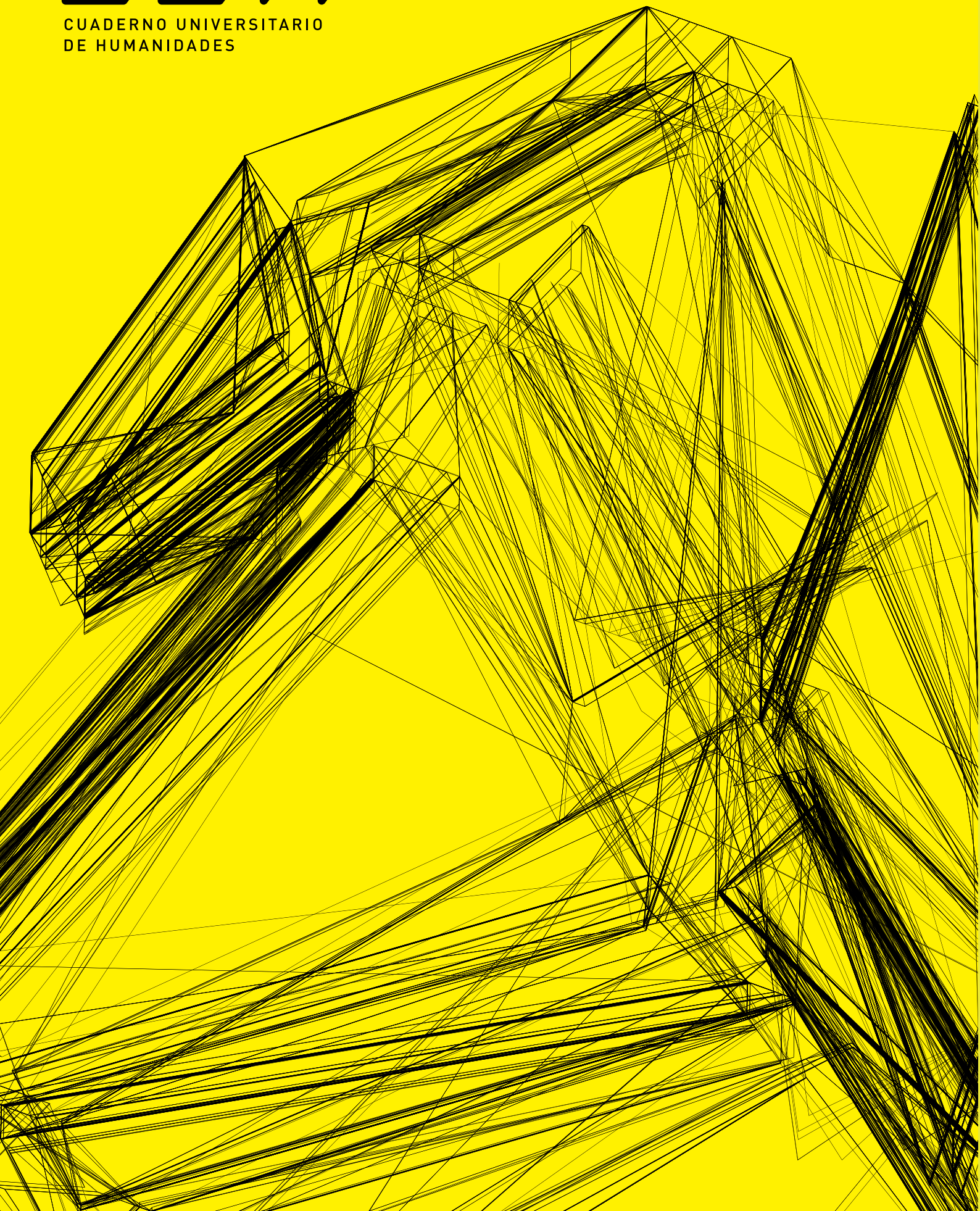


CUADERNO UNIVERSITARIO  
DE HUMANIDADES



# COMITÉ EDITORIAL

## EDITORES EN JEFE

Olga Salazar Pozos  
Fanny Esquivel Jiménez  
Karen Melissa Mercado Flores

## DISEÑO DE INTERIORES

Fanny Esquivel Jiménez

## ARTE Y DISEÑO

Josè Salazar Pozos ([brandlaboratory.mx](http://brandlaboratory.mx))

## PRODUCCIÓN

Fanny Esquivel Jiménez

## COLABORADORES DE DISEÑO

Karen Melissa Mercado Flores  
Mara Xanath Quintanilla

## CORRECCIÓN DE ESTILO

Olga Salazar Pozos

## COLABORADES DE CORRECCIÓN DE ESTILO

María José Vázquez Olivas  
Frida Belem Conn Martínez  
María Eugenia Alvarado Hierro  
Emma Edith Gómez Rodríguez  
Andrea Cristina Martínez Córdova

**Agradecimientos** a Karla Patricia Gaytán Benavides,  
Diana Elizabeth Vidals Martínez, Jesús Arturo Cárdenas  
Avalos, Marco Vinicio Tejada Ortigoza y Sebastián  
Valdivieso Jáuregui

## **CARTA DE LOS EDITORES**

Buscando abrir nuevos espacios para los trabajos realizados por estudiantes, la Asociación Universitaria de Humanidades concibe el Cuaderno Universitario de Humanidades, una plataforma que busca, ante todo, escuchar nuevas voces y propuestas. Si bien las redes sociales han abierto nuevos espacios y nos han permitido intercambiar opiniones, abrir debates y responder preguntas, la información se dispersa. Mediante esta publicación pretendemos ser un punto de reunión para todos aquellos interesados en difundir sus ideas, investigaciones y críticas respecto a las humanidades y las artes. Esto con el fin de plantear nuevas preguntas, abrir discusiones y consolidar una red universitaria que abarque distintos puntos.

Con la intención de que los trabajos realizados en nuestras clases y seminarios trasciendan las aulas y sean expuestos a otros ojos y opiniones, presentamos este primer número esperando que sea un punto de partida para establecer un diálogo que fortalezca y promueva el conocimiento humanístico, el análisis profundo y el intercambio de ideas entre estudiantes.

El CUH es para ustedes, para preservar y darle vida a los ensayos, investigaciones y artículos que realizamos, buscando que ese ciclo no termine en una calificación sino en una discusión que suscite nuevos debates, nuevas ideas y nuevos puntos de vista.

# ÍNDICE

<b>ENSAYO CREATIVO</b>	<b>06</b>
<b>COMO LA MUERTE: JUGUETES INVISIBLES</b>	<b>08</b>
Juan Fernando Mondragón Arroyo Universidad Autónoma del Estado de México	
<b>PALABRAS VANIDOSAS</b>	<b>19</b>
Francisco Galán Tamés Universidad Iberoamericana	
<b>ENSAYO CRÍTICO</b>	<b>26</b>
<b>LA FIGURA DE LA CATRINA EN <i>LA RUMBA</i> DE ÁNGEL DE CAMPO</b>	<b>28</b>
Mara Xanath Quintanilla Salas Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey	
<b>EL TEMA DE LA ALCAHUETA EN <i>EL CABALLERO DE OLMEDO</i></b>	<b>34</b>
Karla Gaytán Benavides Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey	
<b>EL VACÍO FECUNDO. BREVE APROXIMACIÓN A LAS POÉTICAS DE MARÍA ZAMBRANO Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE</b>	<b>42</b>
Adriana Rodríguez Alfonso Universidad de La Habana