parecen”, pero no *son* de manera auténtica, con lo cual traicionan su cualidad de ser y su verdad ontológica. De nueva cuenta aparece discursivamente la antítesis en los versos que rezan: “pero están/ dibujadas con el solo *propósito*/ de *no demostrar nada*”. Si la definición de “propósito”, según la RAE es un “objetivo que se pretende conseguir”, en este caso el propósito es el no propósito, esto es, “no conseguir nada”.

Adicionalmente, a partir del uso del símil, el poema reitera la inadecuación entre lo auténtico con lo representado en el discurso, pues el correccaminos, no es un correccaminos verdadero, sino que se presenta “*como* un avestruz/azul”. Por otro lado, la composición del poema se distingue por un reiterado uso del encabalgamiento, el cual, sin embargo, no cumple la función de encuadrar un esquema métrico, toda vez que el poema se compone en verso libre. Más bien, el uso del encabalgamiento llevado al extremo parecería tener como finalidad violentar el uso expositivo-descriptivo del discurso al obligar una lectura fragmentada. Así sucede en los últimos versos de la primera estrofa del poema, pues el periodo sintáctico se descompone a su mínima expresión y cada línea se conforma por sólo una palabra: “lo que hace/ de/ lo/ que/ es?”.

En suma, el poema propone un sistema de lo fraudulento, entendiendo la idea de fraude en la definición de la RAE como “Acción contraria a la verdad y a la rectitud, que perjudica a la persona contra quien se comete”. Este sistema del fraude estaba ya postulado en el citado texto de Ortuño, “Un poeta de Guadalajara”, donde el autor advertía sobre sí mismo: “Miento”. De la misma manera, el texto “Isabel de bohemia...” miente sutilmente para constatar su propia *errancia*.

Esta ética del fracaso aparecerá de manera constante en otros textos que componen *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*. Por ejemplo, en “poema con pájaros”, el mismo texto declara su falencia:

Se ha producido un  
error.

Aquí  
no  
es. (2018, p. 32)

El texto alude a la consabida leyenda que presentan los navegadores de internet cuando la página o material buscado no existe más en los servidores. En el argot de las comunicaciones digitales cuando esto ocurre se dice que el “vínculo está roto”. En este caso, el error por sí mismo constituye la razón de ser del “poema con pájaros”, su materia, en cuanto aspiración a poema es apenas una ausencia, un hueco en la expectativa de quien confía en la tecnología —producto de la ciencia y la razón— para acceder al Poema. El mensaje al receptor es claro, si acaso hay un poema, aquí no está, en consecuencia, la errancia se pone en movimiento, apuntando hacia otro lugar fuera del propio texto.

La fascinación por el fallo es recurrente en los motivos y referencias de los textos de *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, otro caso es el texto que luce el muy significativo título de “antecedentes”:

El plan 9 del espacio exterior  
era curiosamente similar  
a una promesa del cristianismo:  
la resurrección de los muertos. (2018, p. 22)

Como se sabe, la cinta *Plan 9 del espacio exterior*, del director Ed Wood estrenada en 1959 se considera una de las peores películas del cine estadounidense (Bartlett, 2019), pero a la vez, se le considera una película de culto precisamente por la cantidad de errores en su



producción. Tenemos de nueva cuenta la apelación al error, el cual de manera igualmente irreverente es asimilado a una de las “promesas del cristianismo”. Ahora bien, si leemos paralelamente los poemas “Isabel de bohemia...” y “antecedentes”, el resultado es que dos espacios usualmente excluyentes, la razón cartesiana y la religión, resultan equiparables en cuanto fallo, en la medida en que ambas traicionan su promesa de certidumbres.

La praxis del fracaso será llevada en el poemario de manera autocrítica contra la propia intención desacralizadora que parece postular, pues si el discurso poético quiere erigirse como un acto destructor, es incapaz de llevar a cabo la empresa, pues ridículamente y sin saberlo ha llegado tarde a la destrucción de los ídolos. Así sucede en el poema “charles atlas blues”, cuyo título hace referencia al sistema de fortalecimiento físico que fue popular en los años 80. El programa toma el nombre de su creador, el fisicoculturista Charles Atlas que se vendía por correo y su publicidad en México aparecía en las contraportadas de las revistas de cómics infantiles de la Editorial Novaro en los años 70 y 80. La publicidad del programa usaba un breve cómic donde un joven delgado era humillado en la playa por su rival que le pateaba arena en la cara, pero al seguir el programa de entrenamiento, el alfeñique se transforma en un atleta que logra darle una paliza a su rival en la misma playa. Aquí el poema completo:

No me importaba el fortalecimiento  
 de los hechos científicos.  
 No era mi intención pelear con los empleados.  
 A los 13 años uno  
 ni se imagina  
 perder el tiempo en antesalas.  
 Yo pedí el curso por correo de gimnasia  
 para patearle arena en la cara  
 Al mismísimo  
 Dios.

Luego leí en un libro que moriste  
 en el siglo XIX.

Pero, al menos,  
pasearé por la playa con el gesto  
de que fui yo quien lo mató. (2018, p. 80)

De nueva cuenta, una referencia a la cultura de masas y las campañas publicitarias se engarzan con una alusión intertextual culta a la historia de la filosofía y el tópico de la muerte de Dios y la obra de Frederick Nietzsche. A partir del recurso de la alusión, el anuncio publicitario que vende la posibilidad de fortalecer el cuerpo para una pelea física entre varones que compiten por el amor de una mujer es trasladado al afán pendenciero de un adolescente en su batalla metafísica contra Dios y la religión. A pesar del épico alarde de la voz lírica, el fallo se hace presente de nuevo al revelarse que la pelea con la divinidad carece de sentido, pues ya Dios había muerto desde el siglo XIX, gracias a la obra de Nietzsche. No obstante, la voz lírica, en un desplante cínico, anuncia que ejecutará la farsa de adjudicarse el deicidio, con lo cual se introduce de nueva cuenta la idea de la acción fraudulenta del poema.

Siguiendo procedimientos similares, los textos que componen *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, llevan a cabo diversas variantes de la poética del error. Por motivos de espacio mencionemos sólo algunos títulos que de igual manera exhiben sin pudor su fallo e inadecuación al ideal poético: “canción tonta”, “¿dónde está la poesía ahí?”, “poesía y otros elementos decorativos”, “el asunto de este poema está sujeto a cambios sin previo aviso” y “esto no es arte, sino sólo una pieza de retórica torpe”.

Otro elemento destacable en la idea de escritura errante en los términos de Prieto es la manera en que ésta declara su propia temporalidad, con lo cual el texto en su errar propone una revisión retrospectiva de una situación histórica desde su propio presente. En el caso del texto “Isabel de bohemia...” la obra recupera un referente de la cultura pop que remite a los hábitos de consumo cultural de una generación que vivió su infancia en los años 80. Las referencias a las producciones televisivas de los años 80 aparecen en otras piezas del volumen, por ejemplo, el texto que abre el libro, “¿qué te hiciste, oh musa, que estás tan

suavecita?”, el cual remite al *slogan* de una campaña publicitaria del jabón Darling y que se difundió en la televisión mexicana igualmente en los años 80 (Solavá, 2013). Por otro lado, el texto “el mágico mundo del color” toma su título de la serie homónima producida por los estudios Walt Disney entre 1961 y 1969 y que fue transmitida por la televisión mexicana en las décadas de 1970 y 1980 (Disney Nauta 2013), otra referencia a la cultura de masas de los años 80 es el ya comentado poema “charles atlas blues”. Estas referencias aluden a diversos productos de la cultura de masas compartidos por una generación completa. Al usarlas como recurso intertextual, los textos de Ortuño buscan construir a su interlocutor, a la vez que, como señala Prieto, introducen plenamente la temporalidad en la escritura, como una “práctica atravesada por el tiempo” (Prieto, 2016, p. 15).

Finalmente, la idea de errancia, en cuanto a la acepción de desplazarse sin rumbo, aparecerá tematizada como el castigo de errar fuera de una tierra prometida, el castigo que recibe la voz poética, resulta del carácter fraudulento de sus supuestos “poemas” y su fracaso al intentar reproducir un ideal de belleza poética. Esta “expulsión” del Paraíso poético ocurre en el poema “un poema a la altura del mundo”:

Regresé un poco tarde,  
cuando me iba a fiestas ilegales donde había  
alcohol y drogas  
para adolescentes.

Entonces, aunque tuviera que soportar un regaño feroz,  
finalmente me abrían la puerta de la casa.

Pero ahora que vuelvo  
a la gran poesía,  
me dejaron afuera. (2019, p. 39)

## Conclusiones

Examinar las producciones poéticas actuales que se construyen desde la negativa a postularse como *poema*, en cuanto que se exige de ellos que signifiquen *algo*, como sucede con la obra de Ángel Ortuño aquí revisada, conlleva sin duda un desafío para el ejercicio crítico. La tarea puede hacerse apremiante si se parte además de la idea de que una de las funciones de la crítica es precisamente orientar pautas de lectura e interpretación, ¿cómo cumplir esta tarea frente a textos que exhiben justamente su ilegibilidad y negativa a funcionar como *poema*?

El breve ejercicio aquí efectuado busca orientar posibles vías críticas para acercarse a un conjunto de textos de la poesía mexicana publicados en la dos primeras décadas del siglo XXI y que se distinguen por cierta tendencia a la ilegibilidad o el sinsentido. Se trata de obras que se insertan en esa genealogía vanguardista de los y las poetas mexicanos que Sergio Mondragón asocia a las vanguardias y que hacen de “la volatilidad y asimetría de su lenguaje la aventura por excelencia de sus vidas” (1988, p. 20), obras que encuentran su filiación en textos como *Trilce*, de César Vallejo, *En la masmédula* de Oliverio Girondo o en la antipoesía de Nicanor Parra y que por sus características exigen un ejercicio crítico más específico. En este ánimo, hemos mostrado que acudir a una herramienta teórica como la que ofrece Julio Prieto con la noción de escritura errante se muestra productiva ante el carácter de *mala escritura* o de *ilegibilidad* que implícita o deliberadamente exhiben este tipo de trabajos.

El caso de *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (2018) es un indicio de que este tipo de búsquedas son mucho más que meros automatismos o abusos de ciertos procedimientos deudores de la actitud iconoclasta de las vanguardias. La breve revisión de esta obra muestra que el gesto de escribir mal, como señala Prieto, revela una “ética de lo ilegible” en la cual: “El gesto de escribir mal propone, así pues, un devenir iletrado: un movimiento hacia un otro del texto en que convergen una dimensión semiótica y una dimensión sociopolítica” (2016, p. 42). En el caso de los textos de Ortuño aquí revisados, esta dimensión estética se orienta a cuestionar los valores de la racionalidad al poner en crisis los valores de verdad y autenticidad asociados al concepto de poema y poeta, mientras que el

aspecto sociopolítico apunta hacia la denuncia de la precariedad –económica, política, y hasta ontológica– a la que una generación completa de mexicanas y mexicanos fue condenada por el fracaso del régimen neoliberal.

Para esta generación de las crisis, la única manera de lidiar con esta consuetudinaria existencia precaria fue, como señala Maricela Guerrero, hacerse de “una galopante resignación fatalista” para poder así “creer que la crisis nos hace lo que el viento a Juárez” (2019, p. 86); resignación y fatalismo que en la poesía de Ángel Ortuño se traducen en los desplantes irreverentes y el uso de la ironía con que formula su lectura de la institución literaria.

La ética de la mala escritura en Ortuño postula que, frente a los embates de la realidad, la opción es refugiarse en el infantilismo, el cinismo y el error como respuesta a los ideales institucionales. Ante las acusaciones de fraude hacia estas expresiones que no “arman un poema”, los mismos “artefactos” exhiben con cinismo su carácter de error, se declaran como errancia ante el ideal estable de obra, todo con el fin de exhibir el fracaso del sistema estético junto con el del sistema económico y político. La manera en que convergen la denuncia política con la denuncia estética se concreta en el poema “una democracia radiante como un sol”, donde de manera soterrada, se exhibe el recurso formal del símil como metonimia del sistema literario, a la vez que se realiza una analogía entre éste y el sistema político:

Una langosta sabrosa  
como un sol.  
Un payaso triste  
como un sol.  
Un sol arriba de los dos sin nada  
a que parecerse. (2018, p. 19)

Aquí el adverbio “como”, en cuanto componente gramatical que alude al procedimiento de comparación, se usa reiteradamente no como un recurso metafórico, sino como exhibición irónica de una operación fraudulenta, como ocurre en el poema “Isabel de bohemia...” ya

comentado. El principio de identidad que exige que algo para ser verdadero debe ser igual a sí mismo, resulta ausente en el poema, pues todo en el poema es *como* otra cosa, estamos pues de nueva cuenta en el sistema del fraude. La denuncia del poema resulta del hecho de que la democracia misma, en cuanto ideal político, es también un engaño, en el sentido de que no *es* ella misma, sino que es *como* otra cosa, a la vez que el uso reiterado del “como” alude a un sistema poético-retórico gastado en fórmulas previsibles.

Finalmente, habría que apuntar que *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas* (2018) cumple con la función de integrarse plenamente a su actualidad social como apunta Prieto en su concepto de errancia, ya que el poemario, a partir de recursos intertextuales alude a un momento histórico y a una experiencia generacional compartida, ubicada en los años 70 y 80, pero simultáneamente los textos que componen el poemario también se insertan activamente en su propio presente, el cual irrumpe en el texto con las alusiones al internet que ya mencionamos en “poema con pájaros” o a través de registros discursivos propios de las redes sociales virtuales, por ejemplo con el título del texto “personas que quizá conozcas” (88).

En cuanto a la dimensión política y presentista que el poemario manifiesta, hay que tomar en cuenta que el libro aparece en mayo de 2018, en plena contienda electoral por la Presidencia de la República. Frente a la nueva andanada de promesas de cambio y bienestar difundidas masivamente por los partidos políticos, el poemario interpela su presente desde su ética del fracaso y busca expresar la inevitable vocación fatalista de toda una generación. Así pues, la obra parece postular que es mejor acudir —de nuevo— al grito nihilista de los movimientos punks de los años 70 y 80: “No hay futuro”. Por ello, en vísperas de la anunciada transición política, no es extraño que el poemario cierre con un texto irónicamente titulado “no tengan miedo”, cuyos versos finales, en tono de advertencia, dejan entrever el escepticismo ante las promesas de un futuro promisorio por parte de la clase política:

Este Primer Ministro,  
compatriotas,  
los ama.  
Pero solo diosito hacía milagros.



Y perdió la costumbre. (2018, p. 92).

### Referencias

- Bartlett, B. (2019). The Worst Movies of All Time. *Media Education Journal* (65), pp. 24-28.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia*, Península, 1987.
- De Aguinaga, L. V. (2021, 27 de septiembre). Ángel. *Periódico de Poesía*.  
<https://periodicodepoesia.unam.mx/texto/angel/>
- De Pablo, Ó. (2019). Valor de culto y valor de exhibición o cómo herir críticamente la poética nacional, en Herbert, J., De la Mora, J. y Matías, S. (Prólogo y compilación). *Escribir poesía en México* (vol. 1). Bonobos, pp. 197- 212.
- Del Gizzo, L. (2018). *Volver a la vanguardia: El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Aluvión, 2018.
- Descartes, R. (2019). *Correspondencia con Isabel de bohemia y otras cartas*. (Traducción de María Teresa Gallego Urrutia). Alba Editorial.
- Disney Nauta (2023). (1961 - 1969) El Mágico Mundo del Color. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=DD7On0rOZLU>
- El pequeño Larousse en color (1996). Larousse.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real, La vanguardia a finales de siglo* (Traducción de Alfredo Brotons Muñoz), Akal.
- Guedea, R. (2015), Presentación, en R. Guedea, (Coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana* (vol. 2). Fondo de Cultura Económica, pp.11-13.
- Guerrero, M. (2019), Los setenta, una generación a caballo, en Herbert, J., De la Mora, J. y Matías, S. (Prólogo y compilación). *Escribir poesía en México* (vol. 1). Bonobos, pp. 83-94.
- Herbert, J. (2010), *Canibal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. Bonobos.

- Higashi, A. (2015), *PM/XXI/360 Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. UAM-I/ Tirant Humanidades.
- Higashi, A. (2018). El dificultismo de Eduardo Lizalde y Gerardo Deniz en la tradición de la poesía mexicana actual. *América Sin Nombre*, (23), pp. 37– 47. <http://dx.doi.org/10.14198/AMESN.2018.23.02>
- Mondragón, S. (1988). La poesía como aventura en List Arzubide, G. *Poemas estridentistas*, El Tucán de Virginia, pp. 13-29.
- Ortuño, Á. (2012). “Que nada cante ni más allá ni más acá de la vida”. *La Colmena*, (75), julio-septiembre, pp. 51-54.
- Ortuño, Á. (2018). *Gas lacrimógeno y otras cosas que no son poemas*, Universidad de Guanajuato.
- Ortuño, Á. (2019). Un poeta de Guadalajara, en Herbert, J., De la Mora, J. y Matías, S. (Prólogo y compilación). *Escribir poesía en México* (vol. 1). Bonobos, pp. 187-195.
- Padilla, E., (2019). Escribir de espaldas a la tradición, en Herbert, J., De la Mora, J. y Matías, S. (Prólogo y compilación). *Escribir poesía en México* (vol. 1). Bonobos, pp. 213-220.
- Pérez, J. I. (2017). Isabel de bohemia y Descartes. *Mujeres con Ciencia*.  
<https://mujeresconciencia.com/2017/05/08/isabel-bohemia-descartes/>
- Piccato, P.; Hidalgo, S. y Lajous, A. (2018). *Estadísticas del crimen en México: Series Históricas 1926-2008*, Columbia University.  
<https://ppiccato.shinyapps.io/judiciales/>
- Poesía Mexicana. (s.f.) *Acerca de PM*. [Página web].  
<https://poesiamexa.wordpress.com/indice/>
- Prieto, J. (2016). *La escritura errante: Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*. Iberoamericana/Vervuert.
- Solavá, G. (2013). Comercial jabón Darling 1979 (México). YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=OmKJxLDWJFQ>

Tello, C. (2010a). Notas sobre el Desarrollo Estabilizador. *Economía Informa*, (364), pp. 66-71.

<http://www.economia.unam.mx/publicaciones/econinforma/pdfs/364/09carlostelllo.pdf>

Tello, C. (2010b). Estancamiento económico, desigualdad y pobreza: 1982-2009. *Economía UNAM*, 7(19), pp. 5-44.

Vallejo, C. (2005). Se prohíbe hablar al piloto, en Müller-Bergh K. y Mendoça Teles. G. *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo IV, Sudamérica, Área andina centro: Ecuador, Perú, Bolivia.* Vervuert/ Iberoamericana, pp. 155-157.

Yáñez, R. (2021, 6 de octubre). Voz que no se irá. *La Jornada*.

<https://www.jornada.com.mx/notas/2021/10/06/cultura/isocronias-voz-que-no-se-ira/>

Zona Retro (2017). El Show del Correcaminos. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=wiCaa3xD6sQ>

## El individuo ante la realidad: La sociogénesis de la vocación política.

### The individual facing reality: The sociogenesis of the political vocation.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.20.25b

José Roberto Hernández Fuentes

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
(MÉXICO)

CE: [roberto.hernandez@uacj.mx](mailto:roberto.hernandez@uacj.mx)

 <https://orcid.org/0009-0003-3452-5649>

Jesús Alberto Rodríguez Alonso

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez  
(MÉXICO)

CE: [jerodrig@uacj.mx](mailto:jerodrig@uacj.mx)

 <https://orcid.org/0000-0003-4108-0935>

Received: 21/11/2024 Revised: 30/03/2025 Approved: 18/06/2025

#### Resumen.

El presente artículo tiene como objetivo comprender la vocación política como un fenómeno sociogenético que emerge del proceso de construcción social de la realidad experimentado por los individuos durante su trayectoria biográfica. Se parte del supuesto de que a consecuencia de los factores que intervienen en la ineludible interacción entre el individuo y el orden social que se le impone, éste asume una postura frente la realidad que lleva implícita la propia vocación política. Tomando como antecedente los planteamientos hechos por Max Weber al respecto de la vocación y la vocación política, la aproximación al objeto de estudio se hace desde la perspectiva sociológica del construccionismo social que forma parte de la sociología del conocimiento y que fue aportada por los teóricos sociales austriacos Peter L. Berger y Thomas Luckmann. Finalmente se plantea la posibilidad de que un acercamiento como el que aquí se pretende pueda contribuir a una mayor comprensión y análisis de la identidad e ideología política en la actualidad, así como sentar las bases teóricas para la construcción de una tipología de la vocación política.

**Palabras clave:** Vocación política. Construcción social de la realidad. Individuo. Orden social.

#### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Hernández y Rodríguez, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Hernández, J.R. y Rodríguez, J.A. (2025). El individuo ante la realidad: La sociogénesis de la vocación política. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 372-411. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.20.25b

**Abstract:**

This article aims to understand political vocation as a sociogenetic phenomenon that emerges from the process of social construction of reality experienced by individuals during their biographical trajectory. It starts from the assumption that, as a result of the factors involved in the inevitable interaction between the individual and the social order imposed on them, the individual assumes a stance towards reality that implicitly includes their own political vocation. Taking as a starting point Max Weber's ideas on vocation and political vocation, the subject of study is approached from the sociological perspective of social constructionism, which forms part of the sociology of knowledge and was contributed by Austrian social theorists Peter L. Berger and Thomas Luckmann. Finally, the possibility is raised that an approach such as the one proposed here could contribute to a greater understanding and analysis of political identity and ideology today, as well as lay the theoretical foundations for the construction of a typology of political vocation.

**Keywords:** Political vocation. Social construction of reality. Individual. Social order.

## Introducción

Una de las decisiones más complejas que los individuos tienen que tomar concierne a la elección de una carrera profesional. Desde la infancia suele formularse la pregunta acerca de nuestra predilección profesional “¿qué quieres ser cuando seas grande?”. Llegado ese momento cuando se tiene que decidir la profesión u oficio que definirá la trayectoria laboral y para la cual habrá que prepararse técnica y/o científicamente, el individuo experimenta una de las situaciones más determinantes de la vida personal.

Se trata de una cuestión que nos coloca de frente a un conjunto de alternativas de acción que nos exhorta a una elección entonces ficticia pero que va proyectando nuestros primeros intereses, gustos, inclinaciones, curiosidades y/o deseos por alguna o algunas actividades específicas. Es una interrogante recurrente que se presenta coloquialmente desde la niñez y cuyas profundas y decisivas implicaciones obviamente se ignoran en esa etapa de la vida. Pero ese “ser” que se plantea en la pregunta generalmente tiene un trasfondo de carácter práctico, es decir, productivo y competitivo que comienza a pensarse o definirse con relación al qué “hacer”. La pregunta en realidad es entonces “¿qué quieres hacer cuando seas grande?”

La misma cuestión vuelve a presentarse ya de forma más objetiva y responsable justo cuando el individuo se encuentra próximo a tener que formar parte de la población económicamente activa. Se busca entonces responder a la pregunta “¿qué voy a estudiar?” con el propósito de obtener los conocimientos y las herramientas que son necesarios para el adecuado desenvolvimiento de la actividad que el individuo aspira a realizar. Decidir qué estudiar no es generalmente algo sencillo, puesto que el individuo recibe de manera directa e indirecta distintas influencias e incluso presiones desde el propio entorno familiar, el círculo de amistades, la vida escolar, grupos religiosos, así como de los medios de comunicación, con el propósito de que él o la joven se decante por una u otra opción profesional considerada como lo más conveniente por diversos motivos.

Desde luego, estas influencias pueden llegar a ser decisivas en las inclinaciones de la persona, pero también lo son las diversas experiencias que tiene con el entorno social que le rodea, las cuales pueden resultar altamente significativas en términos del reconocimiento o descubrimiento de su vocación. Todas las instituciones sociales en donde se desarrolla la vida de las personas pueden llegar a repercutir de una u otra manera en los intereses más profundos de los individuos por alguna actividad. En otras palabras, las influencias y experiencias sociales que el individuo recibe y vive en el curso de su vida pueden derivar en los motivos o incentivos más determinantes para la definición de su orientación vocacional.

No obstante, la orientación vocacional tendrá inevitablemente que considerar los factores político-económicos que prevalezcan en determinado momento y lugar y así conocer las posibilidades reales que tiene el individuo para cumplir su vocación. Estos factores implican principalmente los recursos económicos con los que se cuente para poder acceder a la preparación académica necesaria que lo acredite como facultado para ejercer determinado oficio o profesión en el ámbito laboral. O bien, si el Estado mediante la política educativa contribuye a la satisfacción de la vocación profesional de las personas al garantizar diversas oportunidades de formación técnica y científica a través de las instituciones de educación superior o escuelas técnicas.



En tanto que el Mercado como el escenario en donde se presentan las oportunidades de desarrollo profesional y laboral es definitorio para la estructura y oferta curricular de las instituciones educativas. Es así que del Estado y del Mercado como del vínculo político-económico que establezcan dependerá principalmente el margen de elección de los individuos respecto de la carrera académica y profesional que buscan emprender de acuerdo con la vocación que en estos haya acontecido.

Observamos entonces que la orientación vocacional de las personas depende en gran medida de la realidad objetiva que acontece a cada una en el curso de su vida cotidiana, esto es, de las instituciones que conforman el entorno social donde se desenvuelven, así como del régimen político-económico imperante. Si bien la realidad presenta elementos objetivos en su constitución, esta siempre es interpretada por cada individuo a partir de sus propias circunstancias y condiciones, es decir, la realidad presenta también un fuerte carácter subjetivo. Se trata de la realidad que el individuo concibe como tal en el curso de su trayectoria biográfica dentro de un contexto específico, en el marco de una facticidad social, reconociendo y dotando de significado hechos sociales previos a manera de tradición.

La interpretación que el individuo hace de la realidad objetiva en el curso de su vida cotidiana representó el objeto de análisis y comprensión teórica de los sociólogos austriacos Peter L. Berger y Thomas Luckmann en un trabajo hoy clásico de esta disciplina titulado *La construcción social de la realidad*, que fuese publicado originalmente en 1967. Con esta obra los teóricos sociales buscaban replantear el objeto de estudio de la sociología del conocimiento al sostener, precisamente, que esta se concentra en cómo la realidad se construye socialmente desde la experiencia individual.

Pensar el fenómeno de la vocación desde este enfoque teórico, es decir, a partir de la manera en que el individuo se posiciona ante la realidad nos permite comprender además del surgimiento y consolidación de los intereses y aspiraciones de carácter profesional, la otra orientación vocacional que se manifiesta en la persona: la vocación política. Es este el tema central de la presente reflexión, donde pretendemos explicar la vocación política como

un fenómeno sociogenético que se gesta en el proceso de construcción social de la realidad experimentado por el individuo en el curso de su trayectoria biográfica.

Al abordar el fenómeno de la vocación política buscamos rescatar o simplemente volver a traer a la mesa de discusión de las ciencias sociales y la ciencia política uno de los planteamientos más importantes de la obra de Max Weber, hecho ya casi al final de su vida. Consideramos que esta reflexión del sociólogo alemán reviste una gran relevancia para la actualidad política de nuestras sociedades al considerar de nueva cuenta al individuo como protagonista de los procesos sociales y políticos de la época y no sólo como mero componente de estos, como un ente abstracto que responde de manera automática a la dinámica y funcionamiento del sistema político.

La discusión política gira actualmente en torno a personajes concretos, hombres y mujeres cuyos nombres y apellidos son incluso más reconocidos que la institución u organismo político al cual pertenecen. Son los representantes y símbolos de los proyectos políticos que encabezan, defienden y tratan de implementar en el marco de sociedades democráticas naturalmente inestables que no descansan en su voluntad de transformación y, por lo tanto, en la lucha por el poder no sólo local y nacional son también mundial ¿Quiénes son entonces estos personajes? ¿de dónde vienen? ¿de qué realidad han emergido? y ¿por qué aspiran al poder político? cuestiones fundamentales que nos conducen a indagar sobre la sociogénesis de la vocación política de estos y estas hombres y mujeres que por convicción han decidido pertenecer a la vida pública.

El presente trabajo desarrolla entonces una reflexión fundamentalmente teórica sobre el fenómeno de la vocación política. Se inicia retomando algunas de las ideas principales que Max Weber estableciera sobre “la política como vocación” (o profesión), para luego explicar el carácter sociogenético de este fenómeno, lo que corresponde a la parte medular del presente ensayo. Finalmente se concluye aludiendo a las posibles implicaciones teóricas y prácticas que conlleva comprender la vocación política como resultado de una sociogénesis experimentada por el individuo en el proceso de construcción social de la realidad, particularmente en tres aspectos sustantivos: 1) la vocación política como

antecedente de la ideología política, 2) la posible constitución de una tipología de la vocación política y 3) la relevancia de este fenómeno para los partidos políticos y la democracia. Tres temáticas que abren la puerta para posteriores reflexiones.

### La política como vocación en Max Weber

Es probable que no exista antes de Weber (1864-1920) algún otro teórico e investigador social que haya pensado y abordado el tema de la vocación política como tal, siendo hasta entonces los trabajos clásicos desarrollados por insignes figuras del pensamiento occidental como Platón (*Diálogos*, ) y Aristóteles (*Política*), Cicerón (*De Officiis*, 44 a.C), Séneca (*De la Clemencia*, 55 d.C), Plutarco (*Vidas paralelas*, 96-147 d.C), Maquiavelo (*El Príncipe*, 1513), Erasmo de Rotterdam (*Educación del Príncipe cristiano*, 1516), Tomás Moro (*Utopía*, 1516) y Francesco Guicciardini (*Historia de Italia*, 1540), los que más se acercaban al tema en cuestión al reflexionar sobre las cualidades del liderazgo político.

Tampoco es fácil encontrar trabajos teóricos o de investigación sobre el fenómeno de la vocación política posteriores a Weber. En la sociología y la ciencia política, así como en la filosofía política e incluso de la psicología política predominó el interés por temas como el oficio o la profesión, la ética y las motivaciones de las y los políticos. Es hasta fechas recientes que van desde finales del pasado siglo XX y el que transcurre que comienzan a manifestarse algunas investigaciones que toman como objeto de estudio el fenómeno de la vocación política.

Sin embargo, para contar con una comprensión más amplia acerca del tratamiento teórico que este distinguido intelectual alemán realizó sobre la vocación, es necesario remontarnos a otra de sus obras más representativas *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (2007 [1904]), donde estudia a profundidad los cambios que presentó este fenómeno a partir del acontecimiento histórico de la Reforma Luterana (1517) y las implicaciones axiológicas y deontológicas que tuvo para la dinámica del sistema económico capitalista.

### La vocación como profesión: una concepción de origen moderno

El fenómeno de la vocación ha sido generalmente vinculado al ámbito de lo religioso, debido a la fuerte carga espiritual que se le asignaba en el contexto cultural y político del Medievo. Ahí se concebía la vocación como “el llamado de Dios” a la vida sacerdotal o consagrada. El término proviene del latín *vocatio*, es decir, “llamado”, y su acepción religiosa deviene del contenido bíblico, particularmente del Nuevo Testamento. Por ejemplo, en 1 Corintios 7:20 (Biblia Latinoamericana, 2005), cuando el apóstol Pablo (o Saulo) exhorta a la comunidad a la que se dirige a que “cada uno permaneciese en la situación en que estaba cuando fue llamado” por Dios.

Con el advenimiento de la época renacentista que marcó también la entrada a la Modernidad y su característico proceso de secularización, el concepto de vocación se resignificó al romper sus entonces límites semánticos que circunscribían aquel “llamado” dentro de los márgenes de lo religioso-espiritual, repensándolo desde una perspectiva eminentemente práctica y menos contemplativa, como el “oficio” o “trabajo” que cada uno lleva a cabo.

Con el movimiento de Reforma (1517) iniciado por el fraile alemán Martín Lutero (1483-1546), la concepción vocacional fue poco a poco adquiriendo un sentido más secular. En *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Max Weber abordaba la manera en que desde la interpretación del protestantismo luterano y sobre todo calvinista se concebía la cuestión vocacional, pensada desde el vocablo germano de “profesión”. Este término no refería de manera estricta a lo que comúnmente se entiende en la actualidad como un “trabajo o actividad laboral especializada”, sino principalmente a un “estado” asignado por Dios a los individuos en forma de una “predestinación”. Weber (2007) señala que: “[...] en la palabra alemana de ‘profesión’ (*Beruf*) hay cuando menos una reminiscencia religiosa: la idea una de una misión impuesta por Dios” (p. 85). Pero esa misión, desde luego espiritual, no tenía que ser de carácter estrictamente religioso, es decir, mediante la exclusiva dedicación al sacerdocio o la vida monacal, sino que principalmente se interpretaba en alusión a la particularidad de la situación o estado en que se encontraba cada individuo en términos de

sus condiciones, su trabajo u oficio. De hecho, la palabra alemana *Beruf* proviene de la traducción luterana de la Biblia donde:

[...] parece haber sido utilizada por vez primera, en nuestro actual sentido, en un pasaje de Jesús Sirach (11, 20 y 21). No tardó el lenguaje profano de todos los pueblos protestantes en adoptar su significación actual, mientras que anteriormente no se encuentran huellas de esta en la literatura sagrada ni profana de esos mismos pueblos. Pero no sólo el sentido literal, también la idea es nueva: es producto de la Reforma (Weber, 2007, pp. 88-91).

Es justo a partir de aquel disruptivo acontecimiento histórico donde comienza a fraguarse el sentido que hoy en día se le da al concepto de vocación, generalmente vinculado a una profesión u oficio. Lutero presta una atención solemne al planteamiento paulino antes citado, pues el significado de su traducción no solamente se remite a la cuestión del “llamado” (*vocatio*), sino que considera toda la exhortación del apóstol de Tarso a los Corintios, cuando les pide “permanecer” o “mantenerse en la situación” en la que se encontraban cuando fueron o sintieron ese “llamado de Dios”. La *Beruf* o “profesión” implicaba entonces para el monje agustino, el respeto incondicional y una valoración cuasi mística a la situación y, por lo tanto, a las condiciones en que se estaba cuando se producía en los individuos el fenómeno de la vocación comprendido como un llamado divino. Se trataba así de asimilar la profesión como un “deber” ineluctable, de la distinción del quehacer en el mundo para el individuo que encontraba o era encontrado por Dios a través de la vocación.

Desde la perspectiva e interpretación luterana, el “cumplimiento del deber” era la manifestación individual de la respuesta afirmativa a la “misión impuesta por Dios”, expresión, para Lutero, de la profesión que determinado individuo debía asumir de una vez y para siempre (predestinación). En esta concepción de la profesión se encontraba de manera indisoluble el acatamiento del segundo mandamiento divino referente al “amor al prójimo”. Cumplir el deber que implicaba la situación y las condiciones en que se encontraban los individuos, y hacerlo prácticamente en términos de una devoción al trabajo,

comprendía también el cumplimiento del segundo mandamiento. Para el precursor de la Reforma, esta idea de “profesión” marcaba una diferencia sustantiva con la manera en que desde la perspectiva católica se experimentaba la devoción a Dios, pues de acuerdo con Weber (2007),

[...] lo que engendró el concepto ético-religioso de profesión [fue que] como único modo de vida grato a Dios reconoce no la superación de la moralidad terrena por medio de la ascesis monástica, sino precisamente en el cumplimiento en el mundo de los deberes que a cada cual impone la posición que ocupa en la vida, y que por lo mismo se convierte para él en ‘profesión’ [...] surge así la idea a la vez profana y religiosa del trabajo profesional como manifestación palpable del amor al prójimo (pp. 94-104)

El reconocimiento del trabajo o la profesión como una actividad sagrada conformó desde entonces uno de los principios religiosos de la ética protestante, y adquirió ese carácter sacro debido a que se asumió como la encomienda de una misión divina que a cada individuo le fue asignada a través del “llamado” de Dios. “Profesión es aquello que el hombre ha de aceptar porque la providencia se lo envía, algo ante lo que tiene que allanarse; y esta idea determina la consideración del trabajo profesional como la misión impuesta por Dios al hombre” (Weber, 2007, p. 105).

Desde entonces, la devoción al trabajo o la profesión fue comprendida como la manifestación más nítida de una verdadera vocación en los individuos. Se trata de una concepción moderna (o renacentista) sobre la vocación como llamamiento divino, a la que Lutero le imprimió un sentido más robusto, al asignarle una aplicabilidad y una *praxis* que, mediante el estricto cumplimiento del deber, marcó una distinción significativa respecto de la devoción contemplativa y ascética cuyo carácter monacal era representativo de la tradición católica. De esta manera, “vocación” y “profesión” fueron dos conceptos que se fundieron como resultado de la exégesis luterana de la Biblia, altamente influida por el contexto lingüístico germánico de su traductor e intérprete.



El propósito de estos primeros y breves párrafos no ha sido otro que el de presentar un fenómeno tradicionalmente comprendido desde un enfoque religioso y espiritual, a partir de una perspectiva más amplia (histórica y sociológica) aportada por Max Weber en una de sus obras clásicas. Se trata pues de la comprensión moderna del “deber profesional” como intrínseco a la concepción protestante de “vocación” (Giner *et.al*, 1998).

Idealmente toda profesión debe fundamentarse en una vocación que manifieste que el profesional ha elegido llevar a cabo determinado oficio o actividad porque ha descubierto en este el sentido de su propia existencia, su misión en la vida, una razón de ser y estar en el mundo. Pero ese llamado no emerge sólo como resultado de una vida meramente espiritual o consagrada a la contemplación o el ascetismo, sino que la vocación deriva también a partir de factores seculares, profanos, ajenos a determinado tipo de espiritualidad.

Ha sido a través de la “orientación vocacional” que se ha brindado institucionalmente el apoyo a jóvenes estudiantes próximos a decidir cuál carrera técnica o científica estudiar, proceso mediante el que se pretende el posible descubrimiento de la vocación profesional que se viene construyendo de manera latente en la propia experiencia individual bajo circunstancias y condiciones sociales propias de la realidad que acontece a cada persona. Los individuos no siempre se sienten atraídos por alguna de las alternativas de desarrollo profesional que presenta la oferta curricular universitaria y el mercado laboral, sino que descubren su vocación en ámbitos más tradicionales o clásicos del quehacer humano, y que no necesariamente están insertos en la vanguardia de la actividad industrial. Nos referimos a la música, la literatura o alguna de las “bellas artes”, el deporte o lo que interesa en la presente reflexión: la política.

Cuando la política se reconoce como la vocación del individuo entonces ese “llamado”, es decir, esa aspiración, ese deseo o esa necesidad que busca ser satisfecha proviene del poder, pero no de un poder sagrado o divino, sino de otro plenamente profano y mundano, es decir, el poder político. Fue el propio Max Weber el que luego de haber estudiado la vocación profesional como elemento sustantivo de la ética capitalista, se

acreditaba entonces como el más indicado para analizar el tema específico de la política como vocación.

### La vocación política en la perspectiva weberiana

En 1919, un año antes de su fallecimiento, Max Weber impartió una conferencia a petición de un grupo de estudiantes de la Universidad de Múnich cuyo título fue “La política como vocación”. El interés de los estudiantes y del propio Weber por abordar esta temática radicó en las condiciones socioestructurales que entonces imperaban en Alemania, como resultado de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). En aquel momento, Europa comenzaba a experimentar un proceso político complejo que implicaba la transición hacia un orden democrático para todos los sectores de la población. La nación germana afrontaba y asumía ese reto en circunstancias sociopolíticas y económicas realmente adversas, debido a su situación de bancarrota, la difícil posición en que quedaba luego del Tratado de Versalles y el impacto e influencia que en muchos sectores intelectuales europeos tenía la reciente Revolución Rusa de 1917. Es así como Weber, quien poco antes había fracasado en su único intento por asumir un cargo público, consideró pertinente y necesario reflexionar sobre la política como vocación o bien, la “vocación política” para tratar de aportar algunas luces sobre el carácter idóneo que, de acuerdo con su criterio, debía manifestar el político inmerso en aquella coyuntura que se vivía en el marco de un contexto caótico para la sociedad alemana.

Es interesante el hecho de que aquellos estudiantes preocupados ante la complicada situación de su país solicitaran a Weber —quien dos años antes les había impartido la conferencia “La ciencia como vocación”— reflexionar sobre el tema de la vocación de quienes asumirían las riendas de la nación ante una situación profundamente crítica como la del periodo de entreguerras. Pareciera como si consideraran la vocación como un elemento más trascendental incluso por encima de otras cuestiones como la ideología de los líderes políticos para afrontar una realidad adversa. Y es que, una cosa parecía clara para los alemanes en ese momento: el camino era la democracia. Posteriormente, apuntaba Weber

(2000 [1919]): “sólo nos queda elegir entre la ‘democracia caudillista’ con ‘máquina’ o la democracia sin caudillos, es decir, la dominación de los ‘políticos profesionales’ sin vocación, sin esas cualidades íntimas y carismáticas que hacen al caudillo” (p. 57). En efecto, para el sociólogo alemán la vocación política radicaba y se manifestaba exclusivamente en el líder carismático, a quien representaba desde una perspectiva histórica en la figura del “caudillo”, cuyo carisma lo dotaba de peculiaridades mediante las cuales era capaz de generar un vínculo predominantemente emotivo con quienes lo seguían y legitimaban su liderazgo tanto dentro como fuera del aparato político (“la máquina”).

Aquellos alemanes estaban entonces seguros de su inclinación hacia la configuración y consolidación de un marco democrático para su nación. Faltaba sólo pensar una cuestión que no se había retomado desde los planteamientos filosóficos renacentistas: las cualidades o los atributos de quien o quienes buscaban asumir el ejercicio del poder. Weber comprendió estas cualidades o atributos de lo político como parte constitutiva de la vocación de los individuos que aspiran al poder político. Al retomar su clásica taxonomía sobre los tipos de liderazgo observa que es en el individuo carismático donde yace la vocación política, puesto que en este líder se presentan condiciones que lo liberan de determinadas sujeciones — principalmente de carácter económico— que coaccionan el desempeño de la actividad política. Debido a esto, en los primeros planteamientos expuestos en aquella conferencia, señalaba que:

[...] hay dos formas de hacer de la política una profesión. O se vive ‘para’ la política, o se vive ‘de’ la política. Generalmente se hacen las dos cosas, al menos idealmente y, también, materialmente. Quien vive ‘para’ la política ‘hace de ello su vida’ en un sentido íntimo; o goza simplemente con el ejercicio del poder que posee, o alimenta su equilibrio y su tranquilidad con la consciencia de haberle dado un sentido a su vida, poniéndola al servicio de algo. Vive ‘de’ la política como profesión quien trata de hacer de ella una fuente duradera de ingresos. (Weber, 2000, p. 17).

El “caudillo” representa, para Weber, al líder carismático, a quien considera el único verdaderamente capaz de “vivir para la política”. Este líder se percibe y se experimenta a sí

mismo como “internamente llamado a ser conductor de hombres, los cuales le prestan obediencia porque creen en él, y él mismo ‘vive para su obra’” (p. 10). A partir de estos planteamientos, Weber va delineando la noción de vocación política, primero al situarla en un tipo específico de liderazgo, y posteriormente al introducir las dos perspectivas derivadas de las tradiciones clásicas y renacentistas sobre las cualidades y el deber ser del político.

Por un lado encontramos en Weber el enfoque apuntalado en los planteamientos de los filósofos renacentistas Nicolás Maquiavelo y Francesco Guicciardini, cuando plantea que el caudillo, al encontrar en la política su sentido de vida, puede comprenderla en términos de asumir el poder sólo por la mera satisfacción que este le produce como instrumento de dominación y reivindicación de su autoridad, es decir, “el poder por el poder”, lo que implica una asimilación egoísta o individualista de la política y, por lo tanto, moderna. Mientras que la perspectiva clásica representada en las figuras de Cicerón y Plutarco, y que fuera seguida por las plumas de Erasmo de Rotterdam y Tomás Moro en el periodo histórico del Renacimiento, se observa en Weber cuando señala que ese caudillo puede también optar por la política en términos de su entrega a una causa al asumir el poder político como instrumento al servicio de esta, es decir, exponiendo un carácter “altruista” de la política. Al respecto apunta:

[...] en el político el ‘instinto de poder’, como suele llamarse, está, de hecho, entre sus cualidades normales. El pecado contra el Espíritu Santo de su profesión comienza en el momento en que esta ansia de poder deja de ser positiva, deja de estar exclusivamente al servicio de la ‘causa’ para convertirse en pura embriaguez personal (Weber, 2000, p. 60).

Es probable que tanto los estudiantes como el propio Weber pensaran la vocación como un elemento clave en el líder político que aspirara al poder con el propósito de tomar las decisiones que considerara más adecuadas, necesarias u óptimas para dirigir a su pueblo hacia un mejor estado de cosas (la causa), máxime si se experimentaba una situación estructuralmente crítica. Por ende, ahondar en la vocación política por sobre otros aspectos que entran en juego dentro del campo político implica entonces buscar responder una

pregunta de fondo: ¿quién o quiénes son los individuos que al arribar al poder pueden ser los más capaces de no doblegarse ante él evitando así traicionar las expectativas fundadas en toda o gran parte de una nación o pueblo? El propio Weber (2000) se formulaba esta pregunta cuando señalaba lo siguiente:

[...] la cuestión que entonces se plantea es la de cuáles son las cualidades que le permitirán [a ese líder político] estar a la altura de ese poder y de las responsabilidades que sobre él arroja. Entramos ya al terreno de la ética, que es a la que corresponde determinar qué clase de hombre hay que ser para tener derecho a poner la mano en la rueda de la historia (p. 59)

La disertación sobre “la política como vocación” encuentra un trasfondo ético, que no puede soslayarse dadas las fuertes implicaciones que conlleva tanto en quienes han decidido emprender una carrera política buscando llegar al poder o participar de él como en quienes se verán afectados de una u otra manera, por las decisiones que tome quien lleve a cabo el ejercicio de ese poder. La ética como componente constitutivo de la actividad política es donde emerge la cuestión acerca de aquel o aquella que tiene “el derecho a poner la mano en la rueda de la historia”, o bien, que manifiesta mayor capacidad de no doblegarse ante la tentación del poder.

Se trata de una cuestión ética que interpela tanto a los procesos históricos como a las configuraciones políticas contemporáneas de diversas sociedades. En muchos casos, se observa cómo el acceso al poder político conlleva una progresiva absorción de quienes lo ejercen, al punto de hacerles perder de vista la responsabilidad social y política inherente a dicho ejercicio. Esta deriva se manifiesta con particular gravedad cuando se traicionan las causas que originalmente legitimaban la lucha por el poder, convirtiéndolo en un fin en sí mismo, orientado exclusivamente a intereses particulares. A esto, Enrique Dussel (2006) lo denominaba como:

[...] el fetichismo del poder, que consiste en que el actor político cree poder afirmar a su propia subjetividad o a la institución en la que cumple alguna función —sea

presidente, diputado, juez, gobernador, militar, policía— como la sede o fuente del poder político” (p. 13)

Esta tergiversación de la política por parte de quien la ejerce ha sido un problema para las naciones latinoamericanas, la cuales han presentado muchos presuntos liderazgos políticos que se han alzado como portadores de sentidas causas sociales o como poseedores de las claves técnicas y estratégicas para la resolución de profundos e históricos problemas de la sociedad que pretenden gobernar. Pero al detentar el poder político no logran resistir ante la tentación implícita en éste, lo que conduce, por un lado, a la traición de las expectativas generadas en quienes creían y legitimaban aquel liderazgo y, por otro, a lacerar las todavía jóvenes democracias representativas de nuestros pueblos.

Al inicio de la conferencia antes citada, Max Weber planteaba los aspectos generales que establecían el marco de su disertación. Comenzaba por exponer su concepción de la vocación como un fenómeno que forma parte del comportamiento humano en general. Advertía luego que su discurso no ofrecería un posicionamiento político acerca de cómo tendría que conducirse su país en aquel momento y que debía partir, para efectos del propósito del tema a desarrollar, de una comprensión de la política como actividad. En este sentido, la definición de “política” que entonces aportaría presentaba como rasgos característicos cualidades tales como la capacidad de “dirección” e “influencia” sobre el Estado, concebido desde la perspectiva weberiana a partir de un fenómeno social históricamente presente en la convivencia humana: la violencia física. Decía Weber (2000) en aquella ocasión:

Todo está fundado en la violencia, dijo Trotsky. Objetivamente esto es cierto. Si se ignorase el medio de la violencia, desaparecería el Estado y se instauraría la anarquía. El Estado reclama para sí el monopolio de la violencia física legítima. Entonces política significaría la aspiración (*Streben*) a participar en el poder o a influir en la distribución del poder entre los distintos Estados o, dentro de un mismo Estado, entre los distintos grupos de hombres que lo componen (pp. 8-9).



La aspiración a participar e influir en el poder concentrado en el Estado podría resumir el punto de partida de la aproximación compresiva de Weber sobre el fenómeno de la vocación política. Así, podría pensarse que todo individuo que manifieste esta aspiración tendría, presumiblemente, vocación para la actividad política. La ecuación parece entonces sencilla: si la vocación es ese “llamado interno” manifestado en términos de una atracción, inclinación, propensión, aspiración o anhelo por realizar alguna actividad, y esa actividad es el ejercicio de la política comprendida weberianamente como la capacidad de “dirección” e “influencia” sobre y dentro del Estado, entonces la suma del significado de los dos conceptos da cuenta del resultado semántico de su fusión, lo que permitiría una definición concreta de “vocación política”.

Lo cierto es que ni el propio Weber acometió el procedimiento para resolver esta ecuación al no formular una definición concreta y, sobre todo, operacionalizable del fenómeno en cuestión a lo largo de toda su conferencia ni en ningún otro trabajo. Sólo aportó una serie de elementos sustantivos para entender este fenómeno desde una perspectiva predominantemente ética, desde la cual comenzaba por presentar las tres cualidades fundamentales que para él debían de caracterizar a todo aquel que quisiera ser un protagonista de la historia de su sociedad y, quizá, de la historia del mundo desde el ejercicio del poder: la “pasión”, el “sentido de responsabilidad” y la “mesura”. A partir de la reflexión de estas tres cualidades Weber concibió dos de los conceptos más determinantes para la comprensión del político con vocación: la “ética de la convicción” y la “ética de la responsabilidad”. Sostenía que ambas eran parte del carácter y orientaban el comportamiento del sujeto con vocación política.

Asimismo, estableció una importante distinción entre lo que llamó el “vivir ‘para’ la política” y el “vivir ‘de’ la política”. Nociones que suelen ser las principales referencias para los analistas que se han interesado en pensar el fenómeno de la vocación por el ejercicio del poder público, a pesar de que en la disertación weberiana sólo representan las dos formas generales —también éticas— de la política como actividad profesional, pero de ninguna manera comprenden los aspectos centrales de la vocación política.

Como ya lo hemos abordado, el “para” indica que el individuo entiende la política como la entrega a una causa, es decir, como una misión de vida para la cual es necesario llegar al poder. Mientras que el vivir “de” la política refiere a esta actividad como un mero modo de subsistencia, como un trabajo más que le permite al individuo sufragarse la vida. Por lo tanto, quien manifestaba vivir “para” la política podía hacerlo, de acuerdo con Weber, porque no piensa en esta actividad con un fin lucrativo al contar con una situación económica resuelta. Así, el político podía enfocarse plenamente en su “misión política”. Quien vivía “para” la política era entonces quien tenía vocación para esta actividad.

Los aportes teórico-conceptuales hechos por un intelectual histórico y referente de las ciencias sociales como Max Weber son, sin duda, de gran relevancia y, desde luego, fundamentales al momento de intentar abordar el tema de la vocación política. No obstante, el hecho de que no estableciera una definición precisa del concepto probablemente ha inhibido el desarrollo de investigaciones posteriores al respecto y, en consecuencia, la posibilidad de engrosar el conocimiento sobre este fenómeno. Además, entender la vocación política como una aspiración a participar e influir en el poder que presenta elementales e ineludibles matices éticos, si bien permite comenzar a comprender el fenómeno en sus manifestaciones *a posteriori*, es decir, como una acción social, no lo hace en su carácter *a priori* como un proceso constitutivo que dé cuenta acerca de cómo el sujeto llegó a descubrir su vocación, lo cual también tiene implicaciones sociológicas importantes y quizá más determinantes. No se trata sólo de saber si el político tiene vocación para el ejercicio de esta actividad y todo lo que ella implica, sino principalmente de dónde viene esta orientación vocacional o bien, cómo se construyó la vocación de quienes han llegado al poder político para participar e influir en y desde él.

Al pensar el fenómeno de la vocación política como una construcción social se comprende como resultado de un proceso que va generando en el individuo una fuerte atracción o propensión por el ejercicio del poder. Esto deriva de aspectos tanto de carácter subjetivo como objetivo que prevalecen en las relaciones e instituciones sociales que conforman el contexto donde ese individuo se ha desarrollado en el curso de su trayectoria

biográfica. Desde el construccionismo social que aquí se propone como perspectiva sociológica para comprender este fenómeno desde sus orígenes, sostenemos entonces que cada individuo experimenta una sociogénesis de la vocación política.

### **La vocación como fenómeno sociogenético**

Idealmente se espera que todo individuo que opta por ejercer alguna profesión u oficio lo haga “por” y “con” vocación. “Por vocación”, en el sentido de que la elección individual de una actividad profesional determinada fuese motivada por un deseo personal o bien a partir de una necesidad experimentada por la propia persona en términos de un quehacer considerado como altamente significativo; y, “con vocación”, debido a la expectativa que se tiene acerca de que lo que se ejerce a manera de oficio o profesión se debe hacer en todo momento, como si se tratase de una misión de vida que le ha sido impuesta al individuo entregando en su ejercicio lo mejor de sí.

Sin embargo, la cuestión vocacional no se resuelve simplemente en el momento en que cada individuo reconoce sus deseos por cumplir, las necesidades por satisfacer o la misión por abordar y consumir. La vocación es algo más profundo y complejo que está en el origen u orígenes de aquellos impulsos o motivaciones que el individuo experimenta al dar cuenta de lo que quiere ejercer profesionalmente. Surge así una primera pregunta que estimula la presente reflexión: ¿cuál es el origen de la vocación? o bien ¿de dónde proviene la vocación que llega a descubrir el individuo en algún momento de su vida?

Por el carácter aparentemente subjetivo de este fenómeno, las aproximaciones teóricas y empíricas más habituales que se han presentado sobre el tema suelen provenir principalmente desde el ámbito de la psicología y la pedagogía, y la respuesta generalmente nos remite a las motivaciones, impulsos o pulsiones que llevan a una persona a decidir sobre aquello a lo que pretenderá dedicarse, es decir, el oficio al cual entregará gran parte de su vida y donde obtendrá en buena medida su satisfacción personal.

Asimismo, como ya se ha abordado, el concepto de “vocación” ha presentado tradicionalmente una impronta religiosa debido a la fuerte carga espiritual y moral que se le

asignaba en el contexto cultural y político del Medioevo. Con el advenimiento de la época renacentista que marcó también la entrada de la Modernidad europea y su característico proceso de secularización, la vocación se repensó desde una perspectiva más racional y práctica y, por lo tanto, menos contemplativa, esto es, que a partir del oficio o actividad laboral que cada uno realizaba, o bien, al cual pretendía o creía deber dedicarse. Tal redefinición quedaba de manifiesto con las palabras del filósofo florentino Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), cuando en su célebre *Discurso sobre la dignidad del hombre* (2010 [1496]) escribía: “¡Oh suma libertad de Dios padre, oh suma y admirable suerte del hombre al cual le ha sido concedido obtener lo que desee, ser lo que quiera!” (p. 5).

La libertad ha sido una de las principales banderas de la Modernidad y sin duda uno de sus principales atractivos. Posiciona al individuo frente al mundo en términos de una voluntad dotada plenamente de autonomía mediante la cual se asume la creencia de ser capaz de “obtener lo que se desee” y “ser lo que se quiera ser”. La vocación, por lo tanto, correspondería a la más clara manifestación de ese sentimiento de libertad donde el individuo reconoce aquello en lo que quiere o desea convertirse. Es por esto que, desde una mirada filosófica, “la dignidad del hombre consiste en el ‘ser llamado’ (*gerufen*) por el ser en la salvaguardia de la verdad del ser. Este llamado ad-viene como pro-yección, en la que se origina el estar-arrojado del Ser-ahí” (Dussel, 2017, p. 64). Así, la vocación aparece como el proyecto personal, la expectativa que le plantea el camino por el cual es presumiblemente posible llegar a la meta, el cumplimiento del deseo, la satisfacción de la necesidad o incluso el desarrollo y culminación de una misión. En palabras concretas, el sentido de la vida.

Empero la proyección se hace desde un lugar concreto, un espacio-tiempo social específico que influye significativamente en el individuo, quien: “en cualquier momento se su vida diaria se encuentra en una situación biográficamente determinada, en una posición moral e ideológica, es decir, tiene su historia” (Schutz, 2008, p. 40). Por ello, el contexto biográfico de cada persona, esto es, que los determinantes sociales, políticos, económicos y culturales de cada una, además de los condicionantes biológicos y fisiológicos, siempre serán decisivos a la hora de reconocer la vocación profesional.

Aunque el discurso de aquel insigne filósofo renacentista, escrito hace varios siglos, sigue vigente hasta nuestros días, la vocación del individuo como expresión de su libertad y autonomía, como ese “ser lo que se quiere ser”, dejó de atribuirse a la voluntad divina, y pasó a comprenderse como consecuencia de las luchas históricas que hombres y mujeres han emprendido para lograr la emancipación de cualquier lastre que obstaculice la voluntad individual. La democracia que hoy, con todos sus bemoles, sinsabores y debilidades, experimentamos y defendemos en la mayoría de las sociedades del orbe, ha representado uno de los más significativos logros de aquellas luchas. Un sistema político democrático que se apuntala precisamente en la libertad y sus diversas y fundamentales manifestaciones como pensar, expresarse, transitar, asociarse y elegir.

Experimentar la democracia aporta la convicción de que en efecto se ha alcanzado la libertad al dar cabida a una gran diversidad de posibilidades de estar, hacer y ser para el individuo. Dentro de este marco sociopolítico de pensamiento y acción, el tema de la vocación pareciese encontrar una amplia oportunidad para su realización. El individuo tendría ante sí diferentes alternativas de desarrollo profesional por las cuales pudiera optar siguiendo su vocación, siempre y cuando efectivamente la haya descubierto. No obstante, el tema de la vocación en las democracias liberales, como la nuestra, tiene implícita una condición determinante, y es que tal orientación vocacional sea coherente con la oferta o las necesidades apremiantes del mercado laboral.

Si en la experiencia democrática pretendemos asumir la anhelada autonomía individual, el Mercado —como Leviatán insospechado— constriñe este precepto liberal a una cuestión de elección entre alternativas predeterminadas. Así, la vocación profesional es un tema que se sujeta al carácter económico del régimen político, dado que es el mercado laboral el que determina las posibilidades reales de la vocación de cada individuo, es decir, si es posible su realización y cumplimiento. Por lo tanto, la cuestión vocacional no es un tema que se circunscribe sólo a la libertad individual. De esta manera, sostenemos que el fenómeno de la vocación está intrínsecamente mediado por el *statu quo* que caracteriza cada época o periodo histórico. La vocación está política y económicamente condicionada.

En uno de sus *Ensayos sobre política y cultura* (1986), titulado *El individuo en la Gran Sociedad*, Herbert Marcuse al observar el condicionamiento de la autonomía individual por el funcionamiento del sistema productivo, daba cuenta de una contradicción implícita en la concepción liberal sobre el individuo. La “Gran Sociedad” trazada en el discurso político estadounidense y pensada desde el *American way of life*, se definía como una “sociedad libre” compuesta de individuos libres cuya libertad se expresaba en la posibilidad creadora autónoma. Sin embargo, mientras se adoptaban premisas de la Ilustración como la libertad individual, la libre determinación y la voluntad del individuo, las tesis del liberalismo conciben al sujeto principalmente como actor productivo y competitivo del sistema económico, inmerso en la lógica del Mercado respondiendo a los intereses de este. Para Marcuse se trata de

[...] dos tendencias que entran en conflicto: por una parte, está el desenvolvimiento del sujeto moral e intelectual libre; por otra, el desenvolvimiento del individuo de libre empresa en la libre competencia. Podemos decir también que el individuo en la lucha por sí mismo, por la autonomía moral e intelectual, y el individuo en la lucha por la existencia, están separados (1986, p. 27).

El fenómeno de la vocación expresa este conflicto cuando el individuo atestigua que no existen ni las alternativas y tampoco las condiciones económicas dentro de su entorno para satisfacer su orientación vocacional. Es el caso de quienes desean y aspiran al desarrollo de actividades consideradas como improductivas en el estricto sentido del proceso de producción económica o bien, dentro de las llamadas actividades económicas primarias, secundarias y terciarias. Individuos que generalmente aspiran a desarrollarse o realizarse dentro del arte o incluso en alguna actividad deportiva. Es decir, oficios o profesiones que no les garantizan una capacidad de subsistencia suficiente como para una dedicación exclusiva, con la salvedad de que se pertenezca a cierta élite o clase social que asegure de manera permanente la subsistencia individual.

También encontramos en la misma situación conflictiva a individuos quienes reconocen su vocación en oficios o profesiones —técnicas o científicas— que por diversas



circunstancias (económicas, culturales, geográficas, físicas, etc.) no están a su alcance. Estos se ven obligados a declinar en su aspiración y tener que optar por otro tipo de actividades cuya estimación es menor o incluso nula.

Desde luego, se trata de que estas personas cuya orientación vocacional se sale de la lógica productiva y laboral del Mercado sean las menos posibles. El mismo *statu quo* como orden social e institucional históricamente ha procurado a través de la vía educativa la formación de individuos orientados hacia alguna de las áreas del sistema productivo vigente, buscando convertir —o reducir— vocaciones disidentes y/o aparentemente disfuncionales en “intereses” o *hobbies* que pueden “retomarse” solamente en el llamado y cada vez más limitado “tiempo de ocio”. Como lo apuntaba un clásico de la sociología, el francés Emile Durkheim (2016 [1922]),

[...] la sociedad no puede vivir si entre sus miembros no existe una suficiente homogeneidad: la educación perpetúa y refuerza esta homogeneidad, fijando de antemano en el alma del niño las semejanzas esenciales que exige la vida colectiva. Pero, por otra parte, toda cooperación sin una cierta diversidad sería imposible: la educación asegura la persistencia de esta diversidad necesaria, diversificándose y especializándose ella misma (p. 47).

La relación de la vocación con la economía o más precisamente con el mercado podemos encontrarla en el mismo Durkheim, cuando disertaba sobre la “división del trabajo social”. Esta cuestión fundamental tiene que ver principalmente con el desarrollo de la cultura y el aumento y diferenciación de las necesidades que experimentan tanto las sociedades en general como los individuos en particular. Con el paso del tiempo las diversas sociedades han visto crecer el tamaño de su población lo que en automático expande las necesidades por satisfacer. Pero no solo se trata de una expansión cuantitativa, sino también cualitativa por el hecho del carácter altamente subjetivo que ha presentado el tema de la necesidad debido a la diversidad cultural que hoy más que en otra época caracteriza a las sociedades democráticas contemporáneas.

Esto ha provocado la emergencia de nuevas y variadas tareas en los ámbitos industrial y comercial mediante las cuales se busca satisfacer el cúmulo de necesidades manifiestas. Tal amplitud de tareas o bien de actividades laborales o profesionales segmentadas por áreas de especialización es lo que da lugar a la cada vez más compleja división del trabajo social.

Repensar el fenómeno de la vocación de esta manera permite descubrir la complejidad que lo reviste y que suele encubrirse bajo el manto de la libertad y la autonomía individual, como si la vocación fuera una de sus expresiones y realizaciones. Sin embargo, aquí se plantea que este fenómeno si bien acontece en el ámbito de la subjetividad del individuo, deviene principalmente como resultado de su experiencia en las circunstancias y condiciones socioestructurales y por lo tanto objetivas en las que se desarrolla durante buena parte de su trayectoria biográfica y que, en el fondo, responde a las necesidades o bien a los intereses del orden social establecido, es decir, el *statu quo*.

Hasta aquí hemos tratado de argumentar sobre el condicionamiento objetivo de un fenómeno subjetivo como el de la vocación profesional con el propósito de evidenciar su complejidad no sólo psicológica o pedagógica, sino también sociológica. Somos conscientes que muy probablemente hemos obviado varias aristas que al respecto son también determinantes al momento de tratar de explicar la vocación profesional como un fenómeno socialmente condicionado, no obstante, consideramos que, ante el interés central de la presente reflexión, esto puede resultar suficiente.

Al pensar y evidenciar el fenómeno de la vocación como resultado de la imbricación de elementos subjetivos y objetivos experimentados por el individuo en el curso de su trayectoria biográfica, pretendemos dar cuenta de que la orientación vocacional de la persona es entonces, desde la perspectiva sociológica, un fenómeno sociogenético, que nace de las condiciones y circunstancias socioestructurales en las que se desarrolla la experiencia individual.

Ahora bien, la trayectoria biográfica de cada individuo se desenvuelve en el marco de su propia vida cotidiana, que se reconoce para cada persona como la

[...] suprema realidad que se impone sobre la conciencia de manera masiva, urgente e intensa en el más alto grado y que se organiza alrededor del “aquí” de mi cuerpo y

el “ahora” de mi presente. Este “aquí” y “ahora” es el foco de atención que presto a la realidad de la vida cotidiana, es lo *realissimum* de mi conciencia (Berger y Luckmann, 2008, p. 37)

La experimentación de la realidad por los individuos a través de su cotidianidad, es decir, en el “mundo de la vida diaria” según palabras del sociólogo austriaco Alfred Schutz (2008), es un aspecto clave para la comprensión del carácter político de toda vocación, con independencia de la profesión que la exprese. Al imponerse la realidad de la vida cotidiana sobre cada individuo de manera objetiva, esto es, a través del conjunto de instituciones sociales primarias y secundarias que lo exhortan a actuar de acuerdo con determinadas normas o reglas históricamente establecidas, el individuo interpreta dicha normatividad institucional como expresión manifiesta del orden social, resolviendo legitimarla y en tanto reproducirla o, por el contrario, deslegitimarla buscando su posible transformación. Es justo al percibir la predisposición por una de ambas posibilidades frente a la realidad cuando el individuo reconoce el origen de su vocación política.

Es por lo anterior que nuestro trabajo parte del supuesto de que la vocación política de toda persona es una de las consecuencias más significativas de lo que se ha denominado teóricamente como el “proceso de construcción social de la realidad”, que asume de manera inexorable todo individuo prácticamente desde su nacimiento y que se desarrolla a lo largo de su vida. Este proceso fue tratado de manera sistemática por los teóricos sociales Peter L. Berger y Thomas Luckmann (1967) en una obra que ha sido trascendental no sólo para la sociología y en particular para la sociología del conocimiento, sino también para las ciencias sociales. Nos referimos a *The Social Construction of Reality*. Este trabajo representativo del llamado construccionismo social sociológico es el que hemos tomado como base de nuestra perspectiva teórica para la comprensión y explicación de la vocación política como fenómeno sociogenético.

### La sociogénesis de la vocación política

En la vida cotidiana de los individuos se experimenta la realidad objetiva de la sociedad, que comprende varios elementos a considerar. En primer lugar, Berger y Luckmann parten de la tesis de que el ser humano como un organismo biológico consciente, capaz de desarrollar un lenguaje, dominado por motivos pragmáticos dentro de un espacio-tiempo que se le imponen tanto en su cotidianidad como en el conjunto de su biografía, es un individuo que se desenvuelve y se desarrolla dentro de un contexto social particular en donde interacciona constantemente con sus semejantes. Mediante esta interacción o conjunto de interacciones acontecidas en el marco de pautas preestablecidas, los individuos llevan a cabo una serie de actividades que manifiestan el orden social imperante en la sociedad a la cual pertenecen. El orden social es el que representa el carácter objetivo de la realidad social que los sujetos experimentan en su vida diaria. Es la expresión de la realidad objetiva de la sociedad. Luego entonces surge la pregunta ¿cómo se compone el orden social? La respuesta a esta cuestión es la que permite destacar los elementos objetivos del proceso de construcción social de la realidad desde esta perspectiva sociológica.

Para responder a la interrogante, Berger y Luckmann (2008) elaboraron una “teoría de la institucionalización”, dado que son las instituciones los elementos fundantes del orden social. Este orden se manifiesta al individuo mediante mecanismos de institucionalización que se le imponen al comenzar su vida social precisamente en un marco institucional. Las instituciones son definidas como “tipificaciones recíprocas de acciones habitualizadas que siempre se comparten y son accesibles a todos los integrantes de un determinado grupo social” (p. 74). Es decir, prácticas rutinarias que conforman la dinámica intersubjetiva de la vida cotidiana de las personas. Desde luego, las instituciones corresponden al carácter de un periodo histórico determinado y han sido creadas para orientar el comportamiento individual en aras del mantenimiento y reproducción del orden social característico de una época. La historicidad de las instituciones expone su permanencia en el tiempo y por lo tanto su “objetividad”, es decir, se han convertido en hechos sociales permanentes que moldean y controlan la conducta del individuo propiciando así el orden también llamado institucional.

Sin embargo, a pesar de que las instituciones aparecen para los individuos como hechos externos y preestablecidos, “siempre existe en la conciencia la posibilidad de cambiarlas o abolirlas” (Berger y Luckmann, 2008, p. 79). Por lo tanto, aunque el orden institucional se les impone a los sujetos como una facticidad exterior, estos, en tanto seres conscientes, mantienen en todo momento la posibilidad de emprender un proceso de cambio o transformación institucional que responda a exhortaciones o necesidades distintas a las tradicionales.

Son entonces las “instituciones” y la “conciencia individual” los elementos que expresan y caracterizan tanto la realidad objetiva como la subjetiva de la sociedad a la que pertenecen las personas. El hecho de que siempre esté presente tal posibilidad de cambio o transformación significa que los individuos son los productores de su propio orden social. Son estos quienes construyen sus propias instituciones al tiempo que someten a estas su comportamiento. En consecuencia, la realidad social se conforma de “tres momentos dialécticos: 1) externalización (la sociedad es un producto humano); 2) objetivación (la sociedad es una realidad objetiva); 3) internalización (el hombre es un producto social)” (Berger y Luckmann, 2008, p. 82). Es decir, para estos teóricos sociales

[...] el argumento central [de su teoría] es que los procesos de objetivación, realizados por medio del lenguaje en la interacción social cotidiana, construyen la sociedad y la convierten en una realidad objetiva, a través de mecanismos de institucionalización y legitimación. Los sujetos interiorizan dichos procesos de objetivación a través de procesos de la socialización primaria y secundaria (Rizo, 2015, p. 24).

La realidad objetiva se comprende por los mecanismos de institucionalización y legitimación, mientras que la realidad subjetiva por lo que corresponde a los procesos de socialización primaria y secundaria. El conocimiento de las instituciones y de su funcionamiento se le comparte al individuo a través de los “roles” que debe desempeñar en cada una de las instituciones donde tiene que desenvolverse. Aquí tiene lugar relevante el lenguaje, que en el enfoque sociológico de construccionismo social adquiere relevancia particular en la dimensión subjetiva de la realidad, debido a su implicación en los procesos de diálogo. Al

asumir los roles, los individuos reproducen el mecanismo de institucionalización y “participan en un mundo social [que] cobra realidad subjetivamente” (Berger y Luckmann, 2008, p. 96). De esta manera, a través de los roles los individuos experimentan la faceta objetiva y subjetiva de la realidad social.

Los roles representan la manera en que los individuos adquieren el conocimiento transmitido por otros que les anteceden en el tiempo acerca del funcionamiento de las instituciones primarias y secundarias. Este conocimiento no es solamente de carácter práctico o procedimental, es decir, cognoscitivo, sino también normativo, axiológico e incluso emocional. La persona puede experimentar gusto o desagrado por los roles asignados, alegría, tristeza u otro tipo de emoción al asumir determinado comportamiento dentro del marco institucional. Debido a esto,

[...] el análisis de los roles tiene particular importancia para la sociología del conocimiento porque revela las mediaciones entre los universos macroscópicos de significado, objetivados en una sociedad, y las maneras en cómo estos universos cobran realidad subjetiva para los individuos. Así es posible analizar las raíces sociales macroscópicas de una concepción religiosa del mundo en ciertas colectividades, y también la manera en que esta visión del mundo se manifiesta en la conciencia del individuo” (Berger y Luckmann, 2008, p. 101).

Los “roles” además de fungir como mecanismos de reproducción institucional representan los mecanismos de legitimación del orden social. Esto significa que también tienen la función de “explicar” y “justificar” tanto la “validez cognoscitiva” (“las cosas se hacen de esta manera”) como la “dignidad normativa” (“las cosas deben hacerse de esta manera porque...”) de los marcos institucionales preestablecidos. La acción de legitimar implica la explicación acerca de cómo se hacen las cosas (conocimiento) y la justificación de por qué deben hacerse así (valores). Para esta perspectiva teórica la acción de legitimar tiene como propósito mantener la unidad entre la historia del grupo o la sociedad a la que se pertenece y la biografía de los sujetos. Con el mecanismo de legitimación se busca entonces el



“mantenimiento” y “conservación” del orden institucional transmitido a las nuevas generaciones.

En el enfoque teórico de Berger y Luckmann (2008), el mecanismo de legitimación presenta cuatro niveles: 1) pre-teórico, 2) proposiciones teóricas rudimentarias, 3) teorías explícitas y 4) universos simbólicos. Estos corresponden a las fases por las que transita el individuo desde la niñez hasta la edad adulta, por lo que cada nivel comprende una complejidad distinta que va aumentando y variando con el paso del tiempo. Cabe señalar que estos estadios de legitimación se explican y se justifican de acuerdo con la etapa de formación o aprendizaje que experimenta el individuo. Así, por ejemplo, en el nivel pre-teórico se encontrarán los infantes que recién comienzan su incorporación a la vida social a través de la institución familiar, donde iniciaran asumiendo un “sistema de objetivaciones lingüísticas” (vocabulario) que les permite avanzar al siguiente estadio de legitimación, dado que ya se estará en condiciones de conocer y en su medida entender, al menos conceptualmente, las “proposiciones teóricas rudimentarias” históricamente asumidas por el grupo. Tales proposiciones conforman “esquemas explicativos pragmáticos que se relacionan con acciones concretas” (p. 121) y que se sintetizan en máximas morales, sentencias, moralejas, refranes, proverbios, etcétera, que le aportan al individuo un *corpus* axiológico que permite la comprensión y justificación de su comportamiento, así como del comportamiento de los demás.

Con el desarrollo y asimilación de un *corpus* lingüístico que le permite la interacción social con los otros pertenecientes a su grupo o sociedad, y con la definición elemental de un conjunto de valores que orientan su conducta y la justifica, el individuo se prepara de manera básica para el conocimiento y asimilación de “teorías explícitas” o especializadas que corresponden al tercer nivel de legitimación del orden social. La complejidad aumenta significativamente al verse el individuo inserto en una experiencia donde el conocimiento que recibe se concentra en un sector de la realidad, sea este de carácter económico, político o cultural, atendiendo al interés particular de cada persona o a las exigencias del grupo que en este sentido se puedan dar. En este estadio el individuo reconoce la “división del trabajo”

y se enfoca en un área de conocimiento que le es transmitido por un “personal especializado” que contribuye a la explicación teórica de ese sector de la realidad. Se trata de la aprehensión de teorías sociales, económicas, políticas o de índole cultural que las personas analizan y comprenden desde su propia subjetividad. “Con este paso la esfera de legitimaciones va alcanzando un grado de autonomía *vis-á-vis* de las instituciones legitimadas y, eventualmente, puede generar sus propios procesos institucionales” (Berger y Luckmann, 2008, p. 122).

Es en este nivel donde comienza a intensificarse el proceso sociogenético de la vocación política, dado que el individuo al ganar autonomía está en posibilidad de replantearse o cuestionar los mecanismos de institucionalización a los que ha sido sometido, es decir, la propia realidad. La autonomía adquirida da paso al cuarto y último nivel de legitimación del orden institucional: los universos simbólicos, cuya importancia es medular en el proceso de construcción social de la realidad y como tal para la sociogénesis de la vocación política.

### Los universos simbólicos

El universo simbólico de cada individuo representa lo que este concibe como totalidad del mundo social. Se trata de la concepción particular que cada individuo tiene del mundo a partir de su propio mundo. Para Berger y Luckmann (2008)

[...] el universo simbólico se concibe como la matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales; toda la sociedad histórica y la biografía de un individuo se ven como hechos que ocurren dentro de este universo, incluso las situaciones marginales como los sueños (p. 123).

Los universos simbólicos representan también las coordenadas que permiten orientar a los sujetos en el transcurso de su cotidianidad y, por lo tanto, en la vida social que se desarrolla a lo largo de la trayectoria biográfica. Se trata del momento culmen del proceso de construcción social de la realidad que a pesar de que nunca es definitivo, o bien, nunca termina, logra generar en los individuos un “marco de referencia general” que provee una

concepción de toda la actividad humana a partir de los todos los significados que constituyen ese universo simbólico en el sujeto. Por ende, para comprenderlos “es preciso entender la historia de su producción, lo que tiene tanto más importancia dado que estos productos de la conciencia humana, por su misma naturaleza se presentan como totalidades maduras e inevitables” (Berger y Luckmann, 2008, p. 124-125). Si bien los universos simbólicos radican en la conciencia individual, son el producto de objetivaciones sociales que el individuo asume como cognoscitivamente válidas y normativamente justificables dentro del orden institucional donde se desenvuelve diariamente a través de los roles que va desempeñando.

Es fácil advertir que los universos simbólicos de los sujetos comprenden los tres momentos del tiempo: el pasado, el presente y el futuro. Con respecto al pasado, en el universo simbólico se sedimentan una serie de recuerdos significativos de la biografía individual, una memoria en la cual aparece todo lo que ha sido relevante en la vida del sujeto y que le hace posible entender su presente. En lo referente al futuro, los universos simbólicos proyectan en el individuo escenarios deseados que motivan o dirigen la orientación de sus acciones cotidianas. Aquí, como en gran parte de su teoría, Berger y Luckmann se fundamentan en los planteamientos hechos por su coetáneo predecesor Alfred Schutz (2008) sobre la acción, proyecto y motivo, cuando establece que “toda proyección consiste en anticipar la conducta futura mediante la imaginación; no es el proceso de la acción en curso sino el acto que se imagina ya cumplido lo que constituye el punto de partida de toda proyección” (p. 49). Al seguir esta lógica, la vocación sería entonces la proyección del individuo en el futuro, pero también el conjunto de acciones desarrolladas para alcanzar o construir tal escenario imaginado. Mientras que la profesión sería el acto, es decir, el cumplimiento de aquella proyección y sus acciones correspondientes.

Para los individuos el pasado, presente y futuro es comprendido desde sus universos simbólicos contruidos a través de la imbricación entre la objetividad del orden institucional preestablecido y la subjetividad de la conciencia individual en el marco de su vida cotidiana que forja su trayectoria biográfica. Es de esta manera que

[...] la sociedad entera adquiere sentido; las instituciones y los ‘roles’ particulares se legitiman al ubicárselos en un mundo ampliamente significativo. Por ejemplo, el

orden político se legitima por referencia a un orden cósmico de poder y justicia, y los 'roles' políticos se legitiman como representaciones de estos principios cósmicos (Berger y Luckmann, 2008, p. 132).

Es posible, desde luego, comprender los universos simbólicos de los individuos como "visiones sociales del mundo" (*Weltanschauung*). Estos, de acuerdo con el sociólogo franco-brasileño Michael Löwy (1991), incorporan un conjunto de elementos tales como "valores, representaciones, ideas y orientaciones cognoscitivas interiormente unificadas por una 'perspectiva' determinada, por cierto 'punto de vista' socialmente condicionado" (p. 12), lo que en la teoría de Berger y Luckmann (2008) se concibe como la "definición de la realidad" que hacen los individuos, es decir, la construcción social de la realidad que han alcanzado tanto objetiva como subjetivamente. Pensados como "visiones sociales del mundo", estos universos simbólicos comprenden

[...] un conjunto relativamente coherente de ideas sobre el ser humano, la sociedad, la historia y su relación con la naturaleza, que están ligadas a ciertas 'posiciones sociales', es decir, a los intereses y a la situación de ciertos grupos y clases sociales (Löwy, 1991, p. 12).

Por ende, se habla de universos simbólicos en plural y no en singular, ya que desde los diferentes sectores de la sociedad se echan a andar procesos de construcción social de la realidad de acuerdo con sus propios intereses, valores e idiosincrasia, pero también, con relación a la posición socioeconómica que ocupan en una sociedad de clases. Las sociedades occidentales presumen tener como una de sus principales características la diversidad o pluralidad político-cultural, situación que no solamente evoca la posibilidad de coexistencia entre diferentes universos simbólicos al interior de una misma sociedad, sino que también plantea la ineludible competencia entre estos. Tal competencia evidencia el carácter político de todo universo simbólico, su tendencia a imponerse como principio orientativo de los demás.

Como visiones sociales del mundo los universos simbólicos radican en la conciencia del individuo y se sustentan en objetivaciones sociales (instituciones, roles, orden social) que se sedimentan mediante mecanismos de legitimación aplicados desde las primeras etapas

de vida de los sujetos a través del proceso de socialización primaria y siempre bajo los imperativos sociales de los grupos a los cuales se pertenece desde el nacimiento y que corresponden a la historia o bien a la tradición o tradiciones de un colectivo, grupo o sociedad. No obstante, el proceso de socialización que constituye la realidad subjetiva de la sociedad internalizada en el individuo y que tiene como propósito: “la inducción amplia y coherente de un individuo en el mundo objetivo de una sociedad o en un sector de él” (Berger y Luckmann, 2008, p. 164), comprende dos etapas: la ya mencionada primaria y otra secundaria. En estas fases de socialización se aplican los “mecanismos conceptuales para el mantenimiento de los universos simbólicos” de acuerdo con los niveles de legitimación que ya se han mencionado.

Estos mecanismos conceptuales de legitimación pueden variar debido a las distintas idiosincrasias de los grupos o sociedades a las que se pertenece, pero en general presentan características de tipo mitológico, teológico, filosófico y científico (Berger y Luckmann, 2008), que contribuyen a la transmisión del conocimiento y la justificación del orden institucional. El carácter que asuman estos mecanismos dependerá del grado de desarrollo económico que presente determinado grupo o sociedad, observado en la menor o mayor complejidad de la división social del trabajo que presente, es decir, del número de especializaciones requeridas para el funcionamiento de los sectores institucionales que conforman el orden social.

Una legitimación que requiera solamente de un carácter predominantemente mitológico o incluso teológico corresponderá a grupos sociales cuyo orden institucional sea relativamente sencillo, esto es, donde los “roles” desempeñados en las instituciones no requieran de un conocimiento tan diferenciado o especializado entre los individuos. Mientras que los mecanismos de legitimación que adquieren características filosóficas y científicas suelen ser constitutivos de las llamadas sociedades complejas, donde la división social del trabajo es mayor en cuanto a las especializaciones requeridas para el funcionamiento del orden institucional.

Dada la pluralidad de universos simbólicos por la complejidad de la división social del trabajo, se advierte que si bien se alcanza la integración social gracias a los mecanismos de legitimación que también otorgan coherencia interinstitucional, estos universos exponen visiones sociales del mundo de las cuales una o algunas pueden llegar a manifestar en determinado momento una actitud disidente o contestataria al grado de entrar en pugna con el poder, desafiando conceptual y paradigmáticamente al *status quo* o bien, el orden establecido y sus detentores. Al respecto, esta teoría construccionista señala que

[...] el proceso de transmisión de un universo simbólico de una generación a otra plantea un problema [en el que] algunos individuos habitan el universo transmitido en forma más definitiva que otros, y que el problema se acentúa si algunos grupos de ‘habitantes’ llegan a compartir versiones divergentes del universo simbólico” (Berger y Luckmann, 2008, pp. 134-135).

Esto es lo que para Alfred Schutz (2008) se comprende como “el problema de la realidad social”, cuando apunta que “el hecho de que yo pueda definir la ‘misma’ situación de manera radicalmente distinta a la de mi semejante conduce, desde el punto de vista filosófico, al problema de la realidad” (p. 24). Es aquí donde la teoría sociológica de Berger y Luckmann (2008) adquiere matices politológicos que precisamente hacen posible pensar, entre otras cosas, la manera en que desde el proceso de construcción social de la realidad acontece los individuos el fenómeno de la vocación política, ya sea sustentado en el sentimiento de una necesidad de cambio o transformación del estado de cosas (el individuo proyecta un cambio) o por el contrario, en la convicción del mantenimiento y conservación del orden social establecido (el individuo se proyecta en la misma realidad).

Si bien representan definiciones de la realidad aparentemente sedimentadas, los universos simbólicos no son únicos, fijos e inquebrantables. En efecto, su predominancia como: “matriz de todos los significados objetivados socialmente y subjetivamente reales” (Berger y Luckmann, 2008, p. 123) puede ser amenazada o seriamente cuestionada por razón de diversas circunstancias hasta el punto de provocar graves dudas en los sujetos sobre la definición de la realidad asumida. Esta situación provoca dos tendencias fundamentales



generadoras de conflicto sociopolítico: una hacia la transformación y otra persistente en la conservación. Son precisamente ambas proclividades las que exponen la preexistencia de una vocación política en los individuos que los puede motivar a querer: “participar en el poder o a influir en la distribución del poder” (Weber, 2000), con el propósito de generar los cambios que se consideran necesarios o bien, afianzar el mantenimiento del orden social establecido ante las amenazas percibidas en su contra.

Mientras no se propicie la necesidad de un cambio o transformación del orden social, prevalecerá la legitimación de los individuos sobre sus instituciones y en consecuencia del orden social establecido. En otras palabras, permanecerá el acatamiento, la conformidad y plausibilidad sobre *status quo*.

Sin embargo, a consecuencia del aumento de la complejidad de la vida social como resultado de la profundización de la división del trabajo, los sujetos pueden llegar a forjar un conocimiento que trascienda los umbrales de las generalidades propias del sentido común. Si bien el sentido común le permite desenvolverse funcionalmente en las instituciones donde participa (acatando los roles convenidos), no le es suficiente para formularse preguntas sobre la constitución del orden institucional que contribuye a mantener mediante la legitimación de los roles que desempeña. El cuestionamiento sobre el orden institucional sólo puede manifestarse cuando los individuos van ganando cada vez mayor autonomía, lo cual solo es posible a partir del tercer nivel de legitimación de la realidad objetiva que plantean Berger y Luckmann (2008), es decir, el de las “teorías explícitas o especializadas”.

Los grados de autonomía adquirida aquí corresponden a etapas de la trayectoria biográfica del individuo en las cuales comienza a recibir conocimiento proveniente no ya de su grupo primario (la familia), sino de grupos que poseen y administran conocimientos especializados y por lo tanto diferenciados que van fraguando en el individuo una identidad cada vez más autónoma. Se trata entonces de la fase secundaria del proceso de socialización, que se define como “la internalización de sub-mundos institucionales cuyo alcance y carácter se determinan por la complejidad de la división del trabajo y la distribución social concomitante del conocimiento” (Berger y Luckmann, 2008, p. 172). El grado de autonomía

individual llega a madurar en el cuarto nivel de legitimación que son los universos simbólicos, los cuales, como “cuerpos de tradición teórica diferenciados llegan a concebir toda la experiencia humana dentro de un marco de referencia general” (Berger y Luckmann, 2008:120), donde no solo se acata el orden institucional o la realidad objetiva, sino que también se le cuestiona con el propósito de consolidación y conservación o de crítica y transformación.

A lo largo de este proceso de construcción social de la realidad implicado en el transcurso de la trayectoria biográfica de los sujetos, deviene la vocación política de estos. Este tipo de vocación comienza a percibirse luego de que los individuos han llegado a un punto o nivel de legitimación del orden institucional donde ya no solamente acatan y conforman su comportamiento de acuerdo a disposiciones, convenciones, normas, pautas, reglas, tradiciones y costumbres históricamente heredadas por su grupo social, sino en el que se empieza a configurar una perspectiva que va proyectando, cada vez con mayor fuerza y nitidez, su autonomía individual fundamentada en un *corpus* teórico cuyo conocimiento le genera un enfoque especializado y complejo que a su vez le permite definir una “visión social del mundo” que puede ser relativa o radicalmente acorde o diferenciada de la realidad, orden social o *status quo*.

### A manera de conclusión

Al repensar el tema de la vocación política luego de que, como se señala en uno de los trabajos más recientes al respecto, “los estudios lo han abordado parcialmente, o han trabajado conceptos relacionados con la teoría de las élites basándose en enfoques sustentados en la profesionalización y en la carrera de los políticos” (Alarcón y Trujillo, 2020, p. 4), intentamos cumplir con el propósito de reconsiderar la relevancia teórica y empírica que creemos tiene este fenómeno en la actualidad.

El fallecimiento de Max Weber un año después de la publicación de la obra que contiene sus primeros y únicos planteamientos al respecto, *El político y el científico* (1919), impidió el posible desarrollo y sistematización de una teoría o quizá un trabajo de

investigación más amplio sobre la política como vocación. Asimismo, la carga religiosa y espiritual o al menos la romantización que se le sigue atribuyendo a la vocación como si este fuese un concepto que sólo idealizara la figura y el proceder de los políticos, ha sido otro factor que pudo haber restado interés en su análisis, al considerarlo por ende como un concepto sesgado. También como señalara el politólogo español Manuel Alcántara Sáez en su trabajo sobre *El oficio de político* (2017), “el desarrollo de la democracia representativa hizo que los estudios politológicos pusieran más el acento en el papel desempeñado por el pueblo soberano o por las reglas institucionales que la inspiraban” (p. 16), lo que supuso desatender el estudio sobre el individuo concreto que ejerce el poder en el proceso de toma de decisiones.

Desde la sociología y en particular desde la sociología del conocimiento bajo el enfoque del construccionismo social, aportado por los sociólogos austriacos Peter L. Berger y Thomas Luckmann (2008) al desarrollar teóricamente el proceso de construcción social de la realidad, hemos intentado comprender la vocación política como un fenómeno sociogenético que se gesta durante la trayectoria biográfica de cada persona y acontece cuando esta, al adquirir autonomía individual, legitima o deslegitima el orden social que ha experimentado a lo largo de su vida cotidiana. De esta manera, buscamos demostrar, al menos teóricamente, que este fenómeno reviste mayor complejidad de la que comúnmente se piensa, es decir, que la cuestión vocacional no se reduce meramente a un asunto de motivos e incentivos para el ejercicio de una actividad. Creemos que toda vocación es una construcción social porque deviene de la experiencia individual en las condiciones y circunstancias sociales particulares. Sin embargo, la vocación política emerge específicamente de la postura que el individuo tiene ante la realidad que le ha acontecido durante su trayectoria biográfica, y que se distingue por el hecho de manifestar su conformidad o plausibilidad con el estado de cosas que ha experimentado o bien, su inconformidad e inadmisibilidad frente al mismo.

Comprender la vocación política como un fenómeno sociogenético nos permite establecer al menos dos supuestos que consideramos relevantes como posibles aportes

tanto para la teoría política como para la sociología y ciencia políticas. Por un lado, si la vocación política emerge al legitimar o deslegitimar la realidad que impera en la vida cotidiana de los individuos, y esto los hace proclives al mantenimiento o la transformación del *status quo*, se abre la posibilidad de construir una tipología en la cual se establezcan diferencias y similitudes sustantivas de este fenómeno. Sostenemos que la construcción de una tipología de la vocación política es viable porque contribuye a comprender desde su origen y de manera más objetiva las afinidades y distanciamientos entre las diversas identidades políticas que las personas llegan a definir, optando por una u otra de las alternativas políticas ofertadas a través de las tradicionales organizaciones partidistas.

Desde luego, una tipología de la vocación política no se limita a las tendencias de conservación y transformación, sino que dependerá fundamentalmente de varios aspectos sustanciales relativos al “cómo” se debe lograr el mantenimiento o cambio de la realidad vivida. Ambos aspectos implican una concepción del poder en cada individuo. Buscar la conservación o la transformación del *status quo* es querer mantener o cambiar la manera en que se ejerce el poder desde las instituciones. Esto implica entonces que la persona tiene una concepción del poder fraguada a partir de la experiencia que ha tenido con ese poder o conjunto de poderes al momento de pertenecer a distintas instituciones durante su trayectoria biográfica. Tal concepción del poder expondría entonces el cómo debe de ejercerse para su conservación o transformación. Por lo tanto, la vocación política puede ser entendida también como una vocación por el poder y, en consecuencia, caracterizarse de acuerdo con la manera en que se comprende el ejercicio del este, independientemente de su orientación mantenedora o transformadora. Así, por ejemplo, al tomar como referencia “las cuatro formas antropológicas del poder” desarrolladas por Heinrich Popitz (2019, pp. 51-65), podríamos hablar de cuatro tipos de vocación política: de acción (el poder como pasión), instrumental (el poder como coerción), autoritativa (el poder como dominación) e instauradora de datos (el poder como manipulación).

Por otro lado, al manifestarse este fenómeno vocacional justo en el primer posicionamiento crítico del individuo frente a la realidad que ha experimentado, hace posible

considerar este momento político fundamental como un antecedente decisivo de la definición ideológica de cada persona. El acontecimiento de la vocación política en el individuo representaría entonces el preludio de la identidad o la ideología política asumida. Al pensar este fenómeno como antecedente ideológico resulta relevante al momento de intentar comprender determinadas actitudes, comportamientos y decisiones de las personas ante la cuestión política, tanto aquellas que participan dentro del poder como las que están fuera de él. Esta posibilidad cobra mayor importancia en la actualidad dado el incremento del transfuguismo que ha puesto cada vez más en entredicho la consolidación de la definición ideológica de las gentes y de los mismos partidos políticos. Conocer la sociogénesis de la vocación política de cada individuo, sobre todo de aquellos y aquellas que participan e influyen de una u otra manera en el poder político, constituye un valioso recurso que contribuye a una explicación más amplia y objetiva de esta expresión del pragmatismo que representa hoy en día el político tráfuga.

Finalmente, creemos que el estudio amplio y profundo del fenómeno de la vocación política, precisamente por lo argumentado en los párrafos anteriores, resultaría relevante tanto para los partidos políticos y su dinámica interna, como para la propia vida democrática de los pueblos. En lo que respecta a las organizaciones partidistas, el hecho de poder contar con información detallada acerca de la vocación política de sus militantes y de manera particular de quienes buscan acceder a alguna candidatura por un cargo de representación popular, implica la posibilidad de tener la certeza de que dicho militante o aspirante a candidato realmente converge con la ideología del partido y por ende representa la identidad política de este. Esto es importante sobre todo por el descrédito actual que pesa sobre los partidos políticos los cuales se ven ahora —unos más que otros— con fuertes problemas de solidez en sus convicciones y en la responsabilidad que tienen frente al sector o conjunto de sectores que representan.

Asimismo, la democracia como sistema político complejo no puede comprenderse sólo desde las instituciones o el sistema de partidos que la componen, sino fundamentalmente desde los individuos que participan en tales instituciones y

organizaciones partidistas. Como lo hemos reiterado en la presente reflexión, las personas asumen una postura inicial frente a la realidad que experimentan en la vida cotidiana. Dicha realidad, al menos en lo que corresponde a nuestra época, presume entre otras cosas de un carácter democrático que finalmente será legitimado o no por los propios individuos debido a la experiencia que han tenido en lo que se les ha presentado y transmitido como democracia. La participación o la abstención en procesos democráticos o cualquiera otra forma de manifestación individual en coyunturas democráticas (el anulismo, por ejemplo), representará también una expresión de la vocación política de las personas. Por lo tanto, el estudio de la sociogénesis de la vocación política puede también contribuir a la explicación de la experiencia democrática de las personas y en consecuencia de sus diversas posturas frente a realidades presumiblemente democráticas.

#### Referencias

- Alarcón, F., y Trujillo, J. (2020). Medición de la vocación política a partir de la adaptación y validación de la escala de *Calling*. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. (171). 3-22.
- Alcántara, M. (2017). *El oficio de político*. Editorial Tecnos.
- Berger, P. y Luckmann, T. (2008). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Dussel, E. (2017). *Para una ética de la liberación latinoamericana*. Siglo XXI.
- Dussel, E. (2006). *20 tesis de política*. Siglo XXI.
- Giner, S., Lamo, E., y Torres, C. (1998). *Diccionario de Sociología*. Alianza Editorial.
- Löwy, M. (1991). *¿Qué es la sociología del conocimiento?* Distribuciones Fontamara.
- Marcuse, H. (1986). *Ensayos sobre política y cultura*. Editorial Artemisa.
- Popitz, H. (2019). *Fenómenos del poder*. Fondo de Cultura Económica.



- Rizo, M. (2015). Construcción de la realidad, Comunicación y vida cotidiana —  
Una aproximación a la obra de Thomas Luckmann. *Intercom, Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 2(38) 19-38.
- Schutz, A. (2008). *El problema de la realidad social. Escritos 1*. Amorrotu.
- Weber, M. (2007). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Colofón.
- Weber, M. (2000). *El político y el científico*. Colofón.

# El deseo de estar en tu cuerpo. El canibalismo como metáfora del amor romántico en *Bones and all* (2022).

The desire to be in your body. Cannibalism as a metaphor for romantic love in *Bones and all* (2022).



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.21.25b

Ximena Díaz Santillán

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo  
(MÉXICO)

CE: [1543752d@umich.mx](mailto:1543752d@umich.mx)

<https://orcid.org/0009-0006-8348-3782>

Received: 25/12/2024 Revised: 31/03/2025 Approved: 14/06/2025

## Resumen.

En el presente artículo se aborda la forma en que se representa el amor romántico en el filme *Bones and all* con la finalidad de mostrar la manera en que se emplea la metáfora, en los productos audiovisuales para conformar una narrativa, en esta caso, cómo se recurre al canibalismo para construir una visión del amor. Mediante el análisis semiótico basado en el Modelo Semántico Reformulado se establecen las marcas semánticas que hacen posible dicha representación. Así mismo, se recurre al concepto del deseo y el goce desde la perspectiva de Jacques Lacan como un origen común a la diversidad de deseos presentes en el filme y la manera en que estos se manifiestan.

**Palabras clave:** Canibalismo. Amor. Gocce. Metáfora.

## Abstract:

The present article addresses the way romantic love is represented in the film *Bones and all* with the purpose of showing the way in which metaphor is used in audiovisual products to form a narrative, in this case, how to cannibalism is used to construct a vision of love. Through semiotic analysis based on the Reformulated Semantic Model the semantic marks that make said representation possible are established. Likewise, the concept of desire and enjoyment is used from the perspective of Jacques Lacan as a common origin to the diversity of desires present in the film and the way in which they are manifested.

**Keywords:** Cannibalism. Love. Enjoyment. Metaphor.

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Díaz, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Díaz, X. (2025) El deseo de estar en tu cuerpo. El canibalismo como metáfora del amor romántico en *Bones and all* (2022). *Revista Sincronía*. XXIX(88). 412-428. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.21.25b

## Introducción

El tema del amor romántico es uno de los más recurrentes en el arte, y para representarlo se emplean diversos recursos simbólicos que contribuyen a transmitir la intensidad de las emociones de quienes protagonizan dichas representaciones. En la literatura se ha recurrido a diversos tropos y figuras retóricas, tales como la metáfora, para crear conceptos que en ocasiones logran perpetuarse en el imaginario colectivo; dichos conceptos han logrado permear a las narrativas cinematográficas en las que se combina la parte literaria con la construcción de secuencias de imágenes, mediante las cuales se logra más que narrar una historia: el potencial expresivo de este arte facilita la transmisión en diversos grados de cuestiones abstractas tales como el deseo o el amor.

En el filme *Bones and all* (Guadagnino, 2022) se narra la historia de Maren, una joven que descubre su deseo de comer carne humana y que conoce a Leon, un joven solitario que comparte su deseo por la carne y con quien iniciará un romance. El objetivo del presente texto es mostrar que el canibalismo funciona como metáfora del amor a través de la relación entre Maren y Leon, así como las posibles implicaciones de ceder al impulso pasional sin restricciones. Para este fin se recurre al Modelo Semántico Reformulado (Eco, 2000), mediante el cual se explica la modificación de las nociones negativas asociadas con el canibalismo hacia una manifestación del amor pasional; así mismo, se abordan las nociones del deseo y el goce desde la perspectiva psicoanalítica de Jacques Lacan, el cual es fundamental para entender el origen común de la diversidad de deseos presentes en el filme así como para explicar lo que hace posible dicha metáfora, más allá del aspecto lingüístico. Por ello, se revisará la manera en que el deseo se desarrolla en los protagonistas y el antagonista principal mediante la identificación de las características de los personajes y su conducta con el modelo tradicional del amor romántico.

### Canibalismo: más allá del hambre

El término *canibalismo*, acuñado alrededor del año 1492, se refiere al consumo de partes o tejidos de individuos de la misma especie (Fernández, 2019, p. 40). Dicha práctica es muy antigua y, en muchos casos, era llevada a cabo de una manera ordenada, medicinal y libre de violencia. Yolanda Fernández explica que, en los casos en que el canibalismo ocurría de manera violenta, generaba un sentimiento de horror y su correspondiente castigo, llevando incluso a dudar de la condición humana de quienes lo realizaban. Sin embargo, afirma también que: “En contraste con otras especies animales, donde el canibalismo responde a control poblacional, genético, territorial, sacrificio marital e incluso maternal, entre los humanos no hay razón alguna que explique nuestro canibalismo” (2019, p. 42).

En este sentido, Sigmund Freud afirmó que el canibalismo es un deseo pulsional, como el incesto o el gusto por matar, que ha sido proscrito socialmente (Leonardo-Loayza, 2021). Las pulsiones, definidas por el mismo psicoanalista, son estímulos internos que se diferencian de necesidades endógenas como la sed o el hambre debido a que estas deben ser satisfechas cuando se vuelven intolerables; la sexualidad, por otro lado, “puede reprimirse, satisfacerse autoeróticamente o con otro sujeto, sublimarse, restringirse, mudar su meta activa en pasiva, trastornarse en lo contrario (en la formación reactiva, por ejemplo), entre otras posibilidades” (Lopera, 2019, p. 134). Por ende, el canibalismo en los seres humanos se inserta en el terreno de la sexualidad, un acto de integración del ser amado que con frecuencia se traslada al lenguaje con expresiones como “está para comérselo”; en este caso se trata de la sustitución de un intenso deseo —sexual, romántico— por una expresión que remite al hambre; es decir, el canibalismo se reviste de un carácter simbólico que representa el punto más alto del deseo y la pasión.

### Extensión de los significados en el arte

La semiótica, según Umberto Eco, es la disciplina que “se ocupa de cualquier cosa que pueda CONSIDERARSE como signo. Signo es cualquier cosa que pueda considerarse como substituto signifiicante de cualquier otra cosa” (2000, p. 22). Es por ello que cualquier producción

cultural es susceptible de ser analizada mediante esta disciplina, puesto que dichas manifestaciones culturales pueden descomponerse en elementos que cumplen la función de signo. Eco señala además que el significado es una unidad semántica colocada en un espacio preciso dentro de un sistema semántico, mientras que el significante se refiere a una serie de posiciones dentro del mismo campo y dentro de campos semánticos diferentes (2000, p. 136). Dichas posiciones constituyen las *marcas semánticas* y pueden ser denotativas o connotativas; las primeras son aquellas cuya suma constituye la unidad cultural a que corresponde el significante en primer grado, mientras que las segundas son aquellas marcas que contribuyen a la constitución de una o más unidades culturales expresadas por la función semiótica constituida previamente (Eco, 2000, p. 137). Es decir, la denotación constituye el significado primario y la connotación se refiere a los significados secundarios derivados de este en una circunstancia determinada.

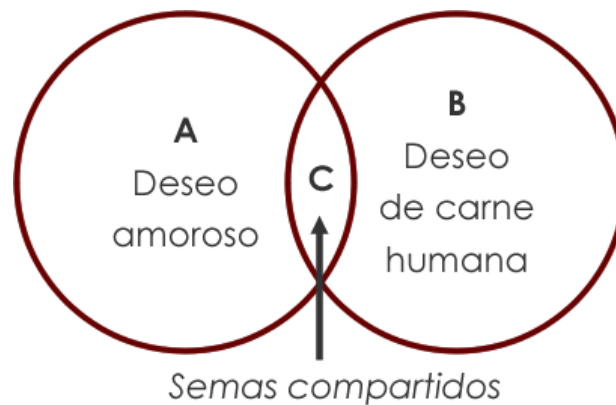
Las marcas semánticas connotativas son ampliamente usadas en el arte, pues permiten crear conceptos que expresan una visión del mundo de manera estética como ocurre en la metáfora que, según Helena Beristain (1995), se trata de una figura que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua que se presenta como una comparación abreviada y elíptica, y que se funda en una relación de semejanza entre los significados; a pesar de que la definición de Beristain (1995) se centra en la metáforas que se emplean en la literatura, esta también puede aplicarse al aspecto visual y, aún más allá, al aspecto conductual, si consideramos que:

[...] la metáfora implica la coposición de semas (unidades mínimas de *significación*) que se da en el plano conceptual o semántico (o de la coposición de partes, dada en el plano material o referencial, cuando la metáfora no es lingüística —Grupo “M”—), y en esta figura se manifiesta la identidad parcial de dos significados, paralelamente a la NO identidad de los dos significantes correspondientes. (p. 308).

Es debido a ello que, aún en el plano visual y en el lenguaje expresado por la conducta, es posible establecer metáforas en las que se emplee un elemento que, dado su contexto de enunciación, refiera a otro con el que comparta semas, como es el caso de *Bones and all*, ya

que algunos de los semas del canibalismo son compartidos con los de las emociones asociadas a un amor intenso, siendo el psicoanálisis aquello que fundamenta la metáfora, como se puede observar en el siguiente gráfico:

**Gráfico.** *Coposición de semas*



**Fuente:** Reelaboración basada en la figura de Helena Beristain (1995).

De este modo, la letra **C** representa el punto en el que confluyen las marcas de ambos tipos de deseo, lo cual posibilita el empleo de uno para representar y, en ocasiones, reforzar la presencia del otro. Este proceso, y el camino que sigue la expansión de la significación, puede explicarse también mediante el Modelo Semántico Reformulado (MSR) que, señala Eco, “pretende insertar en la representación semántica todas las connotaciones codificadas que dependen de las denotaciones correspondientes, junto con las SELECCIONES CONTEXTUALES y CIRCUNSTANCIALES” (2000, p. 169). Las mencionadas selecciones permiten distinguir los recorridos de lectura del semema y determinan la asignación de muchas denotaciones y connotaciones, constituyendo unidades semánticas que cumplen la función de cambio de vía (Eco, 2000). En este caso, la circunstancia se refiere a la situación de comunicación mientras que el contexto son las características y/o propiedades que describen la situación de comunicación. Por ende, serán los elementos presentes en el filme y la manera en que se presentan aquello que guíe la interpretación tomando como base la cultura en la que emerge.



### Hambre de amor

Maren fue criada por su padre; él se hizo cargo de ella hasta que cumplió los dieciocho años, momento en el que se marcha a escondidas, dejándole algo de dinero, su acta de nacimiento y una cinta de audio en la que explica sus motivos. En el inicio del filme se muestra como Maren escapa de su casa para acudir a una pijamada con sus compañeras de escuela, ya que su padre le prohíbe dormir fuera; en un momento de cercanía con una de sus compañeras, Maren cede al impulso de morder la mano de la chica hasta arrancarle parte de los dedos, por lo que huye de vuelta con su padre, quien le pregunta si volvió a suceder. La cinta de audio funciona como un narrador que explica dicha situación: el padre de Maren se disculpa por dejarla y le sugiere que busque a su madre, de quien ha heredado dicha condición; explica también que todo inició cuando la joven era apenas una bebé y atacó a su niñera, quien falleció debido a la gravedad de las lesiones.

**Fotograma 1.** *Maren en el viaje.*



**Fuente:** Filme *Hasta los huesos*. IMDb (2022).

Maren escucha la cinta mientras realiza el viaje en busca de su madre, el cual la llevará a encontrarse con Sullivan, un hombre mayor que se acerca a ella debido a que “la olió a la distancia”. Sully, como pide que le llamen, explica a Maren que no es la única que siente ese

deseo de comer carne humana, que existe una comunidad a la que llama *eaters* o devoradores y que es posible reconocerse entre ellos debido al rastro de olor que deja la carne. Además de dicha explicación, Sully invita a Maren a una casa en donde se encuentra una mujer agonizante para que, una vez que fallezca, ambos puedan devorar su cadáver. Este encuentro ayuda a Maren a descubrir una nueva forma de vida que le causa rechazo debido a las implicaciones morales, por lo que decide dejar a Sully y continuar su camino. Sin embargo, se encuentra con Leon, otro devorador al que se unirá debido a que este muestra una actitud distinta a la de Sully.

**Fotograma 2.** *Sully se acerca a Maren.*



**Fuente:** Filme *Hasta los huesos*. IMDb (2022).

Leon acompaña a Maren en la búsqueda de su madre, mientras que esta acepta hacer una parada para que Leon pueda visitar a su hermana, estableciendo de esta manera una relación de compañerismo y apoyo mutuo que deriva en una atracción romántica marcada por su condición, no solo de devoradores, sino de individuos rechazados por la sociedad debido a su alejamiento de la normalidad. Este rasgo, común en los devoradores, pero manifestado de diversas maneras, se puede entender como un hambre de amor, si se toman en cuenta

las similitudes entre el deseo de afecto y la necesidad de alimento. A pesar del rechazo de Maren, Sully continúa siguiéndolos a cierta distancia, ya que no acepta que la joven no quiera estar con él. En este punto tanto Leon como Sully representan dos manifestaciones del amor pasional: el primero en sus cualidades de atracción mutua y el segundo en el de la posesión.

Rozzana Sánchez señala que el primer tipo de amor pasional:

Contiene un deseo de que el amor y el sentido de unión con el otro permanezcan siempre, pues implica formas de sentirse entendido y aceptado totalmente. Es una expresión de afecto y calidez, felicidad y compartir actividades placenteras, cercanía física, excitación y disfrute sexual. (2007, p. 391).

La relación de Leon y Maren surge del deseo de la joven por entender su situación y, al mismo tiempo, por su temor a enfrentarse sola a dicha circunstancia. Sin embargo, conforme avanza la relación se muestra que Leon, a pesar de haber estado en soledad durante algún tiempo, también necesita la presencia de Maren para mantener cierta estabilidad. Lo anterior se menciona en el filme, cuando los jóvenes se encuentran en el bosque con dos hombres que desean acampar con ellos ya que comparten el gusto por comer carne humana. En un momento en que Maren se aleja debido a su incomodidad ante la presencia de dichos hombres, uno de ellos le señala a Leon que él la necesita más que ella a él y que quizá el amor lo libere. Vercelli Flores (2019) señala que en el modelo del amor romántico — heterosexual— se aspira a que el hombre sea masculino, fuerte y protector, condiciones que Leon no cumple del todo a pesar de que intenta mostrarse fuerte; Maren, por otro lado, es una joven fuerte con convicciones firmes, por lo que su relación sale de dicho modelo para convertirse en una relación de compañerismo y apoyo mutuo.

Fotograma 3. Leon se acerca a Maren.



Fuente: Filme *Hasta los huesos*. IMDb (2022).

Jacques Lacan (2000) refiere que el deseo es una dialéctica que puede conciliar lo imaginario con lo simbólico, y cuenta con una estructura triádica que consta de un significado y dos significantes: el objeto de deseo —imagen mental— y su representación en el mundo real. El deseo actúa como una guía para encontrarnos con nuestro ser puro, ya que lo deseado representa una carencia en el mundo interior del sujeto que requiere ser llenada; es una manifestación de la cualidad del ser que le es elemental para constituirse como sujeto; sin embargo, es necesaria la mirada de reconocimiento del otro para afirmar dicha cualidad, razón por la cual se busca la aprobación del ser deseado. Pero dicho reconocimiento debe ser libre, no forzado a través de la manipulación o la violencia.

En el personaje de Sully se manifiesta el tipo del amante obsesivo, quien interpreta las negativas como un pretexto para perseverar y que lo puede llevar al acoso, el cual, explica Sánchez: “representa una situación de amor no correspondido, lo que impulsa al individuo a la búsqueda por interacción (no mutua), que implica —a diferencia del amor obsesivo— el uso de la fuerza y displacer entre dos personas” (2007, p. 393). La diferencia señalada por Sánchez consiste en que, mientras un amante obsesivo no se llega al empleo de la violencia

hacia el objeto de deseo, en el acoso es común que el sujeto que lo lleva a cabo emplee la violencia para mantener el control sobre la persona a la que considera su posesión.

Sully no sólo entra en la categoría del amante obsesivo —que derivará en acoso— sino también, en un sentido lacaniano, en la categoría de la perversión ya que “Para lograr su goce, el perverso necesita de este «tercero cómplice» y de su presencia y mirada, ya sean imaginarias o reales” (Leonardo-Loayza, 2021, p. 388). Puesto que Sully desea tener a Maren a su lado para aumentar su satisfacción al comer carne humana, incluso si ella no comparte ese goce, podemos señalar que Sully es perverso no porque coma carne humana, sino porque *obliga* a Maren a ser partícipe del acto.

Los roles que cumplen los personajes en la narrativa del filme se presentan de la siguiente manera (ver Tabla 1):

**Tabla 1.** Rol de los personajes en relación con el deseo y el amor romántico

| Rol que cumplen los personajes en relación con el deseo (Lacan) y el amor romántico. |                                                             |                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Sully</i>                                                                         | <i>Leon</i>                                                 | <i>Maren</i>                                                                          |
| Amante obsesivo:<br><br>Perverso, posesivo, egoísta.                                 | Amante romántico:<br><br>Inseguro, complaciente, protector. | Sujeto deseante:<br><br>Convicciones fuertes, negativa a ser sólo un objeto de deseo. |

**Fuente:** Elaboración propia.

Maren, a su vez, pasa por un proceso de maduración al enfrentarse al mundo y poner en una balanza sus sentimientos por Leon y su visión ideal de la vida, aunque logran conciliarlo cuando Leon acepta la parte incómoda de su pasado y descubre que Maren no tiene problema con ello; es decir, deja de ser del todo complaciente y pierde esa inseguridad.



### La experiencia sublime

Hélène Cixous escribe “Love is when you suddenly wake up as a cannibal, and not just any old cannibal, or else wake up destined for devourment”<sup>1</sup> (2005, p. 78). La autora señala que comer y ser comido pertenece al terrible secreto del amor ya que todo está orientado hacia dicha absorción. La expresión *bones and all* (huesos y todo), de la que el filme toma su nombre<sup>2</sup>, aparece en una escena en la que uno de los hombres que se encuentran en el bosque con Maren y Leon expresa que él y su amigo han devorado cadáveres completos, por lo que Maren pregunta si se refiere a que han devorado los huesos y todo. Aunque la respuesta incomoda a la joven, la idea permanece latente a lo largo del filme hasta que reaparece en el final de este.

La condición de devoradora genera muchos dilemas morales en Maren ya que siente culpa por acabar con la vida de las personas para satisfacer su hambre, es por ello que desea encontrar en su madre una respuesta a su situación; sin embargo, Maren se encuentra con su madre en un asilo mental y descubre que no hay una cura para dicha condición ni una fórmula para reprimir ese deseo. Será luego de su reencuentro con Leon —de quien se había alejado después de una discusión— que encuentre una manera distinta de entender su condición: Leon explica a Maren que su padre también era un devorador y que él tuvo que comérselo para evitar que su padre lo devorara y para proteger a su madre y hermana, con lo que esta acción adquiere un nuevo significado; para Leon, la condición de devorador es lo que le permite proteger a sus seres queridos y, al mismo, tiempo, sobrevivir lejos de su madre y hermana para evitar lastimarlas.

El Modelo Semántico Reformulado (MSR), en este caso, nos ayuda a entender el proceso de resignificación del canibalismo en el contexto del filme como una manera distinta de entender el amor:

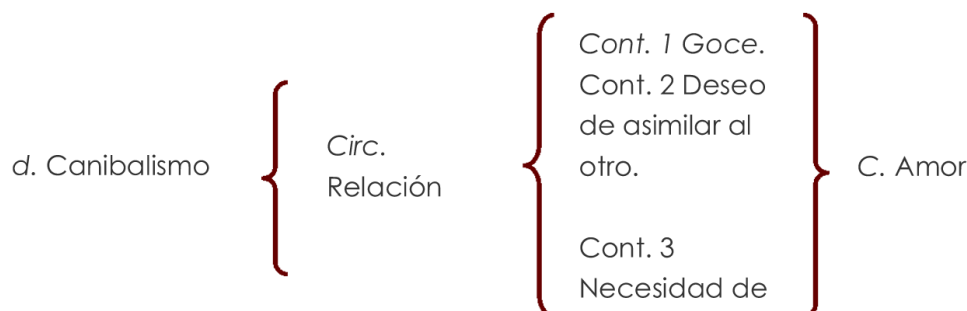
<sup>1</sup> “El amor es cuando repentinamente despiertas como un caníbal, y no cualquier viejo caníbal, sino uno destinado a devorar” (traducción propia).

<sup>2</sup> Pese a que el filme es una adaptación de la novela homónima, en este caso se considerará al filme como un texto independiente de la novela, ya que el sentido de esta es distinto al del filme.



**Figura 2.** *Modelo Semántico Reformulado en Bones and all*

Nota: la letra “d” se refiere a la denotación mientras que la letra “C” representa la connotación.



**Fuente:** Elaboración propia.

Como señala la figura anterior, el canibalismo se corresponde con la denotación que, al encontrarse en la circunstancia de una relación interpersonal y en el contexto del goce y el deseo que viene al satisfacer el hambre, llegamos a la connotación del amor romántico ya que este presenta características similares. No es de extrañar, entonces, que las primeras personas a las que devoraron los personajes tuvieran una relación emocional con ellos: Sully devoró a su abuelo, Leon a su padre y Maren a su niñera, que dada su situación cumplía el papel de una mamá sustituta; de esta manera integran a un ser querido dentro de sí para llenar una carencia —emocional o fisiológica—.

Maren logra encontrarse con su madre, aunque no resulta como esperaba ya que esta se encuentra en reclusión voluntaria en un asilo mental debido a su temor de dañar a alguien, por lo que no puede otorgar a Maren las respuestas que esta buscaba; sin embargo, será el reencuentro de la joven con Leon y su decisión de vivir en pareja lo que reduzca su impulso por comer carne humana. Leonardo-Loayza señala que el deseo puede llegar a controlar el goce y a encausarlo socialmente, debido a que el deseo es una articulación dialéctica en la cual el sujeto reencuentra al goce en el orden simbólico (2021, p. 393). El amor entre Leon y Maren cumple la función de llenar una carencia emocional, con lo que la necesidad fisiológica de llenar un vacío se reduce drásticamente. Del mismo modo, la relación sexual funciona como un sustituto del acto de canibalismo pues: “Metafóricamente tener sexo con el otro es «comérselo», devorarlo, hacerlo parte del propio cuerpo”

(Leonardo-Loayza, 2021, p. 394); así, se da la integración simbólica del ser amado sin llegar a anularlo, lo que permite la repetición del acto y asegura la estabilidad de la relación: el deseo por el otro permanece activo y los impulsa a mantener la cercanía para experimentar ese goce.

Al igual que se considera perverso a Sully debido a que pretende obligar a Maren a participar en el acto, y no al canibalismo en sí, la relación de Leon y Maren constituye una manera relativamente sana de experimentar el amor; pese a que ambos pueden ser considerados por la sociedad como seres indeseables debido a su condición, juntos encuentran una forma de vivir sin dañar a otros y resignificar su deseo, alejándose de este modo de la expectativa tradicional en la cual se establece una jerarquía en la cual el hombre es quien manda e impone sus deseos a su pareja femenina, mientras que esta espera grandes actos como demostración de amor.

Como se explica en líneas precedentes, el amante obsesivo suele interpretar el rechazo como un aliciente para ser más perseverante, razón por la que Sully sigue el rastro de los jóvenes hasta encontrar el lugar en donde viven Maren y León. Sully espera a que ambos salgan de casa para entrar y espera a que llegue Maren para intentar convencerla de que se vaya con él y, ante la negativa de esta, Sully comienza a mostrarse violento. Jean Baudrillard afirma que:

En el sistema de los celos no es raro que el sujeto termine por destruir el objeto o el ser oculto, por un sentimiento de imposibilidad de conjurar totalmente la adversidad del mundo y de su propia sexualidad. Allí está el fin lógico e ilógico de la pasión. (1969, p. 113).

Es decir, Sully desea tener cerca a Maren como un objeto exclusivo que le sirva para aumentar su goce al comer carne humana, sin importarle que los valores de la joven le hagan percibir la experiencia como desagradable. Debido a ello, cuando la joven hace patente su negativa a ser lo que él desea, Sully siente una frustración que lo impulsa a anular a Maren como sujeto mediante la violencia. La llegada de Leon impide que Maren sufra algún daño y,

en la pelea por defenderse, terminan con la vida de Sully; sin embargo, antes de morir Sully ataca al joven y le causa una herida en el pecho.

**Fotograma 4.** Leon y Maren.



**Fuente:** Filme *Hasta los huesos*. IMDb (2022).

En el momento en que ambos descubren que la herida es grave y que no podrá sobrevivir, Leon le pide a Maren que se lo coma “hasta los huesos”. En este punto el devorar a otro ser humano de una forma total adquiere un significado distinto al de la primera mención: cuando Maren lo escucha de los hombres desconocidos le resulta incómodo debido a que estos lo realizan simplemente porque quieren experimentar la sensación, incluso cuando uno de ellos no es propiamente un devorador; en cambio, en este caso el acto adquiere una connotación romántica en la que se integra al otro dentro de sí. Así mismo, el goce no es solo para quien devora, ya que al ser deseado por ambas partes, también la persona devorada disfruta de dicha integración, convirtiéndolo en una experiencia sublime y una manifestación de la pasión que envuelve al amor.

### Deseo amoroso y deseo de carne humana: los semas compartidos

Como se señala en el apartado sobre la extensión de significados, y siguiendo la definición de Beristain, el deseo amoroso y el deseo de carne humana, referido también como canibalismo, presentan una coposición de semas que hace posible su empleo metafórico.

En primer lugar encontramos un deseo por el otro, que en el caso del amor impulsa a tener una proximidad física mientras que en el canibalismo se presenta de una manera más literal, impulsando a las personas a consumir el cuerpo de alguien; en segundo lugar se encuentra el deseo de experimentar el goce, que se debe tanto a la proximidad en el caso del amor como al acto de practicar la antropofagia en el canibalismo (en ambos se puede presentar en su forma perversa, es decir, sin tomar en cuenta el deseo del otro); en tercer lugar se encuentra la sensación de una carencia que solo se llena con la presencia del otro, siendo un aspecto fisiológico que impulsa a devorar en el caso del canibalismo, y una carencia emocional que lleva a la búsqueda del amado en el caso del amor; por último, se encuentra el ansia por ser consumido por el otro, que en términos del amor se refiere a la integración emocional en la vida del ser amado mientras que en el canibalismo se toma como el deseo (que presenta Leon) de ser devorado por el ser amado para permanecer juntos por siempre.

Los mencionados semas son los que integran la Figura 1 y tienen su fundamento en las nociones sociales del amor y el deseo que pueden explicarse mediante el psicoanálisis, ya que en el caso del amor dichos semas se presentan principalmente en el orden simbólico.

### Conclusiones

Los productos culturales recurren a diversas herramientas para expresar los contenidos de una manera poética, y la cinematografía puede recurrir a figuras retóricas para llevarlas al terreno audiovisual, como es el caso de la metáfora. Mediante el Modelo Semántico Reformulado (Eco, 2000) podemos representar el proceso mediante el cual el canibalismo se resignifica como una representación del amor romántico en sus elementos más profundos. Gracias al recorrido de lectura realizado con respeto al canibalismo y el amor romántico, encontramos que a través de las marcas semánticas connotativas es posible

expresar una visión del mundo en el arte, pues el contexto y las circunstancias en que se colocan ciertos semas propicia una connotación distinta de estos.

Puesto que se trata de un hecho que requiere la intelección de un sujeto, pero que también apela a las nociones sociales de determinados temas (es decir, operan a nivel simbólico), es fundamental recurrir a la semiótica para interpretar la manera en que opera la resignificación que se lleva a cabo en el arte, de manera que se tomen en cuenta aspectos más allá de lo meramente lingüístico: mediante esta disciplina y las herramientas como el Modelo Semántico Reformulado es posible entender el empleo de recursos como la metáfora, composición de las imágenes y conducta de los personajes que lo integran atendiendo al propio texto, así como generar recorridos de lectura que aborden diversas perspectivas y que pueden complementarse con conceptos de otras disciplinas del área de las humanidades como lo es el psicoanálisis.

#### Referencias

- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. 1a Edición. Siglo XXI.
- Beristain, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética*. 7a Edición. Porrúa, S.A.
- Cixous, H. (2005). *Stigmata. Escaping texts*. 1a Edición. Routledge Classics.
- Eco, U. (2000). *Tratado de Semiótica General*. 5a Edición. Lumen.
- Fernández, Y. (2019, 01 de julio). Canibalismo: origen y fin. *Naturalmente*. (22). pp. 39-43.
- Flores, V. (2019). Mecanismos en la construcción del amor Romántico. *La ventana. Revista de estudios de género*. 6(50). pp. 282-305.  
[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-94362019000200282](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-94362019000200282)
- Guadagnino, L. [Director]. (2022). *Bones and all*. Frenesy Film Company, Memo Films, Per Capita Productions, 3 Marys Entertainment, The Apartment Pictures, Tenderstories, Ela Film, Immobiliare Manila, Serfis, Wise Pictures.

- Hasta los huesos*. [Fotogramas]. (2022). Yannis Drakoulidis / Metro Goldw/Yannis Drakoulidis / Metro Gold - © 2022 Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Inc.  
<https://www.imdb.com/title/tt10168670/mediaviewer/rm764347649/>
- Lacan, J. (2000). *El deseo y su interpretación*. 1a Edición. Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- Leonardo-Loayza, R. (2021). Los oficios de la carne (humana): antropofagia, abyección y perversión en "El antropófago", de Pablo Palacio. *Lingüística y Literatura*. Número 79, pp. 384-400.  
<https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n79a21>
- Lopera, J.D. (2019). La pulsión en Freud ¿un concepto superado? *Revista CES Psicología*. 12(3). pp. 133-149. <https://doi.org/10.21615/cesp.12.3.10>
- Sánchez, R. (2007). Significado Psicológico del Amor Pasional: Lo Claro y lo Oscuro. *Revista Interamericana de Psicología/Interamerican Journal of Psychology*. 41(3). pp. 391-402.  
<https://pepsic.bvsalud.org/pdf/rip/v41n3/v41n3a14.pdf>



# La utilización de técnicas en el *Stand Up* como estructuras de producción: El humor mexicano entre chistes, cultura de masas y crítica social.

The use of *Stand Up* Comedy techniques as production structures: Mexican humor between jokes, mass culture, and social criticism.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.22.25b

Jesús De La Luz Castillo

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo  
(MÉXICO)

CE: [1543752d@umich.mx](mailto:1543752d@umich.mx)

<https://orcid.org/0009-0006-8348-3782>

Received: 25/12/2024 Revised: 31/03/2025 Approved: 14/06/2025

## Resumen.

El presente artículo ofrece una perspectiva sociológica que analiza las técnicas del Stand Up no sólo como estructuras para producir chistes, sino como mecanismos estructurantes de relaciones y dinámicas en las que se inserta esta expresión humorística en México. El objetivo es esbozar algunas de las implicaciones socioeconómicas del Stand Up dentro del contexto humorístico nacional, al mismo tiempo que se traza un panorama de su presencia en el país.

**Palabras clave:** Stand Up. Humor. Comedia. Cultura. Crítica social.

## Abstract:

This article offers a sociological perspective that analyzes stand-up comedy techniques not only as structures for producing jokes, but also as mechanisms that structure relationships and dynamics in which this form of humor is embedded in Mexico. The objective is to outline some of the socioeconomic implications of stand-up comedy within the national humor context, while also providing an overview of its presence in the country..

**Keywords:** Stand-up comedy. Humor. Comedy. Culture. Social commentary.

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(De la Luz, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
De la Luz, J. (2025) La utilización de técnicas en el Stand Up como estructuras de producción: El humor mexicano entre chistes, cultura de masas y crítica social. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 429-442. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.22.25b

## Introducción

El uso de la sátira durante los inicios del siglo XX, en el contexto de la Revolución Mexicana, consolidó un vínculo que permanece vigente en el imaginario colectivo: la profunda relación entre el humor y la cultura mexicana.<sup>1</sup> Con el paso del tiempo, esta relación adoptó diversas formas, manifestándose en expresiones literarias, juegos lingüísticos como el albur, así como en programas televisivos y películas nacionales. En la actualidad, el humor en México sigue abordando temas sociopolíticos, manteniéndose fiel a su tradición crítica. No obstante, desde hace aproximadamente doce años, ha ganado terreno un formato de origen estadounidense: el *Stand Up*, caracterizado por la intervención directa de un comediante que se dirige al público con el propósito de provocar risa mediante relatos personales, observaciones del mundo y reflexiones diversas, estructuradas como chistes de autoría propia organizados en rutinas.

Lo distintivo de este formato es que se apoya en un conjunto de técnicas específicas, como el *delivery* (forma en que se presenta el chiste), el *running gag* (repetición cómica a lo largo de la rutina), o el *callback* (retomar un chiste anterior en un nuevo contexto), entre otras. En este sentido, por primera vez en la historia del humor mexicano, estas técnicas se han sistematizado y difundido de manera accesible, permitiendo que cualquier persona pueda aprenderlas y aplicarlas. Por ello, el presente texto ofrece una perspectiva sociológica que analiza las técnicas del *Stand Up* no sólo como estructuras para producir chistes, sino como mecanismos estructurantes de relaciones y dinámicas en las que se inserta esta expresión humorística en México. El objetivo es esbozar algunas de las implicaciones socioeconómicas del *Stand Up* dentro del contexto humorístico nacional, al mismo tiempo que se traza un panorama de su presencia en el país.

## Las técnicas del *Stand Up* como dispositivos de estructuración del sentido.

---

<sup>1</sup> Dentro del campo semántico de este tema existen muchas palabras que son utilizadas como equivalentes o sinónimos, especialmente de manera coloquial. En este caso se opta por utilizar la palabra “humor” y no “comedia” con el propósito de establecer diferencias teóricas y conceptuales más amplias y enriquecedoras, aunque esta última es más común. Dicho esto, se entiende que el humor es una manera de contemplar una situación mediante diversas expresiones que buscan trastocar la posición subjetiva de los implicados, reflejándose en su estado de ánimo, mientras que la comedia es un género que versa sobre una trama en donde predominan aspectos placenteros cuya formulación puede ser literaria, teatral o cinematográfica.

En términos generales, una técnica puede entenderse como un conjunto de procedimientos orientados a lograr un objetivo específico. Desde el siglo XV, con el auge del trabajo productivo y el desarrollo científico, las técnicas comenzaron a vincularse con la eficiencia racional en el marco de la modernidad, lo que implicó un uso instrumental de la razón orientado a resultados inmediatos (Echeverría, 2009, pp. 8-9).<sup>2</sup> Aunque hoy muchas técnicas requieren herramientas o materiales específicos, otras —como ocurre en el Stand Up— se basan en modelos y pasos previamente establecidos que no exigen más que su ejecución estructurada.

Durante mucho tiempo, diversas formas de humor necesitaron de apoyos escénicos: instrumentos musicales, disfraces o escenografía. A diferencia de estas expresiones, el Stand Up prescinde de complementos: su núcleo reside en la correcta aplicación de técnicas específicas. Esto no implica restar importancia al contenido expresivo de los comediantes, sino subrayar que dichas técnicas orientan y canalizan las experiencias, observaciones y percepciones desde una lógica racional. Para clarificar esto, se describen sólo tres de las técnicas más utilizadas, no con el fin de agotarlas o mostrarlas a detalle (ya que esa no es la finalidad del escrito), sino de establecer una base analítica para comprender sus consecuencias socioeconómicas más allá de sus efectos cómicos inmediatos.

Las técnicas fundamentales del Stand Up son la premisa y el remate, que constituyen el esqueleto de casi cualquier chiste dentro del formato. La primera introduce una situación o tema del que se desprende una característica o rasgo; la segunda propone una ruptura de sentido mediante una incongruencia o ambigüedad lingüística. Ejemplo clásico: “El otro día vendí mi aspiradora (premisa). Lo único que hacía era acumular basura (remate)”. La gracia emerge de la inversión del sentido esperado: ¿qué tendría de contradictorio tener una aspiradora que acumula basura?

La otra técnica es la regla de tres, que introduce una secuencia de dos elementos coherentes seguidos por un tercero que rompe el patrón de forma humorística, pero

<sup>2</sup> Si bien Bolívar Echeverría subraya la aplicación del conocimiento matemático en las técnicas, aquí se destaca sólo este rasgo porque lo relevante radica en que desde ese momento de la historia se enmarcan a las técnicas en una lógica donde lo que importa es la productividad.

manteniendo una conexión temática. Por ejemplo: “Les voy a dar tres consejos para hablar inglés excepcional: no tener vergüenza al hablarlo, prestar atención a la pronunciación y haber crecido en Inglaterra”. Esta técnica difiere de las anteriores por su estructura interna, aunque comparten la meta de generar risa.

Si bien no hay una clasificación oficial, las técnicas pueden agruparse en dos categorías: técnicas de escritura —premisa, remate, regla de tres, regla de cuatro (construcción de un chiste desde un tema, sentimientos, argumentos y remat), *oneline* (chiste de una frase), *running gag* (referencia a una situación cómica que se repite a lo largo de la rutina)— y técnicas de narración o actuación —delivery, callback, planteamiento (introducción de un tema o historia que se convertirá en chiste), *acting* (forma en que un comediante utiliza su voz, lenguaje corporal y expresiones faciales), exageración (intensificar una característica, acción o situación)—. Esta taxonomía deja ver que el Stand Up es el único formato humorístico cuya identidad se sostiene sobre una técnica claramente codificada: estilo, ritmo y esencia se originan en su aplicación.

En este punto surge la interrogante: ¿dónde queda la creatividad del comediante? ¿Qué papel juegan sus contenidos y cómo se articulan con las técnicas?<sup>3</sup> ¿Son las técnicas superiores en jerarquía? En términos de invención, la creatividad queda subordinada a la estructura técnica; en términos de imaginación, las ideas individuales pueden integrarse a las técnicas y enriquecer el producto. Esto ocurre porque toda técnica moderna nace de una idea creativa orientada a maximizar la eficiencia, y su apropiación potencializa los efectos esperados. Así se explica el estilo particular de figuras como Carlos Ballarta, Macario Brujo, Alex Fernández o Franco Escamilla, quienes logran distinguirse por el manejo singular de las mismas técnicas compartidas.

En cuanto al contenido, las técnicas no lo modifican, pero lo abren a múltiples significados, generando ambigüedad interpretativa. Esta multiplicidad permite que el público realice diversas lecturas sobre un mismo chiste. Es por ello que, ante las críticas dirigidas a

<sup>3</sup> Se habla de contenido y no de mensaje porque cada uno de los comediantes tiene un interés particular para hacer Stand Up, además del objetivo de hacer reír.

chistes políticamente incorrectos o de humor negro, muchos comediantes se deslindan argumentando que no pretenden promover prejuicios o conductas nocivas. Para sus defensores el énfasis suele estar en el efecto o intención del chiste, no en la estructura técnica que lo posibilita (Palomino, 2019; German, 2019; Chávez, 2020). Así, más que imputar responsabilidad moral, conviene comprender que las técnicas propician una sobredeterminación interpretativa, por lo que no hay una lectura única ni verdadera del chiste. Este desplazamiento del interés desde la risa hacia su potencial efecto simbólico explica por qué ha cobrado fuerza el debate sobre la violencia simbólica en los chistes en lugar del análisis clásico del chiste como estructura (Hutcheson, 1750; Schopenhauer, 1819; Bergson, 1900).

Lo hasta aquí expuesto permite reconocer los efectos inmediatos del uso técnico que se realiza en el Stand Up, así como el rol constitutivo que estas técnicas tienen sobre los comediantes. Ellos se configuran como *standuperos* en tanto aprenden y dominan dichas técnicas. Sin embargo, su eficacia no es automática, sino que requiere práctica, reiteración y ajuste. Por ello existen dinámicas como los *Open Mic* en los bares de comedia, donde los comediantes nuevos o experimentados ponen a prueba sus rutinas frente al público para ajustar o desechar chistes.

Desde esta perspectiva, el comediante ocupa un lugar intermedio: entre las técnicas y su finalidad (hacer reír). Es en la puesta en escena donde se revela este ensamblaje técnico, cuando el comediante —solo bajo el reflector— ejecuta el resultado de su trabajo. Esta ejecución no es trivial: saber entregar técnicamente el chiste es parte integral de este formato humorístico. Como expresa Ricardo O’Farrill:

El comediante no es más que eso, me paro bajo un reflector para hacerte reír y ya. Ese tema en el que ‘hay es una poesía’ y ‘el discurso’, eso es meeh [...]. ¿Eres chistoso o no? ¿La gente se ríe o no? (2022 [archivo de video]).

En otras palabras, ¿maneja las técnicas humorísticas con destreza o no?

**La tecnificación del chiste como motor del auge del Stand Up en México.**

Para comprender el papel que jugaron las técnicas en la expansión del Stand Up en México, es necesario considerar la relación entre las cualidades intrínsecas de los chistes y las herramientas que los hacen posibles en este formato, pues fue precisamente la posibilidad de construir chistes mediante técnicas codificadas lo que alentó a muchas personas a iniciarse en este formato humorístico.

En sentido estricto, la elaboración de un chiste parte de un hecho de la realidad que se transforma cómicamente a través de recursos lingüísticos como la paradoja, el símil, la ironía, la personificación, entre otros. Esta utilización del lenguaje fue abordada, por ejemplo, por Sigmund Freud (1905), quien relaciona el “placer” que produce el chiste con el “gasto psíquico ahorrado” (p. 114), al analizar no solo la economía de palabras, sino las intenciones que se ocultan detrás de ellas.

Este enfoque permite situar al chiste dentro de un registro comunicacional altamente específico, basado en operaciones simbólicas del lenguaje. En el caso del Stand Up, tales recursos no son simplemente ornamentales, sino que potencian las técnicas, multiplicando la efectividad estética del chiste. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento: “Las relaciones son como los teléfonos celulares. Al principio, todo es emocionante y nuevo. Luego, después de un tiempo, solo quieres arrojarlos por la ventana cada vez que suenan” (Premisa y Remate + Símil). Además, hay una estructura social que emerge del acto humorístico: quien enuncia, quien es aludido y quien experimenta placer. Por eso se debe hablar de fabricación de chistes más que de creación espontánea: el comediante de Stand Up se apoya en técnicas específicas que modelan el lenguaje y, con él, la percepción social.

¿Qué papel juegan entonces los chistes en la consolidación del Stand Up y cómo esto se vincula con su popularidad en México? Una clave está en la transición de una tradición de chistes anónimos —centrados en el enunciado— a una práctica en la que el valor recae sobre el enunciador. El Stand Up puso en el centro la autoría del comediante, lo cual transformó la manera de producir y consumir humor en el país. A partir de sus vivencias y puntos de vista, los comediantes abordan temas cotidianos que permiten una identificación más directa del público con las realidades que se presentan en escena. Mientras que los chistes tradicionales



solían desarrollarse en escenarios ficticios,<sup>4</sup> el Stand Up produce un retrato social más cercano a la experiencia compartida, funcionando como un espejo y una construcción colectiva del contexto mediante una serie de chistes (Fernández, 2012).<sup>4</sup>

Aunque esto no explica por completo el auge del Stand Up, sí identifica el catalizador: la accesibilidad técnica y su uso. Desde 2016, proliferaron talleres y manuales para aprender a hacer Stand Up, como el *Manual de Stand Up: ¡Cómo escribir, actuar, improvisar, presentar y producir Stand Up!* de Kristof Micholt (2022), que reúne consejos y técnicas en una guía práctica. En este sentido, la facilidad de acceso al conocimiento técnico fue clave para el crecimiento exponencial del formato.

A este fenómeno se suman otros tres factores fundamentales: 1) la viralización del contenido humorístico gracias a las redes sociales y plataformas digitales, lo que diversificó los espacios de difusión frente a la rigidez de los medios tradicionales; 2) la multiplicación de lugares para hacer Stand Up, como bares, restaurantes, foros culturales y hasta espacios públicos, como en el caso del show realizado en septiembre de 2022 por Lalo Elizarrarás en las calles de Xalpa, Iztapalapa, en la CDMX; y 3) el impulso derivado de la pandemia por COVID-19, que obligó a los comediantes a explorar nuevos formatos como los podcasts, expandiendo su audiencia en plataformas digitales.

Aunque algunos comediantes ya producían contenido digital antes de la pandemia, esta situación aceleró la popularización del medio. Durante el confinamiento, los podcasts más escuchados en Spotify fueron *La Cotorrisa* (comedia) y *Leyendas Legendarias* (comedia de terror), lo que demuestra el impacto del contexto global en la consolidación del formato en México (Cerezo, 2020; Saint, 2021; Santiago, 2022).

Por último, también hay que considerar los antecedentes históricos que delinearon una disposición cultural favorable al Stand Up. Comediantes como Jesús Martínez “Palillo”, Leopoldo Roberto García “Polo Polo” y Adal Ramones ya practicaban estilos que contenían

<sup>4</sup> Por ejemplo: “Una vez cinco japoneses crearon una máquina que atrapaba ladrones. Estrenaron la máquina en Japón y en menos de 30 minutos atrapó a 25 ladrones. La llevaron a Francia y en menos de 20 minutos atrapó a 17 ladrones. La llevaron a Italia y en menos de 15 minutos atrapó a 20 ladrones. Entonces la llevaron a México y en menos de 5 minutos robaron la máquina”.

elementos similares, desde la crítica política hasta la narración humorística en primera persona. Esto sugiere que el imaginario humorístico mexicano ya contenía elementos propicios para la recepción del Stand Up, sumados a su dimensión socioeconómica.

Este aspecto también es clave: el Stand Up nació en los clubes nocturnos estadounidenses de los años 50, abordando temas sociales y políticos, y más tarde llegó a la televisión con programas como *Saturday Night Live* o *The Tonight Show*. En México, su llegada se dio desde el norte del país a finales de los 90 y se consolidó una década después en Ciudad de México, Querétaro, Estado de México, Puebla y Jalisco. Hoy en día, hay núcleos de Stand Up en casi todos los estados, especialmente en bares, lo cual demuestra que su popularidad radica en concebir el humor como un modo de producción basado en técnicas disponibles para quien quiera aprenderlas.<sup>5</sup>

### El Stand Up como expresión técnica del neoliberalismo cultural.

¿Qué condiciones materiales propiciaron la entrada del Stand Up en México? ¿Cómo se inserta este formato dentro de la industria del entretenimiento? ¿Y cuáles son sus implicaciones socioeconómicas en el presente? Para responder, es necesario remontarse al contexto neoliberal de los años ochenta y al proceso de globalización que se intensificó durante los años noventa. Estos fenómenos no sólo transformaron la economía y la política nacional de México, sino también las formas de consumo cultural, dando lugar a adaptaciones locales de productos internacionales.

Un ejemplo paradigmático fueron los bares del norte del país, como “El Unicornio Azul” en Monterrey, donde desde principios de los años noventa comenzó a mezclarse el entretenimiento mexicano con influencias estadounidenses. Es precisamente ahí donde se ubica el origen histórico del Stand Up en México. En el centro del país, su consolidación llegó

<sup>5</sup> Antes del Stand Up los comediantes mexicanos optaban por otro tipo de formatos o estilos humorísticos como contar chistes, hacer sketches, parodias, series, películas, etc. Algunos análisis históricos sobre esto, así como de sus implicaciones culturales y políticas a lo largo de los años, se pueden encontrar de tres modos diferentes: 1) como reseña en *El humor mexicano no ha sido estudiado*; “lo damos como natural” de Juan José Olivares (2016), 2) como una investigación en el episodio *Los cómicos en México - Breve historia de la comedia mexicana* del podcasts Radio Pirata (2022) y 3) como un show cómico en la miniserie *Lo que no sabías del humor mexicano* del comediante de Alex Fernández (2022).

más tarde, en 2006, con la apertura del bar “Beer Hall” en la Ciudad de México. Esta localización espacio-temporal revela dos aspectos fundamentales: por un lado, que el Stand Up necesitaba de condiciones económicas específicas para florecer como producto cultural capitalizable; por otro, que comparte con otros modos de producción urbana la lógica técnica propia del capitalismo contemporáneo.

Desde esta óptica, el Stand Up puede entenderse como un gremio que se ha integrado a las industrias del entretenimiento predominantes. Su naturaleza multimodal — oral y visual a la vez (Aliaga, 2021)— lo hace compatible con los formatos audiovisuales que dominan los medios masivos. Así, su circulación se realiza a través de la televisión, el internet y plataformas de streaming. Un ejemplo de su institucionalización es *Comedy Central*, que en 2015 grabó 53 programas de media hora y en 2016 transmitió una nueva temporada con 50 programas. Ese mismo año, lanzó una aplicación móvil para acceder a su contenido en múltiples plataformas, ahora con costo (Álvarez, 2016, párr. 19).

Aunque puede parecer que estas industrias compran espectáculos de Stand Up como un producto más, lo cierto es que el gremio humorístico opera bajo la lógica del mercado: los comediantes deben vender su trabajo como mercancía dentro del sistema de entretenimiento. Esto implica que, para obtener ingresos y mejorar sus condiciones de vida, necesitan posicionarse en el mercado como “marcas” individuales. En palabras de Ricardo Elizondo, director de *Ideas & Capital*, fondo que invirtió 35 millones de dólares entre 2016 y 2019: “el valor te lo genera la persona que se para enfrente y hace reír, no te lo genera la estrategia del negocio, ni la marca. La marca es el comediante” (Álvarez, 2016, párr. 13).

Las técnicas humorísticas desempeñan un papel central en este sistema: al ser accesibles para cualquiera, la competencia por destacar es feroz. Si bien algunos logran consolidar una audiencia a través de plataformas más abiertas como YouTube, la mayoría debe enfrentar un mercado saturado, lo que vuelve difícil la profesionalización estable.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Cada industria y plataforma que reproduce Stand Up merece un análisis propio para dar cuenta de sus particularidades, diferencias y descubrir si hay alguna tendencia en todas ellas además de las aquí descritas.

Esta situación plantea la pregunta: ¿puede considerarse el Stand Up como cultura de masas por el simple hecho de circular en las grandes industrias culturales? Si se retoma la crítica de la Escuela de Frankfurt —según la cual la industria cultural explota la pobreza experiencial del mundo mediante ilusiones estandarizadas—, el Stand Up parecería escapar a esta lógica, ya que exhibe la realidad con un enfoque humorístico, sin pretender educarla.<sup>7</sup>

No obstante, si se acepta que incluso las expresiones críticas pueden ser absorbidas y estandarizadas por la industria, entonces el Stand Up sí podría ser considerado cultura de masas. En su intento de mostrar la realidad, corre el riesgo de convertirse en una representación codificada de ella. Además, contribuye a reforzar identidades nacionales al tematizar diferencias y estereotipos. Así lo evidencian shows como *Furia Negra* (2018) de Carlos Ballarta, *Maleducado* (2019) de Daniel Sosa, *Cuidado Mexicano* (2020) de Ricardo O’Farrill, *Un Mal Moreno* (2022) de Iván Mendoza y *Stand Up Con Certificado De Humildad* (2022) de Lalo Elizarrarás, todos ellos con fuerte contenido identitario mexicano (Anderson, 1983).

Finalmente, si se considera que las técnicas no son solo medios para producir chistes, sino estructuras que modelan sentidos y relaciones sociales, la conclusión es contundente: el Stand Up sí es cultura de masas en México. Al insertarse en la industria cultural, sus técnicas funcionan como dispositivos que organizan el tiempo libre, orientando su consumo hacia formas compatibles con el sistema capitalista. Como advierten Horkheimer y Adorno (1994), no se trata de un desarrollo neutral de la técnica, sino de su integración a la economía: quien busca disfrutar de su tiempo viendo Stand Up, en realidad reproduce lógicas laborales disfrazadas de entretenimiento (pp. 166, 181).

No obstante, aún existen dimensiones sociopolíticas del Stand Up que pueden ser restacadas: 1) visibiliza posicionamientos subjetivos frente a la realidad; 2) otorga espacio a minorías y grupos históricamente marginados; 3) cuestiona estereotipos mediante rupturas semánticas; 4) denuncia problemáticas contemporáneas; y 5) sirve, en ocasiones, para

---

<sup>7</sup> “Un buen dibujo cómico o un buen chiste muchas veces pueden desvelar mejor una realidad social determinada que todos los trabajos científico-sociales. A menudo, es posible considerar, por lo tanto, lo cómico como una especie de sociología popular” (Berger, 1999, p. 128).

campañas o causas sociales sin fines de lucro. Si bien estas funciones son marginales frente al alcance comercial del formato, podrían conservarse en el tiempo, incluso si el Stand Up deviene industria formalizada. Ello se debe a que el humor —como forma de expresión— conserva la capacidad de abrir sentidos alternativos y producir significados inesperados.

Una clave para preservar este potencial radica en explorar los vínculos entre humor y arte, en lugar de reducir el humor a entretenimiento tecnificado, es decir, en ir más allá de los chistes de las rutinas de Stand Up. “La ciencia y la técnica han querido instalarse en un poder, y desde ese poder hablan”, escribe González (2003), mientras que el arte no busca el poder: “es el poder mismo”, al ser accesible a todos sin un método único (p. 65). En ese tenor, no se trata de defender una supuesta “autenticidad” del humor, sino de reconocer su fundamentación política (Benjamin, 2003). Otra clave es emplear las técnicas desde un horizonte de verdad —como proponía Heidegger (1997)—, pero no para encontrar su esencia, sino para iluminar intersecciones sociales desde una perspectiva transversal. Así, el humor técnico del Stand Up no pierde su objetivo primario —hacer reír—, sino que lo amplía como forma de comprender y transformar la realidad, aún con la aplicación de técnicas y todo lo que conllevan.

### **Conclusión: El Stand Up como síntesis técnica y cultural de la modernidad humorística.**

Los aspectos técnicos del Stand Up se reflejan en tres niveles interrelacionados. Primero, en la elaboración de chistes estructurados técnicamente a partir de la percepción, observación y experiencia personal de los comediantes, tanto nuevos como consolidados. Segundo, en la accesibilidad y popularidad del formato, que ha crecido en los últimos años gracias a la disponibilidad de contenidos, talleres, manuales y espacios para su ejecución debido a su destacada cualidad técnica. Y tercero, en su integración dentro del mercado de las industrias del entretenimiento, lo que lo ha convertido en uno de los productos culturales de masas más consumidos en México.

La clave de esta transformación radica, sobre todo, en la viabilidad y diseminación de sus técnicas. Como explica Barbero (1991), “las masas, con ayuda de las técnicas, hasta las

cosas más lejanas y más sagradas las sienten cerca. Y ese ‘sentir’, esa experiencia, tiene un contenido de exigencias igualitarias que son la energía presente en la masa” (p. 58). Bajo esta perspectiva, el Stand Up no es solo una forma de provocar risa mediante el contacto directo con el público, sino un dispositivo técnico con múltiples posibilidades de aplicación, que van desde motivaciones individuales hasta dinámicas económicas y simbólicas más amplias.

En última instancia, el Stand Up refleja una de las características más visibles de la época moderna: el predominio de lo técnico como mediación y capitalización del sentido. Por lo tanto, este fenómeno no se limita al humor, pero en él encuentra una expresión significativa. En este sentido, las técnicas del Stand Up no deben entenderse como estructuras neutrales. Al contrario, como advierte Heidegger (1997), “más duramente estamos entregados a la técnica cuando la consideramos como algo neutral” (p. 113). Comprender esta dimensión permite situar el Stand Up no sólo como un formato humorístico, sino como una práctica cultural que encarna relaciones, tensiones y posibilidades propias del presente.

### Referencias

- Aliaga, L. (2021, Junio). Análisis comparativo de los mecanismos humorísticos de la comedia de situación. *Cuadernos AISPI*, 18(0).  
<https://www.ledijournals.com/ojs/index.php/cuadernos/article/view/1868/1728>.
- Álvarez, S. (2016, Febrero). Stand Up Comedy: El negocio de hacer reír. *Periodico Expansión*.  
<https://expansion.mx/emprendedores/2016/02/04/el-negocio-de-hacer-reir>.
- Anderson, B. (1983). *Sociedades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ballarta, C. (2018). *Furia Negra*. Mexico: Netflix.



- Barbero, J. (1991). "Industria cultural: capitalismo y legitimación". En: Barbero, J. (Ed). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (pp. 48-71) México, Editorial Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca.
- Bergson, H. (1900). *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Argentina: Ediciones Godot.
- Berger, P. (1999). *La risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. España: Kairós.
- Cerezo, A. (2020, Agosto). Los podcast más escuchados en Spotify este 2020. *Hotbook*. <https://hotbook.mx/podcasts-mas-escuchados-en-spotify-este-2020/>.
- Chávez, A. (2020). *Análisis de contenido del Stand Up Mexicano en el canal de YouTube del canal Comedy Central*. México: Universidad Vasco de Quiroga.
- Echeverría, B. (2009). *¿Qué es la modernidad?*. México: UNAM.
- Elizarrarás, L. (2022). *Lalo Elizarrarás Stand Up con Certificado de Humildad (En vivo desde Xalpa, Iztapalapa)*. México: YouTube.
- Fernández, A. (2022). *Lo que no sabías del humor mexicano*. México: Star Plus.
- Fernández, A. (2012, Agosto). Sexismo léxico-semántico y tensiones psíquicas "¿Por qué Dios creó a la mujer bella y tonta?". *EDUCAR*, 48(1). <https://raco.cat/index.php/Educar/article/view/252997/339742>.
- Freud, S. (1905). *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Argentina: Amorrortu Editores.
- German, M. y otros. (2019). *Stand Up: Una escena en pañales que ya camina*. México: UAM-X.
- González, O. (2003). *Reflexiones sobre El Arte, La Ciencia y La Técnica*. Colombia: Universidad EAFIT.

- Heidegger, M. (1997). *La pregunta por la técnica*. Chile: Editorial Universitaria.
- Horkheimer, M. y Adorno, T. (1994). "La industria cultural". En: Horkheimer, M. y Adorno, T. (Eds). *Dialéctica de la Ilustración* (pp. 165-212) España, Trotta.
- Hutcheson, F. (1750). *Reflections Upon Laughter: And Remarks Upon the Fable of the Bees*. Scotland: University of Glasgow.
- Mendoza, I. (2022). *Un mal moreno*. México: YouTube.
- Micholt, K. (2022). *Manual de Stand Up: ¡Cómo escribir, actuar, improvisar, presentar y producir Stand Up!*. Argentina: Independiente.
- O'Farril, R. (2020). *Ciudadano Mexicano*. Mexico: YouTube.
- O'Farril, R. (2022). *CREATIVO #275*. Mexico: YouTube.
- Olivares, J. (2016, Mayo). El humor mexicano no ha sido estudiado: "lo damos como natural". *La Jornada*.  
<https://www.jornada.com.mx/2016/05/17/espectaculos/a09n1esp>.
- Palomino, J. (2019). *El humor como herramienta de crítica social en el Stand up comedy*. México: UACM.
- Radio Pirata (2022). *Los cómicos en México - Breve historia de la comedia mexicana*. México: Apple Podcast.
- Saint, A. (2021, Diciembre). Ranking: los podcast más escuchados en Spotify México este 2021. *Business Insider*. <https://es-us.finanzas.yahoo.com/noticias/ranking-10-podcasts-escuchados-spotify-140010799.html>.
- Santiago, A. (2022, Enero). Los 5 mejores podcast Spotify México 2022. *Ding*.  
<https://www.ding.com/es/community/los-5-mejores-podcast-spotify-mexico-2024>.
- Schopenhauer, A. (1819). *El mundo como voluntad y representación II*. España: Editorial Trotta.
- Sosa D. (2019). *Maleducado*. México: Netflix

# El naufragio de la Calle de la Providencia. Buñuel, el exterminador.

## The shipwreck of Calle de la Providencia. Buñuel, the Exterminator.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.23.25b

Alberto Navarro Fuentes

Universidad Autónoma de San Luis Potosí  
(MÉXICO)

CE: [betoballack@yahoo.com.mx](mailto:betoballack@yahoo.com.mx)

<https://orcid.org/0000-0003-4647-9961>

Received: 07/02/2025 Revised: 30/04/2025 Approved: 06/06/2025

### Resumen.

Este artículo analiza cómo Luis Buñuel retrata la anomia, alienación y decadencia moral de la burguesía mexicana de los años 60 y principios de los 70. Se centra en *El ángel exterminador* (1962), estableciendo vínculos temáticos con *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Ambos filmes muestran a personajes burgueses desconectados de su entorno, atrapados en rutinas vacías, y ajenos a una vida auténtica. El ensayo emplea un análisis comparativo que examina elementos narrativos, simbólicos y visuales, destacando el uso del absurdo, el surrealismo y situaciones límite —como el paso del tiempo, lo onírico, el deseo reprimido o la doble moral— para evidenciar las contradicciones de esta clase social. Buñuel utiliza estos recursos para representar el colapso existencial de sus personajes: en *El ángel exterminador*, el encierro físico de los invitados refleja su estancamiento vital; en *El discreto encanto...*, la constante interrupción de la cena simboliza la imposibilidad de consumir un propósito verdadero. En conjunto, ambas obras denuncian la hipocresía, superficialidad y caos de una burguesía que, en vez de renovarse, se hunde en su propia farsa.

**Palabras clave:** Burguesía. Luis Buñuel. Surrealismo. Tiempo. *El ángel exterminador*. Suspensión del sentido.

### Abstract:

This article analyzes how Luis Buñuel portrays the anomie, alienation, and moral decadence of the Mexican bourgeoisie in the 1960s and early 1970s. It focuses on *El*

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Navarro, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Navarro, A. (2025) El naufragio de la Calle de la Providencia. Buñuel, el exterminador. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 443-470. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.23.25b

ángel exterminador (1962), establishing thematic links with *El discreto encanto de la burguesía* (1972). Both films show bourgeois characters disconnected from their surroundings, trapped in empty routines, and alienated from authentic life. The essay uses a comparative analysis that examines narrative, symbolic, and visual elements, highlighting the use of absurdity, surrealism, and extreme situations—such as the passage of time, the dreamlike, repressed desire, and double standards—to reveal the contradictions of this social class. Buñuel uses these resources to represent the existential collapse of his characters: in *The Exterminating Angel*, the physical confinement of the guests reflects their stagnation in life; in *The Discreet Charm...*, the constant interruption of the dinner symbolizes the impossibility of fulfilling a true purpose. Together, both works denounce the hypocrisy, superficiality, and chaos of a bourgeoisie that, instead of renewing itself, sinks into its own farce.

**Keywords:** Bourgeoisie. Luis Buñuel. Surrealism. Time. *The Exterminating Angel*. Suspension of meaning.

*“Instruyámonos, cultivémonos, hagámonos todos  
universitarios, y dejaremos de matarnos entre nosotros”.*  
Luis Buñuel

*“Yo tuve la suerte de pasar la niñez en la Edad Media,  
aquella época «dolorosa y exquisita», como dice Huysmans”.*  
Luis Buñuel

## Introducción

La suspensión del sentido suele ser el signo de algunas de las películas -al menos de las que aquí preponderantemente se van a considerar- más reconocidas de Luis Buñuel Portolés (Calanda, Teruel, 1920 – Ciudad de México, 1983). Las coordenadas temporales y espaciales se difuminan con el objetivo de mostrar entre otras cosas, la facilidad con la cual el ser humano se puede sentir extraviado ante lo desconocido, más allá del natural desconcierto y la incertidumbre, que podrían considerarse hasta cierto punto, normales, precisamente por tratarse de lo desconocido-desconocido. ¿Pero qué sucede cuando una persona se siente desorientada espaciotemporalmente ante situaciones en las que no tendría que sufrir de “vértigo existencial” o “incertidumbre cósmica”, como sucede con personajes que

observamos en *El ángel exterminador* (1962)? Jean Epstein —a quien Buñuel admiraba mucho, con quien trabajó y mantuvo siempre una serie importante de coincidencias, además de recibir de este último influencias intelectuales que se aprecian en su obra cinematográfica—, considera que

En todo caso, la localización o relación espaciotemporal desempeña un papel preponderante en la combinación que constituye la noción corriente de realidad. Esto supuesto, dicha localización no tiene en si misma nada de sustancial; es netamente metafísica e imprime profundamente dicho carácter a toda concepción de lo real. Se admite hoy en forma creciente que ninguna localización sutil puede ser establecida más que a título de más o menos probable (Epstein, 1960, p.139).

En este último caso, tal vez estaríamos hablando de que el sentido queda suspendido ante lo conocido-desconocido...en tanto vuelve a conocerse, reconociéndose. Mientras tanto, dicha suspensión del sentido no deja inmune la capacidad de juicio, ni la facultad de nombrar, mucho menos “la historia de los instintos personales” que cada individuo lleva consigo tanto filogenética como ontogenéticamente, ni tampoco la manera en la cual las pasiones humanas -cual Pentesilea acompañada de “Las Furias”- irrumpen derrumbando toda barrera de represión consciente, mostrando no solo nuestra frágil vulnerabilidad sino a la vez, la profunda incapacidad para hacerles frente efectiva y favorablemente. Afirma Pedro Poyato que:

En *El ángel exterminador*, el acontecimiento y su repetición se desarrollan en un tiempo presente, como así lo explicitan los movimientos y las esperas de las sirvientas. Esto conduce a una coexistencia temporal imposible: la inserción de algo ya pasado como si fuera presente. Y así, en lugar de marcar la separación “pasado / presente”, como hacen los relatos clásicos y manieristas, el texto buñueliano disuelve esa barra significativa en aras del establecimiento de una nueva dialéctica entre ambos niveles temporales. *El ángel exterminador* ataca así el relato institucional, fracturando su dimensión temporal según un procedimiento que, de acuerdo con el efecto de sentido producido, podemos llamar surrealista; procedimiento por ello que no es sino una nueva variante de los ya trabajados por Buñuel en *Un perro andaluz*

(1929).<sup>1</sup> En todo caso, esta repetición, esta doble entrada de los invitados en el vestíbulo dirigidos por el anfitrión, se constituye, junto a la serie de repeticiones que siguen, en uno de los mayores desafíos a la razón y a la lógica, referidos en este caso a la dimensión temporal del relato, de todo el cine de Buñuel (2011, p.8).<sup>2</sup>

Si consideramos lo mencionado hasta ahora, aunado a la cultura, el contexto y la falsedad sobre y alrededor de la cual ha sido construida la personalidad, la identidad y el sentido común, los desafíos a la razón y a la lógica que menciona Poyato en la cita anterior, aderezan y sazonan dicha suspensión y a lo suspendido. Las reacciones más que las respuestas que de aquí se deriven pueden ser de lo más imprevisibles, al grado de no lograr reconocerse ni en los actos ni en los hechos, optando por el olvido más que por la justificación y menos por la reconstrucción exculpatoria, defraudándose a sí mismos –y a los otros-, al cabo que los otros muy probablemente ya lo han hecho también consigo mismos y con los demás, siendo lo peor del caso: la iteración sin reemplazamiento y la repetición incierta y siempre amenazante de la indeterminación.

**Imagen 1:** Foto de archivo “Luis Buñuel”



Fuente: [www.archive.org](http://www.archive.org)

<sup>1</sup> Ver Juan A. Mancebo R. (2022). “Entre un ‘Perro andaluz’ y ‘Las Hurdes’, ‘Tierra sin pan’. Subversión y utopía en Luis Buñuel (1917-1933)”. En *La aventura de la modernidad. Los años veinte en España*. Ramón V. Díaz del Campo y Juan S. Pérez G. (Coords.). Madrid: Catarata, pp.237-248.

<sup>2</sup> Ver Deleuze, Gilles (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.



### Luis Buñuel y su imaginario cinematográfico

Apenas en 1921 Luis Buñuel visitó por primera vez Toledo, ciudad que lo marcaría de por vida tanto a él como a sus amigos más cercanos, para los cuales sería una influencia importante y viceversa, ya que muchos de ellos abreviarían por la época en las tendencias internacionales más importantes del pensamiento y el arte, mostrando un interés significativo por el Dadaísmo, la obra de Louis Aragon y André Bretón, así como -Buñuel en particular- por el psicoanálisis, especialmente de Freud, permitiéndole al aragonés tender puentes de comunicación y afinidades electivas para llevar a cabo su proceso creativo. Esto es, mostrar lo que quería mostrar – “lo desconocido” desconocido - en la forma que mejor consideraba que podía y debía hacerlo. Su inmersión total en las profundidades del séptimo arte ocurre luego de ver el filme “Las tres luces” (así se presentó en español) (*Der müde Tod*) (1921), de Fritz Lang. Semanas después se presentaría un rodaje del realizador francés Jean Epstein, en el que trabajaría como ayudante de dirección en el filme silente “Mauprat” (1926), traducida también al español como “A la fuerza se ama”, y “La caída de la casa Usher” (*La chute de la maison Usher*) (1928).

Buñuel, naturalizado mexicano tras el exilio de la guerra civil española, se adentra en lo más recóndito de la mente humana para delinear y perfilar a sus personajes, hasta encontrar y hurgar en lo más inconfesable y oscuro de su pensamiento. Los motivos y los temas de Buñuel saltan de un trabajo a otro, por lo que no es sencillo dejar de establecer vasos comunicantes entre sus obras, siendo la crítica a la burguesía y su estilo de vida (modo de existir), la represión del deseo sexual, por un lado; y, las imágenes y representaciones oníricas montadas en pantalla *leit motiv*, partes fundamentales de la obra del cineasta; por otro lado. *El ángel exterminador* (1962) -filme al que dedicaremos especial atención en este trabajo- llama particularmente la atención debido a la intertextualidad temático-discursiva que mantiene con otras de sus películas como *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), entre otras.

Para hablar de Luis Buñuel como realizador es necesario ubicarse a partir de los años 20 del siglo pasado, en donde las vanguardias<sup>3</sup> y en especial el movimiento surrealista tuvo un impacto significativo en nuestro autor y sus amistades más cercanas, quienes al menos en ese momento de su juventud se influenciaban e implicaban los unos a los otros. Resulta importante mencionar que junto a los movimientos artísticos —que difícilmente se limitaban a existir dentro de los campos de la estética y la creación—, ni el fascismo y ni el totalitarismo dejaron inmune a las sociedades europeas en general, ni a España en particular.<sup>4</sup> Algunas de las amistades más señeras de Buñuel fueron Salvador Dalí y Federico García Lorca. Gala Candelas comenta que

Lorca, Dalí y Buñuel formaron parte del vanguardismo del Madrid de los años 20. Si por un lado su espíritu artístico les llevaba a la exploración y experimentación de distintos modos de expresión a menudo de carácter controvertido, la rigidez moral y religiosa de su educación les imponía obstáculos a su deseo de libertad. Un análisis de algunos ejemplos representativos de la producción artística de estos autores durante esta época muestra la importancia de la parodia como recurso para criticar la represión de las instituciones sociales y dar voz al deseo personal (1999-2000, p.470).<sup>5</sup>

Estos tres autores, a la postre, siguieron caminos distintos. García Lorca fue asesinado por el régimen fascista de Franco. Dalí se empeñó en mantenerse en Europa, en París

<sup>3</sup> Ver Vicente Sánchez-Biosca. "El cine y su imaginario en la vanguardia española". En Javier Pérez Bazo (ed.). (1998). *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Toulouse: Cr1c & Ophrys. Ver Victor Fuentes (1989). *Buñuel, cine y literatura*. Barcelona: Salvat.

<sup>4</sup> Ver Claudia Tame Domínguez. "Luis Buñuel. Entre el surrealismo y la política". En Fernando Huesca Ramón y Claudia Tame Domínguez (Comps.) (2016). *Reflexiones políticas contemporáneas en los márgenes disciplinarios*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, pp.111-118.

<sup>5</sup> Ver Luis Buñuel (1978). "Notes on the Making of Un chien andalou", *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*, en Joan Mellen (ed.). New York: Oxford University Press, pp.151-153. Ver Luis Buñuel (1978). "Poetry and Cinema". *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*. en Joan Mellen (ed.), New York: Oxford University Press, pp.105-110. Ver Francisco Aranda (1969). *Luis Buñuel, biografía crítica*. Barcelona: Lumen. Ver Agustín Sánchez Vidal (1996). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona: Planeta. Ver Luis Buñuel (2012). *Mi último suspiro*. Madrid: Debolsillo. Ver Fernando del Diego, et.al., (2000-2015). *Buñuel, 100 años (Entrevistas)*. Barcelona: Centro Virtual Cervantes. Ver Virginia Higginbotham (1979). *Luis Buñuel*. Boston: Twayne Publishers. Ver Max Aub (1985). *Conversaciones con Luis Buñuel*. Madrid: Aguilar.

particularmente. Y Luis Buñuel, como sabemos, se exilió de la persecución fascista inicialmente en Francia, y posteriormente en México.<sup>6</sup> Coincidieron los tres, no obstante, en hacer de su obra su vida, de hacer la realidad conforme a su deseo a través del arte, y su legado pertenece vivo y palpitante hasta nuestros días.

*El ángel exterminador* es una película que puede clasificarse en términos generales como surrealista,<sup>7</sup> producida en México por Gustavo Alatríste y protagonizada por Silvia Pinal entonces esposa del productor, Enrique Rambal y Claudio Brook. Esta fue realizada apenas un año después de que *Viridiana* (1961) se convirtiese en un éxito internacional, estrenándose en la Ciudad de México el 22 de septiembre de 1962. En el primero de estos filmes, las expectativas de los personajes siempre se ven frustradas cada vez que intentan tener un convite nocturno; mientras que, en el segundo, el protagonista no logra en ningún momento dar satisfacción a sus deseos sexuales.

Tratándose de los dos primeros filmes aludidos en este trabajo, los personajes (las parejas) que asisten al evento organizado parecen todas cortadas por la misma tijera y bajo el mismo trazo: el de la burguesía. El vestido de gala, el habla pedantesca vacía y avasalladora, acaso llena de datos recién aprendidos para la ocasión, superfluos y anquilosantes, desinteresados para quien los externa y excedentes para quien los escucha. Su caminar, sus gestos, su ‘delicadeza’ al tomar la copa, empujársela a la boca y la degustación del brebaje, acompañados de las palabras de etiqueta apropiadas y rectificadas, así memorizadas para la ocasión que no será ni la primera ni la última, si no siempre la misma una y otra vez.

<sup>6</sup> De acuerdo con Tomás Pérez Turrent (2001) "Cuando Luis Buñuel llegó a México no era un desconocido: llevaba ya una envidiable y a la vez pesada historia de celebridad y escándalo, pero también un silencio aún más pesado: su última película la había hecho en 1932, catorce años antes, ocho de los cuales los había pasado en Estados Unidos dedicado a oscuras tareas, casi todas burocráticas, relacionadas con el cine. A México llegaba a dirigir películas, lo que significaba borrón y cuenta nueva: un nuevo comienzo en el que —por triste que fuera— debía olvidar todo lo que había ocurrido con él en lo relativo al cine". *El cine mexicano de Luis Buñuel. Obsesión Buñuel*. Madrid: Filmoteca Española. Ver Tomás Pérez Turrent (1972), *Buñuel ante el cine mexicano. Revista de la Universidad de México*. Junio, 1972, Ciudad de México: UNAM, pp.5-9.

<sup>7</sup> Sobre la relación de Buñuel con el movimiento surrealista y Salvador Dalí durante su juventud, ver Joan M. Minguet (s.f.). "Dalí, Buñuel y el cine surrealista". *Arte contemporáneo*. Barcelona: Centro Virtual Cervantes. Ver Alain y Odette Virmaux (1976). *Les surréalistes et le cinema*. París: Seghers.

Imagen 2: Cartel del filme “El ángel exterminador” (1962)



Fuente: [www.archive.org](http://www.archive.org)

En *El ángel exterminador* encontramos que, tras asistir a disfrutar un evento operístico, un grupo de amigos e invitados deciden seguir a los Nóbile a una cena que tiene lugar en su mansión en la Calle de la Providencia. Desde las primeras escenas del filme se pueden observar extrañas conductas de los empleados domésticos en tanto los convidados van haciendo aparición. Más tarde, por una u otra razón, toda la servidumbre doméstica se ve impulsada a abandonar la casa repentinamente. La cena transcurre en unas cuantas escenas hasta que los invitados van constatando que no les resulta posible dejar la sala en la que se encuentran distribuidos conversando, debido a alguna razón que les resulta totalmente desconocida; pues no hay nada que les impida salir de allí, pero ninguno de ellos se siente capaz de intentarlo.

Luis Buñuel en la realización de este filme, uno de los más políticos que llevó a cabo, afirmó en una serie de entrevistas que realizaron entre 1975 y 1977, Tomás Pérez Turrent (T.P.T.) y José de la Colina (J.C.) conjuntamente con el realizador aragonés, el cual dio origen

a un libro titulado *Buñuel por Buñuel*, y cuyo capítulo XX se llama *El ángel exterminador*, que el guión y los diálogos eran creación suya y que el texto estaba basado en el cinegrama que había escrito hacía 5 años con Luis Alcoriza, titulado "Los naufragos de la calle Providencia". Se puede confirmar que Buñuel modificó y extendió el guión, concebido en principio para realizar un cortometraje, cambiando el título. Aquí parte de aquella entrevista:

*Buñuel*: Nada de eso. Lo único que es de Bergamín en toda la película ni siquiera abarca una línea: es el título. En Madrid, cuando fui allá a hacer *Viridiana*, Bergamín y yo nos encontrábamos en una "peña" a la que venía mucha gente: toreros, escritores, gente de cine. Un día, Bergamín me dijo que se proponía escribir una obra de teatro con el título de *El ángel exterminador*. Esto viene de la Biblia, del Apocalipsis, pero también se daban ese nombre los miembros de una asociación española, los apostólicos de 1828, y creo que un grupo de mormones. Le dije a Bergamín: "Es un título magnífico. Si voy por la calle y veo anunciado ese título, entro a ver el espectáculo." Bergamín jamás escribió la obra. Poco después, Alcoriza y yo escribíamos un guión que se llamaba *Los naufragos de la calle Providencia*. El punto de partida era una historia que se me había ocurrido hacia el año 40, en Nueva York, junto a cuatro o cinco más, entre ellas la que luego sería *Simón del Desierto* (1965) y el episodio de la niña "raptada" que más tarde incluiría

en *El fantasma de la libertad* (1974). *Los naufragos de la calle Providencia* era un título largo y literario: no me gustaba. Pensé en el título de Bergamín y le escribí a éste pidiéndole los derechos del título, y me respondió que no necesitaba pedírselos, puesto que esas palabras aparecían en el Apocalipsis.

*T.P.T.*: En ese tiempo hubiera sido difícil hacer la película con otro productor que no fuera Gustavo Alatríste. No le hubieran aceptado una historia como ésa.

*Buñuel*: Es verdad. O quizá la hubiera hecho con menos libertad. Lo ideal, desde luego, hubiera sido hacerla en Inglaterra, en un lugar donde verdaderamente existe un estilo de "alta sociedad". Pero, en cambio, con Alatríste tuve toda la libertad del mundo. No me suprimió nada, no me dijo que pusiese esto o lo otro. Ni siquiera conocía el argumento: todo lo que le dije es que se trataba de unas personas que no pueden salir, inexplicablemente, de una habitación. "Adelante", me dijo, "hágalo

como usted quiera." Si no llegué más lejos fue porque me autocensuré. Ahora la haría mejor.

*J. de la C.:* ¿En qué sentido?

Buñuel: Dejaría a los personajes encerrados un mes hasta llegar al canibalismo, a la pelea a muerte, para mostrar que tal vez la agresividad es innata.

*J. de la C.:* *El ángel exterminador* estaría dentro de cada personaje ... De todos nosotros.

Buñuel: Yo primero pensé que el título tenía una relación subterránea con el argumento, aunque no sabía cuál. A posteriori lo he interpretado así: en la sociedad humana de hoy, los hombres cada vez se ponen menos de acuerdo, y por eso se combaten entre ellos. Pero ¿por qué no se entienden? ¿Por qué no salen de esta situación? En la película es lo mismo: ¿Por qué no llegan juntos a una solución para salir de la sala?

*J. de la C.:* Encuentro cierta relación con el tema de *El discreto encanto de la burguesía* ...

*Buñuel:* De otra manera, es lo mismo: no poder hacer algo, aunque en principio se podría hacer.

*T.P.T.:* Hay también el tema de la repetición de ciertos actos (1993, pp.224-225).

El tiempo en *El ángel exterminador* es el tiempo del ostracismo, el del sueño,<sup>8</sup> el que se diluye suave y despacio -bergsonianamente- en espacio, el espacio del derroche, del lujo, del interés que el aristócrata, burgués o plutócrata no deja de acumular en todo momento mientras se divierte y hace todo lo posible en cada gesto, para que se note la diferencia frente a lo igual, lo atrasado, lo que no está ni puede estar en donde él o ella respiran y ventosean. Se trata de una temporalidad subjetiva que se desprende del tiempo objetivo enmarcado este último en la línea del progreso, en la acumulación cronológica del derroche, de lo mal habido y lo malgastado, la vida del 'fondo perdido' y la especulación, típicos de la clase burguesa que observamos tanto en *El ángel exterminador* como en *El discreto encanto*

<sup>8</sup> Ver Sigmund Freud (1957). "A Metapsychological Supplement to the Theory of Dreams". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. XIV. London: Hogarth Press, pp.217-235.



de la burguesía. Un Tiempo que solo se encuentra con el tiempo cuando el reloj fisiológico; ese que en principio funciona “naturalmente” para todos por igual; sabe distinguir entre prioridades y postergaciones; tiempo *elite* en el que se da la bursatilización de la vida.

Regresando a la obra de entrevistas que realizaron conjuntamente Tomás Pérez Turrent (T.P.T.) y José de la Colina (J.C.), en la que comentan con Buñuel en el capítulo dedicado al filme *El ángel exterminador*, encontramos reflexiones sumamente interesantes sobre el tiempo, los comportamientos de los personajes prototípicos de la burguesía de la época y la repetición. Leemos:

*T.P.T.:* En *El ángel exterminador* el tiempo es muy lento, un tiempo subjetivo. A mayor concentración del encierro, del espacio, mayor dilatación del tiempo.

*Buñuel:* Mientras el encierro y el malestar duran, el tiempo es como una eternidad. En el cine el tiempo y el espacio son flexibles, obedecen al realizador. En esta película, en cuanto los personajes quedan encerrados, es como si ya no hubiera tiempo. ¿Cuánto tiempo están allí dentro? ¿Diez minutos, diez días, diez años? No se sabe. Están en otro tiempo. Por eso hay repeticiones:<sup>9</sup> no es el tiempo como una línea.

<sup>9</sup> Las repeticiones de las cuales habla Buñuel así como las intertextualidades que abundan en su cinematografía son una constante importante, recurso narrativo que al igual que a la intertextualidad a la cual el mismo Buñuel hace referencia en su filmografía y en la entrevista a la cual hacemos alusión en reiteradas ocasiones en este trabajo, juegan un papel igualmente importante, siempre con relación al empleo que se hace del tiempo subjetivo (del relato) con respecto al tiempo objetivo (histórico-cronológico). Con relaciones a *El ángel exterminador*, Carlos Barbáchano considera que “la película no se basa únicamente en lo insólito de la situación, sino también en la importante función dramática que adquiere en ella el moderno recurso de la repetición. Repeticiones –hay unas veinte en toda la película– que inciden, una vez y otra, en las absurdas y mecánicas costumbres sociales de nuestra era del desarrollo” (1989, p. 170). En el mismo tenor, Agustín Sánchez Vidal escribe que:

En cuanto a las repeticiones [Buñuel] ha declarado que siempre se ha sentido muy atraído por ellas, y el efecto hipnótico que producen, declarando, orgulloso, que en *El ángel exterminador* hay, por lo menos, una decena de repeticiones, y que él era el primero que las había empleado en cine; afirmación que habría que matizar, puesto que –por citar dos ejemplos anteriores– en *Octubre* (1927) Eisenstein muestra a Kerensky subiendo repetidamente las mismas escaleras, al igual que Léger (1924) a una mujer en *Ballet mécanique*. (1991, p. 237). Para Pedro Poyato, “... sin duda es la repetición el elemento que de manera más reiterativa suspende el sentido del filme. Aun cuando había sido previamente ensayada en alguna obra anterior de Buñuel, como *Ensayo de un crimen* (1955), es en *El ángel exterminador* donde la repetición encuentra su definitiva consolidación, hasta el punto de convertirse en uno de los rasgos estructurales del filme” (2011, p. 5).

*J. de la C.:* Todo es muy físico: el hambre, la sed ...

*Buñuel:* ... el desaliño, la enfermedad, el sudor, la barba que crece, la basura que se va acumulando.

*J. de la C.:* Es el lado intensamente materialista del film. Estos personajes que no producen nada, corren en cambio el riesgo de ahogarse en sus propios desechos y detritus. Todo ha empezado a degradarse. Los criados se han ido, es decir que las fuerzas realmente productivas han dejado de suministrar medios de vida a las clases consumidoras. Hay también un lado de parábola marxista.

*Buñuel:* Pues será muy marxista, como usted dice, pero el hecho es que no se exhibe en la Unión Soviética. Claro, puede haber una interpretación marxista del argumento: la sociedad burguesa ya no tiene motor histórico, está estancada en sí misma, ha perdido la capacidad creadora ...Puede ser, sin que yo lo haya pensado a priori.

*T.P.T.:* ¿Y la carga final, cuando los personajes vuelven a quedar encerrados en la iglesia? ¿Es la revolución?<sup>10</sup>

*Buñuel:* No. Es la represión policiaca: la caballería ataca a unos manifestantes. ¿Por qué? No sé: es una imagen que vuelve a mi memoria. Está también en *Tristana* (1970) y en cierto modo en el final de *El fantasma de la libertad* (1974). Son recuerdos de Zaragoza, como ya les he contado. Quizá, en *El ángel exterminador* la carga de la policía no tenga relación con el encierro en la iglesia, y sean dos hechos coincidentes por casualidad. Pero yo no sentí la imagen de otra manera, sino así: la fachada de la iglesia, tiros, gritos, los corderos que entran en el templo. Si no se les ocurre a los críticos mejor explicación, podrían decir que me gustan las situaciones de caos, que soy un anarquista. (Ríe.) (1993:233-234).

<sup>10</sup> Ver Román Gubern y Paul Hammond (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.

Sobre la manera en la cual puede o llega a correr el tiempo cinematográfico y que viene a colación con lo que observamos en *El ángel exterminador* (1962), Jean Epstein, teórico y director de cine francés de origen polaco, hablando sobre un tiempo que parece no transcurrir, al cual llama "tiempo intemporal" y que consideramos tiene mucha relación con la manera en la cual el tiempo ocurre dentro del filme buñueliano, afirma que [este tiempo]

Impone su propio número de días y noches en forma tan tiránica que, a pesar de que este cálculo sea defectuoso, no se puede cambiar y es necesario el continuo reajuste de los calendarios. Sin duda, en ocasiones, una hora de aburrimiento parece transcurrir más lentamente que una hora agradable, pero estas impresiones siempre confusas y a menudo contradictorias no alcanzan a quebrar la fe en la fijeza inalterable del ritmo universal. Creencia confirmada incluso por la irreversibilidad del tiempo, invariablemente positiva, imagen de la constancia irreversible de los movimientos astronómicos, en tanto que el espacio, en longitud, latitud y profundidad, puede ser recorrido y medido, ya sea en un sentido como en el contrario. Así, basta la invención del acelerado y del *ralenti* cinematográficos, parecía imposible -y ni siquiera soñable- ver un año de vida de una planta condensarse en diez minutos, o treinta segundos de la acción de un atleta crecer y extenderse durante dos minutos (1960, p.36).

Observamos en el filme que cuando el hartazgo por el internamiento en la casona llega a su máxima expresión, y la superfluidad ha agotado ya todos los artilugios del engaño, del marasmo intelectual, la abulia se hace presente en una <<sucesión>> ininterrumpida de presentes, haciendo de cada personaje un San Jerónimo deformado, no por la melancolía ni rodeado de un perro o un león durmiente y de sus instrumentos de medición, sino de la enfermedad burguesa que se asemeja a la vigilia y la hibernación del oso, a la mediocridad traducida en miedo y cobardía de los corderos en manada siguiendo al que lo adelanta sin objeto ni destino o voluntad definidos. El tiempo parece detenerse o entrar en una línea temporal más de discontinuidad que de continuidad.

Afirma Epstein que:

[...] se adivina entonces que este continuo y este discontinuo cinematográficos son en realidad tan inexistentes el uno como el otro o, lo que esencia resulta lo mismo, que el continuo y el discontinuo toman alternativamente el papel de objeto y el de concepto, ya que su realidad no es más que una función en la cual pueden sustituirse el uno al otro” (1960, p. 26).

En virtud de lo anterior, la realidad se convierte en una realidad de irrealidades (surreal), y el tiempo se funde en una relación con el espacio, tal como ocurre en el mundo onírico, en el que:

[...] la cámara filmadora, al fragmentar la continuidad de los gestos de un personaje, ha recortado una imagen discontinua que, a causa de su propia discontinuidad es falsa, y que no reencontrará su verdad sino a condición de que se la reintegre, en la proyección, a su continuidad originaria. (1960, p.27).

**Imagen 3:** Fotograma de “El ángel exterminador” (1962)



Fuente: [www.archive.org](http://www.archive.org)

Observamos en el filme secuencias en las que acorde con el comportamiento abúlico y de aburrimiento de los personajes, ni el tiempo parece ser tiempo, ni el espacio, espacio. Por lo

que la vida de los personajes se torna en una suerte de juego en la que el tiempo dispone de estos; los sujeta a su voluntad. Lo anterior, resulta de un recurso narrativo magistralmente construido por Buñuel, el cual según Epstein se debe en gran parte a que

El cinematógrafo ha destruido esta ilusión: muestra que el tiempo no es más que una perspectiva nacida de la sucesión de los fenómenos, así como el espacio no es más que una perspectiva de la coexistencia de las cosas. El tiempo no contiene nada que pueda llamarse tiempo en sí, ni el espacio encierra nada de espacio en sí. No se componen, tanto el uno como el otro, más que de relaciones esencialmente variables, entre apariencias que se producen sucesiva o simultáneamente (1960, p.41).

Dicho de otra manera, de la mano de Epstein: “El cinematógrafo invita a reconsiderar el principio de la causalidad” (1960, p. 73). En *El ángel exterminador* (1962) el espacio<sup>11</sup> en la pantalla parece ser siempre el mismo tomado desde ángulos y perspectivas distintas, para mostrar en claroscuros los perfiles más siniestros de los convidados. No solo las tomas abiertas (objetivas) en donde todos los personajes o varios de ellos pueden verse maniobrando bajo la luz barroca que los abriga y hermana, sino también las tomas subjetivas que parten de la mirada misma de quien es capturado por la cámara mientras se dirige a alguien o algo más (dentro o fuera del encuadre) para expresar su ánimo o desánimo ante los acontecimientos que se suscitan en la pantalla.

Eclosionan la soledad y el aislamiento, el lenguaje vacío y el sin-sentido de la vida superflua que se hace acompañar del enmascaramiento de lo real y de las otras máscaras que hay debajo, que sólo sirven de base para toda relación social que se establece desde allí, en la nulidad, todo esto funcionando en gran parte de manera intertextual con el otro filme al que hemos hecho alusión: *El discreto encanto de la burguesía* (1972).

<sup>11</sup> Sobre el espacio arquitectónico en esta película de Buñuel y en general en la obra buñuelesca, ver José Enrique Mora Díez. “La concepción del espacio arquitectónico en el cine de Luis Buñuel”. Publicación del *Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, Zaragoza, núm. XCV, 2005, pp.265-288.



Imagen 4: Fotograma de “El discreto encanto de la burguesía” (1972)



Fuente: [www.archive.org](http://www.archive.org)

Para cerrar esta parte concerniente al tiempo en *El ángel exterminador* (1962), citamos nuevamente a Epstein, quien afirma que

El cinematógrafo. Se diferencia de los aparatos simplemente ópticos, en primer lugar, porque aporta informes del exterior concernientes a dos sentidos distintos; en segundo

lugar -y, sobre todo-- porque presenta estos datos bisensoriales ya ordenados por el mismo de acuerdo con ciertos ritmos de sucesión. El cinematógrafo es un testigo que vuelve a trazar una imagen no sólo espacial sino también temporal de la realidad sensible; que asocia sus representaciones en una arquitectura cuyo relieve supone la síntesis de dos categorías intelectuales: la de la extensión y la del tiempo. Síntesis en la que aparece casi automáticamente la tercera categoría: la causalidad. A causa de este poder de efectuar combinaciones diversas -aunque resulte puramente mecánico- el cinematógrafo demuestra ser algo más que el instrumento de reemplazo o de extensión de uno o aun de varios órganos de los sentidos (1960, pp.95-96).

El *ethos* burgués y su contexto sociohistórico en *El ángel exterminador*



La película *El ángel exterminador* (1962), está ambientada y pensada como una crítica a la burguesía mexicana de mediados del siglo XX, en un contexto histórico que abarca principalmente las décadas de los años 40 y 50. Aunque fue realizada en los años 60, la obra refleja una sociedad que aún estaba profundamente marcada por las dinámicas de poder, costumbres y privilegios de la élite económica y social de las décadas previas. Estas décadas coincidieron con el periodo conocido como el "milagro mexicano", un tiempo de crecimiento económico sostenido y estabilidad política bajo el régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Durante este periodo, surgió una burguesía que se beneficiaba del desarrollo industrial y las políticas estatales, pero que también era percibida como superficial, moralmente vacía y desconectada de la realidad de las clases populares. Buñuel utiliza el encierro absurdo e irracional de los personajes en la película como una metáfora de la incapacidad de esta clase social para confrontar sus propias limitaciones, hipocresías y la rigidez de sus valores. Por lo tanto, aunque la película se rodó en los años 60, critica un contexto sociopolítico y cultural que se desarrolló en las décadas anteriores y que seguía vigente en la sociedad mexicana de la época.

Tenemos de trasfondo el ascenso de la burguesía, característica afín a los nuevos ricos que trajeron -no en ferrocarril precisamente- los gobiernos posrevolucionarios y el 'alemanismo' en México. El gusto por lo europeo, pero sobre todo por lo europeizante. Un México otro que creía que se abría camino al mundo de la Modernidad y el 'Concierto Internacional de las Naciones', cuando en realidad "lo abrían" la sociedad de consumo y las necesidades propias del <<Tío Sam>>, que luego de haberse involucrado en la gran conflagración de mediados del siglo pasado salieron victoriosos. Aunado a lo anterior, desempeñaban un papel muy importante en el imaginario social, las vanguardias europeas como ya se comentó, de las cuales el mismo Buñuel era producto en lanzamiento (exilio voluntario y forzado a la vez por la guerra civil en España y la Gran Guerra) y a la vez portador

de las buenas nuevas, no necesariamente como algo mejor, pero si diferente, entre las cuales se encontraban la revolución de corte socialista, el surrealismo<sup>12</sup> y el psicoanálisis.

Regresando a *El ángel exterminador*, las emociones, la desesperación, la abulia y el deseo afloran, no pueden ocultarse más ante la desesperación de no saber qué es lo que los mantiene allí recluidos sin poder retirarse de la mansión. Tal vez salir por la misma puerta por donde entraron sería suficiente, pero a nadie parece ocurrírsele idea tan poco descabellada. Tirar la casa, romper las paredes para salir. Tirar un muro, horadar una tubería para saciar la sed. Resguardarse de un oso y asesinar a los borregos para adormecer el hambre. En las entrevistas a las cuales ya hicimos alusión, por parte de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina en común acuerdo con Luis Buñuel, comentan sobre las escenas más oníricas, simbólicas y surreales que aparecen en *El ángel exterminador*, como son aquellas en donde aparecen osos y corderos. Aquí un extracto:

*Buñuel:* Es verdad ... Hay otra cosa que quiero contarles para que vean cómo me atribuyen símbolos arbitrariamente. Estaba filmando *El ángel exterminador*, eran las seis de la tarde y a las siete había que dar el corte. No se me ocurría nada, pero tampoco podía desperdiciar una hora. Le dije a Nobile que se sentara junto a un cordero atado a la pata del piano, le entregué un cuchillo y pedí a Silvia que se sentara cerca de Nobile. Y no se me ocurría más y llegaron las siete. Al día siguiente podía seguir con otra escena, pero había que cambiar el emplazamiento y la iluminación. Se me ocurrió que Silvia vendara con un pañuelo los ojos del cordero y le diera el puñal a Nobile. Así quedó. Todo improvisado, sin pensar en que los objetos fueran símbolos. Buen símbolo de nada. A pesar de eso algunos críticos hicieron varias interpretaciones. El cordero, es decir el cristianismo; el cuchillo, la blasfemia ...<sup>13</sup> Y no había nada de eso, todo era arbitrario, se trataba de provocar sólo alguna inquietud ...

<sup>12</sup> Ver Julian Matthews (1971). *Surrealism and Film*. Michigan: University of Michigan Press. Ver Raquel Tibol (2014). "Buñuel y Remedios Varo. Dos momentos del surrealismo en México". ENDEBATE. Publicado en La Jornada, el 29 de septiembre de 2013. <http://www.jornada.unam.mx/2013/09/29/opinion/a03a1cul> y <http://www.jornada.unam.mx/2013/10/06/cultura/a03a1cul>

<sup>13</sup> Ver Víctor Fuentes. "Pulsiones y perversiones en el cine de Buñuel y en el de Almodóvar". *Turia: Revista cultural*, Nº 76, 2005, pp.192-209.

*J. de la C.:* Recuerdo también otra "interpretación de símbolo". Un crítico de aquí, de México, al ver el oso que recorre la escalera y el pasillo de arriba, dijo que simbolizaba "la amenaza soviética". Por otra parte, el crítico de *Positif* que comentó la película, refiriéndose a la escena en que la esposa de Nobile invita a su amante a ir a ver el incunabulo, oyó o leyó "incurable" y pensó que se trataba de un moribundo y que ese moribundo, desde luego, era el mismo mundo burgués.

Buñuel: Esto no lo sabía. Lo del oso, sí. El oso era "la Unión Soviética que tenía sitiada a la burguesía", y así la película quedaba enciclopédicamente explicada (1993, pp.230-231).

La fatiga se devela como la posible invitación a la muerte que se avecina. Afuera (o, ¿menos adentro que adentro?), los reflectores, los periodistas, los vecinos, un representante de la iglesia (no podía faltar, como al interior de la casa en el baño la figurilla del ángel), todos ellos lucen vacíos y sus miradas hasta parecen compartir las angustias, los miedos y las ansiedades de los autosequestrados al interior de la mansión.

Podemos considerar que el realizador aragonés en *El ángel exterminador* hace alusión a *La balsa de la medusa* [Le Radeau de la Méduse] realizada por el pintor y litógrafo francés del romanticismo Théodore Géricault (1791-1824) entre 1818 y 1819, y donde se pueden contar 21 personajes, mismo número de elementos del que se compone el conjunto de burgueses atrapados en la mansión de la Calle de la Providencia. Se torna difícil distinguir entre el adentro y el afuera si seguimos la subjetividad de los personajes, y nos olvidamos de nuestro papel como espectadores "pasivos" del filme. Pero ¿qué tan cierta es esta relación que establecemos con la obra pictórica? Buñuel, en la serie de entrevistas en que participó con Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, comenta al respecto:

*T.P.T.:* Según parece, ya antes había estado usted a punto de hacer una película muy parecida a *El ángel exterminador*, con un grupo encerrado en un barco perdido [...]

*Buñuel:* Tuve ese argumento, pero nunca estuvo a punto de filmarse. Una amiga de Sadoul, que trabajaba en un periódico de izquierda, me envió un argumento estupendo que aún conservo. Una balsa perdida en el mar, con 45 personas. Una

especie de adaptación de *Le radeau de la Méduse*. Muy difícil de hacer, muy complicado técnicamente. Hitchcock hizo algo parecido. Es como una apuesta imposible: ese espacio tan reducido, tantas personas amontonadas.

*T.P.T.: El ángel exterminador ¿no viene de Le radeau de la Méduse?*

*Buñuel:* No tiene nada que ver. Hay mil situaciones parecidas a ésta. Si ustedes quieren, pueden hacer una película de ciencia ficción: quince astronautas en un cohete espacial aislado en el espacio. La diferencia fundamental es que en *El ángel exterminador* no hay ninguna circunstancia material que impida a los personajes la salida (1993, p.235).

El filme *El ángel exterminador*, lejos de ser absurdo como podría parecer en primera instancia, nos suelta una bofetada intentando despertar nuestros sentidos -incluyendo el llamado: “común”-, tal como era pretensión y objetivo lograrlo para el “teatro del absurdo”, aludiendo, por una parte, al “efecto de distanciamiento” brechtiano; y, a la idea de “significancia” de Lacan, por otra parte. Tenemos así “lo real y además lo más crudo y desnudo de lo real disfrazados de ‘irrealidad’”; y, “lo lógico en lo que parece más descabelladamente ilógico”. Teniendo la ‘tabla de verdad’ completa, lo que se devela no es solo el comportamiento que se asocia tautológicamente al de la burguesía, sino al de la humanidad en su totalidad bajo ciertas circunstancias, claro, con matices y diferencias en la repetición que transcurre y observamos en la pantalla. Sobre lo aparentemente onírico y lo “ilógico” que venimos mencionando a propósito de los dos filmes de Buñuel en cuestión, Epstein afirma que

Por lo tanto, los procedimientos que emplea el discurso del sueño y que le permiten tal profunda sinceridad, encuentran sus analogías en el estilo cinematográfico. Tal es en primer lugar una suerte de sinécdoque muy frecuente, en la cual la parte representa al todo y en la cual un detalle en sí mismo ínfimo y trivial se agranda, se repite y se vuelve el centro y el motivo conductor de toda una escena soñada o vista en la pantalla. Una llave, un lazo de cinta o un teléfono, por ejemplo, serán ubicados por el sueño y la pantalla en un primer plano, cargados de intensa fuerza emocional, de toda la significación dramática que le ha sido atribuida a este

objeto cuando se lo advirtió por primera vez en el transcurso de la víspera o al comienzo del film. En consecuencia, tanto en el lenguaje del sueño como en el del cinematógrafo, dichas imágenes-palabras sufren cada vez más una transposición de sentido, adquieren una simbolización (1960, pp.112-113).

Si *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) nos muestra el ocaso del deseo y la devastación vital sufrida en términos del sin-sentido al que conlleva, la imposibilidad producto de la edad de un individuo que leemos entre los dictados impostergables del deseo y la autoritaria ontología de la naturaleza que se revelan como incomunicables de principio a fin en la película; en *El discreto encanto de la burguesía* (1972), miramos a una camarilla o elite integrada por la milicia, aristócratas fascistas, aliados a capitales mafiosos e imperialistas en otros continentes, un clero de doble moral que actúa en contubernio y parasitariamente con la ultraderecha (contrario a las ideas socialistas-comunistas que promueven el ateísmo, la equidad y la justicia social entre sus principios fundamentales), todos ellos unidos con la finalidad de conservar el *statu quo* que salvaguardará sus condiciones materiales de vida, no obstante, el daño social al que esto conlleva y tiene lugar: Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, Paraguay, Colombia y Perú. Miremos hoy el avance de la derecha en el cono sur del continente (y el mundo en general).

*El ángel exterminador* (1962), nos pone en escena un selecto reducto de la burguesía mexicana, que podría bien ser tomada y llevada a cualquier otro espacio de Latinoamérica. Ante la desesperación que llena el espacio, los instintos más salvajes se asoman entre las emociones reprimidas que estos mantienen consigo mismos y con los demás: ira, violencia, infidelidad, proyecciones erótico-sexuales, emplazamientos agresivos de unos a otros, confesiones dolorosas no pedidas, entre otras. Presentamos aquí un extracto más de la serie de entrevistas en que Buñuel participó al lado de Tomás Pérez Turrent y José de la Colina, en donde el aragonés comenta sobre el erotismo y la destrucción a propósito de *El ángel exterminador*:

*J. de la C.:* Esto del placer de la destrucción podría relacionarse con la noción de desperdicio, de derroche, de la que habla Bataille. Se relacionan con el amor y el erotismo.<sup>14</sup>

*Buñuel:* El erotismo es un placer diabólico y se relaciona con la muerte y la carroña. He puesto algo de eso en escenas de amor de mis películas.

*J. de la C.:* Uno puede angustiarse viendo *El ángel exterminador*, pero también sentirse a gusto. Sentir el placer de ver cómo esa sociedad que ha empleado siglos en llegar a tan alto punto se degrada en hora y media de pantalla, se destruye literalmente a la vista. *El ángel exterminador*, si a usted no le molesta, puede verse como una comedia.

*Buñuel:* No me molesta. Hay algo de comedia, sí. Para concluir, diría que es una película fracasada. Podría ser mucho mejor, por razones de las que ya hemos hablado (1993, p.236).

Observamos en el filme que a medida que va transcurriendo un número indefinido de días, el alimento y la bebida empiezan a escasear, los anfitriones y los invitados se exasperan, algunos enferman, duermen y aman donde pueden. La etiqueta, las buenas costumbres y la cordialidad comienzan a desvanecerse; el grupo humano, poco a poco comienza a comportarse de modo grosero y egoísta. Finalmente, tras un aparente acto fortuito que va repitiéndose en todos los asistentes, parecen localizar en paralelo e inexplicablemente un llamado interior que los hace sentirse capaces de dirigirse al exterior y abandonar la mansión en la que se encontraban presos de sus propios instintos personales.

<sup>14</sup> Ver Georges Bataille, 2007. *El erotismo*. Ciudad de México: Tusquets.



Imagen 5: El ángel exterminador (1962)



Fuente: [www.archive.org](http://www.archive.org)

### Conclusiones

La burguesía, así como el deseo, el individuo, el mundo y el capitalismo mismo no son los mismos que aquellos que conoció Buñuel. Ha transcurrido más de medio siglo desde que se estrenaron los dos filmes en los cuales centramos nuestra atención en este trabajo, y aquello que con su labor cinematográfico criticó continúa siendo objeto de crítica. La resistencia creativa y el exilio como “elecciones” más forzadas que voluntarias en función de las circunstancias que a estos rodearon, parecen por momentos haberse quedado en aquella época, y en otras, volver. Hoy tenemos migraciones forzadas, desplazamientos, desaparecidos, guerras, torturados y asesinados: fragmentos de cuerpos y existencias evanescentes y fantasmagóricas. El estilo de vida burgués -del cual formaba parte también Buñuel desde su nacimiento- mutó también, pero lo hizo para tornarse mucho más egoísta, indolente, indiferente, cínico, cruel, racista, mórbido, acrítico, mediocre, conformista y vulgar. Buñuel dijo en imágenes, lo que otros hicieron y plasmaron en libros, lienzos,

palimpsestos, acordes, sonidos, estructuras metálicas y otros materiales como el cuerpo mismo.

El gran cineasta aragonés parece haber sido siempre congruente consigo mismo, con su forma de pensar y de ver el mundo, de comprender, asimilar y entender al otro, de vivir la vida y de morir la muerte, no obstante, fueron tal vez de hecho sus contradicciones y obsesiones que poblaron su obra, que es allí precisamente donde más congruente fue. Porque nunca dejó de ser el que fue, tal vez por eso mismo –a diferencia de muchos otros grandes o considerados como grandes- sigue siendo un referente para poder entender el siglo XX. Un ejemplo de lo anterior, resulta el hecho de que la cinematografía de Luis Buñuel jugó un papel fundamental en la gestación del realismo maravilloso latinoamericano tanto cinematográfico como literario. José Donoso, Gabriel García Márquez, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Arturo Ripstein, son solo algunos ejemplos de lo anterior.<sup>15</sup>

Los ojos del aragonés, su mirada, eran los de un mundo que sigue mirando y por el que se puede mirar para entender, comprender y comprendernos: artista conceptual y experimental, arriesgado, didáctico-pedagógico, crítico; un maestro, un contemporáneo, un ejemplo. Dicen que un desaparecido duele más que un muerto –y que nos platiquen a los mexicanos de la actualidad- no por muerto, sino porque estando muerto, sigue vivo. Buñuel no desaparecerá jamás, es poseedor de un gran “capital distópico”, rebelde, resistente y revolucionario. ¿Acaso no sería más fácil de conformidad con el guión y los argumentos filmar esta película hoy en día que transpiramos “el fin de la historia”<sup>16</sup> y renunciamos “posmodernamente” a la utopía?, ¿no es esta película un genuino antecedente, un ‘gesto’, una alegoría de una visión posthumana y apocalíptica de los tiempos capitalopandémicos globales que no hemos acabado de atravesar la humanidad?, ¿su anuncio? ¿Habrà tiempo suficiente para que jalemos el freno benjaminiano de emergencia frente al exterminio que

<sup>15</sup> Ver José María Paz Gago. “Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2000, 29, pp.43-74. Ver Carlos Monsiváis (2000). *Aires de familia*. Barcelona: Anagrama, pp.51 y 61. Ver Tomás Pérez Turrent y José de la Colina (1993). *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot.

<sup>16</sup> Ver Esther Rubio Fedida (2007). “La posibilidad de una lectura cinematográfica de la historia”. *Memoria e industria cultural*. Madrid: UNED.

el ángel se propone desde lo más hondo de la interioridad humana? Cuestionamiento, todos estos, sólo para seguir reflexionando nuestra época a través de la obra fílmica de Buñuel.

Volviendo a la conversación/ entrevista sobre *El ángel exterminador*, el capítulo dedicado a esta película que lleva el número 20, es concluido por Luis Buñuel expresando lo siguiente:

*T.P.T.:* Pero antes de terminar, quisiera insistir un poco sobre el valor que tiene la repetición en la película. Se supone que la repetición cerraría el círculo, en lugar de abrirlo, pero en el filme es al revés.

*Buñuel:* Es una idea mía, algo personal. Yo me repito mucho en mis películas, cuando hablo, etcétera. Esto no tengo ni que hacérselo notar a ustedes, mis pacientes entrevistadores. Soy hombre de obsesiones. En cuanto a lo que usted dice, en el final de la película no hay liberación. Sólo es momentánea. Pero la situación de encierro se va a repetir infinitamente. Regresarán a la situación inicial, volverán a hacer los mismos gestos. Han salido del encierro en casa de los Nobile, pero se quedan encerrados en la

iglesia. Y ahora en la iglesia será peor, porque ya no son veinte personas, sino doscientas. Es como una epidemia que se extiende hasta el infinito (1993, p.237).

Y en efecto, parece ser así. No sólo en *El ángel exterminador* (1962), sino también en *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y muchos otros de sus filmes, la repetición no funciona como un *leit motiv* intratextual o intertextual que insista en repetir para convencer o persuadir, sino para confundir o hacer dudar, para hacer pensar, sin salvación ni redención: no hay liberación, ni progresión continua, sino fractalidad y fragmentariedad infinita y sin sutura definitiva.

### Referencias

- Aranda, F. (1969). *Luis Buñuel, biografía crítica*. Lumen.
- Aub, M. (1985). *Conversaciones con Luis Buñuel*. Aguilar.
- Barbáchano, C. (1989). *Buñuel*. Salvat.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Ciudad de Tusquets.

- Buñuel, L. (2012). *Mi último suspiro*. Debolsillo.
- Buñuel, L. [Director]. (1977). *Ese oscuro objeto del deseo (Cet obscur objet du désir)*. Francia-España. Guión: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Coproducción: Les Films Galaxie, InCine S.A, Greenwich Film Productions.
- Buñuel, L. [Director]. (1974). *El fantasma de la libertad (Le Fantôme de la liberté)*. Francia. Guión: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Coproducción: Eurointer, Greenwich Film Productions.
- Buñuel, L. [Director]. (1972). *El discreto encanto de la burguesía (Le Charme discret de la bourgeoisie)*. Francia. Guión: Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière. Productor: Alfredo Matas.
- Buñuel, L. [Director]. (1970). *Tristana (Tristana)*. España. Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Coproducción: Época Films, Talia Films.
- Buñuel, L. [Director]. (1965). *Simón del desierto (Simón del desierto)*. México. Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Producción: Gustavo Alatraste.
- Buñuel, L. [Director]. (1962). *El ángel exterminador*. México. Guión: Luis Buñuel, Luis Alcoriza. Producción: Producciones Alatraste.
- Buñuel, L. [Director]. (1961). *Viridiana (Viridiana)*. España. Guión: Luis Buñuel, Julio Alejandro. Coproducción: Films 59, Uninci, Gustavo Alatraste.
- Buñuel, L. [Director y Productor]. (1929). *Un perro andaluz (Un chien andalou)*. Francia. Guión: Luis Buñuel, Salvador Dalí.
- Candelas, G. (1999–2000). De la parodia al patetismo: Lorca, Dalí y Buñuel. CAUCE. *Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, (22–23), 469–488.
- Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós.
- Del Diego, F., Rabal, F., Piccoli, M., Musson, B., Bardem, J. A., García Berlanga, L., ... Barros, J. L. (2000–2015). *Buñuel, 100 años (Entrevistas)*. Centro Virtual Cervantes.
- Eisenstein, S y Aleksandrov, G. [Directores y Guionistas]. (1927). *Octubre (Oktyabr)*. Unión Soviética. Producción: Sovkino.
- Epstein, J. (1960). *La inteligencia de una máquina*. Ediciones Nueva Visión.

- Epstein, J. [Director y Productor]. (1928). *La caída de la casa de Usher (La Chute de la maison Usher)*. Francia. Guión: Jean Epstein, Luis Buñuel.
- Epstein, J. [Director y Productor]. (1926). *Mauprat (Mauprat)*. Francia. Guión: Jean Epstein, George Sand.
- Freud, S. (1957). A metapsychological supplement to the theory of dreams. En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. XIV, pp. 217–235). Hogarth Press.
- Fuentes, V. (1989). *Buñuel, cine y literatura*. Salvat.
- Fuentes, V. (2005). Pulsiones y perversiones en el cine de Buñuel y en el de Almodóvar. *Turia: Revista cultural*, (76), 192–209.
- Gubern, R., & Hammond, P. (2009). *Los años rojos de Luis Buñuel*. Cátedra.
- Higginbotham, V. (1979). *Luis Buñuel*. Twayne Publishers.
- Huesca, F., & Tame, C. (Comps.). (2016). *Reflexiones políticas contemporáneas en los márgenes disciplinarios*. BUAP.
- Lang, F. [Director]. (1921). *Las tres luces (Der müde Tod)*. Alemania. Guión: Fritz Lang, Thea von Harbou. Producción: Decla Film.
- Léger, F y Murphy, D. [Directores]. (1924). *Ballet mecánico (Ballet mécanique)*. Francia. Guión: Fernand Léger. Producción: Synchro-Ciné
- Mancebo R., J. A. (2022). Entre un ‘Perro andaluz’ y ‘Las Hurdes’, ‘Tierra sin pan’. Subversión y utopía en Luis Buñuel (1917–1933). En Díaz del Campo, R. V. & Pérez G., J. S. (Coords.), *La aventura de la modernidad. Los años veinte en España* (pp. 237–248). Catarata.
- Matthews, J. (1971). *Surrealism and Film*. University of Michigan Press.
- Mellen, J. (Ed.). (1978). *The World of Luis Buñuel. Essays in Criticism*. Oxford University Press.
- Minguet, J. M. (s.f.). Dalí, Buñuel y el cine surrealista. En *Arte contemporáneo. Centro Virtual Cervantes*.
- Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia*. Anagrama.



- Mora D., J. E. (2005). *La concepción del espacio arquitectónico en el cine de Luis Buñuel*. Publicación del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja, Zaragoza, (XCV), 265–288.
- Paz G., J. M. (2000). Escritores de cine. Nuevo cine y nueva narrativa latinoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (29), 43–74.
- Pérez, B. J. (Ed.). (1998). *La vanguardia en España. Arte y literatura*. Cr1c & Ophrys.
- Pérez, T., & de la Colina, J. (1993). *Buñuel por Buñuel*. Plot.
- Pérez, T. (2001). El cine mexicano de Luis Buñuel. En *Obsesión Buñuel*. Filmoteca Española.
- Pérez, T. (1972, junio). Buñuel ante el cine mexicano. *Revista de la Universidad de México*, pp. 5–9. UNAM.
- Poyato, P. (2011). Suspensión del sentido y repetición en *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962). *FOTOCINEMA. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (3), 3–16.
- Rubio, E. F. (2007). La posibilidad de una lectura cinematográfica de la historia. En *Memoria e industria cultural*. UNED.
- Sánchez V., A. (1991). *Luis Buñuel*. Cátedra.
- Sánchez V., A. (1996). *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Planeta.
- Tibol, R. (2014). *Buñuel y Remedios Varo. Dos momentos del surrealismo en México*. ENDEBATE. La Jornada.  
<https://www.jornada.unam.mx/2013/09/29/opinion/a03a1cul>
- Virmaux, A., & Virmaux, O. (1976). *Les surréalistes et le cinéma*. Seghers.



## Una Crítica Intervenida: *La casa del Aire* de María Cristina Ramos.

### An Intervened Critique: *La Casa del Aire* by María Cristina Ramos.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.24.25b

Natalia Elizabeth Rodríguez

Universidad Nacional de Río Negro

(ARGENTINA)

CE: [rodrigueznat75@gmail.com](mailto:rodrigueznat75@gmail.com)



<https://orcid.org/0000-0002-7279-7480>

Received: 13/03/2025 Revised: 02/04/2025 Approved: 20/06/2025

#### Resumen.

El presente artículo propone indagar la obra de María Cristina Ramos que integra el catálogo de Ruedamares, emprendimiento independiente dirigido por la escritora. Nos centramos, concretamente, en *La casa del Aire 1* y *2* a propósito de una problematización en torno a la relación entre textos teórico-críticos y prácticas editoriales. Asumimos un enfoque multidisciplinar que incluye las perspectivas historiográficas del campo de la literatura argentina para niños y jóvenes, los estudios de la edición, la educación literaria y el análisis del discurso. Los principales hallazgos evidencian un conjunto de operaciones de mediación: el uso de la primera persona; la inscripción de metáforas; el anclaje de un sistema de (auto)citas; la formación de la discursividad didáctica. Las conclusiones confirman, por consiguiente, una crítica intervenida.

**Palabras clave:** Obra crítica de María Cristina Ramos. Mediación editorial. Literatura infantil y juvenil. Educación literaria.

#### Abstract:

The present article aims at exploring María Cristina Ramos's work which integrates the *Ruedamares's* catalogue, an independent entrepreneurship run by the writer. We focus specifically in *La casa del Aire 1* and *2* with regard to a problematization around the relationship between theoretical-critical texts and editorial practices. We take a multidisciplinary approach that includes the historiographic perspectives of the field of Argentine literature for children and young adults, the studies of the

#### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Rodríguez, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Rodríguez, N.E. (2025) Una Crítica Intervenida: *La casa del Aire* de María Cristina Ramos. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 471-493. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.24.25b

edition, the literary education and the discourse analysis. The main findings show a set of mediation operations: the use of the first person; the inscription of metaphors; the setting of a system of (self)quotations; the formation of the didactic discursivity. The conclusions confirm, therefore, an intervened critique.

**Keywords:** María Cristina Ramos's critical work. Editorial mediation. Children's and youth literature. Literary education.

### Introducción: María Cristina Ramos y su obra en Ruedamares

En una entrevista publicada en *Imaginaria. Revista sobre literatura infantil y juvenil*, en marzo de 2006, María Cristina Ramos expresa: "Si bien ahora han aparecido libros míos de poesía en Fondo de Cultura Económica de México, y en Anaya de España, hace cuatro años no conseguí que en Argentina aceptaran mi propuesta de un libro ilustrado de poesía para pequeños lectores".<sup>1</sup> Así, a fines de 2002, surge Ruedamares como una editorial independiente radicada en el interior del país, en Neuquén (Patagonia) que es el lugar donde M. C. Ramos reside desde 1978, para dar cabida a proyectos alternativos a los de las grandes editoriales. El primer título publicado fue *Maíces de silencio* (Ruedamares, 2002, Colección Caballo de mar, ilustrado por Carlos Alberto Juárez), precisamente dedicado a la poesía infantil. El nombre que identifica al sello remite a *Ruedamares, pirata de la mar bravía*, una novela de Ramos, publicada por Norma (Colección Torre de papel, Serie azul), en 1997, con ilustraciones de Ivar Da Coll, reeditado en Siete Vacas, en 2007, ilustrado por Pez y en 2017, por Ruedamares, con ilustraciones de Guillermo Haidr. En la citada entrevista, detalla Ramos: El nombre se nos ocurrió porque pensamos que era bueno apoyarnos en el protagonista de *Ruedamares*.... Por el desafío que en la novela acepta este personaje y porque la impronta de viaje y aventura que tiene su nombre nos parecía auspicioso.

<sup>1</sup> *Imaginaria* es un proyecto virtual que nace en Buenos Aires, Argentina, en el año 1999. Sus fundadores y directores son Roberto Sotelo y Eduardo Abel Gimenez. Está destinada a docentes, padres, bibliotecarios, escritores, ilustradores, especialistas. Alcanzó reconocimiento a nivel nacional e internacional, no obstante, el contenido ya no se actualiza. La entrevista se encuentra disponible en: <https://www.imaginaria.com.ar/17/5/ramos-lecturas.htm>

En los comienzos se publicaron sólo obras de Ramos, destinadas al público infantil; luego, se incorporan otros autores, textos para jóvenes y adultos y trabajos teórico-críticos. El desempeño de Ramos en condición de escritora, ligado al rol de editora y de promotora cultural, además de ciertas distinciones -el Premio Pregonero en la categoría “Especialista”, en 2002; sumado a que fue finalista del Premio Hans Christian Andersen, en 2020- la legitiman como una de las figuras representativas de la literatura infantil y juvenil (LIJ).

Considerando el foco definido para este escrito que sintetiza los avances de una investigación en curso, nos interesa la obra crítica de Ramos que integra el catálogo de Ruedamares, en particular, *La casa del Aire 1. Literatura en la escuela. Para Inicial y Primer ciclo* (Ramos, 2013) y *La casa del Aire 2. Literatura en la escuela. Para Segundo y Tercer ciclo* (Ramos, 2015).<sup>2</sup> La colección *La casa del Aire* involucra, también, *La casa del Aire 3. Taller Literario. Para todos los niveles* (Ramos y Martínez, 2018) que hemos estudiado en abordajes previos (Rodríguez 2023, 2024). Nos proponemos especificar las mediaciones editoriales que operan en *La casa del Aire 1 y 2* a efectos de demostrar la configuración de una crítica intervenida.

<sup>2</sup> Dicha investigación se enmarca en la Beca Postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y en el Posdoctorado en Ciencias Sociales y Humanas de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata (FH, UNMdP), proyectos que indagan las operaciones vinculantes entre los protocolos ficcionales (García, 2015), las narrativas críticas (García, 2012) y las mediaciones editoriales (Tosi 2018, 2019; Mihal y García, 2020; García 2021a, 2021b) en los textos de la literatura argentina para niños (LAPN) del periodo 2012-2020, a partir de los casos de María Teresa Andruetto y María Cristina Ramos.

*La casa del Aire. Literatura en la escuela. Para Inicial y Primer ciclo* (en adelante, LCdAIPC) incluye en su organización las secciones: *Introducción Entrar a La casa del aire*; *Cap. I Literatura en la escuela*; *Cap. II La palabra en el Nivel inicial*; *Cap. III Poesía, palabras para mirar al trasluz*; *Cap. IV La formación de lectores en el Primer ciclo, Palabras finales, y Bibliografía*. Las principales temáticas se refieren a la alfabetización, la formación de lectores y escritores en la escuela, la enseñanza literaria, el taller de lectura y escritura, la lectura literaria y la escritura ficcional. Por su parte, *La casa del Aire. Literatura en la escuela. Para Segundo y Tercer ciclo* (LCdASyTC) contiene una *Introducción Entrar a La casa del aire*, el *Cap. I* titulado *Lectura literaria en el Segundo ciclo*, *Cap. II Lo que cuenta en los cuentos*, *Cap. III Lo que cuenta en la poesía*, *Cap. IV Lectura literaria en el Tercer ciclo*, *Cap. V “La poesía, esa danza invisible”*, las *Palabras finales*, y la *Bibliografía*. Entre los temas centrales figuran: la infancia, lectura instrumental y literaria, la lectura como práctica cotidiana en el aula, el problema de la comprensión lectora, el docente mediador, la lectura en voz alta, lectura y conversación, cuento y novela, subgéneros en la narrativa, el narrador, la descripción de escenario y personajes, la formación de lectores de poesía, los recursos del discurso poético, el poema narrativo, políticas públicas de promoción del libro y la lectura.

Fuente: <https://editorialruedamares.mitiendanube.com/>

## Resultados

Establecemos una cartografía teórica que complementa la historia del campo de la literatura para niños y jóvenes (Cañón, 2021; Cañón y Valdivia, 2022; García 2021a, 2021b; Stapich y Cañón, 2013), los estudios sobre políticas de edición (Chartier, 2000), atendiendo al contexto argentino (Botto, 2014; de Diego, 2014, 2019; Tosi 2019, 2021a, 2021b), en especial, aquellos referidos a editoriales independientes (Botto, 2012; Saferstein, 2013; Saferstein y Szpilbarg, 2014; Vanoli, 2009), y la educación literaria (Bombini, 2006, 2008; Cañón y Hermida, 2012; Gerbaudo, 2011). La investigación asume un enfoque cualitativo e interpretativo, que tracciona el acceso a significados y sentidos en función de establecer una sinergia interdiscursiva (Angenot, 2010). En correlación, evidenciamos una serie de operaciones de mediación vinculantes con la realización de un discurso teórico que permea la literatura y la didáctica.

## En primera persona

El programa crítico que se enuncia en el corpus analizado suscribe al uso de la primera persona y, en la misma línea, despliega una narrativa autobiográfica desde la que se expresan vivencias significativas, pensamientos, reflexiones. Sobre estas operaciones, notamos que se recurre a la primera persona del singular en la representación de un “yo” que dice desde la posición de maestra, formadora de docentes mediadores, coordinadora de talleres, escritora:

Pensé este libro para acompañar a quienes comparten o quieren compartir literatura con los chicos [...] y para acompañar a quienes leen y dan de leer, valiéndose de múltiples recursos para formar lectores. Algunas de estas páginas ya fueron compartidas con docentes en mis talleres [...] Propongo algunas formas de iniciar a los lectores en lectura literaria [...] Comparto la experiencia de treinta años de trabajo con chicos en talleres de lectura y escritura, mi experiencia como escritora (Ramos, 2013, pp. 7-9).

Sin embargo, el empleo del singular oscila con una adopción del plural para demarcar, primordialmente, la pertenencia al colectivo de docentes y mediadores lo que se demuestra en las siguientes aseveraciones: “Nuestra tarea como docentes de inicial o primer ciclo es familiarizar (a los chicos) con los textos poéticos, leerles, leerles, dejarlos que lean” (p. 85); “Como mediadores, buscaremos modos de volver a leer, sin que parezca -porque no lo es- una actividad repetitiva” (Ramos, 2015, p. 173).

La discursividad crítica adopta, en correspondencia, matices autobiográficos a partir de la inclusión de párrafos que reconstruyen aspectos de la biografía lectora de Ramos. Por ej.: “Pertenezco a una generación que se hizo lectora en la escuela. Nuestras maestras, con menos conocimientos y estrategias que las que ahora circulan, nos hicieron lectores” (Ramos, 2013, p. 7) o “Yo recuerdo a María Magdalena Vidallet, jovencísima maestra que pasaba por mi casa [...] y a Adela Pérez Maidana, quien [...] nos leía poemas de Juana de Ibarbourou [...] los poemas de amor” (Ramos, 2015, pp. 13-14). Consideramos necesario resaltar los apartados que aparecen en *La casa del Aire 1: Memoria de la desmemoria* (Ramos, 2013, pp. 41-42), *Memoria de un encuentro* (pp. 92-94), *Memoria de pájaros* (pp. 112-113) y *Memorias del pirata* (pp. 122-123). Se trata de segmentos narrativos por medio de los que se rememoran -en clave de relato (ficcional)- escenarios de enseñanza que interpelan, o mediante los que se reviven experiencias que marcaron. Se diferencian del texto principal ya que están escritos en cursiva. Algunos ejemplos:

Hace un tiempo tuve un encuentro con lectores en la Biblioteca Popular 9 de Julio de San Martín de los Andes, con chicos de distintas escuelas que habían leído varios de mis libros [...] preferí leer poesía. Elegí El gallo azul [...] Leí el poema como a mí me gusta, yendo del texto a sus miradas y de sus miradas al texto, refrescándome en la sensación de estar en ese punto de la cordillera que eligen las bandurrias [...] La lectura literaria depara escenas así de intensas. De ella derivan destellos de sentido que orientan el complejo y progresivo armado de la subjetividad de cada lector (pp. 92-94).

Mes de marzo: mes de zapatos nuevos y de libro nuevo. Libro de lectura para tercer grado. Trae varios cuentos; uno largo. Este cuento, este cuento. ¿Me lees?

Pedido que se cuelga del delantal y de la orilla blanca de la espuma. Madre que se seca las manos cuidadosamente y se sienta junto a mí en la mesita de la galería [...] En el primer dibujo del cuento la estatua de un príncipe y una golondrina [...] La voz de ella tiene un brillo de callada lágrima, de lágrima sonreída, de esforzados días de mujer que trabaja fuera y dentro de la casa. Mujer que ronda con los ojos atentos los cuadernos. Sus hijos van a la escuela. Una escuela en la que ella sólo dio tres pasos (Memoria de pájaros, pp. 112-113).

Además de la extensión, sucede que [en la novela de piratas Ruedamares, pirata de la mar bravía] la complejidad gramatical de los párrafos, más recursos del discurso literario como la voz narradora que se funde con el fluir de la conciencia del personaje, pueden frustrar y desalentar a lectores que no hayan aún accedido a esa complejidad [...] Pero sucedió que una docente de segundo grado de una escuela de Neuquén, compartió Ruedamares con sus muy pequeños alumnos. Luego, ellos, esforzados lectores, me hicieron llegar sus mensajes. Uno decía: “Este es un libro muy emocionante y aventurero que no me gustó nada” Y otro: “Este libro me gustó mucho, pero tiene muchas palabras difíciles que me hicieron buscar en el diccionario. Si vos lo escribís de nuevo con palabras más facilitas, será el libro que más me gustó en mi vida (Ramos, 2013, pp. 122-123).

La narración entrelaza sentimientos, interrogantes, reflexiones, pensamientos que se suscitan en diálogo con los asuntos teóricos abordados, a los que se retorna desde otro registro de conceptualización.

### **Las figuras poéticas de la crítica. Dispositivos de metaforización**

La composición de figuras poéticas asociadas a lo que llamamos “dispositivos de metaforización” justifica la inscripción de metáforas en las modulaciones de la crítica. En consecuencia, destacamos la expresión que identifica a la colección y que aparece en el título de los tres volúmenes que la integran, esto es, la “casa del aire”. Según lo relevado, dicho concepto remite al



[...] espacio de imaginación que impera en el silencio de los chicos, [...] en lo que a veces no pueden compartir; [...] espacio de imaginación cuyo ejercicio implica también un modo de conocimiento y para el cual la literatura es anclaje y contención (Ramos, 2013, p. 8)

ese espacio donde “se posan los mundos de tantos escritores que saben de este lenguaje de posibles, donde habitan personajes de antes y de ahora, esperando por un pequeño lector que les dé espacio en el aire de sus días” (p. 8), territorio en que “la imaginación reina, la luz se abre en destellos de entendimiento” (Ramos, 2015, p. 30). Esta noción que se significa en la construcción metafórica apuntada asume una manifiesta centralidad en el planteo teórico-crítico de Ramos. De igual forma, es factible cotejar metáforas derivadas que se advierten en la alusión a la literatura y la palabra como “la abierta *casa* donde cada uno de nosotros puede encauzar su apetencia de sentidos, los que ayudan a habitar, con los destellos del arte, los tiempos y los espacios que depara la vida” (Ramos, 2013, p. 7); asimismo, en la definición de la lectura como “un *territorio* que se configura entre el mundo de quien escribió y el mundo de quien lee” (p. 15), y de la literatura como “*territorio* fecundo” (Ramos, 2015, p. 26) o “un *cosmos* [para valorar en su totalidad]” (Ramos, 2013, p. 8).<sup>3</sup> Se registra, en correlación, una serie que implica metáforas espaciales entre las que consignamos: *caminos* de sentido (Ramos, 2015, p. 16); *puentes* [del discurso poético] que unen *continentes* de sentido (p. 92); *pasadizos* de sentido (p. 163). Se establecen, además, geografías imaginarias en la significación de “los *bosques* impredecibles de la lectura” (Ramos, 2013, p. 9) o “*andamios invisibles* donde es posible apoyar la propia imaginación” (Ramos, 2015, p. 145). Se observa, a la vez, el empleo de metáforas acuáticas o marítimas en locuciones como: “*navegar las aguas* de muchos libros” e instalarse los lectores “en la *orilla*” (Ramos, 2013, p. 21); el *caudal* del habla (p. 34); “un ejercicio de *buceo* en un mundo de significados” (p. 44); “*navegar* [los mediadores] en el mismo *mar* de posibles” (Ramos, 2015, p. 8); “el *oleaje* de la curiosidad [que levanta un cuento, un poema, la literatura en general]” (p. 28); “el *oleaje* de la clase

<sup>3</sup> En todos los fragmentos citados, la cursiva es nuestra.

[que mueve toda lectura compartida]" (p. 29); "la suave *marea* de la palabra que acuna y acaricia" (p. 69); las *zonas sumergidas*, de *honduras* (p.144); el *caudal* de lo imaginario (p.185).

Nos interesa, a continuación, destacar, por un lado, lo que denominamos metáforas mínimas en virtud de simbolizar lo pequeño, por ejemplo: "*ramito*" (Ramos, 2013, p. 21) o "*manojito*" (p. 68) de palabras; "el *chisperío* de la poesía" (p. 76); la "*ínfima* espiga de sentido levantada de un poema" (Ramos, 2015, p. 144); "andar [el lector de poesía] a *paso de hormiga*" (p. 147). Por el otro, las metáforas sutiles y efímeras que significan lo leve, volátil. Se reconocen, en consecuencia, frases como "la imaginación es un *destello*" (Ramos, 2013, p. 35); "el *hilo sutil* que se tiende desde un texto poético hacia la sensibilidad de sus lectores" (Ramos, 2015, p. 82); el *hilo* del imaginario (p. 88); las "*caladuras* que deja el texto [...] espacios donde proyectar el propio imaginario" (pp. 91-92); "la intervención [docente] llega con *mano de hada* para no convertirse en intervencionismo" (p. 92); "la ficción suele contener escenas y palabras que [...] levantan el *polvo lunar* del silencio para convocar deseos o emociones" (p. 98); "*pliegues* de sentido del texto" (p. 110); "un poema arroja pequeñas señales, *pequeños aleteos* que procuran dar con el lector" (p. 143); "el texto poético despliega su *velamen* para intentar abarcar parte de lo inabarcable" (p. 145); "[el poema] garantiza el *soplo de aire*, la sensación del *ala en la espalda*" (p. 147); "el recurso [poético] suele estar *engarzado sutilmente* con otras líneas del sentido del texto" (p. 153). Advertimos, igualmente, afirmaciones en las que se verifica la imbricación de ambas: "[la poesía es] instante fugaz, revelación de luz y de fuerza en la fragilidad de la mariposa" (Ramos, 2013, p. 68); "[la poesía es] una sucesión de *transparencias*, un *soplo* que deviene latido, una *fragilidad* que nos mantiene en suspenso, un *resplandor* que *reina un instante y se esfuma*" (p. 73); "volvemos [los docentes] *invisibles*, acompañantes desde la *mirilla* del silencio" (Ramos, 2015, p. 111).<sup>4</sup> Ello se condice con rasgos distintivos de la poética de Ramos dada la recurrencia de significantes que construyen un universo minúsculo y etéreo.

<sup>4</sup> Entre otras construcciones metafóricas relevadas, aunque no aparecen con la sistematicidad de las anteriores, anotamos: "todo texto es un *tejido*" (Ramos, 2013, p. 17); "una estrofa que quede en el aire girando como una *moneda*" (p. 21); "*degustaciones* de textos *ricos*" (p. 24); la poesía como un *viaje* (p. 61); un texto poético es un

### Sistema de (auto)citas

En consonancia con el planteo que venimos delineando, se corrobora que el sistema de citación desplegado en el andamiaje teórico involucra, principalmente, textos literarios de autores de referencia; asimismo, la producción literaria de Ramos destinada al público infantil. Entre los materiales literarios citados anotamos algunos: *Poema de otoño y otros poemas*, de R. Darío (para conceptualizar poema, estrofa, verso, estructura rítmica, pausa, línea melódica y ejemplificar cómo leer poesía) (Ramos, 2013, p. 70); un fragmento de *Recuerdo infantil*, de A. Machado (al ejemplificar el encabalgamiento como recurso) (p. 71); *¿Qué es el gato?*, de J. A. Niño (como ejemplos de metáfora) (p. 83); el poema *Identidad*, de O. Paz (al ejemplificar la comparación) (p. 91); *Cuentos de la selva*, de Horacio Quiroga y *El monte era una fiesta*, de G. Roldán (ejemplos de cuentos de autor) (Ramos, 2015, p. 37); el poema *Tortuga*, de *Microgramas*, de J. Carrera Andrade (con referencia a la idea de detenerse y mirar de otra manera, más que extraer información de los textos literarios) (p. 23); *Los sueños del sapo*, de J. Villafañe (p. 79); *Saga de los confines*, de L. Bodoc (p. 101); *Tierra*, de Y. Ferreyra (ej. de lo fantástico en cuentos breves) (p. 106); *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de R. L. Stevenson, el cuento *Lejana* de J. Cortázar, *El hombre duplicado*, de J. Saramago (como ejemplos de lo fantástico y el tema del doble) (p. 113); *Navegar la noche*, de F. Gattari (una novela que oscila entre lo fantástico y lo poético) (pp. 122-123); *Fruta*, de G. Mistral y *Amanecer de otoño*, de A. Machado (para ejemplificar imágenes sensoriales) (p. 151); *Canción para tomar el té*, de M. E. Walsh y un poema de E. Vera, en *Las dos naranjas* (ejemplos de personificación) (pp. 152-153); *Poema del amor silbado*, de E. Bornemann (ej. de aliteración) (p. 155); *Un domingo con carozo* y *Y el árbol siguió creciendo*, de G. Montes (ej. de hipérbole en obras narrativas) (p. 162). Como vemos, se cita a diversidad de autores, de diferentes orígenes; unos consagrados, otros noveles, que escriben para

---

*tejido* de caladuras que produce distintas sensaciones y resonancias (Ramos, 2013, p. 73); la lectura en voz alta a cargo del docente como *guarida*, *caricia* (p. 110); la lectura y la escritura como “el hilo que permita el trazado educativo institucional” (p. 110); el cuento, *regazo* acariciante (p. 121); “ejercicio de *espigamiento* de los textos literarios o de otras obras de arte (me refiero a tomar, además de la integralidad de su propuesta, algunas pequeñas *espigas* de sentido” (Ramos, 2015, p. 58); la palabra que *acuna* y *acaricia* (p. 69); historias que *arropan* (p. 98); “*degustando* la literatura” (p. 115).

adultos y niños, tensionando dicha dicotomía; se contempla el género narrativo y la poesía, aunque con preponderancia de esta última. Observamos como particularidad que determinadas citas remiten a clásicos del campo de la literatura argentina para niños y jóvenes (LAPNyJ): M. E. Walsh, J. Villafañe, E. Bornemann, G. Montes, G. Roldán, L. Bodoc. De esta manera, el gesto crítico de Ramos acredita la construcción de una genealogía y la conformación de un sistema de autores representativos.

Las (auto)citas, por su parte, suponen la mención de textos de literatura infantil escritos por Ramos. Así, entre las obras nombradas, registramos: *En el agua* (poema) (Ramos, 2013, p. 29); *El nido* (poema) (p. 38); *Burbuja* (poema), en *Un sol para tu sombrero* (p. 39); *La rana Clara* (cuento) (pp. 51-54); *El baile* (cuento) (p. 55); *Sana que sana* (poema narrativo) (pp. 58-59); *La pera* y *Para dormir a una vaquita* (poemas) (p. 63); *Hormiga negra* y *Jarana* (poemas) (pp. 78-79); *Flor del aire* y *El nido* (poemas) (pp. 83-84); *El grillo*, en *Corazón de grillo*; *Como el aire blanco*, en *Historias de hormiguero*; *Secreto*, en *Maíces de silencio* (poemas) (pp. 89-90); *De sol* (poema), en *Maíces de silencio* (p. 101); *¿Lo ves?* (poema), en *Maíces de silencio* (pp. 104-105) y *Con agua de anís* (poema), en *Un sol para tu sombrero* (pp. 105-106); *Una escapadita* (relato breve), en *Los días de Guille* (pp. 124-125); *Caramelo* (poema), en *Maíces de silencio* (p. 132); *¿Dónde estás, Sofía?* (cuento), del libro *Patitas y alas* (pp. 138-142); *Noteolvido del mar*, en *El mar de volverte a ver* (Ramos, 2015, p. 95); *Ver y contar*, en *La secreta sílaba del beso* (como ej. de lo fantástico en cuentos breves) (pp. 104-105); *El otro*, en *Desierto de mar y otros poemas* (ej. de lo fantástico y el tema del doble) (pp. 111-113); *Ruedamares, pirata de la mar bravía* (*Unicanuez*, un fragmento de Cap.1) (pp. 118-120); *Mientras duermen las piedras* (el fragmento *Aquí les dejo esa perca*) (pp. 125-128); *La rama de azúcar* (el fragmento titulado *Los anuncios*) (pp. 130-134); *Caballo de copas*, en *Un bosque en cada esquina* (como ej. de estribillo) (pp. 157-158). El listado es exhaustivo en función de justificar el carácter sistemático de la operatoria. Se confirma la preeminencia otorgada a composiciones poéticas de Ramos, que han sido publicadas en las grandes editoriales -Sudamericana, Edelvives, Océano Travesía, Tinta Fresca, Quipu, Macmillan- tanto

como en el catálogo del sello independiente Ruedamares, en primeras ediciones o reediciones.

Esta operación se refuerza por medio de la inclusión de reseñas literarias elaboradas por la misma Ramos, en las que se describe al libro, se reconstruye sintéticamente el argumento y se consigna una valoración, con eje en su proyección didáctica. Es, justamente, lo que ocurre para los casos de *¿Dónde está?* (Ramos, 2013, pp. 126-127) y *Maíces de silencio* (pp. 128-129). Se verifica, también, una reseña de *La luna lleva un silencio*, publicada en Revista Babar, en 2005 (p. 85); una de *Ruedamares, pirata de la mar bravía*, realizada por Maite Alvarado, publicada en Magazin Literario, N° 3, Buenos Aires, en 1997 (Ramos, 2015, pp. 121-122); una reseña de *La rama de azúcar*, escrita por Alejandra Moglia, bibliotecaria, docente y promotora de lectura (pp. 134-135). En el mismo sentido, se documenta un estudio crítico de *Encantado, dijo el sapo*, realizado por Ximena Troncoso Aráoz y Cecilia Rubio Rubio en *Antología Crítica del relato infantil sudamericano* (pp. 79-80). Entendemos que, de esta forma, se (auto)legitima la propia producción, especialmente, la obra de su autoría editada en el sello que dirige, autorizando dicho proyecto, en un deliberado movimiento de posiciones entre “centros” y “periferias”.

### Discursividad didáctica en la retórica teórica

La instauración del discurso didáctico en la retórica teórica habilita a Ramos en cuanto a una “mediación pedagógico-didáctica” (Rodríguez, 2024), en función de pormenorizar un programa pedagógico alternativo para la enseñanza literaria. Así, con referencia al Nivel Inicial subraya la importancia de hablar, escuchar, leer e imaginar como ejes. Sobre la enseñanza de la lectura literaria, pone el acento en el espacio físico que se destina para los libros, esto es, la biblioteca áulica o escolar (contemplando, incluso, articulaciones con alguna biblioteca popular) (Ramos, 2013, pp. 17-18). Asevera: “la presencia de los libros [de literatura] es indispensable” (p. 20). Se refiere a la lectura individual y compartida (p. 15), a la lectura programada y espontánea cuando plantea que “aparte de ese momento programado, preparado, es deseable que haya instancias de lectura que surjan todos los días,

con la vitalidad del instante y la ocasión” (pp. 18-19). <sup>5</sup> Recomienda a los docentes “trabajar de manera sistemática por la lectura [...] la realización periódica del taller, una vez por semana, sería ideal” (pp. 29-30). En alusión a la lectura literaria resalta la dinámica de la conversación. Dice: “la sala es [...] el espacio privilegiado para iniciarse en el arte de la conversación” (p. 33), espacio cooperativo de intercambio, de construcción de hipótesis de lectura (p. 43). Por eso contempla en las clases un “espacio de aire y de silencio, hasta que, de a poco, alguien necesite comentar o preguntar algo [...] es el momento de compartir y dar opinión” (pp. 25-26). Para orientar la intervención docente en estas situaciones, sostiene que se interviene, fundamentalmente, para “coordinar los comentarios que se despliegan” alrededor de lo leído (p. 26), volver al texto, releer (pp. 43-44). En tanto otorga, a su vez, un lugar central para la imaginación y lo lúdico, sugiere juegos de imaginario (“Botones”, “Cáscaras de nuez”, “Burbujas” (pp. 36-39), valorizando instancias colectivas: “siempre compartimos con los demás lo que imaginamos” (p. 37). Acerca de la presentación de un libro en el Nivel Inicial, anota posibles modos de convocatoria: “la maestra convoca con una canción cada vez que van a leer”; “la voz va convocando suavemente [...] los gestos serenan e invitan”; “leemos el título, señalándolo, y luego el autor o la autora” (p. 47). El tono que asume no es prescriptivo, más bien avala al docente como autor de curriculum, un sujeto activo que toma decisiones y fundamenta sus prácticas (Gerbaudo, 2011).

Se centra en la narración oral, la lectura en voz alta, y en los cuentos. Construye, entonces, una narrativa con orientaciones para la selección de textos a narrar o leer, la programación de las clases, sus inicios y cierres, el momento posterior a la lectura. En este punto, asume especial relevancia la consideración de lo que en el andamiaje teórico de Ramos se nombra como “propuestas de imaginario”, es decir, aquellas actividades orientadas a “construcciones cooperativas de imaginario”, a efectos de facilitar la “interacción de imaginario” y la apropiación de la palabra expresivo-literaria (Ramos, 2013, pp. 56-57). Cuando hace foco en la poesía, se propone “romper con cierto temor que aún

<sup>5</sup> Se observa una reapropiación por parte de M. C. Ramos de la idea de “ocasión”, que resulta distintiva de las contribuciones de G. Montes (2007).



tienen maestros y bibliotecarios ante la lectura de poemas” (p. 83), por eso insta a “acompañar a los lectores a entrar al mundo de lo poético” (p. 60) como una forma de “alfabetización calificada” (p. 69).<sup>6</sup> Señala la matriz sonora y rítmica del poema, lo que conlleva atender aspectos didácticos para potenciar la lectura: encontrar la voz, la expresividad, los matices expresivos (pp. 74-75). Diferencia las retahílas, los trabalenguas, las adivinanzas de la tradición oral (p. 77) y los poemas de autor que privilegian el ritmo y la musicalidad (p. 78). Es tarea del mediador seleccionar el libro, el momento, ofrecer con voz y sensibilidad (p. 94). Las reflexiones relativas a “la importancia de lo pequeño” devienen en la puesta en tensión de las asimetrías entre adultos y niños, marcando procesos de empoderamiento de la subjetividad infantil. Se recomienda, por ende, el armado de clases de lectura utilizando textos con personajes diminutos -hormigas, por ej.- (p. 95).

En otro orden, sobre la formación de lectores en el Primer ciclo se prioriza la lectura de cuentos y poemas, justificando momentos de lectura silenciosa o de leer juntos, docente y alumnos (p. 115). Se reitera la recomendación de leer en voz alta, contemplando tonos, cadencias, tiempos, silencios (pp. 117-119). Se insiste en la conversación literaria:

[Luego de la lectura] esperamos a que alguien diga algo o nosotros compartamos alguna impresión [...] Si hay algún comentario comenzamos una conversación que durará lo que dure. Podemos recordar algún episodio que nos haya gustado o disgustado, de eso vamos a hablar. Podemos también releer algún párrafo, recuperar algunos fragmentos [...] Podemos relacionar algo de lo leído con otro cuento que hayamos leído antes. O proponer un camino de lectura: para la semana próxima otro cuento con personajes animales, o con pájaros, o con... (p. 120).

Las propuestas de acompañamiento del imaginario se vinculan a abrir un espacio de intercambio y construcción cooperativa de sentidos de lectura, tanto como a escribir cooperativamente (una obra de títeres, por ej.) (pp. 135-137). En vinculación, se exponen

<sup>6</sup> Incorpora, consecuentemente, la definición de poema, estrofa, verso, estructura rítmica, pausa, línea melódica, rima consonante y asonante, poesía en prosa (Ramos, 2013, pp. 72-73), metáforas (impuras y puras) (pp. 84-85), comparaciones (p. 89).

algunos ejercicios de escritura creativa. Subrayamos el lugar asignado a la teoría: “Haremos [la consigna de escritura] desde la práctica, sin acudir a la terminología gramatical [en referencia a la implicación del recurso llamado paralelismo sintáctico]” (p. 156). En concordancia con lo anterior, se asume una concepción del aula como lugar de disfrute, de confianza y de aprendizaje, lo que requiere la hospitalidad de la maestra o el maestro (pp. 111-112). Se considera la dimensión de lo institucional, por eso se refiere a proyectos institucionales “que hagan posible vertebrar la tarea de promoción de la lectura y su afianzamiento” (p. 20).

Para Segundo y Tercer ciclo, la programática pedagógico-didáctica que se expone retoma la proposición de leer todos los días, dado el alcance de una lectura frecuente, aunque -según se explica- “va aumentando en tiempo de lectura y complejidad de los textos” (Ramos, 2015, p. 19). Se aconseja ofrecer diversidad de lecturas (p. 19), dar espacio para saber si lo leído gustó o no gustó, tratando de que intenten decir por qué [...] compartir las sensaciones (p. 21), debido a que se ratifica la valoración de una lectura cooperativa (p. 22). Se certifica la lectura en voz alta por parte del docente:

Leemos en voz alta y miramos los ojos que nos miran. Acompañamos a entrar en contacto con los textos. La maestra aporta su opinión como una lectora más, y lo que ocurre es un intercambio de frases que emergen de la experiencia de cada uno en relación con lo escuchado (pp. 24-29).

Agrega Ramos:

Recomiendo la lectura en voz alta por parte de la maestra o el maestro [...] Poco a poco cederemos la lectura [...] Después de la lectura completa [del cuento] conversaremos [...] Todas las hipótesis serán válidas; el maestro, la maestra, también aportarán las suyas (pp. 38- 41).

Se precisa la dinámica de la conversación literaria:

Conversamos, compartimos las percepciones de cada uno [ante la historia], intercambiamos comentarios que vayan sosteniendo las interpretaciones del texto,

después de esa ronda de intercambios, podemos preguntar por la manera en que está expresado el texto [...] volvemos a leer, releemos fragmentos (pp. 54-55).

Una categoría como la de “repertorio de lecturas” tematiza la cuestión de la selección para asegurar que “es nuestra responsabilidad buscar [...] textos literarios capaces de provocar y encauzar la potencia lectora, y que permitan avanzar en la búsqueda de relaciones significantes y significados más ricos” (p. 98). Al decir de Ramos, estas selecciones comprenden “un lugar para lo popular anónimo y también para los cuentos de autores contemporáneos” (p. 37). Se privilegian los libros de poesía, de manera de resituar la lectura de poemas en el centro de las clases (p. 144). Se incluyen propuestas de escritura, por ej. “escribir una leyenda [...] ofrecemos algunas frases iniciales, y cuando terminen, antes de compartir algunas lecturas pedimos que cada uno relea su texto” (pp. 58-59) o “si tuviéramos que recomendar esta novela para que la lean otros lectores, ¿qué diría nuestra recomendación?” (p. 130). Si bien se aportan sugerencias para revisar la escritura, como leer en voz alta lo escrito, se asegura que “habría que evitar las excesivas reescrituras [...] quien está escribiendo, por ser dueño del texto, es quien decidirá si lo acepta o no” (pp. 60-61). Entre las estrategias de aula presentadas, por su carácter innovador, adquiere notabilidad el “preguntario”, una estrategia vinculada con el juego, la imaginación, la inventiva:

Las frases allí escritas estarán disponibles para la lectura y contaremos con ellas, también, para posibles momentos de escritura. Tendrá dos campos: a) Preguntas sobre cosas o situaciones reales; b) Preguntas para imaginar. Tales preguntas pueden ser usadas en cualquier momento para iniciar textos narrativos o poéticos (pp. 48-49).

Otras estrategias son: el “recorrido de lectura” (con cuentos del bosque, por ej.) (p. 61); el “muestrario” de textos poéticos (p. 70); los “diseños visuales para la poesía”, a partir de la incursión en soportes alternativos.

Una de las formas, la más sencilla, es crear un móvil: hilos, cartulinas de color, cuidada escritura. También podemos adosar versos sobre alguna figura de papel

plegado. Nunca más importante que el texto a leer, el diseño debe ser visualmente grato, atractivo, pero sin interferir en la lectura [...] sin excesos (p. 78).<sup>7</sup>

Se asume que los soportes tradicionales y los alternativos conviven con los formatos de la era digital (p. 32).

Es interesante señalar que este discurso crítico que bordea la pedagogía lleva a Ramos a articular un gesto de imaginación didáctica, de acuerdo con lo que Bombini (2006) denomina “didáctica-ficción”. La escritura crítica posibilita imaginar la práctica, recrear

<sup>7</sup> Corresponde mencionar, en este punto, que el libro *La casa del Aire 2. Literatura en la escuela. Para Segundo y Tercer ciclo*, se ofrece junto con un cuadernillo cuyo título es *La casa del Aire. Diseños visuales y otros recursos prácticos para el aula*. En este material complementario se presenta un conjunto de “diseños visuales” a los que se define como “una estrategia para compartir la poesía [...] [con el objetivo de] captar la atención con un toque inesperado y convocante” (Ramos, 2015, p. 1). Se especifica: “El diseño debe ser visualmente grato, atractivo, pero sin interferir en la lectura. Podrá tener color, volumen, formas, texturas, pero sin excesos. Al armarlo habrá que respetar los versos y los espacios entre estrofas, la distancia entre título y texto y datos -de autor y obra a la que pertenece el poema- para que el instante de lectura sea óptimo. Puede ser realizado por la docente con la colaboración de los chicos, o viceversa. Quedarán expuestos en el aula o en la biblioteca por un mes, por ejemplo, para luego ser reemplazados. Y podrán, también, permanecer junto a los del mes siguiente. Puede articularse un intercambio de diseños visuales entre ciclos, o entre el aula y la biblioteca. En algún momento del año puede organizarse una muestra en la que participe toda la escuela, o imaginar recorridos para una muestra itinerante” (p. 1). Se presentan los siguientes diseños visuales con un instructivo e imágenes ilustrativas que acompañan la explicación: La estrella (una estrella en origami, con versos del poema *Caramelo* de M. C. Ramos, insertos en los pliegos) (p. 2); Colgantes (recuadros con el poema *Piedras de colores*, de M. C. Ramos, colgados de un lápiz) (p. 3); El Búho (un búho confeccionado con tubo de cartón y accesorios del que cuelgan estrofas del poema *Pequeño búho*, de M. C. Ramos) (pp. 4-5); La gallina (una gallina de cartulina, con estrofas del poema *El nido*, de M. C. Ramos) (pp. 6-7); Poemas en bandas (un palito o lápiz con cintas de colores y cascabeles -opcional-, con versos del poema *El sauce*, en *Corazón de grillo*, de M. C. Ramos, en bandas de papel pegadas al palito) (pp. 8-9); Poema iluminado (un tubo con dos ventanas recortadas en las que se pegan las estrofas del poema *Fantasmita*, en *La luna lleva un silencio*, de M. C. Ramos, iluminado con linterna desde el extremo abierto del tubo) (p. 10); Farol (una estructura con alambre y papel transparente, a la manera de un farol, que se puede, incluso, iluminar desde el interior, con poemas de *Náufragos*, de M. C. Ramos, Editorial Ruedamares) (p. 11); El gato (siluetas de un gato en cartulina, con estrofas del poema *Las sombras del gato*, de M. C. Ramos) (p. 12); El reloj (un reloj confeccionado con una caja de cartón, con versos del poema *La hora tardía*, de M. C. Ramos) (p. 13); La pecera (una pecera de cartulina con una ranura de la que se asoman tiras con versos del poema *¿Lo ves?*, de M. C. Ramos) (pp. 14-15); El cubo (un cubo o caja de cartón, en cuyos lados lleva pegadas estrofas del poema *El vecino*, en *Náufragos*, de M. C. Ramos) (p. 16); La puerta (una puerta de cartulina, con una solapa que se abre y ofrece el poema *La puerta*, de M. C. Ramos, Editorial Ruedamares) (p. 17); Rueda de palabras (tres círculos de diferentes tamaños, de cartulina, unidos con un broche mariposa, con frases poéticas para buscar combinaciones al hacer girar la rueda e ir conformando un texto) (pp. 18-19); Un tendal de poesía (un tendal armado en cartón o fibrofácil, con textos sobre siluetas de prendas, colgados en perchas de cartón) y El nido (recortes de cartulina con versos pegados, para combinar e inventar poemas, a medida que se va componiendo el texto pueden unirse los papeles con unos broches pequeños) (pp. 20-21).

imaginariamente escenas de enseñanza y de aprendizaje, ensayar lo que diría en situación.

Por ejemplo:

Si voy a leer *Cuentos de la selva*. Muestro la tapa, leo título y autor. O lo acerco a algunos para que sean ellos los que lean el título, en voz alta [...] Puedo leer (la contratapa) o contar que dice [...] (Ramos, 2013, p. 116).

O cuando anota: “Leeremos *Efraín y las tres torres* [...] pediremos a los chicos que imaginen casas o torres posibles, [...] que a partir de una construcción metafórica del cuento inventen otras” (pp. 144-146). O al manifestar: “Además de compartir lo que vaya surgiendo de los chicos luego de la lectura (de *Grillo silbador*), podríamos releer fragmentos que nos gusten y comentarlos” (p. 147). En este caso, vemos que se justifica el uso del potencial: “Es bueno señalar el potencial ‘podríamos’ [...] De ninguna manera [las propuestas] son obligatorias [...] Son posibilidades para tener en cuenta y tener disponibles” (p. 148). En suma, la narrativa explícita en su devenir fundamentos, propósitos, metodologías, aspectos de la transposición didáctica, en diálogo con los documentos curriculares y las planificaciones docentes, precisa tiempos, las preguntas de la conversación, consignas de escritura que incluyen en su formulación diferentes opciones de resolución. No se trata de “la” práctica “modelo” (vinculante a una didáctica de “recetas”, prescriptiva) sino de “una”, “entre muchas posibles” (p. 25), contemplando las singularidades de contextos y sujetos.

### **(D)enunciar la diferencia**

En interrelación, advertimos que el nivel del enunciado crítico se establece como plataforma para la denuncia asociada a controvertir determinadas prácticas instaladas en las instituciones escolares. Por consiguiente, Ramos se posiciona críticamente respecto de “trabajar el cuento o el poema” (pp. 7-8), o “resumir cuentos o novelas, señalar sustantivos, adjetivos y verbos, marcar conectores hasta el cansancio” (pp. 17-18). Asegura que “no será bueno romper el magnetismo de los textos dedicándonos solo a escudriñar” (p. 88). En cuanto a las propuestas que se plantean después de leer, asevera: “Si hacemos de la renarración una práctica rutinaria [...] puede que los chicos, alertados, sigan la historia sin

dejarse llevar hacia el mundo de lo personal. Entonces habremos conseguido reproductores de un cuento, pero no necesariamente lectores” (p. 121). Acerca de otra actividad reiterada en las aulas como es responder a un repertorio -a veces, interminable- de preguntas que generalmente remiten a lo denotado del texto (p. 21), declara que “no es necesario ningún interrogatorio compulsivo luego de la lectura (p. 121) [...] no perseguimos, no insistimos [...] nuestras preguntas, si las hacemos, son una invitación, damos un pie para apoyarse y seguir” (p. 131). Se recomienda compartir lo leído, más que buscar que respondan cuántos eran los personajes... (Ramos, 2015, p. 21). Por eso defiende el ámbito de la conversación literaria. Dice: “La conversación dista mucho de un interrogatorio [...] y no pretende abogar por la lectura única” (Ramos, 2013, p. 43). En la dinámica de la conversación las sensaciones e impresiones de lectura compartidas se entran con la construcción de saberes disciplinares: “Hay que dar contención a cada una de estas respuestas emotivas y a la vez orientar hacia otros aspectos que hacen al discurso literario” (p. 130).

Se problematiza, por otra parte, acerca de los libros con valores y la elección de un libro según el criterio de la edad (p. 113), vinculado a “la imperiosa búsqueda de lo moral” (p. 25) tanto como a las intromisiones de la psicología evolutiva en lo literario infantil. Al elegir poesía, convoca a dejar de lado aquellos textos “que sean un sonsonete fácil de rima pedestre”. Y agrega: “no buscamos libros complacientes que solamente entretengan [a los niños], sino aquellos que puedan ser disfrutados y hagan su aporte de imaginario, de léxico, de mundo de ficción” (p. 114). Desestima, deliberadamente, aquellas obras que “no implican la menor exigencia lectora, textos donde lo que avanza es la línea argumental y sus peripecias, sin que estén ancladas en un discurso literario que aporte riqueza”, reforzando la convicción de que:

[...] el material que contribuye a formar lectores hábiles, autónomos, capaces de aceptar mayores desafíos de pensamiento es el que pide un lector activo y atento [...] [el que se despliega en] distintos tiempos, distintos narradores, personajes multifacéticos, finales imprevisibles o abiertos. (Ramos, 2015, p. 97).



Advierte: “estaremos atentos a detectar [los libros] que se hayan quedado en un tiempo en el que la discriminación era tolerada, los personajes femeninos, subestimados, y la violencia sobre los débiles permitida (Ramos, 2013, p. 115). Se trata de procurar variedad y calidad (Ramos, 2015, p. 10). Solicita leer la maestra o el maestro sin excesos, sin excesivas gesticulaciones, tendientes a la espectacularización (p. 81). Desacredita el uso de las fotocopias, “esos lamentables soportes” (p. 31), con fragmentos de obras. Critica, igualmente, las propuestas esporádicas, asistemáticas o “intensivas de un día o dos al año”, dado que -según admite- “no forman lectores”. Se inclina, más bien, por “una clase de lectura, programada semanalmente” (Ramos, 2013, p. 18) aunque, desde ya, cuestiona las “lecturas obligatorias” (p. 17).

### Conclusiones. Inter-venir la crítica desde una editorial independiente

En este trabajo hemos indagado la obra de M. C. Ramos que compone el catálogo de Ruedamares, particularmente, *La casa del Aire 1 y 2*. El abordaje analítico de los mencionados materiales permitió especificar las operaciones de mediación que intervienen la producción teórico-crítica de la escritora argentina, entre las que identificamos: el uso de la primera persona del singular (“yo” maestra, capacitadora, coordinadora de talleres, escritora) alternado con el plural (“nosotros” docentes y mediadores), en vinculación con la narración autobiográfica; la constitución de dispositivos de metaforización mediando la articulación de metáforas (espaciales, geográficas, acuáticas o marítimas, mínimas, sutiles y efímeras); el montaje de un sistema de (auto)citas concerniente a textos de autores de referencia tanto como a la producción literaria de Ramos destinada a niños y niñas (reforzado esto último por la incorporación de reseñas o estudios críticos); la demarcación de una agenda didáctica al circunscribir los temas y problemas de la educación literaria.

Se constata, efectivamente, una operatoria que determina la resignificación del discurso crítico en la intersección de lo poético-literario y pedagógico-didáctico. Como demostramos, la mediación editorial demarca una intervención del programa teórico de Ramos y la retórica vinculante en la línea de producir una hendidura sobre lo que está dado,

un corte, una rasgadura para que algo nuevo emerja, para que otra cosa ocurra (López, 2021); pero, también, en el sentido de un inter-venir, o venir con/entre. Se constituye, en definitiva, una crítica intervenida. Esto resulta factible en el marco de un proyecto independiente como Ruedamares, en virtud del rol de escritora-editora, articulado a una política -también, una poética- que tracciona criterios de creatividad e innovación.

### Referencias

- Angenot, M. (2010). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.
- Bombini, G. (2008). Volver al futuro: postales de la enseñanza literaria. En C. Lomas (Coord.), *Textos literarios y contextos escolares* (pp. 135-147). Grao.
- Bombini, G. (2006). *Reinventar la enseñanza de la lengua y la literatura*. Libros del Zorzal.
- Botto, M. (2014). 1990-2010: Concentración, polarización y después. En J. L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* (pp. 219-269). FCE.
- Botto, M. (2012, 7 de mayo). Esos raros proyectos nuevos. Reflexiones para la conceptualización de las nuevas prácticas editoriales [Ponencia]. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. La Plata, Argentina.  
[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1584/ev.1584.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1584/ev.1584.pdf)
- Cañón, M. (2021). *Entre décadas. La reorganización y consolidación del campo de la Literatura argentina para niños (1983-2001)* [Tesis doctoral]. Mar del Plata, Argentina.  
<http://humadoc.mdp.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/909>
- Cañón, M. y Hermida, C. (2012). *Literatura en la escuela primaria*. Novedades Educativas.

- Cañón, M. y Valdivia, M. (2022, 16 de mayo). Operaciones de consolidación del campo de la literatura argentina para niños y niñas: mirar con telescopio [Ponencia]. VII Congreso Internacional CELEHIS de Literatura Española / Latinoamericana / Argentina. Mar del Plata, Argentina.
- Chartier, R. [1997] (2000). *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogo e intervenciones*. Gedisa.
- de Diego, J. L (2019). La literatura y el mercado editorial. En J. L. de Diego, *Los autores no escriben libros. Nuevos aportes a la historia de la edición* (pp. 185-225). Ampersand.
- de Diego, J. L. (2014). 1938-1955. La “época de oro” de la industria editorial. En J. L. de Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)* (pp. 173-218). FCE.
- García, L. (2021a). *Los itinerarios de la memoria en la literatura infantil argentina. Narrativas del pasado para contar la violencia política entre 1970 y 1990*. Lugar Editorial.
- García, L. (2021b, julio). Campo editorial y literatura infanto-juvenil argentina. Para una breve periodización desde los años setenta hasta la actualidad. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 23(2), 75-108.  
<https://doi.org/10.15446/lthc.v23n2.92574>
- García, L. (2015, abril). Memoria e imaginación. Colecciones de lectura para contar la violencia política en la literatura infantil argentina. *El taco en la brea*, 1(2), 80-118.
- García, L. (2012, febrero). Acerca de la literatura infantil y su posicionamiento en el campo literario argentino. *RILL Nueva época. Prácticas discursivas a través de las disciplinas*, (17), 1-12.
- Gerbaudo, A. (2011). *La lengua y la literatura en la escuela secundaria*. Homo Sapiens.
- López, M. E. (2021, 9 de junio). De la didáctica de la ternura a lecturar [Conferencia]. XXI Jornadas La literatura y la escuela, Mar del Plata,

Argentina. <https://jitanjafora2021.blogspot.com/p/miercoles-9-de-junio.html>

Mihal, I. y García, L. (2020, julio). La edición de la literatura infantil y juvenil argentina a través de las editoriales universitarias: EDUVIM y Ediciones UNL. *Moderna Sprak*, 114(1), 139-159.

<http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/view/4710>

Montes, G. (2007). *La gran ocasión, la escuela como sociedad de lectura*. Plan Nacional de Lectura, Ministerio de Educación Ciencia y Tecnología.

Ramos, M. C. (2015). *La casa del Aire 2. Literatura en la escuela. Para Segundo y Tercer ciclo*. Ruedamares.

Ramos, M. C. (2013). *La casa del Aire 1. Literatura en la escuela. Para Inicial y Primer ciclo*. Ruedamares.

Ramos, M. C. y Martínez, G. (2018). *La casa del Aire 3. Taller Literario. Para todos los niveles*. Ruedamares.

Rodríguez, N. (2024). Poesía para niños entre ficción, crítica y edición. Pasajes de lo poético en la obra literaria y teórica de María Cristina Ramos. En Bayerque, A.; Basso Canales, M.; Cañón, M.; Gómez, M.; Etchart, J.; Hermida, C; Pionetti, M.; Rodríguez, N.; Segretin, C.; Trovato, M.; Valdivia, M., *Prácticas de lectura y mediación literaria: interpretación de las operaciones de la selección, edición y circulación en el campo escolar argentino* (pp. 109-131). UNMdP.

Rodríguez, N. (2023, diciembre). La poesía para niños de María Cristina Ramos. *Aguamundos Sapo: “destellos en palabras e imágenes” y una doble mediación. Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 17 (9), 12-26.

Saferstein, E. (2013, diciembre). Entre los estudios sobre el libro y la edición: el “giro material” en la historia intelectual y la sociología. *Información, cultura y sociedad*, 29, 139-166.

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/678/656>

- Saferstein, E. y Szpilbarg, D. (2014, julio). La industria editorial Argentina 1990-2010: entre la concentración económica y la bibliodiversidad. *Alternativa*, 3. <https://alternativas.osu.edu/assets/files/Issue-3/essays/saferstein.pdf>
- Stapich, E. y Cañón, M. (Comp.) (2013). *Para tejer el nido: poéticas de autor en la literatura argentina para niños*. Comunicarte.
- Tosi, C. (2021a, diciembre). Formatos de literatura escolar. Acerca de las políticas estatales y editoriales en torno a los materiales literarios destinados a la escuela. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (124), 127-146.
- Tosi, C. (2021b). Los géneros editoriales con destinatario infantil y juvenil. Una propuesta de análisis desde la enunciación y los estudios de la edición. En Ribeiro Carreira, R.; Félix de Oliveira, W. y Eliakim, J. (Org.), *Discurso em Perspectiva* (pp. 95-116). Editora Edgard Blücher Ltda.
- Tosi, C. (2019, junio). La mediación editorial en la literatura infantil. Acerca de los vínculos entre libros, escuela y mercado. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 4(8), 4-15.  
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/3781>
- Tosi, C. (2018, diciembre). La indeterminación como recurso narrativo. Un análisis discursivo en torno al tratamiento de temas tabúes en libros álbum publicados en la Argentina. *Revista de Ciências Humanas*, 17(2), 1-23.  
<https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/1334>
- Vanoli, H. (2009, julio). Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina. *Apuntes de investigación del CECYP*, 15, 161-185.  
<https://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277/245>

# El impacto del material explícito de plataformas digitales en los jóvenes y su relación con las conductas antisociales de índole sexual.

## The Impact of Explicit Material from Digital Platforms on Young People and Its Relationship with Sexually Antisocial Behaviors.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](#). DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.25.25b

Mirsa Ivett Matus Lara

Universidad Autónoma del Nuevo León  
(MÉXICO)

CE: [ivett.mat@gmail.com](mailto:ivett.mat@gmail.com)

ID <https://orcid.org/0009-0003-6006-4604>

Anayely Mandujano Montoya

Universidad Autónoma del Nuevo León  
(MÉXICO)

CE: [anayely.mandujano.montoya@gmail.com](mailto:anayely.mandujano.montoya@gmail.com)

ID <https://orcid.org/0000-0002-6893-8498>

Received: 26/02/2025 Revised: 28/04/2025 Approved: 19/06/2025

### Resumen.

El mundo evoluciona y con ello, además de los cambios benéficos resultantes que trae consigo el acceso al internet y el uso de las tecnologías, también representan peligros inminentes que se encuentran implícitos en la interacción de los medios digitales. La presente investigación analiza la influencia de las redes sociales y las plataformas digitales en la conducta e interacción de los jóvenes de entre 15 y 18 años, debido a que los jóvenes se caracterizan por en una etapa de exploración de su sexualidad y la necesidad de contar con información relacionada a su desarrollo sexual, por lo tanto, es crucial desde una perspectiva criminológica comprender cómo este consumo afecta sus pensamientos, ideas e interacciones que trae consigo el implicarse en el consumo de material explícito sexual disponible en plataformas digitales como es el caso de *OnlyFans* y su relación con las conductas antisociales de índole sexual.

**Palabras clave:** Plataformas digitales. *OnlyFans*. Conductas antisociales. Interacción social.

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Matus y Mandujano, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Matus, M. y Mandujano, A. (2025) El impacto del material explícito de plataformas digitales en los jóvenes y su relación con las conductas antisociales de índole sexual. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 494-522. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.25.25b



**Abstract:**

The world evolves and with this, in addition to the resulting beneficial changes that access to the Internet and the use of technologies brings, they also represent imminent dangers that are implicit in the interaction of digital media. This research examines the influence of social networks and digital platforms on the behavior and interaction of young people between the ages of 15 and 18, recognizing that this stage is characterized by the exploration of their sexuality and the need for information related to their sexual development. Therefore, from a criminological perspective, it is crucial to understand how the consumption of sexually explicit material available on digital platforms—such as *OnlyFans*—affects their thoughts, ideas, and interactions, and how it relates to sexually antisocial behaviors.

**Keywords:** Digital platforms. *OnlyFans*. Antisocial behaviors. Social interaction.

## Introducción

Durante la pandemia de COVID-19 se tuvo una creciente incidencia de la explotación y el consumo de contenido para adultos, que dio apertura a la aparición de nuevas plataformas digitales con fines comerciales como es el caso de “*OnlyFans*”. Save the children (2020) menciona en su informe respecto a la pornografía y adolescencia que el entorno digital es un espacio de construcción social cada vez más central en nuestras vidas, y para la población adolescente, esto implica el desarrollo de la identidad y de la conciencia de la sexualidad, de ahí el valor del contenido que se consume.

Por ello, se analizan algunas investigaciones relacionadas a las plataformas digitales que pueden mostrar un contenido inapropiado para los jóvenes, en consideración de edades entre 15 y 18 años, aunado a ello, se presentan estadísticas ligadas al uso de las tecnologías, las cuales se han renombrado por el término Tecnologías de Relación, Información y Comunicación (TRIC).

Asimismo, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI, 2023), establece que el delito de violación tuvo una escala máxima en el grupo de 10 y 14 años y fue en su mayoría víctimas niñas, de una totalidad de 4197 casos.

Respecto al ámbito virtual, se presenta un 33.6% de niñas y adolescentes del 12 a 17 que hicieron uso de internet o celulares, entre 2021 y agosto del 2022, esta población recibió fotos o videos de contenido sexual y 32.3% le manifestaron insinuaciones o propuestas de

tipo sexual, en contra parte se tiene solo un 18.2% y 12% de niños y adolescentes masculinos en la misma situación.

La criminalidad en la era de las tecnologías tiene una nueva vertiente, que llega como herramienta a través de dispositivos electrónicos portátiles (celulares, consolas y tabletas) en los que desde niños hasta adultos se mantienen conectados casi siempre. Sin embargo, el nulo control ante los sitios y aplicaciones a las que se accede puede volver una herramienta tan útil en una catapulta de violencia y conductas sociales disruptivas que son señaladas como antisociales de índole sexual.

La presente investigación deviene del análisis del incremento en las cifras de violencia sexual que se viven en el país y aunado a que el uso de la tecnología y las redes sociales se han vuelto parte de la dinámica diaria de jóvenes y adultos, resulta interesante analizar la relación entre las plataformas de contenido explícito sexual, refiriéndose con especificidad a *OnlyFans*, donde se muestran fotos y videos que si bien son con el pleno consentimiento de las personas dueñas de los perfiles, invitan a explotar el morbo y dada la forma en que funciona dicha plataforma la cual a cambio de un pago ofrece el acceso al material, se promueve un mercado que paga por ver y almacenar los archivos multimedia compartidos entre el creador y el fan.

En ese sentido, aunque se establece en las políticas de dicha plataforma ser un sitio para mayores de edad con un proceso de acreditación integrado, el sistema para validar dicha edad no es muy eficaz, ya que los adolescentes o niños podrían burlar este sistema y generar una cuenta que les permita acceder a dicha plataforma.

Por lo tanto, es preciso cuestionarnos sobre si la normalización del acceso y consumo del material explícito sexual de plataformas digitales como *OnlyFans* contribuye en conductas antisociales de índole sexual en los jóvenes entre 15 y 18 años.

En aras de interpretar las conductas antisociales que afectan de manera general a la sociedad, se observa una conexión con la exposición constante a la pornografía a la que se suscriben los consumidores de plataformas digitales como "*OnlyFans*", la cual, mayormente ofrece contenido sexual, pese a que hay más categorías, está es la que más genera interés

dentro de los consumidores. Este fenómeno ha experimentado un notable crecimiento en los contextos actuales, especialmente después de la pandemia de COVID-19.

Por tal motivo, se considera de forma urgente que dicho fenómeno social sea estudiado desde un enfoque criminológico, ya que, si bien existen algunas investigaciones basadas en el tema de la plataforma digital “*OnlyFans*”, ninguna ha abordado las consecuencias de la interacción con esta plataforma digital considerando la posible violencia sexual que se desencadena por una mimetización grupal entre los jóvenes, sobre todo en edades entre 15 y 18 años, más aún si está ligada a la conducta antisocial derivada de normalizar el acceso a esta red y el consumo del material que en ella se exhibe.

La plataforma *OnlyFans* permite establecer una vinculación más directa entre el usuario y el contenido de sus creadores reales sin una industria de intermediario, esto permite que la interacción sea más veloz y a su vez la satisfacción del material a consumir sea a voluntad del usuario.

La iniciativa de que se quiera conocer más acerca de esta dinámica entre el producto pornográfico, el consumo y consumidor es sin duda denotar la repetición conductual de un grupo de personas, en este caso tratándose de adolescentes, los cuales, motivados por la convivencia, sentido de pertenencia, inclusive entre pares buscando la aceptación o experimentar están promoviendo un círculo de violencia sin ser meramente un agresor físico directo.

La presente investigación es relevante considerando la tendencia novedosa de la plataforma *OnlyFans*, por lo que, es importante establecer datos demográficos y los comportamientos más comunes de los consumidores de este contenido para desentrañar la naturaleza y evolución de la industria pornográfica y sobre todo cual es el mercado que busca acaparar.

Por otro lado, se ve una necesidad latente por abordar estos temas para generar vertientes de información que permitan reeducar el sano desarrollo sexual de los jóvenes entre 15 y 18 años, puesto que debido a la desinformación, a los tabús, a la falta de innovación en técnicas de enseñanza con relación a la educación sexual (desde casa o

escuela), educación machista, interacción social de las nuevas generaciones, poca vigilancia parental en el uso de aparatos móviles, indica una carencia de empatía y una reiterada inquietud por acceder a sitios no aptos, consumir pornografía y compartirla; lo que como consecuencia social ya se observa en las interacciones sociales juveniles y que puede ser una motivación para incurrir en conductas antisociales de índole sexual.

### Descubriendo la plataforma digital *OnlyFans*

La plataforma *OnlyFans* fue creada en el 2016 como una plataforma online que alberga contenido digital y audiovisual, su nombre comercial es *OnlyFans*, sin embargo, su dominio es de la empresa británica Fenix Internacional Limited. Sus creadores, padre e hijo Guy Stokely y Timothy Stokely. Posteriormente al convenio de acciones se integra Leonid Radvinsky quien obtuvo el mayor porcentaje de dicho negocio. El propietario del mayor porcentaje de dicha plataforma ha sido vinculado con otros proyectos, un sitio web conocido como Cybertania, la cual ponía al alcance de los usuarios contraseñas ilegales para acceder a contenido que incluía la pornografía premium de múltiples sitios, esto en el año 1990, así también fue dueño de cámaras web para adultos. De acuerdo con la trayectoria de Radvinsky resulta entendible, que haya implementado la misma línea de desarrollo para la plataforma digital *OnlyFans* que desde su liderazgo logró consolidarse como una plataforma exitosa.

En cuanto a la regulación que restringe el uso de dicha plataforma a menores de edad, investigaciones de la BBC señalan que en el 2021 no se controló que usuarios menores de edad vendieran y aparecieran en vídeos explícitos, lo que permite visualizar que sus filtros de seguridad son deficientes y fáciles de evadir. Lo anterior es preocupante ya que podría permitir una ventana dirigida a la pornografía infantil y esta destaca no solo una conducta antisocial sino consuma conductas delictivas.

Como lo indican en su página web, esta plataforma tiene por objeto revolucionar vínculos entre creadores de contenido y fans al permitir monetizar su contenido mientras desarrollan relaciones dinámicas con base en los seguidores. Las categorías de intereses son variadas; desde deportes, salud, estilo de vida, artístico, etc. Sin embargo, para las personas

que se han relacionado con esta red no es un secreto que la mayor parte del contenido es de tinte sexual. Las suscripciones permiten el acceso al material y dicha membresía te da acceso por un mes, se encuentra contenido libre y no tiene una restricción respecto a quien accede a ella teniendo la membresía, incluso puedes compartir el acceso.

Esta red es usada principalmente para difundir y consumir contenidos con cualidad “a la carta”, esto le da un cierto control al suscriptor sobre el creador de contenido de adaptarse a las solicitudes, este consumo especial tiene un costo extra, que en esta bilateralidad conviene al creador ya que el ingreso que se obtenga de este servicio especial es únicamente para él.

Cuando hablamos del contenido que en esta plataforma se difunde, es casi en su totalidad contenido explícito, inclusive según un artículo de la revista de derecho de la Universidad del Altiplano de Puno: “en agosto de 2021, la plataforma de servicios *OnlyFans* anunció que, desde el 1 de octubre, dejaría de alojar contenido sexual en su web. Sin embargo, a los pocos días de esta comunicación, volvió a publicar un mensaje en el que se retractaba de su intención de no alojar más este tipo de contenido en su página”. (Trenado, 2022). Lo anterior entiéndase como un factor de pérdida económica confirmando que el posicionamiento de este sitio se sustenta en su mayoría de pornografía.

De acuerdo a sus políticas, esta plataforma se ubica en la categoría de solo para adultos ya que restringen el uso a menores, sin embargo, existen tutoriales en otras redes donde te enseñan paso a paso a cómo hacer una cuenta siendo menor de edad, con ello deja abierta la posibilidad de que los adolescentes en este descubrimiento sexual busquen ingresar a este tipo de plataformas para ver y compartir entre un grupo el material explícito, esto derivado de un contexto y una educación hipersexualizada donde se normalizan ciertos comportamientos, el lenguaje y hábitos, sobre todo en un entorno de pares donde buscan retarse a quien es capaz de cierta tarea o reto.

Existen otras plataformas en que el material de *OnlyFans* se filtra y presenta desbloqueado para menores de edad, es importante recalcar que a este tipo de sitios es más sencillo acceder sin algún tipo de verificación o regulación. De hecho, según menciona el

consejo Audiovisual de Andalucía “algunas de estas plataformas ofrecen una sección en las que se pueden leer los nombres de las personas cuyo contenido puede localizarse en ellas (Consejo Audiovisual de Andalucía (CAA), 2003)

En lo que respecta a este tipo de contenido explícito +18 que por restrictivo que parezca en la plataforma *OnlyFans* debido a la suscripción que solicita pagar de los perfiles de interés, la realidad resulta preocupante ante dicha aplicación y red, puesto que el material que se sube en ella ya no es seguro dada la redistribución del contenido privado que se expone en otros grupos o apps como Telegram, Twitter, Dirtyship, etc. Por lo anterior, se denota que si el contenido está publicado en otros sitios ajenos al original es porque se han vulnerado sus normas y políticas de funcionamiento porque los mismos suscriptores o fans graban el material, lo filtran y lo redistribuyen en otros sitios, ya sea por intereses de popularidad y difusión o por algún interés comercial o económico.

El fenómeno de interacciones que se percibe en la actualidad no es sino el resultado de un entorno donde la hipersexualización permea, todos los procesos están acelerados y con ello se abre una puerta a un nuevo uso del lenguaje, comportamientos normalizados, hábitos que incitan a mensajes de identidad o de recreación diferente, incluso, haciendo un paréntesis; hasta las jovencitas perciben sus cuerpos y su belleza de forma diferente y por obviedad su expresión social es diversa, tomando como ejemplo que el mostrar su cuerpo porque ellas lo deciden a fin de generar ingresos rápidos no lo asocian a algún tipo de explotación.

Es necesario entender que “la construcción de una sociedad digital se constituye a partir de la posibilidad de contar con saberes que permitan reconocer las dinámicas de la red e intervenir en ella” (Vestfried y Martin, 2021). Entonces, no solo es convivir en la evolución y herramientas digitales sino también identificar en qué momento la interacción se vuelve potencialmente peligrosa. De pronto pareciera que estar detrás de una pantalla donde no existen personas observando permite que el usuario no perciba las consecuencias de sus acciones, pero existen y se requiere que se concientice de los contenidos que se producen en la red y la manera en que se interacciona con lo digital, ya que es el camino a establecer



reglas de convivencia, de límites y respeto hacia la libertad de expresión y la subjetividad en cualquiera de las redes o plataformas, tomando eso en cuenta quizás los jóvenes reconocerían por sí mismos las violencias que inconscientemente ejercen entre otros usuarios o contenido al no respetar la privacidad y políticas de la intimidad de los creadores, ya sea difundiendo el material que por acuerdo es privado.

La plataforma digital *OnlyFans* no se creó únicamente para la producción y consumo de video pornográficos, sin embargo, con el tiempo el volverse rentable y bien remunerado, se ha vuelto casi en un sentido exclusivo respecto a la pornografía. Y de igual forma como en plataformas como Twitter que no tienen censura con relación a su contenido, *OnlyFans* es un ejemplo de las nuevas generaciones XXX, David, Noble y White mencionan que son jóvenes que ya conviven con la pornografía de forma cotidiana ya sea por voluntad o por modo spam.

#### **Análisis criminológico de las interacciones a través de las plataformas digitales: *OnlyFans***

Para dar sustento a esta investigación se tiene como base la corriente criminológica interaccionista. Estas teorías son la Anomia de Durkheim y desarrollada por Robert K. Merton para entender el surgimiento de esta nueva interacción y la facilidad para normalizar aspectos sociales que suceden en la actualidad y por otra parte se apoyará el fenómeno desviado desde la teoría del aprendizaje social de Edwin H. Sutherland y con base en el interaccionismo simbólico de George H. Mead. que responde al entorno en que se convive y la interpretación del medio.

Considerando que el tipo de conducta antisocial que puede resultar de la interacción con la plataforma *OnlyFans* es de carácter global, es decir que su aceptación y consecuencias tienen que ver con la aceptación de un grupo, dichas teorías por su contenido son las que encuadran en dar explicación a la investigación como un fenómeno resultante de la interacción social y de los nuevos modelos de socialización que viven las nuevas generaciones.

La definición de Pablos de Molina sobre criminología dice:

Ciencia empírica e interdisciplinaria, que se ocupa del estudio del crimen, de la persona del infractor, la víctima y el control social del comportamiento delictivo, y trata de suministrar una información válida, contrastada, sobre la génesis, dinámica y variables principales del crimen -contemplado éste como un problema individual y como problema social-, así como sobre los programas de prevención eficaz del mismo, las técnicas de intervención positiva en el hombre delincuente y los diversos modelos o sistemas de respuesta al delito (García Pablos de Molina, 2007).

Entonces, el estudio de las variables del delito se encontrará no sólo en el individuo, si no también inmersa en la problemática social, entendiéndose que la dinámica que en esta se ejerza repercutirá en la conducta antisocial.

Es esencial mencionar lo que se define por conducta antisocial, según Rodríguez Manzanera (2012), es todo aquel comportamiento humano que va contra el bien común. Retomando la definición anterior se entiende que las conductas antisociales atentan contra la estructura social, desde sus valores fundamentales y la violación de las normas esenciales de convivencia.

Por otro lado, la conducta desviada es una conducta diferente de la generalidad y puede ser parasocial o antisocial o en algunos casos simplemente asocial (Rodríguez, 2012). Ambas definiciones hablan de acciones en que incurre una persona que trasgrede los acuerdos de un grupo de personas y con ello desestabiliza la armonía social.

Para entender mejor la posición activa de una conducta se define al sujeto desviado como aquel que toma un patrón de comportamiento diferente al del común de la colectividad (Rodríguez, 2012). Es decir, que el sujeto considerado desviado es aquel que toma decisiones fuera de un marco de aceptación de la normalidad y que genera diferencias que no van alineadas a la sociedad que establece el criterio.

Un ejemplo de esta interpretación dentro de nuestro marco actual es el uso de los smartphones, estos se han convertido en una herramienta de comunicación para fines laborales o académicos, pero a su vez tienen el margen de ocio que, si bien no es negativo, no es del todo útil para cumplir el objetivo de un teléfono inteligente. Quizás una persona

integrada en un rol social donde se establece que el tiempo debe ser invertido en aprendizaje y conocimiento tendrá a bien la acción de hacer uso de esta herramienta con ese fin, sin embargo, un niño o un adolescente no se planteará la posibilidad que de usar el aparato para jugar u bajar otras aplicaciones es una acción negativa, y que está desviándose del fin aceptado.

Por consiguiente, la conducta antisocial se presenta al generar un ataque disruptivo en un entorno moral, de valores, educación y criterio positivo, lo cual fomenta caos y un estándar de realidad, que no necesariamente implica una consecuencia de una conducta delictiva, sin embargo, como todo, cuando un sujeto rompe las reglas sociales, el común denominador es que vaya escalando hasta que su comportamiento, en un escenario punitivo represente una sanción.

Dentro de las corrientes criminológicas se tiene un grupo de teorías que se posicionaron como contemporáneas después de que el estudio del delincuente fuera analizado únicamente desde una óptica biológica, dichas teorías reorientaron a la criminología con un giro sociológico. Sus autores, Emilio Durkheim y Robert K. Merton se situaban en la teoría estructural funcionalista de “anomia” afirmando tres postulados:

El primero señala, las causas de la desviación no deben buscarse ni en factores bioantropológicos y naturales, ni en situaciones patológicas de estructura social (Baratta, 2016). Es decir, no existe como tal un hombre bueno o malo, sino es el entorno que abre las puertas a la conducta criminal.

El segundo postulado menciona justamente que la desviación es un fenómeno normal de toda estructura social (Baratta, 2016). En virtud de esto, es el engranaje social y todo aquello que lo constituye lo que hace que de forma individual las libertades se traduzcan en conductas antisociales.

El último postulado dice que solo cuando se hayan sobrepasado ciertos límites, el fenómeno de la desviación es negativo para la existencia y el desarrollo de la estructura social. (Baratta, 2016). Es más que nada un estado de desorganización que converge con un

colapso del sistema de reglas, en ese sentido la conducta pierde valor y en dicha evolución se coloca en una situación de anomia.

No necesariamente la ausencia de normas es un escenario caótico por sí mismo, más bien es un factor necesario para crear un equilibrio y determinar un desarrollo sociocultural. Es necesario tener caos social, nuevas tendencias de conductas antisociales y nuevos esquemas delictivos, ya que esto permite que entender la evolución de la sociedad y las consecuencias de uno o varios factores.

Durkheim interpretaba la necesidad de anomia como una oportunidad para reorganizar una sociedad, desde la premisa de que el delito es una parte integrante de toda sociedad sana (Durkheim, 1968 como se citó en Baratta, 2016). Aunque parece un choque ambiguo, en este caso si cobra sentido que la ausencia de reglas y desorganización cree un sistema formal de orden social o de reinterpretación de lo que está bien o mal.

Es importante reconocer que todas las sociedades organizadas tienen crímenes y en definitiva está estrictamente ligado a las condiciones del contexto colectivo. Por ello, si tomamos una problemática actual como el recurso económico que se genera en las plataformas digitales, donde los creadores crean su material y siguen políticas de uso y que con ellas podría interpretarse que no generan un daño, aunque su contenido mayormente sea de tinte hipersexualizado. Eso es una condición representativa a lo que en su momento llamaríamos anomia por que ejercen su libertad sobre los límites de la oferta y demanda, sin embargo, ahí converge el caos, ya que ellos como creadores no tienen un control sobre la conducta de sus suscriptores respecto a la redistribución y el alcance de que ese contenido llegue a una población de personas que las plataformas no permiten por términos y condiciones de edad. No obstante, tener conocimiento del alcance de las redes es la forma en que la conducta comienza a desviarse hasta generar una consecuencia como violar las leyes establecidas del derecho a la intimidad y algún tipo de violencia digital.

Merton retoma los postulados de Durkheim e interpreta la desviación como un elemento de la estructura social, normal como la conducta con relación a las reglas y valores predominantes. La estructura social logra un efecto estimulante sobre el comportamiento

individual dentro del contexto social. En ese sentido se puede analizar que en un entorno juvenil donde los valores y la idiosincrasia está formándose de acuerdo con las nuevas tendencias de información y comportamiento, los jóvenes replican con normalidad lo que para ellos resulta familiar, aunque esto no represente acciones positivas y morales.

Otra teoría que permite explicar el fenómeno de *OnlyFans* desde la corriente interaccionista es el aprendizaje social de Edwin H. Sutherland, esta describe la desviación como un comportamiento socialmente aprendido, resultante de asociarse con personas antisociales en vez de prosociales (Palacios, 2015).

De acuerdo con los postulados que señala Sutherland; el comportamiento criminal se aprende, es decir la aceptación o rechazo por las normas sociales y los valores tiene relación con la interacción que tenga la persona, puede resultar en pro o contra. Por ello, el nivel de normalización y valores que se tengan frente a situaciones determinadas es en sí el reflejo de los vínculos más fortalecidos que se tienen y con base a ello las creencias que se respeten.

El segundo postulado menciona que el comportamiento criminal se aprende en la interacción con otros individuos desde un proceso de comunicación. Por ejemplo, si se comporten en esencia los mismos símbolos y cultura se creará en consecuencia un tipo de interpretación que solo es válida en ese grupo social, el ser humano socializa desde la forma activa de comunicación. Otro postulado importante es el que menciona que la mayor carga de aprendizaje se recibe de los grupos íntimos ya que se mimetiza la conducta, sea buena o nociva.

Cuando la conducta es aprendida se absorbe en el subconsciente todas aquellas técnicas para la comisión de una conducta, la calidad, impulsos, normalización y racionalización. Es decir, si estoy constantemente expuesto a realizar cierta práctica como ver historias en redes sociales y a su vez a mi grupo cercano les gusta y también consumen y a su vez siguen el mismo tipo de contenido eso tendrá un impacto de aceptación y normalización que a simple vista parece no ser peligroso, sin embargo, eso tiene que ver con el material que se consume.

Hay quienes refieren que las personas se convierten en criminales porque experimentan un exceso de definiciones que manifiestan la violación de la ley. Así mismo, se expresa que el aprendizaje social tiene diversas tendencias de frecuencia, duración e intensidad. Dentro del proceso de aprendizaje se manifiestan las expresiones de necesidades y los valores, esto a partir de las necesidades en conjunto. Entendiendo que el sujeto actúa sobre el entorno y el entorno sobre él, igual que se comparte esta influencia con las personas del entorno cercano y dependiendo de qué tan prosocial o disfuncional determinará las consecuencias de la interacción.

Cabe destacar una última teoría en el mismo sentido del interaccionismo que se explica desde el ámbito social. Es el interaccionismo simbólico de los autores G.H. Mead quien estableció a través de su estudio, que la realidad es una construcción social que deriva de la interpretación de las señales y símbolos. Es decir, la realidad es una construcción simbólica, estas interpretaciones tienen que ver con un conjunto de personas que se sujetan al mismo sentido de las cosas.

Conviene señalar que la conducta desviada desde este enfoque nos dice “es una construcción más, en la interacción humana, expresa la voluntad de la dominante para marcar los controles y destinos a los hombres y está dirigido a la protección del interés del sujeto en particular o colectivo que las define (González y Sánchez, 2010).

Del punto anterior se puede inferir que la conducta antisocial se comprende como parte de la interacción de un sujeto donde su voluntad redefine la realidad y establece los conceptos que se experimentan día a día, siendo estos positivos o negativos. En este contexto moderno, un ejemplo claro es cómo la tecnología, a través de las redes sociales, desencadena niveles extremos de emociones a los que uno está expuesto. El nivel de confianza, reconocimiento e importancia que se encuentra en estas plataformas se ha convertido en un símbolo social adoptado, derivado de los "likes" y vínculos que se establecen a través de ellas.

Si existe una normalización de como actualmente somos parte de la publicidad dinámica, las plataformas digitales, redes sociales y el fenómeno aspiracional que se



resignifica por las fotos y contenidos de todas las personas que intentan mostrar un estilo de vida ideal, sin embargo, la necesidad de reafirmación y admiración de desconocidos se vuelve de valor, la importancia de las interacciones recae en el placebo de validación. El simbolismo de sentirse aceptado desde la carencia y simulación de las redes sociales es mostrar la carencia más puntual del ser humano.

Por lo anterior, es muy importante entender el grado de complejidad que tiene la interpretación del entorno, ya que el ser humano es un creador de símbolos y conocimientos de forma constante y a través de ellos determina lo que es aceptable o desagradable a su propia percepción. Los vínculos sociales tienen que ver con la asociación de símbolos y nivel de popularidad y las maneras de hacerse viral y popular sin importar lo que se tenga que hacer.

Retomando el ejemplo de las plataformas digitales, hablando de *OnlyFans* y promover el concepto de autoempleo, tanto hombres como mujeres han creado un nuevo sistema que les permite generar ganancias a través de sus talentos, la exhibición de sus cuerpos y la variedad de contenido que muestran en sus perfiles, generando de esta forma una reinterpretación de una conducta rechazada por generaciones pasadas a un símbolo positivo y de aceptación y normalización de la pornografía en un sistema a la carta. Desde este nuevo concepto de trabajo, suscribirse es hasta un acto de apoyo al mercado de los emprendedores en esta venta de material explícito, por ende, entender que los significados son parte de la interacción social, ya que entre más personas normalizan estas actividades, el consumo deja de percibirse como una conducta socialmente rechazada que podría desencadenar en cierto tipo de población, una latente consecuencia de conductas antisociales de tipo sexual.

El interaccionismo simbólico toca la posición de la interacción humana desde el yo social y la autoconciencia que pone en jerarquía potencial la forma en que se interacciona con los demás y como se reacciona ante determinada conducta para actuar libremente o no. Entonces la forma en que se regulan las acciones va en función de las creencias, interpretaciones y símbolos, que la persona retoma del pensamiento de un grupo, en pocas

palabras si un conjunto de personas valida la misma interpretación de cierta conducta o actividad esta se acepta y se vuelve un constructo social.

En medio de un panorama donde los casos de acoso sexual, abuso sexual y ataques al pudor muestran cifras alarmantes, surge inevitablemente la interrogante sobre el papel que desempeña el consumo de pornografía. La normalización de este consumo parece eximir de responsabilidad a las plataformas y sitios de pornografía por el daño que están causando, mientras que se responsabiliza a aquellos que participan en ella por la violencia que de ella emana. Sin embargo, hasta el momento, no se ha encontrado una manera efectiva de combatir este monopolio. Se enfatiza que, aunque algunas personas encuentran un sentido de empoderamiento en la creación de contenido en plataformas como *OnlyFans* y pueden ser vistas como símbolos de liberación, en realidad, muchas de ellas se ven impulsadas por motivaciones económicas y la falta de opciones. A pesar de este “empoderamiento”, los creadores de contenido de este tipo de material explícito sexual no son verdaderamente libres ni dueños de su intimidad, ya que continúan siendo objeto de los deseos de alguien más y por supuesto, se encuentran sujetos a los estándares impuestos por otros, lo que conlleva un fenómeno de violencia inherente.

En síntesis, los procesos de interacción humana se desglosan en tres fases: la manifestación de la voluntad, la objetivación de las ideas y la internalización de la ideología. Estos pasos generan una realidad individual basada en las interpretaciones personales, cuyas consecuencias son percibidas como reales por la misma persona. De esta forma, la creación de un sistema de creencias que tilda de símbolos positivos aquellas conductas que de alguna forma dañan el bien común, se convertirán en algo normal y con el tiempo se volverían aceptadas.

### **La relación entre plataformas digitales y la violencia de tipo sexual.**

En materia de digitalización, internet y uso de las tecnologías, la Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de tecnologías de la Información en los Hogares en su última presentación de resultados señala que en México existe una estimación total del 93,052,870

usuarios de Internet, en la segmentación de grupos etarios, el segundo grupo que comprende edades de 12 a 17 años es representado por 13,018,559 que corresponde al 14% de usuarios, por otro lado el tercer grupo que comprende las edades de 18 a 24 años es representado por 13,838,534 que corresponde al 14.9%, lo cual nos permite comprender que la etapa de mayor uso de forma conjunta del internet es la etapa juvenil y adultos jóvenes. Así también los estados con mayor estimación del uso del internet de que se tiene registro son México y CDMX con una cifra conjunta de 21,148,501 que engloba la capital del país; de forma subsecuente se tiene a Jalisco con 6,532,993; Veracruz con 5,488,146; Nuevo León con 4,847,555; Guanajuato con 4,363,690; finalmente, Puebla con una cifra de 4,256,316 usuarios. (INEGI, 2022)

Con respecto a la pandemia de Covid-19 es importante denotar que hubo un incremento en el uso del internet, redes sociales y todo lo que implique plataformas digitales, ya que el confinamiento reinventó la forma de trabajar, de comunicarse y de interaccionar en los diversos sectores sociales, de acuerdo con lo anterior se tiene registro de un incremento en el uso de internet del 7.4% al término del año 2022 que se señala como el fin oficial de la contingencia sanitaria, tomando en consideración que se tenía un 76.4% al cierre del 2019 y llegando a 83.8% al final del 2022. Cabe destacar que una cifra al alza también se refleja en el uso de smartphones del 79.2% en ese mismo periodo, lo cual es un claro ejemplo de que la tecnología estuvo presente en este periodo temporal con relación a la problemática que se estudia en esta investigación. Finalmente, el uso del internet creció un 3% de 2020 al 2022 con relación al uso de redes sociales, se mantuvo en estático con relación al apartado de entretenimiento y consumo de material audiovisual, siendo Facebook y WhatsApp las redes con mayor consumo entre jóvenes de 15 a 19 años, esto puede ser resultado de la forma en que interpretan diariamente, el lenguaje de este grupo se ve potencializado por contenido de temas de humor e interés para ellos.

Según datos de la Encuesta Nacional de Victimización y Percepción sobre Seguridad Pública (ENVIPE) del 2023, la incidencia delictiva es mayor en los hombres para la mayoría de los delitos. Por otro lado, en delitos sexuales son las mujeres más vulnerables a ser

víctimas, ya que de cada 10 delitos sexuales hacia una mujer se comete 1 hacia un hombre. (INEGI, 2023) De acuerdo con las tasas por cada 100,000 habitantes se estima una cifra de 28,701 delitos a nivel nacional, donde se hace una subdivisión de víctimas por sexo, en esta las mujeres cuentan con 3470 por cada 100,000 habitantes, en comparativa con los hombres que solo presentan 330 delitos que representan un 9.5% con relación a las mujeres.

En ese sentido, también se refleja de esos 3470 delitos, que la cifra de violación sexual reportada es de 156 delitos la cual representa solo un 4.49%, de la totalidad estadística de delitos sexuales (considerando que existe cifra negra, es decir que no son reportados a la autoridad), así también se identifica que 3315 son delitos sexuales diversos hacia la mujer que incluye el hostigamiento sexual, intimidación sexual, manoseo, exhibicionismo y tentativas de violación.

Tomando en cuenta las cifras anteriores, si se presenta una cifra elevada de delitos sexuales que se reportan, siendo las mujeres las más vulneradas y trazando una línea de relación donde los hombres están más propensos a ejercer su fuerza física contra la mujer, es indispensable que la violencia sexual sea abordada desde la reeducación de la población masculina.

Se hace hincapié en como la plataforma digital *OnlyFans* ha ido sumando suscriptores en los últimos años, señalando al cierre del 2023 una cantidad de 238 millones de fans registrados, en comparativa con las cifras del 2021 el incremento ha sido de 27% aproximadamente. Por otra parte, las cuentas de creadores de contenido son igual a 3,182,000, con un incremento con relación al 2021 de 47.2%.

### **El papel de la pornografía como antesala a la normalización de la violencia sexual**

La sexualidad y sus prácticas siempre han representado un tema tabú o de interpretación subjetiva, lo que puede ser simplemente una forma de expresión puede desencadenar en una interpretación negativa que recae sobre las conductas sexuales.

La pornografía convencional se basa en imágenes impresas o filmaciones, distribuida por canales ilegales o por las distribuidoras de revistas, con venta en sex shop o comercios

diversos (Ballester *et.al.*, 2019). Es justamente la evolución de este estilo de pornografía la que ha revolucionado el mercado ya que las TRIC permiten que las distribuidoras tomen el mercado de los teléfonos inteligentes y estén al alcance del consumidor en todo momento.

El estudio de las conductas violentas respecto a la pornografía convencional fue estigmatizado como perjudicial debido a las diversas imágenes o filmaciones que se cargaban a los canales ilegales, revistas con ventas en comercios, en este plano su distribución y acceso era controlado ya que dicha exposición era de quién pudiera invertir en ello, con esta condicionante su nivel de impacto era limitado. Evidentemente y en la medida que la tecnología ha avanzado los productos se han modificado para ser más atractivo al target que va dirigido a fin de consolidar un mercado sólido, pero vulnerable y con pensamiento crítico limitado.

En un mercado de consumo superior es fundamental la capacidad de llevar sus productoras de material pornográfico a los sitios web aun siendo de forma ilegal, por tal situación su objetivo siempre fue la difusión y redistribución, de ello derivaron consecuencias que hoy día representan una innovación en las plataformas digitales al momento de compartir este tipo de material explícito sexual, con un tinte de regulación por medio del consentimiento de creadores y consumidores.

Este fenómeno se ha renombrado desde una perspectiva contemporánea como la nueva pornografía ya que los estándares de su producción mejoraron respecto a la calidad de imagen, accesibilidad (publicidad e intercambio de dinero por catálogo de servicio), además de un público libre y contactos obligados a un pago mensual a través de la membresía, la cual da un acceso al material de cierta cuenta sin limitaciones de lo que se pretenda observar y la característica más relevante radica en cierta medida en el anonimato, lo que ha permitido que la interacción de contacto a distancia a través de dispositivos móviles presenten un contexto diferente, cómodo y satisfactorio para acceder a la prostitución.

Durante muchos años la presencia de la pornografía ha estado oculta bajo el escudo del anonimato, más allá de que reitera una condición de rechazo socialmente hablando, los consumidores fueron normalizando esta conducta, evidenciando dos factores de dicho

posicionamiento; el primero tiene que ver con el capitalismo y el segundo con los estándares sexuales que señala el sistema patriarcal donde la mujer representa una escala de cosificación incesante. Sin embargo, no se logró demostrar su nocividad directa de consumidores como un riesgo de conductas antisociales, no obstante, el incremento de su oferta y demanda es reflejo de la necesidad que va generando un panorama de adicción y un sector de consumidores potenciales han sido los adolescentes, cabe destacar el impacto que tuvo en sus relaciones interpersonales. “La Nueva pornografía puede convertirse en la fuente principal de educación sexual para los adolescentes” (Albury, 2014; Tallon Hicks, 2016) citado de (Ballester *et.al.*, 2019). El verdadero reto radica en la información errónea que esas imágenes y filmes tradujeron, ya que no solo permeo estereotipos de género y poder en su material, posicionó la cosificación de la mujer en una escala máxima y sin duda de esto derivaron conductas violentas asociadas al machismo.

Desde una óptica juvenil (Owens, Behun Manning y Reid, 2012) citado de (Ballester *et.al.*, 2019), señalaron que la exposición a material pornográfico en edades tempranas genera creencias de que la mujer es un objeto sexual, distorsiona la realidad del sexo, y en varones con tendencia a la agresividad sexual, ésta se ve aumentada. En ese sentido desmitificar la prohibición y el tabú hacia el contenido pornográfico, para encauzar la educación en jóvenes que sea útil hacia el desarrollo de capacidades críticas con relación a la pornografía en virtud de que con naturalidad interpreten tal contenido como parte de la ficción.

Con lo anterior, se entiende que la evolución de la pornografía se ha diversificado por el mercado que persigue y la tecnología ha facilitado que ahora no solo sea un material de acceso para unos cuantos, con los dispositivos móviles se facilita mucho más el acceso. Algunos informes señalan que los adolescentes son grandes consumidores de internet y su primer contacto con la pornografía es a edades tempranas. Los autores mencionan que:

El acceso a la pornografía es fácil, gratis, rápido, no deja señal fácil de rastrear si se sabe un poco de internet, ofrece imágenes variadas y de alta calidad, la oferta es ilimitada y responde a la curiosidad de los adolescentes. (Ballester *et.al.*, 2019).



Esto hace que para los adolescentes no existan barreras para consumir material explícito y de las diversas fuentes en donde este sea publicado, por eso con las redes sociales que se vuelven aliadas de los jóvenes y a conciencia de que su uso es casi inherente al desarrollo social de los adolescentes vuelve una decisión exponerse a la curiosidad de dicho consumo. Es ahí donde inicia los nuevos modelos que se proponen en la actualidad y lo que dentro de la interacción se vuelve una moda, como la plataforma *OnlyFans*.

### **El acceso y consumo de la pornografía en la era digital y su normalización en la sociedad contemporánea. Conductas antisociales de índole sexual**

Existen algunos informes donde se comienza a distinguir los ciberdelitos dentro de un espacio latinoamericano, en el informe para la relatora sobre violencia contra las Mujeres Ms. Dubravka Simonovic señala que respecto a las conductas violentas que se presentan en las plataformas digitales se cuenta con una tipificación que ya escala a delitos con una tendencia reiterada en la red, las categorías van desde el análisis de extorsiones, acoso, cyberbullying, control y manipulación de la información, amenazas y difusión de información personal o íntima sin consentimiento, abuso y explotación sexual relacionada con las tecnologías. (Barrera y Rodriguez, 2017). Cada una de estas categorías representa una violación a la intimidad de una persona.

Las conductas antisociales de índole sexual más conocidas son aquellas donde la víctima recibe una agresión directa por parte de su agresor y se encuentran tipificadas en los códigos penales de los estados y municipios del país. Cada uno cuenta con las sanciones establecidas según el daño físico y el grado de afectación psicológica que derive de los exámenes de control realizados a la parte afectada. Sin embargo, en el caso de las conductas o agresiones de índole sexual que se cometen en el ciberespacio las regulaciones aún no han tenido un avance que las sancione, solo algunos de los estados del norte del país han integrado a sus códigos penales los delitos relacionados al ciberacoso y la filtración de contenido multimedia sin el consentimiento de las víctimas.

Con relación al Breviario de desarrollo normativo sobre la violencia digital se desglosa una comparativa de los diversos códigos penales que tienen una tipificación establecida para el delito contra la intimidación sexual, por mencionar algunos estados en donde se han tenido emblemáticos casos de este tipo, CDMX contempla en su artículo 181 Quintus, a quién grabe por medios de video o audio, fotografías o imágenes reales o simuladas de contenido íntimo sin consentimiento, así mismo quien exponga, difunda, reproduzca, intercambie, comercialice o distribuya contenido sexual de una persona sin su consentimiento será acreedor a una pena (Parra, 2021). Así mismo, se establecen criterios similares en el estado de Oaxaca en su artículo 249 del código penal del estado, y en el 271 bis 5 del Código Penal del Estado de Nuevo León. Dichos estados son representativos en materias de este tipo de delitos debido a sus casos mediáticos en función de la violencia contra la mujer en medios digitales.

Cabe destacar que en la modernidad el estar expuesto a contenido adulto ha experimentado una transformación sin precedentes. Las plataformas digitales como *OnlyFans* han irrumpido en el panorama de manera prominente, ofreciendo a los usuarios la posibilidad de interactuar con contenido explícito a cambio de una suscripción. Sin embargo, este fenómeno no está exento de controversia, ya que el consumo excesivo de este tipo de contenido puede dar lugar a diversas conductas antisociales.

Como punto de partida, entender que el consumo frecuente de contenido en plataformas como *OnlyFans* puede contribuir a la cosificación y objetivación de las personas, especialmente de aquellas que se dedican a producir este contenido. Al centrarse únicamente en la apariencia física y el atractivo sexual, los consumidores pueden perder de vista la humanidad y la dignidad de quienes están detrás de la pantalla, fomentando así una visión superficial de las relaciones interpersonales.

Además, el consumo excesivo de contenido adulto en línea puede alimentar hábitos, actitudes y comportamientos misóginos. La normalización de la sexualización extrema y la mercantilización del cuerpo femenino pueden reforzar estereotipos dañinos sobre las mujeres, perpetuando así una cultura de desigualdad y violencia de género. Este fenómeno

puede manifestarse en la vida cotidiana a través de comentarios sexistas, acoso en línea y comportamientos degradantes hacia las mujeres.

Una de las principales preocupaciones es el impacto en las relaciones interpersonales. El consumo excesivo de contenido sexualizado en plataformas como *OnlyFans* puede llevar a la objetivación de las personas y a una percepción distorsionada de las relaciones. Los usuarios pueden desarrollar expectativas poco realistas sobre el sexo y las relaciones, lo que puede afectar negativamente su capacidad para establecer conexiones emocionales significativas en el mundo real.

Otro aspecto para considerar es el impacto del consumo reiterado de este contenido explícito puede tener en la salud mental de los individuos. El acceso ilimitado a imágenes sexualizadas puede contribuir al desarrollo de adicciones sexuales, desensibilización hacia la intimidad real y dificultades para establecer relaciones significativas fuera del mundo virtual. Además, el sentimiento de insatisfacción corporal y la comparación constante con los estándares irreales de belleza promovidos en estas plataformas pueden generar problemas de autoestima y trastornos alimentarios.

En última instancia, el consumo excesivo de contenido en plataformas como *OnlyFans* puede alienar a las personas de su entorno social y afectar negativamente sus relaciones interpersonales. La obsesión por el contenido sexualizado puede llevar a la pérdida de interés en actividades sociales y recreativas, así como a dificultades para establecer y mantener conexiones emocionales significativas con otras personas. Se puede ver como una consecuencia social que contribuirá al aislamiento y la soledad, afectando negativamente la salud mental y el bienestar general del individuo. Además, qué dentro del anonimato y la facilidad de acceso a contenido explícito en línea se han de fomentar comportamientos compulsivos y adictivos.

Es importante reconocer que el problema no radica en la existencia de plataformas como *OnlyFans* en sí, sino en la forma en que se utilizan y en el impacto que tienen en el comportamiento individual y social en los jóvenes. Es fundamental promover la educación sexual y digital para fomentar un consumo responsable de contenido en línea y para ayudar

a los usuarios a desarrollar relaciones saludables y respetuosas tanto en el mundo virtual como en el real.

Por ejemplo, de acuerdo con la definición que señala Lourdes V. Barrera (2017) respecto al acceso no autorizado y control de acceso, son aquellos ataques a las cuentas o dispositivos de una persona de forma no autorizada, esto puede implicar la obtención no autorizada de información o restricciones de acceso.

Otra acción que representa un riesgo es el control y manipulación de la información en la red, esto derivado de que se obtenga información de una persona que le implique a esta la pérdida del control de la información y sea modificada con fines determinados. Esta forma de manifestar una conducta aparentemente no dañina puede evolucionar en un acoso, ya que los fines con los que se sustrae y manipula información ajena representan un índice elevado de posible hostigamiento y chantajes. Además, si se intenta obtener algún beneficio económico puede promoverse a través de las amenazas y extorsión, los cuales ya representan una violación a las leyes.

Por otra parte, Lourdes V. Barrera (2017) expresa el término Outding como el acto de difundir contenido íntimo o sexual sin consentimiento; uso de información sin consentimiento, revelación de información privada; pornografía no consensuada; revelación de la intimidad. (p. 22) es entonces este abuso y explotación de tipo sexual relacionada con las TICs una manifestación de conductas antisociales que en los últimos años han tomado fuerza y que de forma silenciosa golpean la normalidad del bien común, poniendo como víctimas potenciales a las mujeres y menores de edad.

Resulta relevante mencionar a los grupos vulnerables que están más propensos a experimentar situaciones donde su intimidad es violada, este es el caso de las mujeres que comparten mensajes, videos o imágenes tanto en chats cifrados como en plataformas abiertas a los usuarios de forma libre y donde por incrementar su nivel de audiencia utilizan hashtag y palabras claves que no necesariamente llegan a un público informado o consciente, más bien todo el material publicado queda expuesto a individuos que hacen uso inapropiado de dicho contenido. Si bien los procesos de revictimización en ningún caso

deberían ser propiciados, la concientización de los peligros del contenido compartido por medios digitales y proceso de viralidad no es un suceso controlable y eso eventualmente pone vulnerable al autor de la foto, video o material audio visual, sobre todo si son publicaciones de contenido sexual explícito.

### **Normalización y comportamiento: Cómo el contenido explícito sexual influye en las conductas antisociales de los jóvenes**

El crecimiento de plataformas como *OnlyFans* ha generado preocupaciones específicas sobre su impacto en los jóvenes de entre 15 y 18 años. Este grupo de edad, en pleno desarrollo emocional y social, puede ser especialmente vulnerable a las influencias negativas del consumo de contenido para adultos en línea.

Los riesgos que se presentan del acceso tan sencillo y sin restricciones a material sexualmente explícito de dicha plataforma es dirigida a los adolescentes en esta franja de edad donde presentan curiosidad y desean experimentar con su sexualidad, pero el consumo de este tipo de contenido puede distorsionar su comprensión de las relaciones saludables y el consentimiento. Pueden desarrollar expectativas poco realistas sobre el sexo y las relaciones, lo que puede afectar negativamente su desarrollo emocional y sus interacciones sociales.

Los jóvenes entre 15 y 18 años buscan el tener una idea nítida de sus inquietudes sexuales y por ello exploran su sexualidad a través de este contenido, de modo que la pornografía en cualquiera de sus presentaciones y siempre que sea de libre acceso, no solo se utiliza como un pasatiempo personal, sino que puede ejercer un rol educativo distorsionado sobre la sexualidad. (Mora *et.al.*, 2023). Haciendo énfasis en lo que mencionan los autores, se comprenderá que en entornos juveniles hay una latencia en el riesgo de victimización y exploración.

Por lo anterior, los jóvenes pueden ser blanco de depredadores en línea que se aprovechan de su curiosidad y vulnerabilidad. El consumo normalizado de contenido en plataformas como *OnlyFans* puede exponer a los adolescentes a situaciones peligrosas,

como el grooming que es formular un vínculo de un adulto hacia un menor con afán de ganar su confianza para algún fin específico, usualmente son de connotación sexual y por otro lado, la sextorsión que a groso modo se refiere a un ciber chantaje que sufre una persona por tener material explícito que no desee que sea mostrado, ambas conductas dirigidas a la víctima pueden tener consecuencias devastadoras para su bienestar emocional y físico.

Es esencial que los padres, educadores y la sociedad en general aborden estas preocupaciones de manera proactiva. Esto incluye proporcionar educación sexual integral que aborde el consumo responsable de contenido en línea, promover el diálogo abierto y honesto sobre la sexualidad y el consentimiento, y supervisar el uso de Internet y las redes sociales. Además, es crucial brindar a las jóvenes alternativas saludables y constructivas para satisfacer sus necesidades de exploración y conexión social.

Desde su perspectiva teórica, la Criminología, desde su corriente interaccionista, manifiesta que el comportamiento del individuo en una esfera social va ligado al peso de los vínculos que lo rodeen, es decir, el entorno repercutirá en la formación conductual. En el caso específico del acceso y consumo de material explícito para mayores de edad, el fenómeno puede explicarse desde la socialización con los pares, sobre todo desde su núcleo primario y secundario, donde especialmente en la adolescencia se ejerce una influencia significativa en las actitudes, creencias y comportamientos, siendo la validación y admiración el aliciente para cada acción. Entonces el proceso de normalización se desprende de la socialización entre pares, donde basta que un joven del grupo manifieste como interesante dicho consumo para que el resto repliquen la conducta y surja el refuerzo mutuamente.

Así mismo, desde la óptica de Albert Bandura, el molde social se aprende de la observación del comportamiento de otros y las consecuencias del mismo, es por eso que en los rangos de edades entre 15 y 18 años, donde la adolescencia e inicio de la vida adulta se hace presente en dichos jóvenes al tener acceso o buscar el acceso con otros jóvenes para llevar a cabo el consumo de material explícito sexual, sobre todo si ese percibe que no existen consecuencias tangibles de dichos actos, ya que en esta tribu de jóvenes no lo consideran incorrecto y con ello se consolida la estructura de normalización de la conducta.



De acuerdo con la directora de Políticas de infancia y sensibilización de Save the Children comenta que el peligro no radica en que se vea pornografía, sino que su deseo se esté construyendo sobre bases irreales, violentas y con desigualdad marcada por la ficción. Señala en el informe que el peligro “es que crezcan pensando que su consentimiento, deseos y preferencias, o los del resto, no tienen por qué ser tenidos en consideración” (Save the children, 2020), en sí, de toda la información que obtengan los jóvenes, sea ficticia, gráfica, sexualizada o violenta, sin un sentido crítico de cognición, será adaptada y normalizada al entorno cercano y estas creencias pueden escalar a que se piense que está bien y es normal.

### Conclusiones

Las conductas antisociales derivadas de la interacción con el contenido explícito de índole sexual de las plataformas digitales como *OnlyFans* causa manifestaciones en la conducta que impacta en el orden de interacción social de los jóvenes. La normalización de que este consumo sea parte de la era digital promociona entre los jóvenes una validación generacional que contribuye en que se replique la conducta hasta ser aceptada y promovida entre ellos.

Como bien se sabe en la actualidad, la forma en que los jóvenes configuran relaciones —sobre todo adolescentes— es a través de las redes sociales donde ellos persiguen validación social y admiración de sus pares, en efecto, la interacción, interpretación de lo aceptado, la convivencia con el grupo de pares y el fenómeno que se puede vivir dentro de la esfera de las redes sociales, reformula en los jóvenes su nivel de conciencia respecto a sus actos donde la interpretación es que si no existe un daño físico, en realidad no están incurriendo en una falta a la norma social, no existe la conciencia de que la redistribución de contenido por medio de otras plataformas digitales en caso de ser detectado por la parte afectada, dichos actos tendrían una consecuencia jurídica.

Asimismo, la violación de políticas y restricciones en el acceso a estas plataformas, junto con la falta de educación adecuada sobre el uso responsable de las tecnologías digitales, agrava aún más los riesgos asociados. Es crucial que se impulse una educación integral que aborde tanto la sexualidad como el comportamiento responsable en línea, esto

con el fin de mitigar los efectos negativos de este consumo y prevenir futuras consecuencias a la salud mental, al bienestar social de los jóvenes y la propagación de conductas antisociales de tipo sexual.

En definitiva, la dinámica social de los jóvenes entre su grupo de pares y la interpretación de “todos lo hacen” impacta en que se busque consumir el material explícito de la plataforma, a través de una suscripción o en otras redes que suben el contenido derivado de ella.

A través del análisis de información disponible se establece que en efecto el acceso y consumo del contenido explícito sexual en plataformas digitales como *OnlyFans* contribuye a la normalización de la violencia sexual en los jóvenes de 15 a 18 años y que, además, con frecuencia este fenómeno se deriva de la interacción entre el grupo de pares. Es así, que la normalización genera la aprobación necesaria, de tal forma que tener acceso y consumir sea algo tan aceptable entre los jóvenes.

Además, desde la reinterpretación de símbolos el contenido explícito sexual de plataformas digitales como “*OnlyFans*” lo resignifican no como pornografía sino como libertad de expresión. El hecho de consumir contenido de manera ilegal o violando las políticas establecidas contribuyen a la proliferación de conductas antisociales. Si esta tendencia de consumo mantiene su persistencia, podría tener repercusiones en las conductas sexuales de los jóvenes en pleno proceso de maduración y búsqueda de identidad, así como en la exploración de su desarrollo sexual.

La correlación entre los datos disponibles y las teorías criminológicas del comportamiento social mencionadas respecto al entorno social de un individuo y su desenvolvimiento en el medio, además de los nuevos retos digitales que se pueden traducir en conductas de tipo sexual que plantean una gama de cibercriminalidad que aún no ha sido explorada.

## Referencias

- Ballester, L., Orte, C., & Pozo Gordaliza, R. (2019). *Nueva pornografía y cambios en las relaciones interpersonales de adolescentes y jóvenes*. Researchgate, 259.
- Baratta, A. (2016). *Criminología Crítica y Crítica del Derecho Penal*. Siglo XXI.
- Barrera, L., & Rodriguez, C. (2017). *La violencia en línea contra las mujeres en México*. Luchadoras. [PDF] <https://r3d.mx/wp-content/uploads/180125-informe-violencia-en-linea-mx-v-lanzam.pdf>
- Consejo Audiovisual de Andalucía (CAA). (2003). *Videos que explican el libre acceso de menores a contenidos de OnlyFans y otras pornográficas online*. Junta de Andalucía.
- Fenix International Limited. (2023, 24 de agosto). *Annual report and financial statements* [Informe anual]. Companies House. <https://find-and-update.company-information.service.gov.uk/company/10354575/filing-history>
- González, A., & Sánchez, A. (2010). *Criminología* (3ra ed.). Porrúa.
- INEGI. (2022). *Encuesta Nacional de Victimización y Percepción de Seguridad*. México. [https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/envipe/2022/doc/envipe2022\\_nl.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/envipe/2022/doc/envipe2022_nl.pdf)
- INEGI. (2023). *Encuesta Nacional de Victimización y Percepción de Seguridad*. [https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2023/ENVIP E/ENVIPE\\_23.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2023/ENVIP E/ENVIPE_23.pdf)
- INEGI. (2022). *Encuesta Nacional sobre Disponibilidad y Uso de las Tecnologías de la Información en los Hogares*. [https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod\\_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva\\_estruc/889463901235.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/nueva_estruc/889463901235.pdf)
- Manzanera, L. (2012). *Criminología* (26ma ed.). Porrúa.
- Mora, J., Zapata, D., Peña, J., & Arias, L. (2023). *La Influencia del consumo de pornografía en la construcción de la sexualidad masculina de jóvenes*

chilenos. En *Revista Subjetividad y Procesos Cognitivos* (Vol. XXVII, pág. 102). UCES.

Pablos, A. (2009). *Tratado de criminología* (4a ed.). Tirant lo Blanch.

Palacios, G. S. (2015). *Criminología Contemporánea. Introducción a sus fundamentos teóricos* (3ra ed.). INACIPE.

Parra, L. G. (2021). *Breviario del desarrollo normativo sobre la violencia digital en México*. Infoem.

Save the children. (2020). *(Des) Información Sexual: Pornografía y Adolescencia*. Save the Children España.

Trenado, L. C. (2022). *OnlyFans: Cuestiones controversiales a la luz del derecho europeo*. *Revista de Derecho*, (5) 22.

<https://doi.org/10.47712/rd.2022.v7i1.162>

Vestfrid, P., & Martín, M. V. (2021). *Violencias digitales: experiencia de enseñanza a estudiantes universitarios*. Ponencia presentada en las XIV Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

<https://www.aacademica.org/000-074/653.pdf>

# Re-visitación de las estrategias comunicativas de *él/ella* en el discurso

## *Él/ella* in discourse: communicative strategies revisited.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.26.25b

Berenice Darwich

Borough of Manhattan Community College, CUNY  
(ESTADOS UNIDOS)

CE: [tdarwichalcaraz@bmcc.cuny.edu](mailto:tdarwichalcaraz@bmcc.cuny.edu)



<https://orcid.org/0000-0002-4165-8891>

Received: 08/04/2025 Revised: 16/05/2025 Approved: 20/06/2025

### Resumen.

El objetivo principal de este trabajo es revisar el significado de *él/ella* propuesto por García (1975, 1983, 1996) así como sus estrategias de uso según la perspectiva teórica de la Escuela de Columbia (EC), que considera las formas lingüísticas como señales con significado invariable utilizadas por el hablante según sus necesidades comunicativas. El resultado del análisis cualitativo arroja importantes discrepancias entre la descripción de las estrategias comunicativas y la manera en que estas formas son usadas en el discurso natural por hablantes del Corpus sociolingüístico de la ciudad de México (CSCM). Igualmente, sienta las bases para proponer una nueva hipótesis de significado para las mismas.

**Palabras clave:** *Él/Ella*. Significado monosémico. Escuela de Columbia. Estrategias comunicativas.

### Abstract:

The main goal of this paper is to revisit the meaning hypothesis for *él/ella* in Spanish posited for García (1975, 1983, 1996), as well as their strategies of use following a Columbia School linguistics theoretical framework, which considers linguistic forms as signs with invariable meaning used by the speaker according to the speaker's communicative needs. The result of the qualitative analysis yields important discrepancies between the description of the communicative strategies and the way these forms are used in natural discourse by speakers of the Corpus sociolingüístico

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Darwich, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Darwich, B. (2025) Los cuentos de hadas de la hegemonía occidental como tecnología de dominación del género y para la reproducción de la violencia de género. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 523-546. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.26.25b

de la ciudad de México (CSCM), laying ground for the need to postulate a new meaning hypothesis for these forms within CS.

**Keywords:** He/She. Monosemic meaning. Columbia School. Communication strategies.

## Introducción

El presente trabajo de corte cualitativo tiene por objetivo revisar el significado de *él/ella* propuesto por García (1975, 1983, 1996) así como sus estrategias de uso según la perspectiva teórica de la Escuela de Columbia, una teoría cognitiva-funcional (Stern 2019) (Huffman, 2012, 1995; Diver 1995 [2012] que tiene semejanzas con la lingüística cognitiva (Stern 2019; Langacker, 2004) y con la lingüística basada en el uso (Otheguy y Shin, 2022).

El análisis que aquí se presenta pone a prueba la hipótesis de significado de *él/ella* propuesta por García (1975, 1983, 1996) contrastando las estrategias comunicativas descritas en dichos trabajos con ejemplos de uso obtenidos de muestras de habla compiladas en el Corpus sociolingüístico de la ciudad de México (CSCM) (Martín Butragueño y Lastra, 2011-2015).

El resultado de esta evaluación apunta a la reformulación de la hipótesis de significado de *él/ella* a la luz de nuevas evidencias en el discurso natural, pues contribuyen a identificar discrepancias entre las descripciones de García (1975, 1983, 1996) de las estrategias de uso de *él/ella* y la explotación de esta señal en el discurso oral por los hablantes que no deben ignorarse.

## La Escuela de Columbia

La Escuela de Columbia (EC) tiene como unidad de análisis el signo lingüístico, que, a su vez, consiste en el apareamiento de una señal y un significado (Contini-Morava 1995; Diver, 1975 [2012]; Reid 1995; Huffman, 1995; Davis, 2006; Huffman y Davis 2012).

Las perspectivas que orientan y delimitan los principios teóricos de la EC son la función comunicativa del lenguaje y el factor humano; así, la lengua es vista como un instrumento más al servicio del ser humano, usada para comunicar los asuntos que a éste le



interesan y que toma forma – organizada en signos lingüísticos – según las necesidades comunicativas de los usuarios y su entorno. En este sentido, los signos lingüísticos son instrumentos mentales a los que recurre el usuario para comunicarse, y estos pueden ser léxicos o morfosintácticos, por lo que sus señales son de todo tipo: palabras, sufijos, flexiones u órdenes de palabras (Stern, 2019, p. 4).

El propósito de los análisis de esta perspectiva teórica es explicar la distribución asimétrica de fenómenos lingüísticos observables, trata de explicar qué motiva al hablante a producir ciertas ondas sonoras cuando lo hace, para lo que se tiene en cuenta no solo la selección de las señales en una emisión de voz, sino también las circunstancias particulares en las que tiene lugar la comunicación. A este respecto, es pertinente resaltar que estas señales y sus significados, unidos en un signo, no se establecen de antemano por el lingüista ni son accesibles a la simple observación, sino que resultan del análisis en la postulación de una hipótesis (Reid, 1991; Huffman, 2021). Dicho de otra manera, una vez el lingüista adentrado en su estudio de los datos crea haber identificado una señal, deberá postular un significado para ésta y, acto seguido, poner a prueba su validación mediante el análisis de textos hablados o escritos (Davis, 2002).

Así, para la EC, el signo es la unión de una señal y su significado. El *significado* es el contenido semántico constante e invariable de una señal que conforma el sistema lingüístico de una lengua (Davis, 2017, p. 107); no es visible a simple vista ni existe a priori, sino que se descubre por medio del análisis y se postula como una hipótesis para explicar los hechos de la lengua – la distribución asimétrica de las formas lingüísticas a las que el hablante recurre para transmitir sus mensajes. Entonces, el significado de una señal es, precisamente, la razón por la cual ésta es utilizada por el hablante con la intención de facilitar la comunicación de los mensajes que quiere transmitir (Reid, 2002, x). Por su parte, el *mensaje* en esta teoría es lo que se comunica, es lo que resulta de la combinación de los significados usados por el hablante en diferentes situaciones comunicativas y lo que se infiere a partir del uso de los significados en un contexto situacional dado (Davis, 1917). En otras palabras, los mensajes son el resultado interpretativo del uso de una señal (o varias, generalmente) en los que

también intervienen factores contextuales, situacionales y socioculturales varios (Stern, 2019, p. 5).

Finalmente, otro aspecto importante de este enfoque es que rechaza las construcciones y categorías a priori de la oración, estableciendo así un vínculo directo entre el signo lingüístico y su utilización por parte del hablante, eliminando así las restricciones heredadas que pueden interferir en el análisis de la lengua tal y como la utilizan sus usuarios (Otheguy, 2002; Huffman, 2006).

### *El significado de él/ella en la Escuela de Columbia*

Un primer estudio de las formas *él/ella* en la línea de la EC se encuentra en *The Role of Theory in Linguistic Analysis: The Spanish pronouns* (García, 1975), en el que su primordial interés era analizar la forma *se*, pero en el que se ofrece un análisis exhaustivo de los llamados pronombres en la tradición, y del cual forman parte *él/ella*. Este análisis es fundacional pues la hipótesis de significado que ahí se propone es la que se mantiene en dos estudios posteriores de la misma autora (García, 1983, 1996). Específicamente, García (1975) propone que *él/ella* tienen un significado dentro de la sustancia semántica de Deixis, que tiene que ver con “la fuerza con que el oyente es instruido para buscar al referente del pronombre” (p. 65), y les atribuye el significado Deixis Alta,<sup>1</sup> que indica que es relevante la identificación del referente para el mensaje. Dicho de otra manera, el análisis de García (1975) propone que siempre que el hablante explicita la forma *él/ella*, es porque considera pertinente la explotación del significado Deixis-Alta para sus fines comunicativos.

Es así que, para García a (1975), el hablante utiliza el significado Deixis Alta de estas formas cuando el antecedente (o referente) es difícil de identificar en el discurso (p. 116-117). Más aún, la presencia de *él/ella* en la comunicación ocurre en situaciones en las que la entidad a la que se hace referencia no es muy obvia en el discurso, o no está tan presente en la mente del interlocutor (García, 1983). Dicho de otra manera, la presencia de las formas

<sup>1</sup> En oposición al de DEIXIS-BAJA, atribuido a la forma *se*, que señala que la identificación del referente no es relevante para el mensaje, muchas veces debido a la obviedad del mismo, y que queda fuera del ámbito del presente trabajo.

*él/ella* es pertinente en interacciones comunicativas siempre que la intención sea ayudar a identificar una entidad entre varias, de ahí que su significado Deixis Alta sea relevante, pues “sirve para distinguir un referente de otros más” (García, 1983, p. 188). De igual manera, estas señales sirven para resolver el problema de la referencia a la tercera persona (García, 1996, p. 10), por lo que el hablante recurrirá a ellas cuando haya problemas para identificar la entidad a la que hacen referencia y sea preciso distinguir entre varios referentes.

Resumiendo, y según los análisis de García (1975, 1983, 1996), el hablante recurre al significado Deixis Alta de las señales *él/ella* (i.e., la identificación del referente es relevante para el mensaje) en situaciones en las que:

- El antecedente al que se hace mención es difícil de identificar.
- Hay que buscar la persona a la que se refiere *él/ella* cuyo antecedente no es obvio.
- Es necesario distinguir un referente entre muchos.
- La identificación del referente al que se hace mención es problemática.

Estas situaciones se presentan en los trabajos de García como *estrategias* comunicativas. En múltiples trabajos de la EC se usa el concepto de *estrategia* comunicativa estrategia de uso para describir la manera en que los hablantes convencionalizan la manera en que usan las señales y los significados de sus sistemas lingüísticos para sugerir cierto tipo de mensaje (Stern 2019; Contini-Morava, 1995; Reid, 1995; Risco, 2023), y es la manera en que García (1975, 1983, 1996) también las presenta en sus trabajos.

Como se verá en el análisis de la sección 3, estas estrategias que García (1975, 1983, 1996) reporta para la utilización del significado Deixis Alta de *él/ella* no concuerdan con los hechos de la lengua.

### Análisis

En esta sección se revisan las cuatro estrategias comunicativas descritas por García (1975, 1989, 1996) con las que describe los usos rutinarios para los cuales los hablantes recurren a la utilización del significado Deixis Alta de *él/ella*, al mismo tiempo que se lleva a cabo un

nuevo análisis usando como referencia muestras de habla del Corpus sociolingüístico de la Ciudad de México (Martín Butragueño y Lastra, 2011-2015). El propósito es mostrar que la descripción del significado que García (1985, 1983, 1996) propone no concuerda con los hechos de la lengua, por lo que es pertinente esbozar o postular un nuevo significado para estas formas.

En total, se presentan cuatro pares de ejemplos (1a y 1b, 2a y 2b, y así sucesivamente); cada uno con la misma muestra de habla, con una variación: la versión (a) de cada par presenta el fragmento manipulado, sin ninguna forma explícita de *él/ella*, removidas a propósito para poder ilustrar el análisis. En contraste, en la versión (b) de cada par sí se transcribe la muestra de habla tal y como la emitió el hablante, es decir, se presenta el fragmento con todas las formas *él/ella* que el hablante haya expresado y, además, se resaltan en negritas para su mejor visualización.

### ***Estrategia 1.***

Según García: La explotación del significado Deixis Alta de las formas *él/ella* facilita la identificación de un antecedente que es difícil de identificar

De acuerdo con García (1975), el hablante opta por utilizar el significado Deixis Alta en contextos en los que es difícil que el oyente pueda identificar la entidad a la cual se hace referencia; es decir, que recurre a la expresión de *él/ella* con el fin de facilitar la identificación inequívoca de la entidad en cuestión. Para la autora, la explotación del significado Deixis Alta implica un antecedente que es más difícil de identificar (en contraste con Deixis Baja, atribuido a *se* y que implica un antecedente cuya identificación no es problemática porque es menos obvio o, de hecho, no tiene importancia)<sup>2</sup> (García 1975, pp. 116-117). En otras palabras, el hablante elegirá explicitar las formas *él/ella* con el fin de ayudar a su interlocutor a distinguir una entidad referencial considerada importante para la comunicación.

Comenzamos la revisión de la primera estrategia. A continuación se ofrece una misma muestra de habla en el par de ejemplos (1a) y (1b). En (1a) se presenta sin formas explícitas

---

<sup>2</sup> Traducción mía.

de *él/ella*, y en (1b) con las expresiones de *él/ella* originales (resaltadas en negritas) tal y como el hablante enunció el fragmento.

Veamos primero (1a). Aquí la hablante responde a la pregunta de cómo se interesó en el arte y, especialmente, en la arquitectura, su profesión. En su respuesta comparte cómo se hizo pintora, provee información sobre la vida de su madre y menciona la razón de por qué su abuelo viajó a México.

(1a)

mira mi mami estudió arquitectura, mira mi mami estu- era de Baltimore Maryland en Estados Unidos y estudió en la Universidad de Pennsylvania hace miles de años entonces, no, no terminó, vino a México en algunas vacaciones o algo con su pa- ah no, su papá quería poner una escuela de correspondencia, de carreras por correspondencia aquí en México entonces vino a Monterrey y se casó con mi papá y ya no terminó pero por ser americana y quedándose a vivir a México, nos inculcó mucho todo lo que era pues el apreciar México, el apreciar los colores, el apreciar, todo lo que tenemos de artesanías y demás ¿no? entonces desde chiquitas nos empezó a meter a clases de pintura y nos llevaba a pintar al campo y entonces ahí me empezó a nacer la vocación de pintora

(Entr. 31)

De acuerdo con esta primera estrategia de García (1975), cuando hay una expresión de *él/ella* es porque uno de los antecedentes es difícil de identificar, pero en (1a), las entidades referenciales de quienes se provee alguna información están bien identificadas por medio de sintagmas nominales específicos y mucho más identificada está la relación de la hablante con ellos por medio de los posesivos que anteceden a los sustantivos: *mi mamá*, *su papá*, *mi papá*.

Además, la persona de quien más se provee información en este fragmento es la madre de la hablante: nació en Estados Unidos, estudió arquitectura en Baltimore, viajó a México, se casó, se quedó a vivir en ese país y tuvo dos hijas a quienes les transmitió el amor por las artesanías, el arte y el país. También, nos enteramos de que fue el padre de la mamá de la hablante quien, en un principio, tuvo la iniciativa de viajar a México con miras a abrir

un negocio y, por último, que quien narra todo ahora es pintora por las influencias de su mamá. En otras palabras, en este fragmento:

#### El antecedente no es difícil de identificar

Y, no obstante, en el texto original se registran varias expresiones de *ella*. El hecho de que se exprese esta forma tres veces en el fragmento, nos indica que aún en situaciones en las que no es difícil identificar al antecedente o referente de quien se habla, es posible encontrar casos de *él/ella*, tal y como se muestra en (1b), en donde se resalta en negritas cada ocurrencia de *ella*:

(1b)

mira mi mami estudió arquitectura, mira mi mami estu- **ella** era de Baltimore Maryland en Estados Unidos y **ella** estudió en la Universidad de Pennsylvania hace miles de años entonces, no, no terminó, vino a México mm en algunas vacaciones o algo con su pa- ah no, su papá quería poner una escuela de correspondencia, de carreras por correspondencia aquí en México entonces vino a Monterrey y se casó con mi papá y ya no terminó pero por ser americana y quedándose a vivir a México, nos inculcó mucho todo lo que era pues el apreciar México, el apreciar los colores, el apreciar, todo lo que tenemos de artesanías y demás ¿no? entonces desde chiquitas nos empezó a meter a clases de pintura y **ella** nos llevaba a pintar al campo y entonces ahí me empezó a nacer la vocación de pintora (Entr. 31).

En la primera línea, la madre de la hablante está plenamente identificada por el sintagma *mi mami* dos veces y, pese a esto, inmediatamente después aparece la forma *ella*, también en dos ocasiones inmediatamente después, creando la secuencia: *mi mami, mi mami, ella, ella*. Para cuando se recurre a la primera expresión de *ella* en el inicio de este fragmento, hay información suficiente sobre la madre, ya no es difícil de identificar, por lo que se vuelve aún más redundante utilizar *ella* una segunda vez. Además, casi al final del fragmento, después de narrar varias actividades que hizo su mamá, la hablante de nuevo explota el significado de *ella* (*ella nos llevaba a pintar...*).



Dado que el antecedente (*mi mami*) está bien identificado desde el principio, entonces ¿cuál es la motivación para la presencia de *ella* en este fragmento? Por un lado, sería difícil aceptar las explicaciones de la lingüística tradicional variacionista y funcional (cf. Alarcos Llorach, 1999; Alonso Hernández, 1996; Silva-Corvalán, 1994; Cameron, 1994) que aluden a la compensación (con la expresión de *ella*) para resolver la ambigüedad o insuficiencia de la información flexiva en formas como *era* o *llevaba*, pues estas mismas metodologías proponen que, una vez establecido el referente, es innecesario recurrir a una forma pronominal especialmente cuando hay oraciones consecutivas con el mismo sujeto (cf. Luján 1999; para un análisis distinto, desde la EC, ver Darwich 2019), y que es lo que ocurre con la utilización de *ella* delante de *estudió* y las otras dos ocurrencias. Por otro, la estrategia sugerida por García cuestiona la capacidad del interlocutor para establecer inferencias que se hicieron sin problema a partir de la información disponible en 1(a), en donde el fragmento aparece sin las ocurrencias de *ella* originales. No hay duda que la interpretación que se hizo a partir de 1(a) se mantiene una vez se compara con la información que hay en 1(b).

Además, García (1975) no aclara qué quiere decir con “fuerza” cuando describe que la sustancia semántica de *Deixis* tiene que ver con la fuerza con que se instruye al oyente a buscar al referente del pronombre, mucho menos cómo se relaciona con, o manifiesta en, el significado *Deixis* Alta implicaría (ni con el significado *Deixis* Baja). En todo caso, ¿por qué se necesita “fuerza” en estas ocurrencias si, de hecho, la presencia de *ella* no es necesaria para identificar al referente? En otras palabras, la estrategia de García (1975) no alcanza a explicar la razón por la cual la hablante decidió utilizar el significado de *ella* en este pasaje si la referencia no es problemática.

Así las cosas, cabe preguntar: si ya se sabe y se tiene identificado el referente por medio de otras señales e inferencias, ¿por qué la hablante recurre a la utilización de la forma *ella*? ¿Cuál es la contribución de la forma *ella* en este pasaje?

### *Estrategia 2.*

Según García: Deixis Alta le dice al hablante: “busca la persona a la que se refiere *él/ella* cuyo antecedente no es obvio”.

Ahora pasemos a la segunda estrategia asociada a la explotación del significado Deixis Alta que García asigna a *él/ella*. Según García (1975), la presencia de una de estas dos formas en el discurso instruye al hablante: “encuentra la tercera persona a la que se está haciendo referencia”;<sup>3</sup> instrucción pertinente, amplía, en situaciones en las que el antecedente de *él/ella* no es obvio y no debe pasar desapercibido (p. 69). En otras palabras, el hablante recurrirá al significado de *él/ella* y utilizará esta forma en circunstancias en las que se necesite guiar al oyente a identificar el antecedente del que trata el pasaje o fragmento en cuestión porque no puede reconocerlo claramente.

Revisemos esta estrategia. En los ejemplos (2a) y (2b) se presenta la misma muestra de habla, pero con modificaciones; en el primero se han eliminado las formas explícitas de *él/ella* que aparecen en la versión original y que sí se han conservado en la segunda versión.

En (2a), a continuación, el entrevistado, un experto en bonsáis describe el efecto negativo que tiene en un árbol la falta de confianza de la persona que hace modificaciones drásticas en éste. El narrador le atribuye a un bonsái emociones como temblar de miedo y la capacidad de percibir sensaciones como la inseguridad de quien lo manipula, para apoyar su argumento:

(2a)

... si nosotros agarramos el tronco de un árbol y lo hacemos en forma de U o de horquilla, entonces es algo muy drástico, el árbol tiembla de miedo cuando percibe inseguridad en el que está haciendo el trabajo, pero cuando tú le estás transmitiendo tu confianza...

(Entr. 14)

En el segmento de (2a) no hay duda de que el árbol es, precisamente, el asunto del que se habla. El hablante enfoca su discurso en el árbol. Las referencias a este son obvias: es quien

<sup>3</sup> Traducción mía.

experimenta las modificaciones en su tronco –que se puede manipular de varias maneras–, percibe las emociones negativas de quien realiza tal manipulación y, además, es capaz de reaccionar a éstas.

Con toda esta información disponible, entonces, podemos afirmar que:

**El antecedente (*el árbol*) es obvio y no es ignorado (*it is not be missed*)**

Y, aun así, en la enunciación original de este fragmento, o sea, tal y como la dijo el hablante, ahora presentada en (2b), vemos que hay una forma explícita de *él* (resaltada en negritas para su fácil identificación):

(2b)

... si nosotros agarramos el tronco de un árbol y lo hacemos en forma de U o de horquilla, entonces es algo muy drástico, el árbol tiembla de miedo cuando **él** percibe inseguridad en el que está haciendo el trabajo, pero cuando tú le estás transmitiendo tu confianza...

(Entr. 14)

Repitiendo a García (1975), cuando el antecedente no es obvio y es tan importante que no debe pasar desapercibido, el hablante recurre a la explotación del significado Deixis Alta de las formas *él/ella*. No obstante, lo que se observa en (2b) es que el antecedente es obvio, no es ignorado y aun así aparece la forma *él*. Si no se requiere que el oyente sea alertado para buscar al referente –de hecho, no se requiere ningún esfuerzo para identificarlo porque está clara la obviedad del referente–, entonces, ¿a qué se debe su presencia? ¿Cuál es la motivación del hablante para expresar *él* aquí? Si el hablante no necesita guiar al oyente para identificar el antecedente, que es el árbol, y hay tanta información disponible que es imposible que sea ignorado, y más bien recibe toda la atención ¿cómo se explica que *él* aparezca aquí? ¿Cuál es la contribución de esta forma en este fragmento?

Para responder estas preguntas, es necesario explorar una nueva hipótesis de significado para esta señal y contrastar de nuevo con datos.

### *Estrategia 3.*

Según García: El significado Deixis Alta de *él/ella* sirve para distinguir un referente entre muchos.

En la descripción de la explotación del significado Deixis Alta de las formas *él/ella*, García (1975, 1983) también anota que estas formas sirven para distinguir un referente entre muchos; más específicamente, para “distinguir un referente de tercera persona entre otros que tienen prominencia comparable” y que pueden ser no obvios en la mente del interlocutor (García, 1983, p. 187). Dicho de otra manera, la explotación del significado de *él/ella* es pertinente siempre que la intención sea ayudar a identificar una entidad entre varias (para lo cual también la explotación del significado de género es importante, pues distingue entre una entidad masculina y una femenina).

Pongamos a prueba esta estrategia en el fragmento que se presenta en los ejemplos (3a) y (3b). En el primero, (3a), se han omitido a propósito las formas *él/ella*. En este extracto de la conversación, el hablante, diseñador gráfico, narra cómo su hermano le ayudó a establecer contacto con el dueño del negocio en donde trabajaba para que, después de una entrevista, aceptara que aplicara el conocimiento contenido en su tesina.

(3a)

lo que pasa es que mi hermano es ingeniero mecánico electricista y trabaja ahí, entonces pues ya le comenté a mi hermano que necesitaba buscar un lugar donde aplicar ya mi tesina. Dice: “no, pues, hazla aquí, deja hablar con el dueño y ya le propones lo que quieres hacer”. Pues ya llegué, hablé y todo, dijo pues que sí, o sea, de todas maneras no le iba a salir en un quinto. (Entr. 1)

A partir de la información disponible, se sabe que los participantes de estas interacciones son hombres, tres seres humanos de género masculino: el hablante, su hermano y el dueño del negocio, y que los tres tienen un papel prominente en los hechos que se narran, ya que sin la colaboración de estos dos últimos, el joven profesional no habría podido aplicar los conocimientos de su tesina (en diseño gráfico) en un proyecto para un negocio al que le

diseñaría (información que se comenta antes y más adelante en la misma entrevista) el logotipo y la papelería.

Para el análisis, nos preguntamos ¿qué información (o señales) nos ayudan a distinguir un referente entre muchos, en este caso, entre otros dos? En el fragmento hay varia información que sirve a este propósito. En primer lugar, cada uno de estos referentes está bien identificado por su profesión u ocupación: el hermano del hablante es ingeniero mecánico electricista, la otra persona es el dueño del negocio en donde trabaja el hermano y, por último, el hablante, estudiante universitario que está a punto de graduarse (*necesitaba buscar un lugar donde aplicar mi tesina*). En segundo lugar, y muy importante, también están bien identificados por su participación en los hechos: el hermano pone en contacto al hablante con el dueño del negocio en donde trabaja para que le proponga aplicar su tesina, el hablante le explica la propuesta al dueño y éste acepta.

Las formas lingüísticas que nos ayudan a delimitar la participación de cada uno de estos referentes en los hechos que se narran son varias: frases sustantivas como *mi hermano*, *el dueño*; acciones denotadas por los verbos, como *comenté*, *deja hablar*, *propones*, *llegué*, *hablé*, *dijo que sí*... Igualmente, son estas mismas formas las que nos dan indicios de que cada referente está en la mente del interlocutor, pues podemos establecer asociaciones entre ellas: *mi hermano* – *deja hablar*, *propones*; *el hablante* – *comenté*, *llegué*, *hablé*; *el dueño del lugar* – *dijo que sí*.

Así, las explicaciones anteriores nos dan pie para afirmar que en este fragmento:

### Hay suficiente información para *distinguir* un referente entre muchos otros

No obstante, en la enunciación original, es decir, tal y como se registró en la entrevista, hay dos ocurrencias explícitas de *él*, que aparecen resaltadas en negritas en (3b) para su mejor visualización.

(3b)

lo que pasa es que mi hermano es ingeniero mecánico electricista y trabaja ahí, entonces pues ya le comenté a mi hermano que necesitaba buscar un lugar donde aplicar ya mi tesina. Dice: “no, pues, hazla aquí, **deja hablar** con el dueño y ya le

propones lo que quieres hacer”. Pues ya llegué, hablé *con él* y todo, dijo pues que sí, o sea, de todas maneras *a él* no le iba a salir en un quinto. (Entr. 1)

En este punto, es pertinente comentar, como ya se habrá notado, que en (3a) se eliminaron también las preposiciones que anteceden a *él*: *con* y *a*. Esta decisión está sustentada por las mismas estructuras lingüísticas. Generalmente, cuando estas preposiciones aparecen en el discurso para agregar más información sobre el evento que denota un verbo, requieren un complemento, y éste puede ser un sustantivo, un sintagma nominal o una oración; en realidad, cualquier opción es posible. Lo que sería casi imposible que ocurriera es lo contrario, que la pura adición de *con* y *a* a la descripción de un evento se considerara como una contribución con sentido completo: *#hablé con*; *#a no le iba a salir en un quinto*.

Entonces, como se nota en el análisis de este fragmento, la ausencia de *con él* y *a él* en (3a) no interfiere, por un lado, en captar que *hablé* y *no le iba a salir en un quinto* informan sobre los eventos que describen y, por otro, tampoco hacen falta para distinguir cada uno de los referentes de este fragmento. La pregunta que habría que responder nuevamente es: ¿cuál es la contribución de *él* en esta enunciación? Si, como se demostró en el análisis, los tres referentes son obvios, o sea, están en la mente del interlocutor, y hay suficiente información por medio de otras señales para distinguirlos claramente entre sí, entonces, ¿cuál es la motivación del hablante para recurrir a la explotación de la forma *él* dos veces?

Tratar de responder a esta pregunta justifica la posibilidad de hipotetizar un significado diferente para *él/ella*.

#### **Estrategia 4.**

Según García: *él/ella* debe usarse cuando la identificación del referente al que hace mención es problemática.

Una estrategia más asociada a la explotación del significado Deixis Alta de las formas *él/ella*, apunta García, es cuando la identificación de la entidad a la que se hace mención en el discurso es problemática (García, 1996, p. 10). Pero ¿cómo se determina si la identificación de una entidad es problemática? Para responder esto, es pertinente revisar detalladamente



toda la información disponible en el discurso y asegurarnos de que la presencia de *él/ella* permite la identificación total del referente en cuestión.

Con el propósito de determinar si la identificación del referente al que se hace mención es problemática y que, por tanto, se recurre a la señal *él/ella* para resolverla, analicemos el fragmento de habla que se muestra en el par de ejemplos (4a) y (4b).

En el ejemplo (4a), se han quitado a propósito todas las formas explícitas originales de *ella* que aparecen en la entrevista – no hay ninguna de *él*. En el fragmento, la hablante cuenta que su mamá decidió interrumpir su tratamiento de diálisis por el agotamiento y dolores físicos que le causaba tener que trasladarse de una localidad a otra para recibirlo, además de las inconveniencias que implicaba viajar con equipo médico adherido al cuerpo y el desgaste emocional que todo le provocaba:

(4a)

– yo todo el tiempo veía a mi mamá con la bolsa roja de siempre, se retorció de dolor, se le escurrían las lágrimas y así, o sea, en lo que se recuperaba del estudio y regresaba, un dolor horrible en el transcurso del camino de ida en el carro al devolverse a Veracruz

– ¿y en Veracruz se dializa?

– dejó eso hace muchos años porque dice que era un sufrimiento y que si se va a morir, prefería morirse más tranquila que sufriendo y ahí está, pero en los hospitales que ha ido, o sea que la han tratado allá y que vino acá, firmó ¡la hicieron que firmara! porque le dijeron que no estaba ¡nada bien! Y que tenía que seguirse tratando pero decidió, tomó la decisión de ¡ya!

(Entr. 14)

Analicemos el contenido de (4a). En este fragmento se identifican claramente dos referentes: la hablante, identificada con la forma *yo*, quien es la hija que cuenta lo que ha visto y escuchado, y su madre, identificada con el sintagma nominal *mi mamá* y quien ha experimentado los hechos que se narran. De ellas dos, de quien se sabe más información es de la mamá. En el pasaje se describen sus padecimientos y sufrimientos de su enfermedad mortal (*se retorció de dolor, un dolor horrible, mi mamá con la bolsa roja de siempre*), así

como las experiencias desagradables por las que pasó en los hospitales (*prefería morir más tranquila que sufriendo*), además de la decisión que tomó de suspender su tratamiento médico para poder estar en su casa. La abundancia de información sobre la madre nos confirma que su identificación no es problemática. Es cierto que también se sabe de algunos eventos en los que participan unas personas no identificadas plenamente, o sea, no se sabe quiénes son (*la han tratado allá, la hicieron que firmara, le dijeron*), pero esta información no es relevante en la enunciación, pues lo que sí se señala es la afectación de la madre por estas acciones, con las formas *la* y *le*.

Ahora bien, para confirmar que la presencia de *ella* no se necesita para identificar a la madre, enfoquémonos en el contenido de la primera intervención de la hablante en (4b). En las primeras líneas de la transcripción, en la secuencia de acciones *se retorció de dolor, se le escurrían las lágrimas, se recuperaba del estudio*, en realidad no hay una señal que identifique a ninguna de las mujeres, pero es posible inferir, con ayuda de *se* y *le* que estos eventos están asociados con la mamá, pues estas dos formas señalan a una entidad singular que no es la hablante ni su oyente, los otros dos únicos referentes humanos singulares que participan o se mencionan en la conversación, aparte de la madre enferma.

Por su parte, para las formas verbales *regresaba* y *devolverse*, se podría argüir que *regresaba* es una forma verbal cuya flexión solo señala que el referente que realiza la acción es una persona (y no dos, o más), pero como no señala si es el hablante o la persona de quien se habla, bien podría caber aquí una expresión de *ella*; un argumento similar podría proponerse para *devolverse*, puesto que el verbo aparece en su forma base y *se*, en este caso, no proporciona información respecto a qué entidad es la que realiza el movimiento, si el automóvil o una persona. Dadas las circunstancias, también cabría considerar si aquí una mención explícita de *ella* es necesaria. Pero ya antes demostramos que no se necesita ninguna mención de *ella* para identificar a los referentes de este fragmento.

La segunda parte del ejemplo continúa enfocándose en la mamá, ahora en sus decisiones y las consecuencias que conllevan. En esta parte, los verbos describen el proceso desde que la madre consideró suspender su tratamiento hasta que tomó la decisión de

hacerlo (*dejó eso hace muchos años, dice que si se va a morir, prefería morirse más tranquila, etc.*). Además, cuando hay verbos conjugados en plural, éstos aparecen precedidos por un pronombre de tercera persona singular, como en *le dijeron*, y, además, femenino, como en *la han tratado, la hicieron*, lo cual contribuye, una vez más, a identificar al referente de quien se habla a lo largo de la enunciación: la mamá.

Así las cosas, y con base en el análisis de (4a), bien podemos afirmar que:

### La identificación del referente al que se hace mención no es problemática

No obstante, en el texto original de este fragmento aparecen formas explícitas de *ella*. Para visualizarlas fácilmente, se resaltan todas en negritas en el ejemplo (4b):

(4b)

- yo todo el tiempo veía a mi mamá con la bolsa roja de siempre, **ella** se retorcía de dolor, se le escurrían las lágrimas y así, o sea, en lo que se recuperaba del estudio y regresaba, un dolor horrible en el transcurso del camino de ida en el carro al devolverse a Veracruz
- ¿y en Veracruz se dializa?
- **ella** dejó eso hace muchos años porque dice que era un sufrimiento y que si se va a morir, prefería morirse más tranquila que sufriendo y ahí está, pero en los hospitales que ha ido, o sea que la han tratado allá y que vino acá, **ella** firmó ¡la hicieron que firmara! porque le dijeron que **ella** no estaba ¡nada bien! Y que tenía que seguirse tratando pero **ella** decidió, tomó la decisión de ¡ya!

(Entr. 14)

En total, se registran cinco expresiones de *ella*. En vista de que, como se mencionó al principio de este trabajo, *Deixis* se define como “la fuerza con que el oyente es instruido para buscar al referente del pronombre” (García, 1975, p. 65), entonces *Deixis Alta* podría implicar “la mayor fuerza” con la que se instruye al oyente que busque al referente de *él/ella*. Pero como se demostró con la explicación de (4a), la identificación del referente al que se hace mención en este fragmento no es problemática, no hay que hacer un esfuerzo en identificarla. En otras palabras, la explicitación de *ella* en: *ella dejó eso hace muchos años y*

en *ella* firmó, así como en *ella* no estaba nada bien y *ella* decidió no ocurre porque sea problemático identificar al referente *mi mamá*; tampoco se necesita una “mayor fuerza” en la instrucción, pues, como se ha hecho evidente, existen otras señales e inferencias que ayudan a identificarlo a lo largo del pasaje. Más aún, si esto fuera así, el analista esperaría que hubiera una forma explícita de *ella* en *ahí está*, pero no es así, el hablante no recurre al significado de esta forma en ese entorno.

Entonces, ¿cuál es la motivación de la hablante para recurrir a cinco formas explícitas de *ella* en el fragmento de (4b)? Las estrategias que García (1975, 1983, 1996) propone no logran responder por qué se necesitaría recurrir al significado Deixis Alta si la identificación del referente no es problemática ni difícil; todavía queda sin explicar cuál es la contribución de *ella* en este pasaje.

### ***La necesidad de postular un nuevo significado***

En los apartados 3.1 al 3.4 se ha demostrado que Deixis Alta, el contenido semántico atribuido a *él/ella* por García (1975, 1983 y 1996) y que indica que la identificación del referente es relevante para el mensaje, no concuerda con la manera en que aparecen utilizadas estas formas en los contextos discursivos analizados, ni estos se ven representados en las estrategias identificadas por ella.

Al cotejar cada una de las estrategias comunicativas propuestas por García con datos del español de México, el análisis arroja un resultado distinto al reportado en los trabajos anteriores: en todos y cada uno de los casos en que se examina la explotación de la señal *él/ella* el referente o antecedente con que se asocia es obvio, no es problemático ni difícil de identificar y, además, es relevante a lo largo del discurso.

Del mismo modo, se ha visto que en situaciones en las que se esperaría que el hablante recurriera al significado Deixis Alta propuesto por García para resolver el problema de la referencia e identificar de quién se está hablando, no lo hace; es decir, se queda sin resolver, tal y como es en el caso del ejemplo (3b) con *ahí está*, en donde la referencia (si es que hay una) queda sin identificarse.

En este sentido, los análisis también muestran que hay formas lingüísticas que sí identifican referentes, como los sustantivos o sintagmas nominales, y hay otras que contribuyen a inferir su identificación, como las formas como *la*, *le*, *se*, los posesivos o algunas flexiones verbales; y, en general, todas y cada una de las señales que conforman la enunciación.

### Una nueva hipótesis de significado para *él/ella*

A manera de resumen, podemos afirmar que, en los ejemplos revisados, las formas *él/ella* no aparecen explícitas porque la identificación de los referentes sea problemática, pues todos son identificables sin tener que recurrir a su utilización en cada uno de los segmentos analizados. Más aún, en ninguna de las veces en que se registra la expresión de *él* o *ella* se reporta una situación en la que sea necesario que el oyente realice un esfuerzo, o más esfuerzo, para buscar, identificar, distinguir o localizar las entidades que son relevantes para el mensaje.

Más bien, y según nuestras observaciones, la presencia de *él/ella* destaca una entidad que está bien identificada y es relevante a lo largo del discurso, o sea que no es problemática ni difícil de identificar y, además, está en la mente del interlocutor.

Ilustramos nuestra propuesta, ahora, con el análisis del fragmento de habla que se presenta en (5a) y (5b), en donde el hablante narra la visita de una servidora pública de la ciudad de México a su barrio, quien entre sus planes está eliminar un campo de fútbol en el área.

Para llevar a cabo el análisis, en (5a) se han omitido las expresiones de *ella* a propósito:

(5a)

la semana que hubo el operativo este último hace creo una semana o dos semanas vino Dolores Padierna aquí al barrio y según esto, esta mujer, ya ves que es delegada ahí en Cuauhtémoc, según sus planes son quitar el campo ¿sí sabes que hay un campo de futbol? ¿no? bueno, lo que pasa es que en el día está tapado. (Entr. 8)

Después de leer (5a), notamos que los sintagmas nominales *Dolores Padierna, esta mujer y delegada* establecen la identificación inequívoca de la entidad referencial más destacada de este fragmento. No solo se explicita su nombre y apellido, sino que también se enfatiza su característica de ser humano del género femenino y, además, se especifica su cargo público; se está hablando de Dolores Padierna, un referente muy bien identificado. Además, es quien va al barrio del hablante y quien tiene el poder para modificar el paisaje urbano del lugar, incluso eliminar un espacio público como el campo de fútbol.

En realidad, en este fragmento no hay ninguna situación en la que *Dolores* sea difícil de identificar, o en la que su referencia sea problemática; tampoco hay una situación en la que tenga que distinguirse entre muchos otros referentes, o en la que no sea obvia su referencia. Sin embargo, el hablante recurre a la expresión de *ella* (resaltada en negritas) una vez en este fragmento (5b):

(5b)

la semana que hubo el operativo este último hace creo una semana o dos semanas vino Dolores Padierna aquí al barrio y según esto, esta mujer, ya ves que es delegada ahí en Cuauhtémoc, según **ella** sus planes son quitar el campo ¿sí sabes que hay un campo de fútbol? ¿No? Bueno, lo que pasa es que en el día está tapado.

(Entr. 8)

Como se observa en este pasaje, la presencia de *ella* atrae la atención, destaca aún más una entidad que ya ha sido plenamente identificada: la delegada *Dolores Padierna*, quien está presente en la mente del interlocutor (*esta mujer, delegada*) y se ha mantenido relevante a lo largo del discurso por la información provista con anterioridad.

El hecho de que el resultado del análisis de (5a) y (5b) sea similar al de los pares analizados en la sección 3, confirma que en los análisis de García (1975, 1983, 1996) hay una discrepancia entre el significado propuesto para *él/ella* (Deixis Alta) y las estrategias comunicativas asociadas con su utilización. En todos y cada uno de los ejemplos revisados, notamos que la presencia de *él/ella*:



- No identifica un referente que es relevante para el mensaje; pues todos están plenamente identificados.
- No es necesaria para identificar antecedentes, pues hay suficiente información para hacerlo en cualquiera de estos contextos.
- No distingue ni localiza antecedentes difíciles de identificar; no hay antecedentes difíciles de identificar.

Para reiterar, en estos ejemplos, las formas *él/ella* no identifican antecedentes o referentes relevantes para el mensaje. Más bien, lo que sí encontramos es que la presencia de *él/ella* destaca una entidad que ya ha sido identificada y tiene prominencia discursiva, también señala más atención para este referente en el discurso del que ya forma parte. De esta manera, una nueva hipótesis de significado para la señal *él/ella* bien puede presentarse por ahora como sigue:

|                |                                                 |
|----------------|-------------------------------------------------|
| <i>él/ella</i> | Entidad Discursiva mantenida<br>en primer plano |
|----------------|-------------------------------------------------|

## Conclusiones

El análisis presentado aquí revisa trabajos anteriores sobre la hipótesis de significado propuesta para *él/ella* dentro del marco de la EC y los contrasta con muestras de habla del español de la Cd. de México. Los resultados del análisis registran importantes discrepancias entre el significado Deixis Alta, atribuido a *él/ella*, y sus estrategias de uso descritas por García (1975, 1983 y 1996)

Al formular una y otra vez las preguntas: *¿Qué motiva al hablante a expresar él o ella cada vez que lo hace? ¿Cuál es la contribución de él/ella en el discurso?*, nos hemos dado cuenta que el hablante utiliza estas formas para destacar una entidad que ya ha sido

identificada y tiene prominencia discursiva y, también, atrae más atención hacia este referente en el discurso del que ya forma parte.

Los resultados obtenidos de la examinación de los datos sientan las bases para rechazar la hipótesis de significado Deixis Alta para explicar la utilización de *él/ella* por parte del hablante para sus fines comunicativos y, así, reformularla a la luz de las nuevas evidencias obtenidas en este trabajo. Ahora, el siguiente paso será, siguiendo la metodología de la EC, validar mediante el análisis la nueva hipótesis de significado para la señal *él/ella*.

### Referencias

- Alarcos, E. (1999). *Gramática de la Lengua Española (RAE)*. Madrid, Editorial Espasa Calpe, S. A.
- Alonso, C. 1984 [1996]. *Gramática funcional del español*. Madrid, Gredos.
- Contini-Morava, E. (1995). Introduction. En: Contini-Morava, E. y Sussman Goldberg, B. (Eds.) *Meaning as explanation: Advances in linguistic sign theory*. Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins, pp. 1-39.
- Darwich, B. (2019). La estabilización del tema discursivo. Estrategia de uso de los llamados pronombres personales sujetos en condiciones de correferencia en español. En: Stern, N., Otheguy, R., Reid, W. y Sackler, J. (Eds.) *Columbia School Linguistics in the 21st Century*. Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins, pp. 123-159.
- Davis, J. (2006). Consistency and change in Columbia School linguistics. En: Davis, J., Gorup, R. J., y Stern, N. (Eds.) *Advances in functional linguistics: Columbia School beyond its origins*. Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins, pp. 1-16.
- Diver, A. (1995) [2012]. Theory. En: Contini-Morava, E. y Sussman Goldberg, B. (Eds.) *Meaning as explanation: Advances in linguistic sign theory*. Leiden, Brill Publishers, pp. 43-114.

- Diver, A. (1975) [2012]. The nature of linguistic meaning. En: Huffman, A. y Davis, J. (Eds.) *Language: Communication and Human behavior: The Linguistic Essays of William Diver*. Leiden, Brill Publishers, pp. 47-64.
- García, E. (1996). What “reflexivity” really looks like. *Linguistics* 34. 1-51.
- García, E. (1983). Context dependence of language and of linguistics analysis. En: Klein-Andreu, F. (Ed.) *Discourse Perspectives on Syntax*. New York y London, Academic Press, pp. 181-207.
- García, E. (1975). *The role of theory in linguistic analysis: The Spanish pronoun system*. Amsterdam y Oxford, North-Holland Publishing Co. /American Elsevier Publishing Co.
- Huffman, A. (2012). Introduction: The Enduring Legacy of William Diver. En: Huffman, A. y Davis, J. (Eds.) *Language: Communication and Human behavior: The Linguistic Essays of William Diver*. Leiden, Brill Publishers, pp. 1-20.
- Huffman, A. (2006). Diver’s Theory. En: Davis, J., Gorup, R. J., y Stern, N. (Eds.) *Advances in functional linguistics: Columbia School beyond its origins*. Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins, pp. 41-62.
- Huffman, A. (1995). The purpose of a grammatical analysis. En: Contini-Morava, E. y Sussman Goldberg, B. (Eds.) *Meaning as explanation: Advances in linguistic sign theory*. Leiden, Brill Publishers, pp. 185-211.
- Langacker, R. (2004). Form, meaning, and behavior. En: Contini-Morava, E., Krisner, Robert S. y Rodríguez-Bachiller, B. (Eds.) *Cognitive and Communicative Approaches to Linguistic Analysis*. Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins, pp. 21-60.
- Luján, M. (1999). Expresión y omisión del pronombre personal. En: Bosque, I. y Demonte, V. (Eds.) *Gramática de la Lengua Española* (vol. 1). Madrid, Espasa Calpe, S. A., pp. 1275-1316.
- Martín, P. y Lastra, Y. (Coords.) 2011-2015. *Corpus sociolingüístico de la Ciudad de México (CSCM)*. 1a. ed. Ciudad de México, El Colegio de México.

- Otheguy, R. (2022). A Columbia School Perspective on Explanation in Morphosyntactic Variation. En: Jensen, T. y Christensen, T. (Eds.) *Explanations in sociosyntactic variation*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 90-119.
- Otheguy, R. (2002). Saussurean anti-nomenclaturism in grammatical analysis: A comparative theoretical perspective. En: Reid, W., Otheguy, R. y Stern, N. (Eds.) *Signal, meaning, and message: Perspectives on sign-based linguistics*. Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins, pp. 373-403.
- Reid, W. (1995). Quantitative analysis in Columbia School theory. En: Contini-Morava, E. y Sussman Goldberg, B. (Eds.) *Meaning as explanation: Advances in linguistic sign theory*. Leiden, Brill Publishers, pp. 115-152.
- Reid, W. (1991). *Verb and Noun Number in English: A functional explanation*. London y New York, Longman.
- Risco, R. (2023). Las estrategias comunicativas de *a* en español. *Anuario de Letras. Lingüística y Filología*, Vol. XI, 1, pp. 127-159.
- Stern, N. (2019). Introduction: Columbia School linguistics in the functional-cognitive space of the 21st century. En: Stern, N., Otheguy, R., Reid, W. y Sackler, J. (Eds.) *Columbia School Linguistics in the 21st Century*. Amsterdam y Philadelphia, John Benjamins, pp. 1-32.
- Silva-Corvalán, Silvia. (1994) [2002]. *Language contact and change. Spanish in Los Angeles*. Oxford, Oxford University Press.

# Los cuentos de hadas de la hegemonía occidental como tecnología de dominación del género y para la reproducción de la violencia de género.

Western hegemonic fairy tales as a technology for gender domination and the reproduction of gender violence.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.27.25b

Lucero Moreno Murguía

Comisión Estatal de Derechos Humanos del Estado de Jalisco  
(MÉXICO)

CE: [lucero.moreno@academicos.udg.mx](mailto:lucero.moreno@academicos.udg.mx)

 <https://orcid.org/0009-0006-3368-6776>

Elizabeth Leticia Souza Mosqueda

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [elizabeth.souza@academicos.udg.mx](mailto:elizabeth.souza@academicos.udg.mx)

 <https://orcid.org/0000-0003-4775-9025>

Aurora Gutiérrez González

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [auroragtz@msn.com](mailto:auroragtz@msn.com)

 <https://orcid.org/0009-0004-8685-7888>

## Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Darwich, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Darwich, B. (2025) Los cuentos de hadas de la hegemonía occidental como tecnología de dominación del género y para la reproducción de la violencia de género. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 547-573. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.27.25b

Received: 29/04/2025 Revised: 23/05/2025 Approved: 24/06/2025

## Resumen.

El propósito de este ensayo fue evidenciar cómo, a lo largo del tiempo, se ha perpetuado el control sobre las mujeres mediante relatos que reproducen estigmas y estereotipos de género, los cuales se instalan en el imaginario colectivo como modelos sociales dignos de imitación, configurando así el arquetipo de la mujer como víctima culpable o provocadora. Desde un enfoque crítico feminista, se analizan los cuentos de hadas más difundidos hasta la actualidad, revelando cómo

las mujeres han sido confinadas dentro de estructuras sociales sostenidas por representaciones propias de una sociedad patriarcal y colonizadora, pero que han sido exitosamente colectivizadas a través de estos relatos. El análisis incorpora herramientas metodológicas como la crítica decolonial, la deconstrucción, el postestructuralismo y la perspectiva de género. En las conclusiones se identifican diversas categorías analíticas explicadas mediante esta metodología, lo que permitió evidenciar los mecanismos de dominación que han recaído sobre las mujeres desde la escritura de estos cuentos, transformándolos en una tecnología de control que, al expandirse en la sociedad occidental, ha logrado mantenerse vigente hasta nuestros días en contextos aún colonizados.

**Palabras clave:** Arquetipo. Estructuras. Vigilar. Castigar. Tecnología de la dominación.

**Abstract:**

The purpose of this essay was to show how, over time, control over women has been perpetuated through stories that reproduce gender stigmas and stereotypes, which become embedded in the collective imagination as social models worthy of imitation, thus shaping the archetype of women as guilty or provocative victims. From a critical feminist perspective, the most widely read fairy tales to date are analyzed, revealing how women have been confined within social structures sustained by representations typical of a patriarchal and colonizing society, but which have been successfully collectivized through these stories. The analysis incorporates methodological tools such as decolonial criticism, deconstruction, poststructuralism, and gender perspective. The conclusions identify various analytical categories explained by this methodology, which made it possible to highlight the mechanisms of domination that have been imposed on women since these tales were written, transforming them into a technology of control that, as it spread throughout Western society, has managed to remain in force to this day in contexts that are still colonized.

**Keywords:** Archetype. Structures. Surveillance. Punishment. Technology of domination.

## ¿Y la princesa y el príncipe vivieron felices para siempre...?

### Introducción

Encontramos imperioso advertir que se comenzará con un breve cuento, luego se entrará al análisis.

*Érase una vez una princesa que vivía en su castillo con su madre reina y su padre rey, esperaba a su príncipe azul, extrañamente este no tenía ni murallas, ni dragones, tampoco había un lago rodeándolo para evitar que los intrusos entraran, ni calabozos, no había fosa de cocodrilos, no había ni súbditos, ni sirvientes a quienes*



*mandar, no había joyas, ni corceles, ni carruajes a la entrada del palacio, sin embargo, ella estaba convencida de su linaje de princesa; cierto es que también era vecina de muchas princesas y príncipes que vivían en otros palacetes igual al de ella en su mayoría tenían 38 metros contruidos en un predio de 75 metros cuadrados según datos del Manual explicativo del programa “Vida Integral Infonavit: Vivienda Sustentable”; ella esperaba con ilusión a su príncipe que la rescataría y la llevaría a vivir a otro palacio realmente fabuloso, donde engendrarían muchas princesitas y príncipes, para reforzar la estirpe. Ella tenía una voz interior que todo el tiempo le hablaba, sabía que era su hada madrina, porque todas las princesas tenían una, sin embargo, no le contaba a nadie porque a veces le decía cosas horribles, la convencía de que no era una princesa y no merecía nada bueno. Así, un día el príncipe llegó, lo conoció en una fiesta, no era tan encantador como el príncipe azul, pero no importaba porque él era su príncipe, ella estaba cabalmente entrenada para complacerle, para ser sumisa, para sonreír y cuidar de él y los suyos, sabía cocinar los mejores manjares para instruir a la servidumbre, aunque él no tenía tantas riquezas para pagar a alguna auxiliar del hogar y ella no trabajaba porque había sido entrenada para ser la reina y ama del hogar eso no pareció importarle, convencida estaba que el “amor romántico” lo superaba todo porque además ella había nacido princesa y estaba destinada a ser reina; el día de la coronación llegó ataviada con su hermoso vestido pomposo y real, de finos encajes, fue coronada con un velo y una tiara cuidadosamente preparados para el evento, no escatimaron en adquirir enormes deudas para que la coronación real fuera presenciada por toda la comarca, hasta ese lugar acudieron parientes de reinos cercanos y lejanos, todos querían presenciar la coronación de la nueva reina y el nuevo rey; así transcurrió la boda entre baile, banquete y licor; luego la tornaboda, no hubo dinero que alcanzara para la luna de miel, ya no tenían más crédito, pero no importaba porque ella ya era la reina del hogar y estaba con su rey que la rescataría y protegería de cualquier dragón que quisiera atacarla; así se mudaron a su nuevo castillo, se trataba de otra finca ubicada en la periferia, igual a la de sus padres, que se obtuvo también con un crédito de Infonavit al que el rey era beneficiario en la fábrica donde laboraba. El primer mes juntos parecían no ponerse de acuerdo en muchas cosas pero ella siempre cedía*

porque él era el rey y ella su reina; luego en los siguientes meses ella descubrió con mucho dolor que el príncipe encantador era víctima de una especie de hechizo, a veces se convertía en ogro, pero no era su culpa, era víctima de las circunstancias, su hada madrina (voz interior) le advertía que no lo hiciera enojar, o ella sería la responsable, cuando esto pasaba, el ogro le quitaba el celular, le decía bromas hirientes, la acusaba de engañarle, le revisaba sus conversaciones y redes sociales, le controlaba su manera de comer y vestir, poco a poco le fue prohibiendo visitar a su familia y conservar a sus amigas, él le decía que era para cuidarla de cualquier peligro, ella permanecía en su castillo todo el día limpiándolo para agradar a su rey y evitar que se convirtiera en ogro, pero no había manera de complacerle, no importaba qué tanto se esforzara de todas maneras cuando él regresaba del trabajo por las noches le gritaba que era una holgazana, que no colaboraba, que se estaba poniendo fea, que no servía para nada, todos los días le decía que ella también estaba siendo encantada por un hechizo y se estaba convirtiendo en una ogresa; estaba aterrorizada y avergonzada, ¿era verdad que se estaba convirtiendo en ogresa? ¿cómo pudo pasar eso? Pensó entonces que el rey tenía razón al rechazarla y darle malos tratos, porque era su culpa ser ogresa, ya que todas las reinas deben ser muy bellas y esculturales para agradar y ser el orgullo de su rey, ella se esforzaba por ser la mejor ama de casa sin embargo, el maltrato fue aumentando de nivel, casi todas las semanas la chantajeaba y si no hacía lo que él quería entonces la castigaba con la ley del hielo, pero era su culpa por ser presa del hechizo y no había solución para romperlo, ella estaba convencida que cada día se convertía más en ogresa; un día se dio cuenta que estaba embarazada y todo cambió, estaba segura que la vida maravillosa que merecían los 2 como reyes estaba cerca, esta bendición venía con su “torta bajo el brazo” y acabaría con los hechizos que los acosaban; pronto organizaron una fiesta para invitar a toda la comarca a revelar el sexo de la nueva princesita, después el “baby shower” por haber sido tan sumisa durante los casi 9 meses de embarazo y no quejarse de nada, mientras el maltrato del rey que a veces era ogro continuaba; ella había aumentado 30 kilos para tener bien nutrida a la futura princesita y se había llenado de hemorroides, la ginecóloga le advirtió que había desarrollado diabetes gestacional pero no se preocupaba, estaba segura que después de dar a luz mágicamente todo

volvería a ser como antes, anhelaba que las cosas fueran así, porque el rey ya no la tocaba, no la besaba y la intimidación entre ellos había desaparecido, sin embargo ella comprendía que lo que él le decía era verdad, que era por su bien para cuidar a la bebé; finalmente después de 20 horas de parto en un hospital público donde tuvo que aguardar a la disponibilidad de una cama dio a luz; una nueva princesita había nacido, pronto habría otra fiesta real para presentarla a los reyes, reinas, príncipes y princesas de todos los reinos... mientras tanto ella la reina, vivía jornadas extenuantes maternando a la princesita sin que el rey se involucrara en ninguno de los roles de crianza, casi no dormía, la bebé lloraba a todas horas, mientras eso pasaba el rey la acusaba de mala madre por no saber tranquilizarla, así que el rey decidió ausentarse durante algunas noches porque requería descanso para ir a trabajar, ella se quejó, pero no por mucho tiempo porque la amenazó que si no aceptaba con buena actitud su decisión entonces le recortaría el gasto semanal y ya no habría pañales desechables para la princesita. El rey vivía tan estresado y tan infeliz que comenzó a llegar alcoholizado algunas noches y otras no llegaba mientras que la reina destrozada del corazón decidió encararlo, así le reprochó su falta de atención y que la vida del cuento de hadas que le había prometido no había llegado; él decidió solucionar esto como le habían enseñado, tenía que castigar esta falta de respeto de esta mujer convertida en ogresa, primero la cacheteó pero como no se callaba y lo había rasguñado, luego también le pegó con el puño cerrado y ya cuando había caído al suelo la pateó. Después sólo se escuchaba el llanto de la princesita, él ya se había salido del palacio. La reina decidió que estaba harta, iría a pedir ayuda, ella sabía que había sido víctima de un delito y que había muchas autoridades que la auxiliarían porque todos los días eso decían en la radio y la televisión; pululaban en todos lados las campañas contra la violencia de género, así que tomó el teléfono marcó al 911 y una operadora le informó que ese tipo de casos los atendía el Centro de Justicia para Mujeres, proporcionándole el domicilio, ella con su dignidad por los suelos, adolorida, llena de golpes y sucia de sangre fue rápidamente a ese lugar, sabía que ahí había gente muy buena y capacitada que romperían el hechizo que había convertido en ogro a su rey. Cuando llegó al Centro de Justicia un guardia le dijo que llenara una ficha y que esperara su turno, las horas comenzaron a pasar, ella estaba sucia, con

*hambre, la princesita no paraba de llorar, estaba rozada porque ya no traía pañales de repuesto, habían pasado 5 horas, pero esperaba pacientemente por la ayuda, así vino otra persona, esta vez era una abogada, ella se alegró, la ayuda había llegado; fue conducida a un escritorio, ahí le tomaron su declaración, luego vino otro hombre y nuevamente le preguntó lo mismo, luego otro, luego otro, y así como 5 personas le preguntaban lo mismo mientras la cuestionaban el por qué no se había defendido o por qué no huía del palacio a otro lugar y se ponía a salvo; finalmente después de 8 horas en ese lugar, le informaron que era todo, que podía regresar a su hogar, porque ellos investigarían los hechos... Ella salió en shock con una pregunta en su mente ¿por qué ninguna autoridad se conmueve con lo que me pasó? ¿por qué siento que no les importo y no me quieren ayudar? ¿por qué en la televisión nos dicen que denunciemos la violencia de género si después nos van a dejar solas? ¿qué va a pasar cuando regrese al palacio? ¿qué me va a hacer el ogro si sabe que lo denuncié? Continuará...*

Las autoras decidieron comenzar con un cuento para retratar el contexto actual en que se desarrolla el fenómeno de la violencia de género y las creencias que se anidan a su alrededor. El propósito del presente trabajo es demostrar que la violencia de género es reproducida por las estructuras utilizando como dispositivo de dominación los cuentos de hadas, que, si bien no son los únicos dispositivos de estas características foucaultianas, en el caso actual resulta interesante analizarlos utilizando para ello las metodologías feministas que se explicarán a detalle más adelante.

### Objetivo General

Demostrar como los cuentos de hadas son utilizados como tecnologías de dominación para reproducir la violencia de género y producir cuerpos dóciles, sumisos, que serán castigados si se revelan a la sumisión.

### Objetivos Específicos

Analizar utilizando la perspectiva de género la dinámica del amor romántico que se reproduce a través de los cuentos de hadas.

Demostrar que los cuentos de hadas son tecnologías que enjaulan a las mujeres en estereotipos de género de los que no pueden escapar o serán castigadas por los ojos panópticos que integran las estructuras de poder.

Relacionar la obligación internacional que el Estado Mexicano tiene de evitar que las mujeres sean educadas a través de estigmas discriminatorios y estereotipos de género.

### Metodología

El presente artículo se ciñe a metodologías feministas que nacen del método crítico decolonial y emancipatorio, integrando el análisis deconstructivo, el postestructuralismo y desde luego la perspectiva de género.

### Resultados y discusión

Nos encontramos en la era de los derechos humanos, a partir del 2011 el Estado Mexicano transformó su Constitución; quedó en el pasado el capítulo de las garantías individuales para dar lugar al de los derechos humanos, que giran alrededor del principio *pro persona* y que albergan una técnica constructivista de interpretación de la norma al incorporar como obligatorios los derechos humanos que se desprendan de los tratados internacionales celebrados por México y ratificados por el Senado. Así la Convención para la Eliminación de todas las formas de discriminación contra la Mujer CEDAW y la Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer que emite la Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos se convierte en cartas de navegación e interpretación de los derechos de las mujeres mexicanas.

El derecho de las mujeres a una vida libre de violencia debe ser garantizado por el Estado Mexicano, de acuerdo a la teoría alexiana de ponderación se trata de norma obligatoria y no de un principio; lo anterior ya que el Artículo 1ero. Constitucional establece que todas las personas gozarán de los derechos humanos contenidos en la Carta Magna, así como los que se desprendan de los Tratados Internacionales de los que México sea parte; además impone de forma obligatoria a todas las autoridades, no sólo a las jurisdiccionales,

el principio *pro persona*. De esta forma la Convención para la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Contra la Mujer, resulta obligatoria para el país; este instrumento internacional se suscribió por México el 17 de julio de 1980 y ratificada el 23 de marzo de 1981; en su artículo 5 se establece el Derecho de las Mujeres a ser educadas libres de estereotipos:

Artículo 5. Los Estados Partes tomarán todas las medidas apropiadas para: a) Modificar los patrones socioculturales de conducta de hombres y mujeres, con miras a alcanzar la eliminación de los prejuicios y las prácticas consuetudinarias y de cualquier otra índole que estén basados en la idea de la inferioridad o superioridad de cualquiera de los sexos o en funciones estereotipadas de hombres y mujeres; (CEDAW, 1981)

Así México tiene la obligación de combatir esos patrones de construcción social que reproducen el problemático amor romántico y la falsa idea de inferioridad donde se presenta a las mujeres como princesas en apuros que deben ser rescatadas por un príncipe, viviendo en un reino de hadas. Pero ¿dónde nace este paradigma tan arraigado en la sociedad mexicana? Sin duda llegó como lo hizo toda la cultura occidental, a través primero de la conquista y después de la colonia; lo más aberrante es que dicha colonización como lo demostraré más adelante sigue produciéndose una y otra vez; sin estos cuentos, no tendría armas para sobrevivir en la actualidad; es el amor romántico y los cuentos de hadas los que le proporcionan al sistema el trabajo en esclavitud que realizan miles de mujeres en el espacio privado haciendo labores no remuneradas de cuidado, o maternando a los demás; sin poder ejercer un proyecto de vida.

El INEGI revela en su web site que durante el año 2020 el trabajo no remunerado en labores domésticas y de cuidado ascendió a la cantidad de 6.4 billones de pesos (INEGI, 2021) Por su parte la última encuesta ENDIREH (INEGI, 2022) arrojó que el 42.8% de las mujeres encuestadas han experimentado al menos una situación de violencia psicológica, física, sexual, económica, patrimonial o discriminación durante el año 2021.



Para comprender como los cuentos de hadas son utilizados como dispositivo de dominación es necesario deconstruir que voces pasadas guarda su contenido, que escenarios ocultos se encuentran inmersos, resultando preponderante el amor romántico como eje de sus historias.

Los principales productores de cuentos de hadas fueron los hermanos Grimm, quienes por encargo recopilaron los cuentos más célebres narrados por mujeres alemanas de clase alta con una educación afrancesada. Así las narraciones dan cuenta de las formas de socialización y dominación de Francia y Alemania a inicios del siglo XIX. En estas se observa frecuentemente la historia de una mujer cuya característica principal es la bondad y el sufrimiento, la primera entendida como la capacidad de despojarse de su propio proyecto de vida y entregar su existencia al cuidado de los otros, cumplir los deseos de los demás; le caracteriza su belleza física natural que deslumbra a toda persona; es decir, está destinada además a adornar el entorno; es débil, frecuentemente necesita ser rescatada por un hombre que es un ejemplo de virtud y perfección, cuando este príncipe azul llega a su vida, todo suele ser perfecto, y se cumplirá la profecía del “vivirán felices para siempre”. Así queda fraguada a la perfección la imagen de la mujer esclava de la sociedad patriarcal que es engañada con el falso paradigma de la princesa-reina, pero que terminará siendo una esclava doméstica:

Las mujeres, por su parte, se definirían como “ser-para-otros” y entre los mandatos de la feminidad estarían: su papel como cuidadora y responsable del bienestar de otros/as (hasta el punto de que éste se convertiría en su rol central y su capacidad de entrega y servicio a los demás en la medida de su valía), desarrollando unas tareas de un cuidado que, además, se realizan sin reciprocidad, sin esperar nada a cambio e incluso renunciando a las propias necesidades o deseos; su (supuesta) predisposición al amor (hasta el punto de considerarlas completas sólo cuando “pertenecen” a alguien); su papel como madres (hasta considerar que su plenitud y satisfacción sólo puede alcanzarse a través de la maternidad); y su aspecto físico (hasta considerar que es la belleza lo que las hace visibles y aceptadas y valoradas socialmente). (Lagarde, 2000, p. 83)

Los cuentos más famosos de los hermanos Grimm son: Hansel y Gretel, donde aparecen 2 mujeres que son estereotipadas como malvadas, ellas son la madrastra y la bruja; “Caperucita Roja” donde una niña desobediente que es castigada por un lobo, pero sin duda es rescatada por un hombre valiente, conocido como “el leñador”. Se encuentra la historia de la pobre Blanca Nieves quien debe huir de otra madrastra malvada y termina sirviendo a un grupo de hombres quienes a cambio la protegerán contra cualquier peligro, hasta que llega aquél que sí fue favorecido con todos los atributos de la sociedad hegemónica y patriarcal, quien con un beso del amor romántico la despierta de su sueño mortífero; historia similar es la de la “Bella Durmiente” quien también despierta de la inconciencia mortal causada por otra mujer envidiosa y despechada, con un beso de amor; no podemos olvidar a la “Cenicienta” que también es tomada como esclava doméstica por otras mujeres cuyo principal infortunio es que eran feas; así los cuentos más famosos de nuestro entorno narran las aventuras de una damisela en apuros, donde otras mujeres que son malvadas y envidiosas por naturaleza las someten a diversos sufrimientos; porque el paradigma de la construcción social de la mujer de la sociedad occidental latinoamericana reza que la mujer que no es bella y sumisa, entonces será fea, mezquina, envidiosa, malvada y quizás hasta loca; y si piensa demasiado quizás sea hasta diabólica y se convierta en bruja.

Nacen entonces los atributos más apreciados en las mujeres de la sociedad feudal, cristiana y patriarcal. Las y los plebeyos, soñaban con convertirse en realeza; durante la monarquía europea, las chicas soñaban con enamorar a un príncipe azul, que las rescatara de la pobreza; por su parte los hombres querían ser beneficiados con un título nobiliario para ser parte de la corte real, favorito del rey y dejar atrás la vida de sirviente, casi reducida a la esclavitud. Luego surge la burguesía, van cambiando las formas de gobierno, y sí surgen los nuevos modelos de familias, imitando la administración del feudo; haciendo creer al pueblo que cada una de sus familias podía convertirse en un pequeño feudo, en un pequeño reino, donde hay por lo menos un rey, con su reina, donde nacen príncipes y princesas, donde persiste la servidumbre y esclavitud para ensanchar las riquezas del monarca. Así los cuentos

de hadas persisten como tecnologías de dominación para mantener la construcción de la sociedad patriarcal.

En consecuencia, los cuerpos de las mujeres son entrenados para ser dóciles, listos para la dominación, sin embargo, ¿por qué a pesar de ser maltratadas una y otra vez por el príncipe que a veces se convierte en ogro regresan a vivir con él? La respuesta es porque no hay peor castigo en esta sociedad hegemónica, colonizada y patriarcal que ser una princesa sin príncipe; el alma les fue robada, desde que nacieron en esta construcción social, esta fue entregada en tributo a la fratria:

Pero un castigo como los trabajos forzados o incluso como la prisión —mera privación de libertad—, no ha funcionado jamás sin cierto suplemento punitivo que concierne realmente al cuerpo mismo: racionamiento alimenticio, privación sexual, golpes, celda. ¿Consecuencia no perseguida, pero inevitable, del encierro? De hecho, la prisión en sus dispositivos más explícitos ha procurado siempre cierta medida de sufrimiento corporal. (Foucault, 1975, p. 17)

Esto es muy interesante, porque ¿será que los cuentos de hadas nos roban el alma, el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones? Todo indica que nos convierten en cuerpos dóciles a las mujeres para ser dominadas por el amor romántico. Sin ser feminista, esta tecnología de dominación la explica muy bien Foucault:

Si no es ya el cuerpo el objeto de la penalidad en sus formas más severas, ¿sobre qué establece su presa? La respuesta de los teorizantes —de quienes abren hacia 1760 un periodo que no se ha cerrado aún— es sencilla, casi evidente. Parece inscrita en la pregunta misma. Puesto que ya no es el cuerpo, es el alma. A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones (Foucault, 1975, p. 18)

Los cuentos de hadas cumplen su función pedagógica, una pedagogía como lo mencionaron Segato y Sayak de la crueldad y del miedo; esta es reproducida a través de todas las estructuras de poder, es decir, la iglesia, la escuela, la familia y el gobierno. Se construye así

un modelo hegemónico aspiracional, el entramado social empujará a las personas a agotar todos sus recursos en pos de él. La familia tradicional se convierte en el sueño ideal de las y los integrantes de la sociedad latinoamericana cristiana y colonizada. Las niñas crecen creyéndose princesas, son entrenadas en la sumisión, comprenden que su rol social es agradar, adornar el mundo y maternar a los demás; les adiestran para que el sacrificio y la bondad sean sinónimos; quedan así reducidas a vivir como esclavas al servicio de alguien más a quien conciben como el príncipe azul; sus vidas se diluyen a la sombra de otros a quienes deben cuidar; esposo, descendiente, ascendientes, o cualquier persona que no pueda hacerse cargo de sí misma; ellas están haciendo méritos para que en otra vida, después de la terrenal puedan alcanzar la felicidad prometida; mientras tanto el sufrimiento las purifica y las hace cada vez más santas. Están secuestradas en su torre por un dragón; ese monstruo que las observa siempre es panóptico, está al servicio de un dios dominador que todo lo ve y es implacable para castigar, conformado por miles de ojos, que pertenecen a todas y todos los integrantes de la sociedad, que las mantienen cautivas; presas de la jaula de los estereotipos que deben representar y los que no pueden abandonar, porque serán enjuiciadas, condenadas a la tortura y si es necesario a la horca. Ese Leviatán hobbiano que mantiene cautivas a las mujeres, cumpliendo roles que garantizan la hegemonía patriarcal:

No es éste un proceso de apropiación/entrega que permita que después del hecho (acción; contacto, pensamiento, afecto) cada cual reconstituya su autonomía y continúe su vida de manera independiente. Conformadas como parte de los otros, las mujeres buscan ligarse a algo en fusión perpetua. De esta manera el impulso que mueve a la existencia y que da sentido a la vida de las mujeres es la realización de la dependencia: establecer vínculos con los otros, lograr su reconocimiento y simbiotizarnos. Estos procesos confluyen en una enorme ganancia patriarcal: la sociedad dispone de las mujeres cautivas para adorar y cuidar a los otros, trabajar invisiblemente, purificar y reiterar el mundo, y para que lo hagan de manera compulsiva: por deseo propio. (Lagarde, 2014, p. 17)

La sociedad disciplinaria que encarcela a las mujeres en el espacio privado convierte la casa en una verdadera mazmorra. Por eso es que la identidad de las víctimas de género fue construida a partir de los atributos esperados de la feminidad cristiana. Buscando esas reacciones afectivas y éticas positivas, de goce, de cohesión interna si fueron aprobadas por el mundo; y si acaso no fueron aprobadas por su entorno, entonces se justificaría la violencia por no perpetuar el modelo patriarcal. Pues no cumplió con su identidad genérica, no es verdaderamente femenina. Es una tecnología nueva desarrollada del siglo XVI al XIX pero vigente en la actualidad, para dividir en zonas, controlar, medir, encauzar a las mujeres y hacerlas a la vez dóciles y útiles. Aparentemente en el siglo XIX nacieron las libertades, pero no es verdad, porque se encuentran construidas sobre suelo flojo, porque lo que hay de cimientos es una sociedad disciplinaria, que necesita que las mujeres permanezcan en sus casas haciendo labores de cuidado. Colocando al diálogo a Lagarde y Foucault estos atributos de la feminidad funcionan como tecnologías de dominación, las relaciones de poder las reproducen para que las mujeres se sientan felices al vivir alienadas y aprobadas por el mundo, pues esa identidad genérica, las confirma como verdaderamente femeninas; las mujeres se encuentran enjauladas en la concepción virtual del ente femenino al que se tienen que ceñir si aspiran a la felicidad.

Ser dependiente y estar subsimidas a alguien o en algo son atributos de la feminidad. Por eso, vivencias alienantes generan en las mujeres reacciones afectivas y éticas positivas y de goce, cohesión interna y satisfacción al ser aprobadas por el mundo. Con ello cumplimos con nuestra identidad genérica y somos verdaderamente femeninas. (Lagarde, 2014, p. 16)

Se insiste que la idea del amor romántico nace en la sociedad occidental europea durante la época de la monarquía, representando los valores patriarcales, tomo prestadas algunas categorías analíticas de (Flores, 2019): matrimonio, monogamia, heterosexualidad, abnegación, obediencia femenina, dependencia, fragilidad, asexualidad, exclusividad, celotipia, las mujeres son tratadas como seres no ilustrados, en una eterna minoría de edad, no son dueñas de su cuerpo, ni de su sexualidad; resultando de estas ideas diferentes mitos,

entre ellos: el mito de la media naranja o el alma gemela, que potencia y da fuerza al mito de la exclusividad y al mito del amor verdadero alrededor del que subsiste también la sumisión y el sacrificio; existen además el mito del emparejamiento, que reproduce la pareja heterosexual como ideal social, el mito de la fidelidad femenina como sinónimo de virtud y bondad, el mito de los celos, como garantía de la pertenencia y de la prevalencia de la moral cristiana; mito de la omnipotencia, donde el amor lo puede todo; mito del matrimonio, como culminación del amor verdadero; mito de la pasión eterna, donde se espera que la atracción sexual permanezca intacta ligada al amor verdadero; y finalmente el mito del amor engendrador, que sostiene que mientras exista amor, se deben engendrar y criar hijos. Se desvincula del hambre de piel, de lo erótico y lo pasional. Al respecto Lagarde expresa:

Somos convocadas a movernos por amor, a mover montañas por amor, pero para que nuestros esfuerzos beneficien a otras personas. Nuestra prioridad debe ser siempre el beneficio de los demás. En sí mismo, este mandato es una limitación a la creatividad amorosa de las mujeres. Porque en el ejercicio amoroso a las mujeres estamos siempre calibrando y balanceando qué tanto beneficiamos a los otros y qué tanto nos beneficia a nosotras y aún más, si es legítimo que nos beneficie. La posibilidad creativa del amor tiene para nosotras una doble medida. (Lagarde, 2001, p. 26)

Es importante analizar como todos estos significados que se reproducen a través de la sociedad patriarcal, se convierten en prácticas comunes de violencia de género, donde siempre se busca castigar a las mujeres que no se ciñen al modelo ideal de la mujer sumisa introducido por estas tecnologías de poder, entre ellas los cuentos de hadas.

De acuerdo a la Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares ENDIREH (INEGI, 2022) que revela los datos recopilados durante el año 2021, en torno a las experiencias de violencia de tipo físico, económico o patrimonial, sexual y psicológico, que han enfrentado las mujeres de 15 años y más en distintos ámbitos de su vida (de pareja, familiar, escolar, laboral y comunitario) y recopila información sobre las personas agresoras y los lugares donde ocurrieron las agresiones.



La ENDIREH 2021 estima que, en el estado de Jalisco, 71.9% de las mujeres de 15 años o más, experimentaron algún tipo de violencia: Psicológica, Física, Sexual, Económica o Patrimonial a lo largo de la vida y 45.8% en los últimos 12 meses. (INEGI, 2022, p. 9); no obstante, esos números no revelan la realidad, todas las mujeres hemos sido víctimas de algún tipo de violencia a lo largo de nuestra vida, pero no siempre identificamos todos los tipos y modalidades de la violencia de género. Por ejemplo: aplicar la ley del hielo, es decir, cuando el hombre no se siente lo suficientemente complacido, se ofende, y entonces deja de hablar a su pareja para castigarla, eso es violencia psicológica, pero la mayoría de las mujeres no la identifica, del mismo modo, que hacer bromas hirientes, querer controlar la forma de vestir u opinar sobre su cuerpo, pero estas acciones son constantemente normalizadas; al igual que no permitirle desarrollar su vida social o construir una vida profesional, sino que se incorpora a todas sus actividades, so pretexto de cuidarla, para que nada malo le pase.

La ENDIREH 2021 estima que, en el estado de Jalisco, el ámbito comunitario es en el que las mujeres de 15 años y más experimentaron con mayor frecuencia algún tipo de violencia a lo largo de la vida (49.9%) (INEGI, 2022, p. 14). Sin embargo, cierto es, que muchas mujeres desconocen que el acoso callejero es violencia de género, que un piropo es acoso y que no debe ser consentido, ni normalizado; si existieran estas sensibilizaciones, la encuesta probablemente revelaría que todas las mujeres hemos sido víctimas de violencia de género en el ámbito comunitario. Y es que los hombres al encontrar a una mujer en el espacio público tratan de enseñarle a través de la violencia que ese no es su lugar, que debe regresar al espacio privado a realizar labores de cuidado, y a permanecer bajo la autoridad de algún hombre. Por ello, el acoso y el hostigamiento callejero son tan violentos y pueden culminar con agresiones físicas, lesiones, y violencia sexual; todo ello para tomar en prenda a la víctima, refrendarse con la fratria como dominador y que la víctima funja como prenda del honor masculino que ha sido vengado, que sea el ejemplo de lo que les puede pasar a las demás mujeres que se atrevan a desafiar al patriarcado y a desautorizar a la hegemonía masculina.

La ENDIREH 2021 estima que, en el estado de Jalisco, 35% de la población de mujeres de 15 años y más, ha experimentado situaciones de violencia en la escuela a lo largo de la vida. Mientras que 21.2% vivió este tipo de violencia en los últimos 12 meses (INEGI, 2022, p. 16). Este dato tampoco es confiable, porque ya la jurisprudencia de la Corte Interamericana de los Derechos Humanos en el paradigmático caso del Campo Algodonero Vs el Estado Mexicano, dijo que la discriminación es violencia de género, reveló pues que detrás de la violencia de género siempre hay discriminación; en consecuencia las mujeres de Jalisco, no se dan cuenta que cuando son educadas con estereotipos de género, que mientras en los planteles educativos se sigan reproduciendo los cuentos de hadas y las historias que hacen apología del amor romántico, también están siendo víctimas de discriminación y de violencia de género.

Los hechos del presente caso sucedieron en ciudad Juárez, lugar donde se desarrollan diversas formas de delincuencia organizada. Asimismo, desde 1993 existe un aumento de homicidios de mujeres influenciado por una cultura de discriminación contra la mujer.

[...]

401. En similar forma, el Tribunal considera que el estereotipo de género se refiere a una pre-concepción de atributos o características poseídas o papeles que son o deberían ser ejecutados por hombres y mujeres respectivamente. Teniendo en cuenta las manifestaciones efectuadas por el Estado (..), es posible asociar la subordinación de la mujer a prácticas basadas en estereotipos de género socialmente dominantes y socialmente persistentes, condiciones que se agravan cuando los estereotipos se reflejan, implícita o explícitamente, en políticas y prácticas, particularmente en el razonamiento y el lenguaje de las autoridades de policía judicial, como ocurrió en el presente caso. La creación y uso de estereotipos se convierte en una de las causas y consecuencias de la violencia de género en contra de la mujer.

402. Por ello, el Tribunal considera que en el presente caso la violencia contra la mujer constituyó una forma de discriminación y d-eclara que el Estado violó el deber de no discriminación contenido en el artículo 1.1 de la Convención, en relación con

el deber de garantía de los derechos consagrados en los artículos 4.1, 5.1, 5.2 y 7.1 de la Convención Americana, en perjuicio de Laura Berenice Ramos Monárrez, Esmeralda Herrera Monreal y Claudia Ivette González; así como en relación con el acceso a la justicia consagrado en los artículos 8.1 y 25.1 de la Convención, en perjuicio de los familiares de las víctimas identificados (...). (Caso González y otras Vs. México, 2009, p. 9)

La ENDIREH 2021 estima que, en el estado de Jalisco, 30.4% de la población de mujeres de 15 años y más ha vivido situaciones de violencia en el trabajo a lo largo de la vida. Mientras que 23% vivió este tipo de violencia en los últimos 12 meses. (INEGI, 2022, p. 23). Sin embargo, no analiza como las mujeres son tratadas con hostilidad por sus jefes y empleadores para obligarlas a reforzar un trato amable, donde privilegien atenciones especiales hacia los hombres colegas y más con los que tienen algún puesto de poder, culminando en situaciones de acoso y hostigamiento laboral y sexual. Tampoco se analiza cuántas mujeres abandonan sus trabajos, y la causa que existe detrás de esta decisión, que casi siempre esconde hostilidades, acoso, hostigamiento, jornadas extenuantes, discriminación, incompatibilidad con la vida personal, bajos salarios, techos de cristal, entre otras causas. Asimismo, tampoco analiza el doble o triple tamiz al que son sometidas las mujeres cuando solicitan trabajo; que al no existir medidas como el currículum violeta, siempre son analizadas bajo el perjuicio de que algo malo hicieron para estar ahí solicitando el empleo, o de lo contrario no hubieran salido de sus casas a tratar de emplearse, o no hubieran abandonado el trabajo anterior si no fueran mujeres problemáticas.

De acuerdo con la ENDIREH 2021 se estima que, en el estado de Jalisco, 21.1% de la población de mujeres de 15 años y más ha vivido situaciones de discriminación laboral a lo largo de la vida laboral. Mientras que 24.5% ha experimentado discriminación laboral en los últimos 12 meses. (INEGI, 2021, p. 24) Sin embargo, no analiza cuantas mujeres han sido o son obligadas a entregar certificados de ingravidez para ingresar a laborar, o cuántas de forma continua son analizadas a través de prácticas discriminatorias como los “exámenes de confianza” que se basan en perjuicios, estigmas y estereotipos, con el propósito de

categorizar como ineficaz a una persona que no cumple con el rol social de la sociedad hegemónica y patriarcal.

La ENDIREH 2021 estima que, en los últimos 12 meses, en el estado de Jalisco, de las mujeres de 15 años y más que experimentaron violencia en el ámbito comunitario, 70% señaló que la principal persona agresora fue un desconocido. (INEGI, 2022, p. 34) Lamentablemente no analiza las causas de que personas desconocidas agredan a las mujeres, no escudriña los motivos hegemónicos, cristianos y patriarcales que se encuentran escondidos en el victimario.

La ENDIREH 2021 estima que, en el estado de Jalisco, de las mujeres de 15 años y más que experimentaron violencia en el ámbito comunitario en los últimos 12 meses, 63.9% declaró que ocurrió en la calle o parque. (INEGI, 2022, p. 35) Y es que la violencia en el espacio público busca castigar a la mujer que no quiso permanecer sumisa en el espacio privado, confinada a las labores de cuidado, para matenar y asistir a los otros. A la mujer desconocida que recorre el espacio público, la fratria la tomará como prenda, para que sea un trofeo de la pedagogía de la crueldad, siguiendo a Segato en los delitos de odio contra las mujeres como el feminicidio, se percibe un cierto desprecio de la otredad. Las víctimas son atacadas con tanta saña, que son despojadas de sus ropas interiores y expuestos sus genitales para exhibir el castigo impuesto por la sociedad cristianizada y patriarcal, donde las mujeres deben resguardar con pudor sus genitales, ya en el caso de las víctimas del caso Fernández Ortega Vs el Estado Mexicano la Corte Interamericana de los Derechos Humanos expresó que este tipo de acciones revelan una fuerte discriminación de género y que está ligada directamente con el castigo hacia las mujeres que no se someten a la autoridad dominadora masculina. Existe la misoginia donde los depredadores reproducen en su presa la apropiación de una vida que les es disponible, para dominarla, para castigarla por no someterse. Al respecto (Segato, 2017) sostiene que existen Formaciones Nacionales de Alteridad, entendidas como "representaciones hegemónicas de nación que producen realidades" (Segato, 2017, p. 38).

De acuerdo con (Segato, 2006) la víctima de la violencia de género es un tributo al clan de la dominación masculina. Aparentemente la víctima satisface la demanda de los iguales, ese refrendo de pertenencia al grupo privilegiado. Son miembros de una fratria a la que pertenecen quienes hacen alarde de dominación sobre las víctimas, ellas se transforman en presas útiles para celebrar el pacto patriarcal, para exhibir poder y sumisión.

Se dirige con esto a los otros hombres de la comarca, a los tutores o responsables de la víctima en su círculo doméstico y a quienes son responsables de su protección como representantes del Estado; les habla a los hombres de las otras fratrías amigas y enemigas para demostrar los recursos de todo tipo con que cuenta y la vitalidad de su red de sustentación; le confirma a sus aliados y socios en los negocios que la comunión y la lealtad de grupo continúa incólume. Les dice que su control sobre el territorio es total, que su red de alianzas es cohesiva y confiable, y que sus recursos y contactos son ilimitados. La reducción moral es un requisito para que la dominación se consume y la sexualidad, en el mundo que conocemos, está impregnada de moralidad. (Segato, 2006, p. 33)

La ENDIREH 2021 estima que, en el estado de Jalisco, 11.6% de la población de mujeres de 15 años y más ha vivido situaciones de violencia por parte de su familia en los últimos 12 meses (INEGI, 2022, p. 37). Sin embargo, no analizó cuantas mujeres tuvieron que abandonar sus trabajos obligadas por sus parejas durante la pandemia para vigilar la educación de sus descendientes, pues la niñez estuvo durante muchos días que se prolongaron a meses acudiendo en modalidad virtual; niñas y niños de todo el estado tuvieron que conectarse desde una computadora o estar en contacto mediante una aplicación, requiriendo de la asistencia de un adulto para lograrlo, que en su mayoría fueron las madres o las hermanas mayores u otra mujer de similares características la encargada de llevar a cabo tal tarea. El estado de Jalisco no puso en marcha ninguna política de nivelación para resolver este conflicto, le bastó con ignorar la problemática.

La Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia nace en el 2007 en virtud de los compromisos internacionales adquiridos por el Estado Mexicano en virtud

de haber suscrito la Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia de Género conocida como Belem Do Para expresa diferentes tipos y modalidades de la violencia de género, que en su artículo 16 establece:

El derecho de toda mujer a una vida libre de violencia incluye, entre otros:

- a. el derecho de la mujer a ser libre de toda forma de discriminación, y
- b. el derecho de la mujer a ser valorada y educada libre de patrones estereotipados de comportamiento y prácticas sociales y culturales basadas en conceptos de inferioridad o subordinación. (CONVENCIÓN BELEM DO PARA, 1994)

De acuerdo con la Ley de Acceso, en su artículo 6 los tipos de violencia contra las mujeres son:

I. La violencia psicológica. Es cualquier acto u omisión que dañe la estabilidad psicológica, que puede consistir en: negligencia, abandono, descuido reiterado, celotipia, insultos, humillaciones, devaluación, marginación, indiferencia, infidelidad, comparaciones destructivas, rechazo, restricción a la autodeterminación y amenazas, las cuales conllevan a la víctima a la depresión, al aislamiento, a la devaluación de su autoestima e incluso al suicidio; Fracción reformada DOF 20-01-2009

II. La violencia física.- Es cualquier acto que inflige daño no accidental, usando la fuerza física o algún tipo de arma u objeto que pueda provocar o no lesiones ya sean internas, externas, o ambas;

III. La violencia patrimonial.- Es cualquier acto u omisión que afecta la supervivencia de la víctima. Se manifiesta en: la transformación, sustracción, destrucción, retención o distracción de objetos, documentos personales, bienes y valores, derechos patrimoniales o recursos económicos destinados a satisfacer sus necesidades y puede abarcar los daños a los bienes comunes o propios de la víctima;

IV. Violencia económica.- Es toda acción u omisión del Agresor que afecta la supervivencia económica de la víctima. Se manifiesta a través de limitaciones encaminadas a controlar el ingreso de sus percepciones económicas, así como la percepción de un salario menor por igual trabajo, dentro de un mismo centro laboral;



V. La violencia sexual.- Es cualquier acto que degrada o daña el cuerpo y/o la sexualidad de la Víctima y que por tanto atenta contra su libertad, dignidad e integridad física. Es una expresión de abuso de poder que implica la supremacía masculina sobre la mujer, al denigrarla y concebirla como objeto, y

VI. Cualesquiera otras formas análogas que lesionen o sean susceptibles de dañar la dignidad, integridad o libertad de las mujeres. (LEY GENERAL DE ACCESO DE LAS MUJERES A UNA VIDA LIBRE DE VIOLENCIA, 2007)

Asimismo, se encuentran las modalidades de la violencia de género descritas en la propia ley en sus artículos 7, 10, 12, 13, 16, 18 y 21:

ARTÍCULO 7.- Violencia familiar: Es el acto abusivo de poder u omisión intencional, dirigido a dominar, someter, controlar, o agredir de manera física, verbal, psicológica, patrimonial, económica y sexual a las mujeres, dentro o fuera del domicilio familiar, cuyo Agresor tenga o haya tenido relación de parentesco por consanguinidad o afinidad, de matrimonio, concubinato o mantengan o hayan mantenido una relación de hecho.

ARTÍCULO 10.- Violencia Laboral y Docente: Se ejerce por las personas que tienen un vínculo laboral, docente o análogo con la víctima, independientemente de la relación jerárquica, consistente en un acto o una omisión en abuso de poder que daña la autoestima, salud, integridad, libertad y seguridad de la víctima, e impide su desarrollo y atenta contra la igualdad. Puede consistir en un solo evento dañino o en una serie de eventos cuya suma produce el daño. También incluye el acoso o el hostigamiento sexual.

ARTÍCULO 11. Constituye violencia laboral: la negativa ilegal a contratar a la Víctima o a respetar su permanencia o condiciones generales de trabajo; la descalificación del trabajo realizado, las amenazas la intimidación, las humillaciones, la explotación, el impedimento a las mujeres de llevar a cabo el período de lactancia previsto en la ley y todo tipo de discriminación por condición de género. Artículo reformado DOF 02-04-2014

ARTÍCULO 12.- Constituyen violencia docente: aquellas conductas que dañen la autoestima de las alumnas con actos de discriminación por su sexo, edad, condición

social, académica, limitaciones y/o características físicas, que les infligen maestras o maestros.

ARTÍCULO 13.- El hostigamiento sexual es el ejercicio del poder, en una relación de subordinación real de la víctima frente al agresor en los ámbitos laboral y/o escolar. Se expresa en conductas verbales, físicas o ambas, relacionadas con la sexualidad de connotación lasciva. El acoso sexual es una forma de violencia en la que, si bien no existe la subordinación, hay un ejercicio abusivo de poder que conlleva a un estado de indefensión y de riesgo para la víctima, independientemente de que se realice en uno o varios eventos.

ARTÍCULO 16.- Violencia en la Comunidad: Son los actos individuales o colectivos que transgreden derechos fundamentales de las mujeres y propician su denigración, discriminación, marginación o exclusión en el ámbito público.

ARTÍCULO 18.- Violencia Institucional: Son los actos u omisiones de las y los servidores públicos de cualquier orden de gobierno que discriminen o tengan como fin dilatar, obstaculizar o impedir el goce y ejercicio de los derechos humanos de las mujeres así como su acceso al disfrute de políticas públicas destinadas a prevenir, atender, investigar, sancionar y erradicar los diferentes tipos de violencia.

ARTÍCULO 21.- Violencia Feminicida: Es la forma extrema de violencia de género contra las mujeres, producto de la violación de sus derechos humanos, en los ámbitos público y privado, conformada por el conjunto de conductas misóginas que pueden conllevar impunidad social y del Estado y puede culminar en homicidio y otras formas de muerte violenta de mujeres. (LEY GENERAL DE ACCESO DE LAS MUJERES A UNA VIDA LIBRE DE VIOLENCIA, 2007)

Es imposible no advertir que en su mayoría los tipos y modalidades de violencia de género reproducen el molde tomado de los cuentos de hadas y del amor romántico; que en todos ellos está presente el componente de la discriminación, de la dominación y la pretensión de mantener a las mujeres presas en sus propios cautiverios asistiendo a los demás.

La propia jurisprudencia internacional ha dado cuenta de ello, por ejemplo en el caso Miguel Castro Vs. Perú, se advierte como pervive el estereotipo de la mujer malvada, en

virtud de no querer desempeñar el rol de género que la sociedad patriarcal le hubiera asignado, porque al tratarse de mujeres que no seguían el rol tradicional entonces fueron castigadas con escarnio y severidad para que sirvieran de ejemplo a las otras mujeres que haciendo panoptismo también miraban el castigo ejemplificador:

La participación de muchas mujeres dentro de los grupos alzados en armas en el Perú había generado concepciones dentro de la sociedad peruana donde se adjudicaba a la mujer “mayor maldad” considerándola “ser la que daba el tiro de gracia”. Por tanto, a la transgresión de las normas de la sociedad (transgresión en la que sus contrapartes masculinos también habían incurrido) que había llevado a su detención, a estas mujeres se les adjudicaba una “transgresión” adicional: la de su género. Dichas mujeres eran vistas como transgresoras del rol que la sociedad peruana asigna a la mujer, la personificación de lo opuesto a lo que era concebido como “femenino”.

[...]

Como ejemplos del carácter integral del género en el tipo de tortura utilizado y en las secuelas sufridas por las mujeres, la representante destacó el tipo de insultos dirigidos a las prisioneras (“ustedes no son mujeres sino lesbianas”, “terruclas feas”), la manera como eran golpeadas (mujeres embarazadas golpeadas en sus estómagos) y el régimen de prisión que les negó acceso a artefactos propios del cuidado femenino.<sup>21</sup> Citando a Barbara Chester, la representante legal recalcó asimismo que “el torturador usa cada aspecto de la persona. En el caso de la mujer, su propia identidad femenina es usada como un arma”. (Feria, 2007, p.ina 34)

Asimismo, la CoIDH se ha pronunciado respecto de la ficción social que impera en el Estado Mexicano, donde las mujeres son percibidas como seres inferiores al hombre.

132. La Corte toma nota de que a pesar de la negación del Estado en cuanto a la existencia de algún tipo de patrón en los motivos de los homicidios de mujeres en Ciudad Juárez, éste señaló ante el CEDAW que “están influenciados por una cultura de discriminación contra la mujer basada en una concepción errónea de su inferioridad”. También cabe destacar lo señalado por México en su Informe de

Respuesta al CEDAW, en relación a las acciones concretas realizadas para mejorar la situación de subordinación de la mujer en México y en Ciudad Juárez:

debe reconocerse que una cultura fuertemente arraigada en estereotipos, cuya piedra angular es el supuesto de la inferioridad de las mujeres, no se cambia de la noche a la mañana. El cambio de patrones culturales es una tarea difícil para cualquier gobierno. Más aún cuando los problemas emergentes de la sociedad moderna: alcoholismo, drogadicción, tráfico de drogas, pandillerismo, turismo sexual, etc., contribuyen a agudizar la discriminación que sufren varios sectores de las sociedades, en particular aquellos que ya se encontraban en una situación de desventaja, como es el caso de las mujeres, los y las niñas, los y las indígenas.

133. Distintos informes coinciden en que aunque los motivos y los perpetradores de los homicidios en Ciudad Juárez son diversos, muchos casos tratan de violencia de género que ocurre en un contexto de discriminación sistemática contra la mujer. Según Amnistía Internacional, las características compartidas por muchos de los casos demuestran que el género de la víctima parece haber sido un factor significativo del crimen, influyendo tanto en el motivo y el contexto del crimen como en la forma de la violencia a la que fue sometida. El Informe de la Relatoría de la CIDH señala que la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez “tiene sus raíces en conceptos referentes a la inferioridad y subordinación de las mujeres”. A su vez, el CEDAW resalta que la violencia de género, incluyendo los asesinatos, secuestros, desapariciones y las situaciones de violencia doméstica e intrafamiliar “no se trata de casos aislados, esporádicos o episódicos de violencia, sino de una situación estructural y de un fenómeno social y cultural enraizado en las costumbres y mentalidades” y que estas situaciones de violencia están fundadas “en una cultura de violencia y discriminación basada en el género”. (Caso González y otras Vs México, 2009, p.ina 40)

En el caso de Atala Riffo y niñas Vs. Chile la Corte Interamericana de los Derechos Humanos explica cómo es reproducido el estereotipo de la maternidad ligado al de la feminidad:

140. En consecuencia, la Corte considera que exigirle a la madre que condicionara sus opciones de vida implica utilizar una concepción “tradicional” sobre

el rol social de las mujeres como madres, según la cual se espera socialmente que las mujeres lleven la responsabilidad principal en la crianza de sus hijos e hijas y que en pos de esto hubiera debido privilegiar la crianza de los niños y niñas renunciando a un aspecto esencial de su identidad. [...] (Caso Atala Rizzo Vs Chile, 2012, p. 48)

### Conclusiones

A lo largo de este artículo se abordaron las siguientes categorías analíticas: cuentos de hadas, cuerpos dóciles, tecnologías que enjaulan a las mujeres, función pedagógica del miedo y la crueldad, panóptico, por deseo propio y eterna minoría de edad. Todas ellas contribuyen a explicar el fenómeno del miedo infundido a las mujeres a no ser la princesa de los cuentos de hadas, que de no lograrlo merece ser castigada; cuerpos dóciles, sin almas, que pertenecen al patriarcado para servir a un fin común, permanecen en una eterna minoría de edad, que siempre están hiper vigiladas y peor aún no pueden apartarse de su propia auto vigilancia.

Según se analizó el estado patriarcal posee distintos dispositivos de poder para asegurar la permanencia de la hegemonía. En la cultura cristiana occidental colonizada, las mujeres tenemos prohibido amarnos a nosotras mismas y apropiarnos de nuestro cuerpo y nuestra mente, pertenecemos a los demás, Lagarde también lo analiza:

La sociedad y la cultura hacen de las mujeres seres que aman a los otros. Lo perverso es que en esa imposición está la negativa del amor propio. A las mujeres les ha sido prohibido el amor propio. Es la mayor perversión de la cultura patriarcal. (Lagarde, 2000, p. 29)

El problema es más grave de lo que se percibe, porque a través de sus múltiples dispositivos de control social, el ente público no controla que se reproduzcan estos tipos de violencia, sino que más bien los reproduce para que contribuyan a la preservación de la hegemonía. En efecto los cuentos de hadas contribuyen al trato discriminatorio que perciben las mujeres por el simple hecho de serlo. Los cuentos de hadas están cargados de mensajes patriarcales, que pretenden contribuir para convertir a las mujeres en cuerpos dóciles y sumisos.

## Referencias

- Caso Atala Riffo Vs Chile. (2012). *Sentencia de 24 de febrero de 2012*. CoIDH.
- Caso González y otras Vs México. (2009). *Caso González y otras ("Campo Algodonero") Vs. México. Excepción*. CoIDH.
- CEDAW. (1981). Convención Sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Contra la Mujer.
- CONVENCIÓN BELEM DO PARA. (09 de junio de 1994). *Organización de Estados Americanos*. <https://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-61.html>
- Feria. (2007). Primer caso internacional sobre violencia de género en la jurisprudencia de la CoIDH. *CEJIL*, 30-45.
- Flores, V.M. (2019). Mecanismos en la Construcción del Amor Romántico. *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, 6(50) 282-303.  
<https://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/7074/6166>
- Focault, M. (1975). *Vigilar y Castigar*. Gallimard.
- INEGI. (03 de diciembre de 2021). *Trabajo no Remunerado de los Hogares*.  
<https://www.inegi.org.mx/temas/tnrh/>
- INEGI. (Agosto de 2022). *Encuesta Nacional Sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares*.  
[https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/endireh/2021/doc/14\\_jalisco.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/endireh/2021/doc/14_jalisco.pdf)
- INEGI. (30 de agosto de 2022). *Encuesta Nacional sobre la Dinámica de las Relaciones en los Hogares (ENDIREH)*.  
<https://www.inegi.org.mx/programas/endireh/2021/>
- Lagarde, M. (2000). *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*. Horas y Horas.
- Lagarde, M. (2001). *Memoria, Claves Feministas para la Negociación en el Amor*. 2001.
- Lagarde, M. (2014). *Los cautiverios de las mujeres*. Siglo XXI Editores.



Ley general de acceso de las mujeres a una vida libre de violencia. (01 de febrero de 2007). *Secretaría de Gobernación*.

[https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/209278/Ley\\_General\\_d  
e\\_Acceso\\_de\\_las\\_Mujeres\\_a\\_una\\_Vida\\_Libre\\_de\\_Violencia.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/209278/Ley_General_de_Acceso_de_las_Mujeres_a_una_Vida_Libre_de_Violencia.pdf)

Segato. (2017). *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Prometeo Libros.

Segato, R. (2006). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Universidad del Claustro de Sor Juana Inés de la Cruz.

## Discurso, género y poder en la revista mexicana *Cosmos Magazine*: 1912 a 1913.

### Discourse, gender, and power in the Mexican magazine *Cosmos Magazine*: 1912–1913.



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.28.25b

Dana Paola Rivera Bernal

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo  
(MÉXICO)

CE: [2137281k@umich.mx](mailto:2137281k@umich.mx)

<https://orcid.org/0009-0000-7621-2729>

Jorge Alberto Ruiz Barriga

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo  
(MÉXICO)

CE: [jarb3006@gmail.com](mailto:jarb3006@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-9647-6879>

Received: 21/05/2025 Revised: 28/05/2025 Approved: 20/06/2025

#### Resumen.

Esta investigación se centra en analizar la revista *Cosmos Magazine* de 1912 a 1913, para identificar si existió un discurso racista y de discriminación. Esta revista, fue una publicación cultural con información de la república mexicana y el mundo. Se revisan sus contenidos como: noticias, columnas, publicidad, artículos, chascarrillos, etc., de manera que se indagará a través del discurso que promovían, así como el poder de propagación de la publicación. Por ello, partimos de los estudios de Van Dijk, para entender cómo el discurso es manipulado de una manera racista y con información distorsionada a conveniencia. Igualmente se utilizará lo que Van Dijk (2007) propone acerca de las ideologías racistas y la discriminación de los "Otros", con la ayuda de enfatizar lo positivo del *Nosotros* y el negativo del *Ellos*, y el desenfatar lo positivo del *Ellos*, y lo negativo del *Nosotros*, aplicándolo a distintos niveles del discurso.

**Palabras clave:** Discurso. Género. Discriminación. Racismo.

#### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Rivera y Ruiz, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:  
Rivera, D.P. y Ruiz, J.A. (2025) Discurso, género y poder en la revista mexicana *Cosmos Magazine*: 1912 a 1913. *Revista Sincronía*. XXIX(88). 574-593. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.28.25b

**Abstract:**

This research focuses on analyzing the magazine *Cosmos Magazine* from 1912 to 1913, to identify if a racist and discriminatory discourse existed. This magazine was a cultural publication with information from the Mexican Republic and the world. Its contents are reviewed, such as news, columns, advertising, articles, jokes, etc., so that the discourse it promoted will be investigated, as well as the publication's propagation power. Therefore, we start from Van Dijk's studies, to understand how discourse is manipulated in a racist way and with distorted information at will. Likewise, what Van Dijk (2007) proposes about racist ideologies and discrimination of the "Others" will be used, with the help of emphasizing the positive of "Us" and the negative of "Them", and deemphasizing the positive of "Them" and the negative of "Us", applying it to different levels of discourse.

**Keywords:** Speech. Gender. Discrimination. Racism.

## Introducción

La presente investigación analiza los contenidos de la revista *Cosmos Magazine* 1912 a 1913 para identificar si existe un discurso racista y de discriminación, al igual que se debe comprender que es una publicación situada en un período revolucionario, en donde el país se enfrentaba a una situación de inestabilidad, caracterizado por una sociedad desigual, en el que se impusieron ideologías que promovían el abuso de poder y la construcción de estereotipos mediante el discurso.

Esta revista cultural fue una publicación mensual con información ilustrada de la República Mexicana y el mundo, principalmente Europa, incluyendo notas sobre moda, cuentos, música, poesía, deportes, literatura, diplomacia, agricultura, economía, recomendaciones para el hogar, sección femenina, infantil y masculina. Dirigida por Manuel León Sánchez. En coincidencia con Torres (2019) "En los periódicos de la época es posible rastrear organizaciones y proyectos que de otro modo resultan completamente invisibles, pues poco o nada se ha escrito sobre ellos" (p. 33). Si bien, poco se ha indagado acerca de esta publicación, en la presente investigación se analizarán los diferentes discursos impuestos por la revista hacia la sociedad.

Se logrará a través de un estudio de los contenidos que difundió, que van desde: noticias, columnas, publicidad, artículos, chascarrillos, etc., de manera que se indagará a través del discurso que promovían, así como el poder de propagación de la publicación para

un perfil de la ciudadanía mexicana, ya que casi la totalidad se encontraban en una situación económica difícil, y la prosperidad solo campeaba para algunos cuantos, como lo fueron los banqueros, dueños de negocios, terratenientes, burgueses, entre otros, por el contrario, la mayoría de la población perteneciente a trabajadores mineros, obreros, artesano y más, enfrentaban dificultades para vivir dignamente, a causa del abismo entre las formas y condiciones de vida de los distintos sectores de la sociedad, consecuencia de la diferencia de ingresos, ideas y pautas de conducta.

Por ello, partimos de los estudios de Van Dijk, para entender cómo el discurso es manipulado de una manera racista y con información distorsionada a conveniencia. Igualmente se utilizará lo que Van Dijk (2007) propone acerca de las ideologías racistas y la discriminación de los "Otros", con la ayuda de enfatizar lo positivo del *Nosotros* y el negativo del *Ellos*, y el desenfatizar lo positivo del *Ellos*, y lo negativo del *Nosotros*, aplicándolo a distintos niveles del discurso.

En el caso mexicano desde la conquista, la colonización y el proceso de formación nacional, el discurso racista producido por el "Estado y las clases dominantes", ha sido transmitido a través de diversos instrumentos ideológicos que han reproducido distintos formatos para legitimar la explotación, las desigualdades sociales y las relaciones asimétricas que han permeado a la sociedad mexicana. (p. 297)

De este modo, la revista es una oportunidad para analizar la prensa escrita de una sociedad que lleva años marcados por la lucha por el poder y la continua búsqueda de reformas y justicia social, llevándolo a una guerra civil por el control del país, como resultado, la revista es un ejemplo de lo que pasaba con la sociedad, comprendiendo las fuentes ideológicas que fueron utilizadas para estructurar un discurso racista y de discriminación, por esta razón, se encontrará con un análisis gramatical, retórico y de formatos globales, centrándose en las representaciones y prácticas, tomando en cuenta lo que asegura Van Dijk (2009) de los géneros del discurso y el poder, los cuales van desde discursos que tienen una función directiva pragmática, discursos persuasivos, discursos prescriptivos, hasta sus diferentes tipos de narrativas, así como sus niveles y dimensiones.

Esto dejará comprender la situación y el contexto social de aquel momento, especialmente con el trato hacia la mujer, el indígena, las clases populares y los contrastes frente a la élite, mostrando la realidad de una manipulación para construir estereotipos e imponer ideologías, que dan resultado a la discriminación, pues es un sistema complejo de dominación.

### **Cultura, poder y discurso racista.**

Se partirá del supuesto de Geertz (2003) donde la cultura es “un sistema ordenado de significaciones y de símbolos en cuyos términos tiene lugar a interpretación social” (p. 133). Son las maneras en que los seres humanos asumen y se adaptan a las circunstancias de su entorno, las hacen suyas para posteriormente crear las propias. De cierta forma, como fuente de identidad, cabe decir que, la cultura fortalece la solidaridad y aumenta la autoestima que se construyen en cada época, incluso es preciso que la cultura es dinámica y cambia con el tiempo, influenciada por factores internos y externos a lo largo de todas las comunidades, por esta razón, alrededor del 1912 y 1913, ya se había forjado una cultura, caracterizada por la inestabilidad, injusticia, desigualdad y dominación.

Esta cultura, era producto del liberalismo como ideología triunfante en la segunda mitad del siglo XIX, ya que legitimó al régimen imperante; esta visión racionalista, individualista y homogeneizante convivió con una sociedad religiosa, de tradición corporativista, estratificada y con muchos prejuicios sociales y raciales. Fue así que las corrientes culturales originarias de Europa se alteraron al adaptarse a la realidad mexicana (Kuntz y Speckman, 2019, p. 526).

La ideología está íntimamente relacionada con la idea de poder, tradicionalmente se ha sostenido que es un “sistema de creencias” que permite a las personas adoptar diversas aptitudes respecto a su comportamiento. Ferguson (2004), la concibe como una “reserva discursiva” a la que se evoca en un conjunto de posibilidades, que permiten la construcción de significados representados en la realidad social.

En el territorio de la ideología, la legitimación de imágenes y mensajes es de vital trascendencia; la legitimación es un procedimiento, por el cuál, una audiencia (televidentes, lectores, etc.) es ganada para el contenido y la forma de un mensaje mediático. Empero, los medios pueden naturalizar la forma que se representa el mundo, es ahí donde pueden aparecer los propósitos ideológicos (p. 29).

En este contexto, la prensa, los periódicos y las revistas, contribuyeron a representar la realidad, los periódicos comenzaron a centrarse no sólo en noticias, sino también en reportajes; la tecnología promovió la impresión de un mayor número de ejemplares, la noticia espectacular, la nota roja, los grabados y las fotografías atrajeron nuevos lectores. En los años previos a 1900 los periódicos con mayor presencia llegaban a tener un tiraje de unos 10 000 ejemplares, para 1907, diarios como *El Imparcial* imprimieron 125 000 copias. La mayoría de los periódicos y revistas circulaban en la ciudad de México, le seguían Jalisco, Michoacán, Veracruz, Chihuahua y Coahuila (Kuntz y Speckman, 2019, p. 531).

Ahora bien, a partir de 1912, Francisco I. Madero era el presidente de México, pasado un tiempo después de liderar la Revolución Mexicana que derrocó a Porfirio Díaz. Sin embargo, Madero fue derrocado y asesinado en un golpe de estado en febrero de 1913. Martínez (2009) plantea que el país enfrentaba una situación de inestabilidad, principalmente en el ámbito económico y político, dado a los constantes desafíos políticos, la falta de apoyo sólido y la continua oposición que hicieron difícil tanto para Madero como a Victoriano Huerta el implementar sus políticas y mantener la estabilidad.

Respecto las mujeres; desde temprana edad empezaban sus relaciones de pareja, existieron casos en los que desde los diez años ya eran unidas en matrimonio, mientras que los hombres solían ser mayores que ellas, en una sociedad donde las fugas o raptos de las parejas resultaba algo común. Durante este proceso, se transformaron las concepciones culturales sobre el rol de la mujer en la familia y la comunidad, pasaban la mayor parte del tiempo en el ámbito doméstico, únicamente abandonan esta actividad para trabajar, realizar compras o incorporarse a la Revolución Mexicana directamente (Gonzalbo, 2006).



La construcción de un estereotipo de mujer en México, venía principalmente de educadores, escritores, sacerdotes y políticos; una muestra de ello, es el fisiócrata Tadeo Ortiz de Ayala, al entregarle a Iturbide un reporte sobre el imperio, sugirió que la instrucción femenina fuera más completa, sin incluía la “corrección de las pasiones”, y el “cultivo de las ciencias propias de una mujer”, agregaba, que debían ser enemigas de la coquetería que caracterizaba a las mujeres mexicanas; por su parte, José María Luis Mora, opinaba en 1836 lo siguiente:

El bello sexo en México en las clases superiores si no es un modelo acabado y perfecto de todas las virtudes domésticas, no lo es ciertamente del vicio, sin duda es uno de los elementos que derrama todo género de atractivos sobre la sociedad mexicana, sus modales dulces, suaves, comedidos y atractivos, lo elegante de sus trajes, el gusto en la elección de sus adornos, la gallardía de su talle y lo hermoso de sus formas, dan un interés considerable a todas las concurrencia públicas y privadas (Staples, 2005, p. 322).

Históricamente ha existido una relación arbitraria de dominación de los hombres sobre las mujeres, en este caso, el cuerpo y sus movimientos, están sometidos a una fabricación de construcción social y atribuciones simbólicas que han sido tratadas como “convencionales” y casi “naturales” (Bourdieu, 2012, p. 24).

En este contexto, las reglas del “orden físico y del orden social” asignan y aleccionan para excluir a las mujeres de ciertas tareas consideradas más nobles, concediéndoles unas tareas inferiores, enseñándoles cómo comportarse con su cuerpo (cabizbajas, siempre con posturas sumisas ante el hombre), adjudicándoles tareas penosas, bajas y mezquinas; aprovechándose de las diferencias biológicas, que permean la base de las diferencias sociales (p. 38).

En esta posición androcentrista, el matrimonio por conveniencia era la norma y se desarrollaba casi siempre bajo la autoridad de los padres: el amor y el consentimiento de los esposos no era la base de su unión. En el siglo XIX y principios del XX, en las familias de la élite, la gente se casaba por interés, no por amor. Se trataba de preservar los bienes,

defender el honor del linaje y conservar una condición privilegiada. Incluso se acuñó la frase: “matrimonios por amores, causan muchos sinsabores” (Lipovetsky, 2020, p. 59).

El jefe de la familia, tenía el compromiso de vigilar el comportamiento de la misma, dentro y fuera del hogar, la honra familiar debía defenderse. En relación a la religión católica desempeñó un papel muy importante, pues buscaba reinsertarse con poder en la sociedad posrevolucionaria, *Cosmos Magazine*, se identificaba como una revista estrictamente católica, por lo mismo, en ocasiones se tuvo que deslindar de otras creencias “COSMOS es y será siempre católico” (Cosmos Magazine, 1912, p. 1402).

La violencia era un componente muy frecuente en las relaciones familiares, de manera que estaba normalizado el abuso, los golpes, y las peleas del hombre hacia la mujer, y no únicamente en la cuestión física, sino también el maltrato emocional y psicológico. Es decir, se consideraban en gran parte legítimos cuando la esposa no cumplía con ciertos deberes, por lo que era correcto desde el punto de vista del esposo y de la sociedad. Según Gonzalbo (2006) “El maltrato, sobre todo en la forma de golpes a la esposa, es un problema social que ha estado presente a lo largo del siglo XX” (p. 356).

La vida de las mujeres no pasaba ser pura vida animal y para no embestirse por completo habían de refugiar su imaginación y sus sentimientos en el ejercicio continuado (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 1156)

El discurso racista es una construcción de la cultura y del pensamiento humano, una forma de comportamiento y, por lo tanto, un fenómeno completamente histórico. Ciertamente el racismo ha cambiado con el tiempo, tomado más fuerza, siendo una parte importante dentro de la sociedad, por ello Geulen (2007) comenta que el racismo se une a las máximas fundamentales de nuestro pensamiento, se transforma en ellas o las instrumentaliza, estamos en una situación de comprender su poder de acción y limitar efectivamente su fuerza de convicción. A lo largo del siglo XX, dentro de la revista se consolidaba esta construcción de ideas y pensamientos racistas representados en artículos, historias, frases, chascarrillos que discriminan desde lo económico, racial, social y de género.

Eres de una cuna humilde, eres pobre, de ningún talento, de ninguna hermosura  
(*Cosmos Magazine*, 1913)

El pobre, el rico y el mosquito (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 1140)

Que cuando más se aleja de la economía, más se acerca á la pobreza (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 1117)

La raza negra constituyera un verdadero peligro para el Nuevo Mundo (*Cosmos Magazine*, 1912, p. 711)

No obstante, esta injusticia no nace con nosotros, sino que se adquiere con el tiempo, puesto que el proceso de aprendizaje de las actitudes y comportamientos racistas tiene orígenes en específico (Van Dijk, 2007). Consecuentemente, las personas aprenden a discriminar racialmente de sus familiares y amigos, por diferentes medios que van desde casa, y dentro de la sociedad, en este caso, si bien la revista funcionó como un medio de comunicación para estar enterado de lo que pasaba en el país y el mundo, también funcionó como un medio para replicar un discurso racista y consolidó una población con ideales en desigualdad.

A través del discurso se pueden identificar ciertas variantes discursivas que aluden a una sociedad desigual, siendo así los autores pueden hacerlo seleccionando temas específicos, el tamaño o el color del título, el empleo de fotografías o caricaturas, mediante gestos eligiendo determinados elementos léxicos o metáforas, mediante argumentos y falacias (Van Dijk, 2009, p. 25). De manera que columnistas como *La Marquesa Rosalinda*, son evidentes al utilizar el tema de la *Elegancia Femenina* para abordar la moda en las mujeres y niños, puntualmente en cómo debían vestirse y comportarse para ser aceptadas en colectividad, al igual que pertenecer a grupos de clase media, alta o de la élite, por ello, las prácticas racistas transgreden las normas de igualdad y equidad entre la sociedad.

A las niñas se les debe enseñar lo siguiente: a confiar en sí mismas, á ser independientes, á cocinar, á hacer buen pan, á fabricar camisas, á no usar cabellos postizos, á no pintarse ni usar polvos de arroz, á usar zapatos cómodos y de tacón ancho, á lavar y planchar, á hacer vestidos, á fijarse en sólo en uno para marido, á hacerse cargo de que un peso tiene cien centavos, y de que muchos centavos hacen muchos pesos, á zurcir medias y á pegar botones, á decir si o no como Cristo nos enseña, y á decirlo con el corazón á la par que con los labios, á usar vestidos baratos y á no avergonzarse de ello, á preferir la buena reputación de sus novios que su

dinero, á tener la casa arreglada y toda cosa en su lugar, á comprender que cuando más se subordinen los gatos á los medios de que disponen, más se ahorra; á no tratarse con jóvenes de mala fama y de mala educación; á no salir cada día al balcón y nunca á las puertas de calle, á no franquearse fácilmente con los sirvientes (*Cosmos Magazine*, 1913, pág. 1117)

Adicionalmente, el racismo interpreta un problema no únicamente social, sino va desde lo particular con la identidad, hasta lo universal, una doctrina impuesta por la humanidad, tal que impone una ideología a través del discurso, en este supuesto, la sociedad consideraba a la mujer como el sexo débil, en donde independientemente del vínculo, se veía como obligación del hombre mantener a la esposa y a sus hijos, convirtiéndose en la figura dominante. Ruiz (2024) afirma que “El discurso se puede convertir en una forma de discriminación verbal, ya que es muy probable que se manifieste, una reproducción de prejuicios étnicos, contribuyendo con ello, a la instalación del racismo que provoca la inequidad y la desigualdad” (pp. 392 y 393). En vista de esto, se demuestra en el discurso manejado por la revista que gran parte de las féminas aceptaban la subordinación y las tareas del hogar, reproduciéndose ante la sociedad, donde el papel de la consorte estaba reducido a hacer feliz al marido.

La revista *Cosmos Magazine* era un escenario de imaginarios colectivos, desde donde las personas podían reconocerse y representarse, ya que, con su contenido, se buscaba impactar en la autopercepción y la estereotipación de la belleza, que está ligada a las emociones, dolor, desprecio, deseo de ser “normal” etc. Lo que lleva a inclinarse hacia la proyección de una “blanquitud” como la idealización de lo “perfecto” y la complacencia de lo masculino.

#### La élite y el discurso hegemónico.

Las élites dominantes no suelen ser discriminadas, son las bases del poder por su acceso preferencial al discurso público, conforme a Van Dijk (2009), “Las élites, son literalmente el(los) grupo(s) en la sociedad que tienen “más que decir” y por ende tienen también un

“acceso preferencial a las mentes del público general” (p. 187). Así que, ellos son los que establecen valores, metas y preocupaciones en común para un dominio de la sociedad, incursionando en la publicación *Cosmos Magazine*, se ubicó que es una revista escrita, redactada y editada por personas pertenecientes a la élite dominante, quienes tenían a su disposición diversos medios para lograr sus objetivos, personas como: *La Marquesa Rosalinda*, que para escribir sus columnas le era necesario viajar y estar al tanto de la moda, Manuel Muzquiz Blanco que para sus notas extranjeras le era imprescindible viajar para encontrar noticias, A. de Mirabal que escribía anécdotas españolas, hasta el director Manuel León Sánchez quien obtuvo todo el apoyo para publicar libros, además de ser el director en jefe de la revista.

En este sentido, dichas élites tienen un destacado papel en la reproducción del sistema del racismo, pues son las que controlan el discurso público, inspirando a otros a discursos y prácticas socialmente negativas, Torres (2019) sostiene que las élites representaban un papel de alta cultura derivado de la copia y la asimilación de modelos extranjeros, esto es, situándose en el contexto posterior al Porfiriato donde la mayoría de la población resultaban ser extranjeros.

La élite se ve reflejada en la forma en que la revista supone distintos hechos sobre la forma de vivir, en específico en las secciones que maneja, van desde: festividades nacionales, conciertos, recitales, alta costura, incluso internacionales donde abordan celebraciones de otros países y colonias. Igualmente, hay una sección titulada *Crónica extranjera*, que informa sobre eventos y políticas de países extranjeros, de manera que existe un patrón en el que dicha información abordaba con frecuencia a Europa y con regularidad información española, en pocas ocasiones se habla de algún otro país, por el contrario, contiene información limitada acerca de Estados Unidos, y si es el caso, la prensa escrita aprovecha la oportunidad para expresarse de una forma negativa o despectiva:

Seguramente los americanos deben ser unos ciudadanos fácilmente manejables ya que sus mandatarios se permiten el lujo de dedicarse a querer gobernar todos los países menos el suyo propio (*Cosmos Magazine*, 1913)

Es importante destacar, que la revista no es explícitamente clara en cuanto a quien está dirigida; el discurso que maneja, permite deducir que el objetivo de la publicación es la clase media, y élite de la sociedad, que representaban: la “modernidad y el progreso”, lo nuevo, las tendencias, eventos sociales y políticos, en los que no participaban las clases populares, ya sea por la cuestión económica o de exclusividad. En concreto, gracias al discurso que la revista nos deja ver, no sólo estaba dirigida los llamados sectores “progresistas”, ya que también tenía la misión de adoctrinar:

Debemos también fijarnos en lo que nos rodea, esforzándonos en poseer casas buenas, confortables y bien arregladas (*Cosmos Magazine*, 1913)

Si vivimos en condiciones agradables y hermosas, seremos mejores que si vivimos en moradas feas ó mal atendidas (*Cosmos Magazine*, 1912)

Asimismo, un discurso hegemónico indirectamente puede incidir en gustos, deseos etc. Y llevarlos a la acción (Van Dijk, 2009). En consecuencia, la oratoria de estos poderosos periodistas termina por influir de modo indirecto en otros discursos, muchos de los artículos publicados llegan a ser racistas, haciendo énfasis en “los pobres”, en las mujeres como el género débil y notablemente en las clases populares, creando así prejuicios o estereotipos que conducen a una ideología, que posiblemente se reprodujo para crear nuevas conversaciones o textos racistas.

Un rico vivía frente a un pobre; le veía todos los días desde la ventana lo pobre que era: se decía: "¿Qué tengo yo que ver con ese?" (*Cosmos Magazine*, 1912)

Sí, frágil como todas, mujer como todas (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 739)

### La estereotipación de la mujer dentro de la sociedad

Los estereotipos de belleza han existido y cambiado a lo largo del tiempo, han trascendido y se han transformado dependiendo de la época y del contexto. Por ello, dichos estándares se refieren a una imagen convencional, una idea preconcebida o un concepto popular que un grupo de personas establece para categorizar a los demás según su apariencia física. La existencia de un ideal de “perfección” genera presión sobre la población en general, ya que



crea percepciones erróneas sobre cómo deben lucir las personas en la sociedad (Méndez y Rico, 2018). Cabe destacar que a la mujer se le ha visto como un objeto que tiene que cumplir obligatoriamente con lo que dicta la sociedad para poder pertenecer, de lo contrario, se manifiestan las ideas de discriminación.

En cuestión de novedades, es una revista que prioriza por este tema, en especial la moda femenina, desde los niños más pequeños hasta los caballeros; retrata estándares de seducción, patrones y de vestimenta, de este modo se sabe que la sociedad quería estar al tanto de las nuevas tendencias para pertenecer, hubo muchos tipos de artículos en los que la mujer debía adaptarse al arquetipo de belleza y feminidad que dictaba la publicación:

La mujer elegante debe procurar tener una voz melodiosa y dulce que acompañe la distinción de sus modales y complemente el poder de sus encantos (*Cosmos Magazine*, 1912, p. 1344)

Una mujer sin un ápice de coquetería disminuye todos sus atractivos por muchos que sean (*Cosmos Magazine*, 1912, p. 496)

Empecemos hoy esta crónica, mis buenas lectoras, diciendo algo sobre los nuevos modelos de sombreros. Este asunto es de gran interés porque es el sombrero el sello de la elegancia, la nota de la distinción, la forma de buen gusto que decide las más veces el éxito en la toilette femenina (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 619)

La moda, desde su nacimiento exige una remodelación hipertrófica, es inseparable de la artificialización extrema, por tanto, los signos de la moda se perciben como representaciones decorativas, que llevan al despliegue de un teatro artificial que expresa una negación de la naturaleza; se esfuerza en remodelar el cuerpo y este se convierte en una especie de ficción: magia de las apariencias, lujos lúdicos, ostentoso espectáculo, superficialidad atractiva. Todo esto permite trascender los defectos del cuerpo natural y rivalizar con la belleza corporal (Lipovetsky, 2020, p. 218).

A su vez, dicha revista se puede ver como un medio para inculcar a las mujeres estereotipos, de acuerdo con Hernández (2006) “En tanto construcción sociocultural, detrás del género lo que existen son los símbolos, la ideología (sustentados en un orden material)

que busca establecer un orden social: instaurado el patriarcado, busca perpetuar la dominación masculina a través de los más diversos mecanismos objetivos y subjetivos” (párr. 16). De ahí que, la mujer vivía en disposición del marido, complaciendo al hombre en todos los aspectos, desde cómo se veía en apariencia, hasta en su comportamiento.

Por su parte, se hacían presentes los estándares de belleza a los que todas las mujeres de la sociedad se tenían que adaptar, ya que estaban pautados por la época y el contexto en el que se vivía, relacionados con atributos positivos, simetría o incluso con el concepto de perfección. Los estándares de belleza refieren a la imagen convencional, idea preconcebida o concepto popular establecido por un grupo de personas que categoriza a la gente con base en su apariencia física, principalmente (García y Hernández, 2022, p. 44). De ahí que la revista fomentaba los estereotipos mediante un discurso disfrazado de consejos básicos para ser una buena mujer, esposa o madre dentro de la sociedad:

La que es bonita quisiera que su belleza fuese inalterable, y la que carece de este don haría los mayores sacrificios por adquirirla (*Cosmos Magazine*, 1912, p. 492 a 496)

Póngase en pie, de puntillas, y ándese lo más rápidamente posible por la habitación, alzando las rodillas cuando se pueda (*Cosmos Magazine*, 1913)

Unos brazos flacos nunca pueden estar dentro de los cánones de la belleza (*Cosmos Magazine*, 1913)

Inclusive dentro de su discurso, se puede encontrar la discriminación a las personas que no encajaban dentro de los cánones de bellezas establecidos, haciendo de él un discurso negativo que puede confirmar prejuicios de los estereotipos de belleza:

-En distintas ocasiones representa a la mujer de forma negativa, a manera de castigo por su apariencia o sus actitudes.

-Hace énfasis en las acciones que debería hacer para pertenecer al estándar de belleza preconcebido de la época.

-La revista ocupa muchas de sus páginas para acaparar la atención de las mujeres, de modo que ellas sean su consumidor principal, llevándolas a un espiral de adoctrinamiento.

-Desprestigio, comparaciones y racismo para resaltar cómo debería de ser una mujer, esposa o madre.

El más dulce sueño de toda señorita alemana es el de ver publicado su nombre como prometida esposa (*Cosmos Magazine*, 1912, p. 1345)

Algunas muchachitas tienen abultadas cadera que les hacen parecer de mayor edad. Naturalmente esto es cosa que no les agrada (*Cosmos Magazine*, 1913)

El modo más favorecedor de llevar el cabello para las criaturas de cinco años de edad es el de dejarlo colgado sobre los hombros, sujetándolo solamente por un elástico de terciopelo ó una cinta que case con el vestido (*Cosmos Magazine*, 1912, p. 247)

La elegancia en los niños, revela el buen gusto de las madres de familia (*Cosmos Magazine*, 1912, p. 245)

Como resultado, se da una sociedad dónde los estereotipos de belleza influyen en la manera en la que se desarrollan, cómo se comportan y cómo se relacionan, siendo así discursos que gira alrededor de lo estético y lo correcto. Los estereotipos tienen éxito cuando se naturalizan, de manera que las personas los adoptan como parte de su vida y de su interacción con los demás, ya que se manifiestan como creencias inconscientes compartidas por la sociedad. (García y Hernández, 2022).

### Lo femenino vs lo masculino en la revista *Cosmos Magazine*

Hay una rivalidad dentro de la publicación mensual, pues se descubre una preferencia por destacar todo lo masculino, aludiendo a lo correcto, mientras que lo femenino se evidencia por ser un discurso de estereotipos, poco se habla de la mujer fuera de ser esposa, madre y de las funciones con las que tiene que cumplir ante la comunidad. El género es una categoría que sirve para analizar, representar y simbolizar las diferencias sexuales en una determinada sociedad. (García y Hernández, 2022, p. 43). Desde la perspectiva de género se hacen evidentes los significados vinculados con las relaciones sociales y los procesos de identidad que están estructurados en torno a las diferencias anatómicas y fisiológicas.

Ser hombre o mujer es el resultado de un proceso psicológico, social y cultural que da significado a lo masculino y lo femenino. Estos significados incluyen reglas, obligaciones, características, comportamientos, prohibiciones, expectativas y valores, los cuales se transmiten y refuerzan en las personas como parte del proceso de identidad para aprender a ser hombres o mujeres (Rocha Sánchez y Díaz Loving, 2011). Se puede inferir que los seres humanos aprenden a diferenciar lo que corresponde a su género a través de la repetición de prácticas y comportamientos cotidianos durante su infancia, ya sean masculinos o femeninos, de manera que se asimilan y refuerzan diversos prejuicios de género.

¡Podían..! Lo que no hace un hombre, lo va a hacer el sexo débil (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 996)

Existe una prioridad dentro de varios artículos por destacar a los artistas, poetas, político, toreros, etc., mientras que pocas son las páginas dedicadas a las mujeres y únicamente son de damas distinguidas, las mujeres son relegadas a un rol secundario, representadas en términos de sus funciones tradicionales como esposas y madres, en contraste con el hombre que no sólo es retratado desde las imágenes, frases, ilustraciones, entre otros, sino es resaltado con prioridad textualmente, este sesgo no sólo minimiza la visibilidad de las mujeres en la revista, sino que también perpetúa estereotipos de género que limitan su papel y autonomía en la sociedad:

El insigne poeta catalán, gloria de la intelectualidad, lemosina y una de las verdaderas y más sólidas glorias de España, don Angel Guimerá (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 929)

Pepe del Rivero, el más perito y el más inteligente para la dirección técnica de una temporada (*Cosmos Magazine*, 1913)

En cuanto a las mujeres, por un lado, es casi nula su descripción, en la mayoría de los casos se muestran en la fotografía acompañadas de su nombre y el titular, en pocas ocasiones se les describe. Por ende, Van Dijk (2009) postula que, la manipulación es ilegítima en una sociedad democrática porque re(produce) o puede reproducir la desigualdad: Beneficia a los

grupos y hablantes influyentes y perjudica a los hablantes y grupos con menos poder. Por el otro lado, cuando se aborda a la dama es para adoctrinarla, que siga las reglas que la sociedad impone: reglas de comportamiento, salud, belleza, educación, domésticas, moda, entre otros.

Cabe recalcar que dentro de los cánones que manejaba la revista en su época, les resultaba fatal la libertad hacia las mujeres, esto en referencia a todos los aspectos de su vida, si se apela a un ejemplo, la belleza era el más exigente, además de la forma en cómo se vestía y comportaba. Es el caso de la vestimenta, en el que comenzaba la búsqueda de la libertad a través de la moda, pero la misma sociedad las limitaba:

La misma escritora hace ilusión muy graciosamente á las tendencias marcadas que últimamente se han notado encaminadas a "masculinizar" el traje femenino, lo que naturalmente resulta ridículo (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 753)

Por su parte existieron artículos que hablan del feminismo, aunque si bien se aborda dicho tema, lo realizan menospreciando, de tal forma que hacen ver a un movimiento social que busca la igualdad de derechos y oportunidades entre hombres y mujeres, como una oportunidad de libertinaje y revelación. El discurso de la revista no solo minimiza la importancia de las mujeres, sino que también ridiculiza y desacredita el feminismo y los esfuerzos por la igualdad de derechos:

En Inglaterra, se ha desarrollado el feminismo de un modo alarmante. Las mujeres ahí no se limitan como en los demás países a destrozor corazones; las bellas inglesitas lo destrozan todo". (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 915)

Estas publicaciones buscan desacreditar tanto al feminismo como al escaso poder que pudieron acceder, teniendo en cuenta que se veían muy limitadas en cuestiones de libertad *Cosmos Magazine* (1912) reforzaba la idea de que, cuando más, podían saber leer, pero les estaba prohibido saber escribir, porque este arte pecaminoso podría permitirle comunicarse ilícitamente con los "novios" y "galanes". Si bien es cierto Gonzalbo (2006) menciona que "Las mujeres, no solamente las jóvenes, sino también las maduras, independientes de si

estaban solas, huérfanas o viudas o si formaban parte de una familia, fueron uno de los grupos que más sufrió este tipo de ataques y humillaciones” (p. 85).

A mujeres primero para el hogar, después para los salones (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 1117).

La mujer compuesta quita al marido de otra puerta (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 819).

El hombre se casa para ser feliz en su casa, no para agradar y entretener á los demás (*Cosmos Magazine*, 1913, pág. 1117).

Particularmente, la sociedad emite un problema realmente grave, el sentido de pertenencia es nulo para muchos, el miedo a no pertenecer a grupos sociales, a perder estatus y la ignorancia, dan como resultado que siga muy presente este problema. Sucede que la cónyuge estaba en constante exposición a la violencia física y psicológica por parte del marido en su mayoría, pero también por la sociedad. Gonzalbo (2006) manifiesta que “Las ancianas dicen que cuando una mujer se casa, debe saber que los maridos pegan” (p. 320). La promoción de estereotipos de género y la discriminación que emerge de esta publicación destaca una lucha constante por la igualdad y la libertad para las mujeres.

Un marido está dando una soberana paliza á su mujer (*Cosmos Magazine*, 1913, p. 904)

Eres poco arreglada; no eres económica... (*Cosmos Magazine*, 1912, p.469)

## Conclusiones

La cultura influye en cómo las personas adaptan su entorno y construyen su identidad, proporcionando una fuente de solidaridad y autoestima, dado que la posición de las mujeres estaba fuertemente influenciada por normas culturales y religiosas que limitaban su rol a la esfera doméstica y a la subordinación dentro de la familia. La influencia de la religión católica, que impregnaba a publicaciones de la revista y la cultura de principios del siglo XX en México, marcada por la inestabilidad política y social, influenciaba profundamente las vidas, restringiendo su rol y aceptando la violencia de género como parte del orden social.



El discurso dominante y racista, revela cómo ciertas publicaciones y figuras perpetúan una visión desigual y discriminatoria de la sociedad, en cuestión de la moda y belleza impone un modelo de comportamiento y apariencia que excluye a quienes no se ajustan a los estándares de clase y género predominantes, destacando cómo estas cuestiones son el reflejo de los problemas sociales e influyen profundamente en la identidad individual y colectiva. Esto contribuyen a la perpetuación de sistemas de opresión y a la consolidación de jerarquías sociales, afectando las oportunidades y derechos de las mujeres y de diversos grupos marginados.

A través de sus páginas, *Cosmos Magazine* reflejaba las tensiones y contradicciones de su tiempo, mostrando cómo las élites utilizaban los medios de comunicación para mantener su control sobre el discurso público. Al enfocar sus contenidos en la exclusividad y el elitismo, al perpetuar estereotipos negativos sobre las clases menos favorecidas, la revista ejerce un control indirecto sobre las ideas y comportamientos sociales, esto demuestra cómo las élites utilizan su influencia para mantener un sistema de opresión y exclusión, afectando la forma en que se perciben y se tratan las desigualdades en la sociedad.

Por su parte, dentro de la moda y las directrices sobre el comportamiento femenino, la publicación refuerza los estereotipos y crea una visión normativa que condiciona la aceptación social y preserva las jerarquías de género, así como contribuye a la perpetuación de una ideología patriarcal, y no sólo refuerza la discriminación y los prejuicios, sino que también adoctrina a las mujeres en comportamientos y valores.

Esta representación desigual contribuye a la conservación de una estructura social que somete a las mujeres y restringe su capacidad para participar plenamente en la sociedad, reflejando así los problemas más amplios de discriminación y exclusión que persisten. De esta manera, la revista no sólo documentaba la cultura de su época, sino que también jugaba un papel activo en la formación y consolidación de una sociedad estratificada y desigual.

## Referencias

- Bourdieu, P. (2012). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama.
- Ferguson, R. (2004). *Los medios bajo sospecha. Ideología y poder en los medios de comunicación*. Editorial Gedisa.
- García, J. y Hernández C. (2022). Estereotipos de belleza y discriminación: un análisis desde la perspectiva de género. *Revista de Psicología de la Universidad Autónoma del Estado de México* 11(27), 43-46.
- Gonzalbo, P. (2006). *Historia de la vida cotidiana en México: V siglo XX. Campo y ciudad, volumen 1*. Fondo de Cultura Económica.
- Hernández, Y., (2006). Acerca del género como categoría analítica. *Nómada bs. Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, 13(1), <https://www.redalyc.org/comocitar.oa?id=18153296009>
- Kuntz, S. y Speckman, Elisa. (2019). "El Porfiriato". En *Historia General de México*. El Colegio de México, pp. 487-536.
- León, M. (1919). Dos palabras necesarias, *Cosmos Magazine*, 1402.
- Lipovetsky, G. (2020). *Gustar y emocionar. Ensayo sobre la sociedad de seducción*. Editorial Anagrama.
- Martínez, J. (2009). *Ciudad, fiesta cívica y poder político: Morelia en vísperas de la Revolución Mexicana*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo [UMSNH].
- Méndez, J. P. y Rico, A. (2018). Educación, cultura, estereotipos, cuerpo, género y diferencias sociales en la fotografía de moda. *IE Revista de Investigación Educativa de la REDIECH*, 9(17), 165-178. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S244885502018000200165&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S244885502018000200165&lng=es&tlng=es)
- Cosmos Magazine. (1913). México: Editorial no especificada.
- Cosmos Magazine (1912). México: Editorial no especificada.
- Rocha, T. E. y Díaz, R. (2011). *Identidades de género: más allá de cuerpos y mitos*. México: Trillas.

- Ruiz, J.A. (2024). Racismo y discriminación en el filme Su Casa de Netflix. *Revista Sincronía*. XXVIII(86). 392 y 393 DOI: 10.32870/sincronia.axxviii.n86.21.24b
- Staples. (2005). Una sociedad superior para una nueva nación. En: *Historia de la vida cotidiana en México*. El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica.
- Torres, M. (2019). *Cultura y vida cotidiana en Guanajuato: ciudades en el amanecer de siglo XX (1990-1910)*. UMSNH en colaboración con la Universidad de Guanajuato [UG].
- Van Dijk, T. (2007) *Racismo y Discurso en América Latina*. Editorial Gedisa.
- Van Dijk, T. (2009) *Discurso y Poder: Contribuciones a los Estudios Críticos del Discurso*. (A. Bixio, Trad.; 2.ª ed.). Editorial Gedisa. (Trabajo original publicado en 2009).

## Entre la palabra y el silencio: Un análisis semiótico y sociocrítico del maestro de Lengua y Literatura en los filmes *Freedom Writers* (2007), *Entre les murs* (2008) y *Detachment* (2011).

Between words and silence: A semiotic and sociocritical analysis of the language and literature teacher in the films *Freedom Writers* (2007), *Entre les murs* (2008), and *Detachment* (2011).



[Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.29.25b

**María Luisa Gómez García**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [maria.garcia@academicos.udg.mx](mailto:maria.garcia@academicos.udg.mx)

<https://orcid.org/0000-0003-3787-4804>

**Luis Jorge Aguilera Gómez**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [luis.jorge@academicos.udg.mx](mailto:luis.jorge@academicos.udg.mx)

<https://orcid.org/0009-0002-1646-1648>

**Carmina Alejandra García Serrano**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [carmina.garcia@academicos.udg.mx](mailto:carmina.garcia@academicos.udg.mx)

<https://orcid.org/0000-0003-0333-7381>

**Jovany Escareño Davalos**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [jovany.esc@gmail.com](mailto:jovany.esc@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-1348-9920>

**Francisco Javier Ponce Martínez**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [rancisco.pmartinez@academicos.udg.mx](mailto:rancisco.pmartinez@academicos.udg.mx)

<https://orcid.org/0000-0003-1831-2232>

**Joaquín Rodríguez Beltrán**

Universidad de Guadalajara  
(MÉXICO)

CE: [joaquin.rodriguez@academicos.udg.mx](mailto:joaquin.rodriguez@academicos.udg.mx)

<https://orcid.org/0000-0002-9956-285X>

### Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo (cita parentética):  
(Gómez, 2025, p. \_\_)

En la lista de referencias:

Gómez, M.L.; García, C.A.; Ponce, F.J.; Aguilera, L.J.; Escareño, J. y Rodríguez, J. (2025) Entre la palabra y el silencio: Un análisis semiótico y sociocrítico del maestro de Lengua y Literatura en los filmes *Freedom Writers* (2007), *Entre les murs* (2008) y *Detachment* (2011). Revista Sincronía. XXIX(88). 594-617. DOI: 10.32870/sincronia.axxix.n88.29.25b

Received: 10/03/2025 Revised: 12/05/2025 Approved: 06/06/2025

### Resumen.

El presente artículo aborda la representación del docente de Lengua y Literatura en tres filmes contemporáneos situados en contextos de marginación social: *Freedom Writers* (2007), *Entre les murs* (2008) y *Detachment* (2011). Se parte del supuesto de que, mediante la enseñanza literaria y el ejercicio de la escritura autobiográfica, las figuras docentes construidas en estas narrativas cinematográficas operan como

agentes de subjetivación, humanización y emancipación para sus estudiantes. A partir de un enfoque sociocrítico, el análisis se concentra en las secuencias iniciales (*incipit*) de cada obra, con el fin de explorar las configuraciones simbólicas del rol docente, los modelos pedagógicos implicados, las tensiones institucionales representadas y las prácticas escriturales en el aula. El estudio se apoya en herramientas de la semiótica estructural —en particular, el modelo actancial y los programas narrativos (Greimas, 1993)—, así como en marcos teóricos provenientes de la pedagogía crítica (Freire, 1994), la sociología de la educación (Bourdieu, 1997) y el análisis interseccional (Hooks, 2021). En conjunto, estos marcos permiten proponer una lectura del maestro como figura liminal, política y afectiva, cuyas intervenciones pedagógicas interpelan las condiciones estructurales de exclusión.

**Palabras clave:** Representación del docente en el cine. Semiótica., Sociocrítica fílmica. Incipit. Modelo actancial. Programa narrativo. Marginalidad.

**Abstract:**

This article addresses the representation of language and literature teachers in three contemporary films set in socially marginalized contexts: *Freedom Writers* (2007), *Entre les murs* (2008), and *Detachment* (2011). It starts from the assumption that, through literary teaching and the exercise of autobiographical writing, the teacher figures constructed in these film narratives operate as agents of subjectivation, humanization, and emancipation for their students. From a sociocritical approach, the analysis focuses on the initial sequences (*incipit*) of each work in order to explore the symbolic configurations of the teaching role, the pedagogical models involved, the institutional tensions represented, and the writing practices in the classroom. The study draws on tools from structural semiotics—in particular, the actantial model and narrative programs (Greimas, 1993)—as well as theoretical frameworks from critical pedagogy (Freire, 1994), the sociology of education (Bourdieu, 1997), and intersectional analysis (Hooks, 2021). Together, these frameworks allow us to propose a reading of the teacher as a liminal, political, and affective figure whose pedagogical interventions challenge the structural conditions of exclusion.

**Keywords:** representation of teachers in cinema. Semiotics. Film sociocriticism. Incipit. Actantial model. Narrative program. Marginality.

## Introducción: la representación del maestro de Lengua y Literatura en el cine

La figura del maestro ha sido una presencia constante en la narrativa cinematográfica, funcionando como un dispositivo simbólico a través del cual se representan tanto los ideales como las tensiones del sistema educativo. En particular, el maestro de Lengua y Literatura ocupa un lugar privilegiado dentro de este imaginario, al encarnar no solo al transmisor de conocimientos, sino al mediador entre el lenguaje, la subjetividad y la construcción de

sentido. Su presencia en el aula fílmica se asocia frecuentemente con el poder transformador de la palabra, la escritura como práctica liberadora y el conflicto entre el canon literario y las experiencias de vida de los estudiantes.

Numerosos filmes han representado a docentes de literatura enfrentados a contextos escolares adversos o marcados por la diversidad cultural y social. Producciones como *La sociedad de los poetas muertos* (Weir, 1989), *Freedom Writers* (LaGravenese, 2007), *Entre les murs* (Cantet, 2008), *El club de los emperadores* (Hoffman, 2002), o *Detachment* (Kaye, 2011), colocan en el centro del relato a profesores que se enfrentan a las estructuras rígidas de la escuela, mientras intentan abrir espacios para la expresión individual y el pensamiento crítico a través de la literatura. En estas películas, el aula se convierte en un lugar de conflicto y resistencia, donde se discuten el valor de los textos literarios, los modos de enseñar y las formas de subjetivación juvenil. Este artículo se centra en la representación del maestro de Lengua y Literatura, entendido no solo como transmisor de saberes, sino como mediador entre el lenguaje y la subjetividad, entre la palabra y la agencia política.

Con el fin de profundizar en dicha representación, se recurre al análisis del componente narrativo de los relatos fílmicos seleccionados, atendiendo tanto a su estructura formal como a su dimensión valorativa. Desde la perspectiva semiótica de Greimas (1993), se examinan las partes que conforman el relato cinematográfico —la situación inicial, la transformación, el clímax y la resolución—, así como el nivel axiológico que subyace a las acciones de los personajes. A través del establecimiento de los Programas Narrativos, se busca identificar los valores, oposiciones y trayectorias de sentido que construyen al maestro como figura simbólica. Esta doble aproximación permite articular el análisis fílmico con una lectura crítica del lugar que ocupa el maestro en la narrativa social contemporánea.

El análisis busca esclarecer el tránsito de la imagen idealizada del maestro, característica en la historia del cine sobre maestros, a una representación más compleja y crítica, centrada en cómo ha evolucionado su representación en el cine contemporáneo internacional. Se pone énfasis en cómo estas figuras se insertan en contextos escolares



marcados por la exclusión, donde la literatura y la escritura se convierten en estrategias de supervivencia y resistencia.

### Marco teórico y metodológico

Esta aproximación analítica concibe el cine como un documento cultural que articula significados en torno a la educación, la autoridad, la marginalidad y el afecto. Desde esta perspectiva, el filme es entendido como un texto narrativo. En coherencia con este enfoque, el análisis se fundamenta en una metodología sociocrítica, apoyada en la teoría del *Incipit* propuesta por Casetti y Di Chio (1991), la cual permite interpretar las escenas iniciales y los títulos como condensaciones simbólicas que configuran la esencia narrativa de la obra cinematográfica. Del mismo modo, se recurre de manera sucinta a la metodología de la semiótica estructural propuesta por Greimas (1993), particularmente mediante la aplicación del modelo actancial y los programas narrativos como herramientas de análisis.

El corpus de análisis está conformado por tres producciones cinematográficas que comparten los siguientes elementos: el maestro o maestra de Lengua y Literatura como protagonistas, ambientación en contextos escolares marcados por la adversidad sociocultural, incorporación explícita de la escritura como práctica pedagógica y como dispositivo narrativo, así como una representación problematizadora del vínculo educativo. La aproximación a estos elementos se realiza con herramientas conceptuales de Hooks (2021) y la pedagogía crítica de Freire (1994) para comprender cómo las desigualdades de género, raza y clase atraviesan las prácticas docentes y sus representaciones filmicas.

### Acercamiento analítico

#### *La teoría del Incipit en el análisis filmico*

La noción de *incipit*, desarrollada originalmente en la narratología literaria (Cros, 1983), ha sido adaptada por la sociocrítica cinematográfica (Casetti y Di Chio, 1991) como una herramienta clave para analizar las primeras escenas de una película. En términos generales, el *incipit* cumple una doble función:

- **Disposición del receptor:** orienta las expectativas del espectador, define el tono del relato y predispone una interpretación específica.
- **Instauración del conflicto:** presenta, de forma latente o explícita, las tensiones fundamentales que estructurarán el relato narrativo y simbólico.

Como afirman Casetti y Di Chio (1991), el inicio de una película “actúa como un marco de recepción que delimita y condiciona la mirada del espectador, estableciendo los códigos que regirán el discurso fílmico” (p. 68).

### Los títulos como retórica de apertura y sitio estratégico de condensación de sentido.

En el análisis sociocrítico el *incipit* es considerado como el espacio textual en el que se da el montaje de la narración y la programación ideológica del texto. Por ello, el análisis de los títulos en su versión original ayuda a develar la relación narrativa, temática y semántica con todo el film.

#### • *Freedom Writers*

El título alude a The Freedom Riders, activistas que lucharon por los derechos civiles en Estados Unidos en los años 60 (Arsenault, 2006). Se resignifica en los estudiantes de la película, que escriben para resistir la violencia sistémica. La escritura como acto de libertad se convierte en el centro de la narrativa.

#### • *Entre les murs*

Traducido como “Entre los muros”, subraya el confinamiento físico y simbólico del aula escolar. Alude también a las barreras invisibles entre culturas, saberes, lenguajes y generaciones. El aula es un campo de tensiones éticas y afectivas.

#### • *Detachment*

Significa “desapego” o “desvinculación”. Alude directamente al estado emocional del protagonista, pero también al abandono institucional, la crisis afectiva y el colapso del

sistema escolar. El título encapsula la imposibilidad de construir comunidad o pertenencia.

**Las Escenas iniciales: el *incipit* como síntesis del conflicto en las tres películas.** En este núcleo se describen las escenas iniciales de las películas *Freedom Writers* (2007), *Entre les murs* (2008) y *Detachment* (2011), que funcionan como microcosmos simbólicos y permiten rastrear las transformaciones discursivas y visuales del rol docente:

- En *Freedom Writers* (2007), el *incipit* muestra imágenes de la violencia callejera y de la división racial, seguidas por el primer día de clases de Erin Gruwell. Esta escena anticipa el conflicto racial e institucional que la docente enfrentará y plantea la posibilidad de transformación a través del vínculo pedagógico.
- En *Entre les murs* (2008), la primera escena consiste en la presentación de François a su clase. La cámara se sitúa dentro del aula, mostrando un ambiente cargado de tensiones culturales y una comunicación difícil. Este *incipit* establece el aula como espacio de fricción intercultural y performatividad pedagógica.
- En *Detachment* (2011) la película abre con una voz en off del propio Henry Barthes, quien se autodefine como “un sustituto del que no se debe saber nada”. La imagen lo muestra aislado en un vagón del metro. Este *incipit* configura desde el inicio un personaje escéptico, marcado por la distancia afectiva y el trauma emocional

**La voz de los profesores de Lengua y Literatura.** De manera complementaria, analizar el discurso en escenas de los tres filmes permite identificar también las coordenadas simbólicas del conflicto educativo.

- En *Freedom Writers* (2007), la profesora Erin Gruwell irrumpe en un aula segregada, desafiando las lógicas de exclusión institucional con una promesa de compromiso: “I’m not letting you fail, even if that means coming to your house every night until you finish the work. I see who you are. Do you understand me?” (“No voy a dejar que fracasas, aunque eso signifique ir a tu casa todas las noches hasta que termines el

trabajo. Veo quién eres. ¿Me entiendes?”) (LaGravenese, 2007, 1:50:06). Este enunciado fija el tono de una pedagogía militante, afectiva y disruptiva.

- En *Entre les murs* (2008), el profesor François Marin se presenta como un profesor que se abre al diálogo, sin embargo, la respuesta distante de los alumnos revela una tensión entre intencionalidad pedagógica y condiciones estructurales. La escena anticipa los malentendidos, las fracturas culturales y los límites de la autoridad docente:

**Prof. François:** ...Levante la mano para hablar. ¿Qué pasa?

**Estudiante Khoumba:** Pero nunca tenemos una hora de clase.

**Prof. François:** Levante la mano para hablar.

**Estudiante Khoumba:** Fue el profesor que dijo. Los profesores dicen eso. Pero nunca tenemos una hora de clase. Comenzamos 8:30 y terminamos 9:25. Eso no llega a una hora

**Prof. François:** Sí, en verdad son 55 minutos. Gracias, el detalle es muy importante.

**Estudiante Khoumba:** Pare de decir que las otras escuelas tienen una hora de clase.

**Prof. François:** Solo estoy diciendo que perdemos tiempo. Como ahora. (Cantet, 2008, 00:06:06)

- *Detachment* (2011) inicia con una voz *en off* del maestro Henry Barthes que declara su rol de sustituto y su anonimato: “I’m the substitute teacher. There’s no real responsibility to teach.” (“Soy el maestro suplente. No tengo ninguna responsabilidad real de enseñar”) (Kaye, 2011, 00:19:14). Esta frase instala un universo donde la distancia emocional y el desencanto marcan las relaciones escolares, mostrando a un maestro atrapado entre el deber ético y el colapso afectivo.

**El aula como espacio simbólico.** En las tres películas, el aula se convierte en campo semántico donde se disputan sentidos. Desde el inicio de cada cinta se anticipa cómo las aulas filmadas no son decorado neutro, sino atmósferas donde se condensan los paisajes

emocionales del malestar, el desencanto, la resistencia o la esperanza. Al respecto, Metz (1972) afirma que “el espacio en el cine construye una geografía moral” (p. 78). En el cine se inserta también un lenguaje estructurado visualmente donde cada plano produce significación.

En *Freedom Writers* (2007), *Entre les murs* (2008) y *Detachment* (2011), las aulas no se presentan como escenarios neutros o meros decorados funcionales, sino como espacios cargados de densidad simbólica y afectiva, donde se condensan los paisajes emocionales del malestar, el desencanto, la resistencia y, en algunos casos, la esperanza. Lejos de ser ámbitos asépticos, estos salones de clase están marcados por los conflictos sociales, raciales y económicos que atraviesan las trayectorias de estudiantes y docentes.

En *Freedom Writers* (2007), el aula se convierte en refugio y trinchera, donde el dolor personal encuentra en la palabra escrita una forma de sublimación colectiva. En *Entre les murs* (2008), la tensión constante entre el profesor y su grupo revela el aula como un campo de batalla discursivo, en el que se negocian identidades, lenguajes y poderes. Por su parte, *Detachment* (2011) muestra el aula como un lugar de vacío afectivo, donde la desafección emocional y el colapso institucional se reflejan en la desconexión profunda entre docente y alumnado. En todos estos casos, la espacialidad escolar filmada se transforma en un termómetro emocional que traduce las fracturas del vínculo pedagógico y las posibilidades —o imposibilidades— del hecho educativo.

Como puede apreciarse, la aplicación del concepto de *incipit*, tal como lo propone la sociocrítica cinematográfica, permite abordar el análisis de los títulos y las escenas iniciales de una película desde una perspectiva que trasciende lo meramente narrativo, al integrar de manera articulada las dimensiones social, cultural e ideológica del texto fílmico. Esta aproximación inaugura una vía de lectura complementaria que enriquece la interpretación crítica de la obra cinematográfica.

### Acercamiento desde de la semiótica estructural: A. J. Greimas

En el presente análisis se aborda el componente narrativo del film a partir de una doble perspectiva. En primer término, se identifican y delimitan las partes estructurales que conforman la narración, tales como la situación inicial, el conflicto, el desarrollo y la resolución, con el objetivo de establecer la organización interna del relato. Antes de adentrarnos en el análisis de dichas dimensiones estructurales resulta indispensable presentar brevemente el argumento de las tres películas. Estas sinopsis permiten contextualizar los dispositivos simbólicos que articulan el trayecto de los personajes — docentes y alumnos— en relación con los valores perseguidos, los obstáculos enfrentados y las transformaciones obtenidas (o frustradas).

#### *El componente narrativo: dimensiones estructurales de cada texto filmico*

Freedom Writers (2007) narra la historia de Erin Gruwell, una joven profesora de Lengua en una preparatoria pública de Long Beach, California, en los años 90. Al encontrarse con un grupo de estudiantes marcados por la violencia, el racismo y la exclusión social, Gruwell transforma su aula en un espacio de escucha, escritura y resistencia. Mediante el trabajo con *El diario de Ana Frank* y la escritura de diarios personales, sus estudiantes recuperan la capacidad de narrarse y proyectarse hacia el futuro.

#### 1. Situación inicial

La película comienza con Erin Gruwell, una joven profesora idealista que llega a una escuela secundaria en un barrio conflictivo de Los Ángeles. Sus alumnos son adolescentes marginados, divididos por conflictos raciales, violencia y problemas sociales. El ambiente es hostil y los estudiantes están desmotivados y desconfiados.

#### 2. Conflicto

- Externo: Erin debe enfrentarse a la falta de respeto, las tensiones raciales y la violencia que afectan a sus estudiantes. El sistema educativo y sus colegas no la apoyan, lo que dificulta su trabajo.



- Interno: Erin lucha por encontrar la manera de conectar con sus alumnos y motivarlos a aprender, mientras mantiene su idealismo frente a la dura realidad que los rodea.

### 3. Desarrollo

- Erin implementa métodos poco convencionales, como el diario personal y la lectura de historias reales de jóvenes en conflictos, para que sus alumnos expresen sus emociones y experiencias.
- Los estudiantes empiezan a abrirse, compartiendo sus historias de vida, lo que genera empatía y cohesión en el grupo.
- La relación profesor-alumnos se fortalece, y ellos comienzan a ver la educación como una vía para cambiar su destino.
- La película muestra el progreso gradual, las dificultades y los momentos de transformación personal y colectiva.

### 4. Resolución

- Los estudiantes logran superar sus diferencias y muestran mejoras académicas y personales.
- Erin y sus alumnos demuestran que, a pesar de las adversidades, la educación y la empatía pueden ser herramientas para la esperanza y el cambio.
- La película termina con un mensaje inspirador sobre la importancia de la inclusión, la comprensión y la perseverancia en la enseñanza.

Entre les murs (2008) presenta el año escolar de François Marin, profesor de lengua francesa en una escuela secundaria del distrito 20 de París. El relato, construido a partir de una novela autobiográfica, muestra con realismo las tensiones cotidianas del aula multicultural: choques culturales, disputas lingüísticas, desacuerdos disciplinarios. A través de ejercicios como el autorretrato narrativo, el docente busca generar un espacio de diálogo, aunque el conflicto termina escalando hasta la expulsión de un alumno.

### 1. Situación inicial

La película inicia en una escuela secundaria pública en un barrio popular de París. Se presenta a François Marin, un profesor de francés, quien regresa a dar clase a un grupo diverso de alumnos adolescentes, con distintos orígenes culturales y sociales. El aula aparece como un microcosmos de la sociedad, con tensiones, desafíos y dinámicas complejas entre estudiantes y profesores.

### 2. Conflicto

El conflicto principal es la lucha diaria dentro del aula:

- Externo: Las dificultades para mantener la disciplina, gestionar la diversidad cultural y social, y transmitir conocimientos en un ambiente donde los estudiantes están desmotivados o muestran rebeldía.
- Interno: El profesor François intenta mantener la autoridad y el respeto, pero se enfrenta a la resistencia, la incomprensión y el choque de valores con sus alumnos. También está en conflicto consigo mismo sobre cómo enseñar y relacionarse con ellos.

### 3. Desarrollo

A lo largo del curso, se muestran numerosas situaciones:

- Discusiones entre el profesor y los estudiantes, conflictos entre ellos, y momentos de diálogo y entendimiento.
- Las diferencias culturales y sociales de los alumnos generan tensiones, malentendidos y desafíos para la convivencia.
- El profesor utiliza métodos de enseñanza que buscan fomentar la reflexión, la discusión y el respeto mutuo, lo que a veces choca con la actitud de algunos estudiantes.
- La película profundiza en la interacción cotidiana, mostrando cómo se construyen o destruyen vínculos, el papel de la autoridad y las luchas por la comunicación.

#### 4. Resolución

La película termina de manera abierta, sin una solución clara ni definitiva:

- Se muestra que el aula y sus conflictos continúan, reflejando la realidad compleja del sistema educativo y la sociedad.
- Sin embargo, hay momentos de comprensión y respeto mutuo entre el profesor y algunos alumnos, lo que sugiere que la educación es un proceso difícil pero posible.
- La película subraya la importancia del diálogo y la persistencia en la enseñanza, dejando un mensaje de esperanza, aunque consciente de las dificultades.

Detachment (2011) es la historia de Henry Barthes, un profesor sustituto que transita por aulas marcadas por el abandono institucional y la desafección emocional. La película entrelaza la ficción con testimonios documentales sobre la experiencia docente y expone el colapso afectivo del sistema escolar. El profesor, inicialmente reacio a comprometerse, establece vínculos frágiles con algunos estudiantes, aunque el relato concluye en un tono profundamente desolador.

#### 1. Situación inicial

La película inicia presentándonos a Henry Barthes, un profesor suplente que llega a una escuela pública con graves problemas sociales y educativos. La situación muestra un ambiente caótico, con estudiantes desmotivados, profesores agotados y problemas tanto en la escuela como en la vida personal de los personajes. Henry aparece como un hombre distante y emocionalmente indiferente.

#### 2. Conflicto

El conflicto central es tanto externo como interno:

- Externo: Henry enfrenta la difícil realidad de una escuela con problemas severos, donde intenta conectar y enseñar a estudiantes que parecen indiferentes o

rebeldes. Además, la escuela tiene conflictos con la administración, estudiantes problemáticos y la falta de apoyo.

- Interno: Henry lucha con su propio desapego emocional, el dolor de su pasado, la falta de sentido y la incapacidad para formar lazos afectivos, lo que afecta su vida personal y profesional.

### 3. Desarrollo

Durante la historia, se desarrollan varias relaciones clave:

- Henry se vincula con varios estudiantes problemáticos, intentando ayudarles a pesar de su propia incapacidad para involucrarse emocionalmente.
- También está presente la relación con su abuelo, con una compañera de trabajo y amiga, y con una joven prostituta con quien comparte momentos importantes.
- A través de estas interacciones, vemos cómo Henry comienza a cuestionar su desapego y a enfrentarse a su pasado y sus emociones.
- Se evidencian momentos de fracaso y frustración, pero también de pequeñas victorias y conexiones humanas.

### 4. Resolución

La película no ofrece una resolución completamente cerrada o feliz, acorde a su tono realista y melancólico:

- Henry sigue siendo una persona marcada por su pasado, pero comienza a abrirse a la posibilidad del contacto humano y la empatía.
- Aunque el entorno no mejora radicalmente, él acepta su papel y su humanidad, dejando abierta la esperanza de cambio personal.
- La narración termina con un tono reflexivo, mostrando que la lucha continúa pero que hay un atisbo de transformación interna.

*El Modelo actancial y los Programas narrativos*

En este núcleo se lleva a cabo una revisión del nivel axiológico del texto, entendiendo este como la dimensión valorativa que orienta las acciones de los personajes, de acuerdo con la teoría semiótica de Greimas (1993). De esta manera, se atiende al establecimiento de los programas narrativos, entendidos como secuencias de acciones orientadas hacia la obtención de un objeto de valor, cuya realización permite interpretar las dinámicas de sentido, los roles actanciales y las oposiciones fundamentales que articulan el universo narrativo. Esta aproximación permite no solo una comprensión formal del cuento, sino también una lectura profunda de las tensiones éticas y simbólicas que lo atraviesan.

Greimas (1993) propone un modelo de análisis semiótico que comienza por distinguir niveles: desde lo superficial hasta lo profundo, en el texto. Divide el texto en dos planos: el de la manifestación (nivel superficial) y el de la inmanencia (nivel profundo). En el presente estudio, trabajamos únicamente el nivel superficial. El análisis parte del plano textual del relato para localizar los actores que son los personajes del relato. Además de los actores-sujetos, existen actores-objeto que establecen una relación sujeto-objeto y constituyen al relato como una búsqueda del primero por el segundo.

En el relato el sujeto busca la adquisición o conservación de un objeto. Si el sujeto (S) carece de objeto (O) se dice que el sujeto está en un estado disyuntivo (U); si el sujeto adquiere o conserva el objeto a lo largo de la narración; entonces, se encuentra en un estado conjuntivo ( $\cap$ ). El relato se constituye como el paso de un estado a otro. A cada pérdida o adquisición se le llama programa narrativo (PN); concretamente, cuando ocurre una transformación. Además del sujeto, en un relato también participan los antisujetos (adversarios u oponentes) y los Adyuvantes. La teoría actancial de Greimas (1993) organiza la narrativa a través de seis roles actanciales:

1. Sujeto: quien emprende la búsqueda.
2. Objeto: lo que se busca o se desea alcanzar.
3. Destinador: lo que motiva al sujeto.
4. Destinatario: quien recibe el beneficio del objeto.

5. Ayudante: lo que ayuda al sujeto a alcanzar el objeto.

6. Oponente: lo que obstaculiza al sujeto.

En términos simbólicos, los roles actanciales no sólo representan individuos, sino funciones narrativas cargadas de valor, por lo que el modelo actancial proporciona herramientas para comprender cómo los textos fílmicos, construyen sentido a partir de estructuras profundas, al mapear las funciones de los personajes y los valores simbólicos que sostienen la narración (ver **Tabla 1**).

**Tabla 1.** Modelo Actancial Comparado

| Elemento Actancial | <i>Freedom Writers</i><br>(2007)            | <i>Entre les murs</i><br>(2008)               | <i>Detachment</i><br>(2011)                       |
|--------------------|---------------------------------------------|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------|
| Sujeto             | Los estudiantes marginados                  | Los alumnos multiculturales                   | Los alumnos desmotivados                          |
| Objeto             | Reconocimiento, voz, superación             | Expresión identitaria, integración            | Sentido de pertenencia, escape de la indiferencia |
| Destinador         | El trauma, la historia compartida           | La escritura autobiográfica                   | El sufrimiento social e individual                |
| Destinatario       | La comunidad estudiantil y el espectador    | El grupo, el profesor, la escuela             | Los propios alumnos y Henry                       |
| Adyuvante          | Erin Gruwell (la profesora)                 | François (el profesor)                        | Henry Barthes (el sustituto)                      |
| Oponente           | Sistema escolar racista, colegas, pandillas | Choque cultural, incompreensión institucional | Nihilismo, abandono institucional, trauma         |

Fuente: Elaboración propia



*Lo que muestran los programas narrativos: “¿Qué hace usted para que mi vida sea diferente?”*

Enseñar es un acto performativo en tanto implica no solo la transmisión de conocimientos, sino la puesta en escena de una subjetividad que interpela, conmueve y transforma. Desde esta perspectiva, la enseñanza se vuelve una transgresión al orden establecido: desafía jerarquías, cuestiona saberes cristalizados y abre espacios de posibilidad donde lo nuevo puede ser enunciado. Desde esta dimensión performativa, el aula se convierte en escenario de programas narrativos: trayectorias de sentido donde docentes y estudiantes asumen el rol de sujetos en búsqueda de un objeto simbólico —como el saber, la emancipación o la transformación personal.

La aplicación del modelo actancial en la tres películas permiten observar cómo el cine convierte la enseñanza de la literatura en un relato con estructura actancial. El maestro — como figura adyuvante en el modelo greimasiano— acompaña a los alumnos en una búsqueda de sentido, identidad y agencia. El análisis de los programas narrativos permite esclarecer en qué medida esta búsqueda se concreta o se fractura en cada uno de los filmes:

***Freedom Writers (2007)***

Objeto narrativo: Lograr que los estudiantes se reconozcan como sujetos valiosos capaces de narrarse y transformar su historia.

**PN1 – Transformación mediante la literatura**

**S (Erin) v O (Educación liberadora) → S ^ O**

Actantes:

Sujeto: Erin Gruwell

Objeto: Transformar el aula en un espacio de escucha, escritura y reconocimiento.

Destinador: El sistema educativo desigual, que la interpela y provoca su acción.

Destinatarios: Estudiantes marginados.

Adyuvantes: La lectura de *El diario de Ana Frank*, el diario personal como práctica pedagógica.

Oponentes: Pandillas, racismo institucional, colegas apáticos.

Resultado: programa narrativo exitoso. Erin logra que sus estudiantes pasen de la disyunción a la conjunción con el objeto deseado: tener voz y futuro. Publican su diario colectivo.

***Entre les murs* (2008)**

Objeto narrativo: Fomentar la expresión individual de los estudiantes en un contexto multicultural y hostil.

PN2 – Reconocimiento fallido

S (François) v O (Comunicación pedagógica efectiva) → S ^ O (fallido)

Actantes:

Sujeto: François Marin

Objeto: Lograr la expresión identitaria de sus alumnos y construir diálogo intercultural.

Destinador: La escuela pública francesa, la novela autobiográfica que lo precede.

Destinatarios: Sus alumnos, la comunidad escolar.

Adyuvantes: Propuesta del autorretrato escrito, lectura compartida.

Oponentes: Barreras culturales, rigidez institucional, estigmas raciales.

Resultado: programa narrativo incompleto. Aunque algunos alumnos se expresan, el conflicto escala y culmina con la expulsión de Souleymane, frustrando el ideal de conjunción.

***Detachment* (2011)**

Objeto narrativo: Lograr una conexión significativa con los alumnos para mitigar el vacío afectivo del aula.

PN3 – Antiprograma

S (Henry) ^ O (Compromiso emocional) → S v O → S ^ O

Actantes:

Sujeto: Henry Barthes

Objeto: Romper la indiferencia y ofrecer sentido en un entorno de abandono.

Destinador: El sufrimiento social y su historia familiar traumática.

Destinatarios: Meredith, sus alumnos y el espectador.

Adyuvantes: Momentos de vulnerabilidad compartida, citas literarias.

Oponentes: Sistema educativo descompuesto, trauma, nihilismo.

Resultado: Antiprograma. El intento de conjunción fracasa, culminando en el suicidio de Meredith y la renuncia emocional del docente.

En las tres películas las historias ofrecen una cartografía simbólica del quehacer docente en contextos límite. El análisis greimasiano permite visualizar las tensiones entre deseo y fracaso, mediación y resistencia. En todos los casos, el maestro actúa como adyuvante, pero el éxito de su programa depende de la estructura simbólica y social que lo rodea. Solo en *Freedom Writers* (2007) el programa narrativo logra culminar en conjunción plena con el objeto.

### Modelos pedagógicos y estrategias docentes

Desde la perspectiva de Loscertales (2004), el cine actúa como un “relato pedagógico” que refleja, interpela y muchas veces transforma los discursos sociales sobre la educación. El análisis de las representaciones docentes en el cine permite comprender cómo se construyen y visibilizan determinados modelos pedagógicos, al tiempo que se tensionan las nociones tradicionales de autoridad, saber y vínculo educativo. En este sentido, el maestro de Lengua y Literatura constituye una figura particularmente significativa, pues su rol se encuentra íntimamente ligado al uso de la palabra como herramienta de pensamiento, identidad y poder. Explorar su representación fílmica no sólo permite revisar estereotipos, sino también interrogar los valores que el cine asocia a la enseñanza de la Literatura y a su potencial emancipador.

El abordaje analítico de estos textos fílmicos, en su dimensión pedagógica se complementa con una articulación teórico-metodológica que integra conceptos provenientes de la pedagogía crítica de Freire (1994) —especialmente en lo que respecta a la conciencia de opresión, el diálogo y la educación como práctica de la libertad— y los aportes de Hooks (2021), cuya obra ha sido fundamental para pensar una pedagogía transgresora, atravesada por las desigualdades estructurales de género, raza y clase. A partir de estas herramientas, el análisis busca desentrañar cómo dichas categorías se inscriben en las prácticas docentes representadas y en los relatos cinematográficos que las constituyen, revelando las tensiones entre agencia pedagógica, subjetividad docente y estructuras de poder en el ámbito educativo.

Cada filme despliega un modelo pedagógico distinto: Gruwell encarna una pedagogía freireana del diálogo y la esperanza, que rompe con la lógica bancaria de la educación. Marin intenta una pedagogía participativa, pero sin herramientas afectivas ni estructuras de contención, lo que le impide consolidar una comunidad de aprendizaje. Barthes representa un modelo nihilista y defensivo, donde la distancia se vuelve estrategia de supervivencia emocional. El rol del docente en estos filmes no es el de un héroe omnipotente, sino el de un trabajador atravesado por conflictos, contradicciones y afectos. Las estrategias que despliegan —lectura compartida, escritura íntima, escucha empática— revelan una pedagogía situada, vulnerable y política.

### ***Escritura y subjetivación: el diario como instrumento pedagógico***

En las tres películas la escritura aparece como vehículo de subjetivación y canal de expresión emocional. En *Freedom Writers* (2007), los estudiantes transforman el aula en una comunidad narrativa. La lectura de *El diario de Ana Frank* y la escritura de sus propios diarios los empodera y se dan cuenta de que la historia apenas comienza y que ellos tienen el poder de escribirla. La palabra escrita articula un espacio de memoria, reconocimiento y resistencia.

En *Entre les murs* (2008), el ejercicio del autorretrato permite a los alumnos explorar sus historias personales, aunque no sin resistencias. La práctica pedagógica de François

pretende abrir un espacio de narración, pero las tensiones culturales y lingüísticas impiden su apropiación plena. Uno de sus alumnos, Souleymane, al integrar fotografía y relato, introduce nuevas formas de expresión que revelan la pluralidad de alfabetismos presentes en el aula, de manera que elabora una memoria visual sobre su propia vida.

En *Detachment* (2011), la escritura se presenta como testimonio anónimo. La carta póstuma de Meredith expresa el dolor de una joven invisibilizada, donde le da las gracias por haberlo intentado, aunque ella ya se hubiera ido. Aquí, la palabra escrita no redime, pero permite nombrar el sufrimiento y confrontar la indiferencia institucional.

### ***La enseñanza de la literatura: el canon literario***

En las tres películas analizadas — *Freedom Writers* (LaGravenese, 2007), *Entre les murs* (Cantet, 2008) y *Detachment* (Kaye, 2011)—, el uso del canon literario y la práctica de la escritura cumplen funciones pedagógicas y simbólicas diferenciadas, en estrecha relación con los contextos escolares que cada una representa.

En *Freedom Writers* (2007), la profesora Erin Gruwell se distancia de los planes oficiales y recurre a textos testimoniales como *El diario de Ana Frank* y *Zlata's Diary*, que permiten establecer conexiones empáticas entre los estudiantes —provenientes de contextos de violencia estructural y exclusión racial— y experiencias históricas de opresión. Además, introduce materiales extracurriculares, como discursos de Martin Luther King Jr. y letras de Tupac Shakur, y promueve la escritura de diarios personales como forma de subjetivación y resistencia. A diferencia de los otros casos, el canon literario se resignifica aquí como herramienta de empoderamiento político y transformación social, y la escritura se convierte en una práctica que legitima las voces silenciadas.

En *Entre les murs* (2008), el profesor François Marin se apega a los contenidos oficiales del sistema escolar francés, centrando su enseñanza en el dominio gramatical de la lengua, la conjugación verbal y la escritura académica. Aunque se mencionan textos del canon, como *El diario de Ana Frank*, estos no ocupan un lugar central en la práctica pedagógica. Más bien, la tensión emerge cuando los estudiantes cuestionan la relevancia de

los contenidos escolares, señalando su falta de representatividad cultural. La escritura, en este caso, se convierte en un espacio de fricción entre la normatividad lingüística y la necesidad de expresión identitaria en un aula marcada por la diversidad étnica y social.

En *Detachment* (2011), el profesor Henry Barthes introduce a sus estudiantes a textos como "El cuervo" de Edgar Allan Poe y alude temáticamente a *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Estas obras no son abordadas desde una perspectiva didáctica tradicional, sino como vehículos para canalizar emociones reprimidas y reflexionar sobre la alienación, el vacío existencial y la pérdida. El canon literario funciona aquí como reflejo del estado emocional tanto del docente como de sus alumnos, en un entorno marcado por la indiferencia institucional y el colapso de los vínculos pedagógicos.

En conjunto, el análisis evidencia cómo las representaciones fílmicas del maestro de literatura configuran distintas relaciones con el saber, el lenguaje y el poder, a partir de sus elecciones pedagógicas y de su posicionamiento frente al canon literario. Estas elecciones no solo informan las prácticas docentes, sino que proyectan una lectura crítica del sistema educativo y de los conflictos estructurales que lo atraviesan.

### **Interseccionalidad: raza, género y clase en el aula fílmica**

Las aulas representadas en estas películas son espacios donde las desigualdades se hacen visibles. En *Freedom Writers* (2007), las aulas del instituto Woodrow Wilson son espacios donde se hacen visibles profundas desigualdades sociales, económicas y raciales. La mayoría del alumnado pertenece a minorías étnicas marginadas (latinos, afroamericanos, camboyanos), que viven en contextos de violencia, pobreza y exclusión. Estas realidades se reflejan dentro del aula, donde el conflicto entre grupos, la desconfianza hacia las figuras de autoridad y la falta de expectativas educativas evidencian una clara ruptura del tejido social.

La profesora Erin Gruwell propone una educación dialógica al romper con el enfoque tradicional y autoritario de enseñanza. En lugar de imponer contenidos, crea un espacio de escucha activa y respeto, donde cada estudiante puede compartir su historia de vida a través de diarios personales inspirados por el libro *El diario de Ana Frank*. Al hacerlo, les permite



verse reflejados en las experiencias de otros oprimidos y comprender sus propias vivencias dentro de una estructura de dominación más amplia.

Este enfoque dialógico desnaturaliza las relaciones de poder, ya que no impone una verdad desde arriba, sino que se construye el conocimiento colectivamente desde las experiencias del alumnado. Así, el aula se transforma en un espacio de concientización y transformación, tal como lo propondría Freire (1994), donde los y las estudiantes no solo aprenden a leer y escribir, sino también a cuestionar su realidad, desarrollar empatía y tomar conciencia de su dignidad y capacidad de cambio.

El enfoque interseccional de Hooks (2021) permite visibilizar cómo género, raza y clase atraviesan tanto las dinámicas escolares como las identidades de docentes y estudiantes, problematizando la supuesta neutralidad del saber y subrayando la necesidad de una enseñanza que reconozca las múltiples opresiones que coexisten en el aula. Por ejemplo, en *Freedom Writers* (2007), la figura de la profesora blanca que salva a estudiantes racializados reproduce una narrativa de mesianismo educativo que Hooks (2021) advierte como problemática: “No hay pedagogía crítica sin una conciencia de las asimetrías afectivas que produce el racismo estructural” (p. 67). No obstante, la película también matiza esta representación al mostrar el aislamiento institucional de la docente, lo que permite una lectura más compleja de su rol dentro de una estructura escolar desigual.

En *Entre les murs* (2008), François Marin impone normas discursivas propias del habitus escolar dominante, generando fricciones con estudiantes de culturas subalternas. Bourdieu (1997) señala que “la escuela exige una violencia simbólica cuando desconoce el capital cultural de los dominados” (p. 85). El conflicto con Souleymane ejemplifica estos choques de legitimidad y pertenencia.

Por último, *Detachment* (2011) ofrece una mirada fragmentaria sobre la interseccionalidad, priorizando la experiencia del docente sobre la de sus alumnos. No obstante, la diversidad racial y social de los personajes revela un trasfondo de exclusión estructural que el cine representa con crudeza.

## Conclusiones

Este estudio se propuso analizar la representación del maestro de Lengua y Literatura en tres filmes contemporáneos —*Freedom Writers* (2007), *Entre les murs* (2008) y *Detachment* (2011)— situados en contextos escolares atravesados por la marginación social. El análisis se sustentó en un enfoque interdisciplinario que combinó herramientas de la sociocrítica fílmica (Casetti y Di Chio, 1991), especialmente a través del análisis del *incipit* como instancia de condensación simbólica y anticipación del conflicto; la semiótica estructural de Greimas (1993), mediante la aplicación del modelo actancial y los programas narrativos; y aportes conceptuales de la pedagogía crítica de Freire (1994), la teoría interseccional de Hooks (2021) y la perspectiva sociocultural de Bourdieu (1997).

Estas herramientas permitieron identificar cómo el cine construye al docente como figura liminal y politizada, cuya labor pedagógica implica no solo la transmisión de conocimientos, sino una disputa por el lenguaje, la representación y la subjetividad. El análisis narrativo reveló trayectorias distintas de los sujetos docentes: desde la pedagogía emancipadora de Erin Gruwell, hasta la desesperanza silenciosa de Henry Barthes, pasando por la conflictiva y ambigua mediación de François Marin. En cada caso, las aulas se configuran como espacios simbólicamente densos, donde se cristalizan o se erosionan los vínculos pedagógicos.

La escritura y el canon literario, lejos de ser elementos decorativos, actúan como herramientas de subjetivación, resistencia o distanciamiento, dependiendo del enfoque del docente y de las condiciones socioculturales del entorno. El aula, en tanto espacio fílmico, opera como un termómetro emocional donde se proyectan tanto las posibilidades de la transformación educativa como sus límites estructurales. En síntesis, el abordaje propuesto en este trabajo demuestra que el cine no solo representa la docencia, sino que la interroga, la performa y la problematiza, convirtiéndose en un campo fértil para la reflexión crítica sobre la enseñanza, el poder simbólico del lenguaje y el lugar del maestro en sociedades atravesadas por la desigualdad y la incertidumbre.

## Referencias

- Arsenault, R. (2006). *Freedom Riders: 1961 and the Struggle for Racial Justice*. Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo XXI Editores.
- Cantet, L. (2008). *Entre les murs* [Película]. Haut et Court, France 2 Cinéma.
- Casetti, F., & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- Cros, E. (1983). *Théorie et pratique sociocritiques*. Editions Sociales.
- Frank, A. M. (2024). *El diario de Anne Frank*. Editorial Ardea.
- Freire, P. (1994). *Pedagogía del oprimido*. Siglo XXI.
- Greimas, A. J. (1993). *La semiótica del texto. Ejercicios Prácticos*. Paidós.
- Hoffman, M. (2002). *El club de los emperadores* [Película]. Universal Pictures; Beacon Communications; Sidney Kimmel Entertainment.
- Hooks, B. (2021). *Enseñar a transgredir: La educación como práctica de libertad* (M. Malo, Trad.). Capitán Swing.
- Kaye, T. (2011). *Detachment* [Película]. Paper Street Films, Kingsgate Films.
- LaGravenese, R. (Director). (2007). *Freedom Writers* [Película]. Double Feature Films, MTV Films.
- Loscertales, F. (2004). *La educación en las pantallas: El discurso pedagógico en el cine*. Octaedro.
- Metz, C. (1972). *El significante imaginario*. Paidós.
- Weir, P. (1989). *La sociedad de los poetas muertos* [Película]. Touchstone Pictures.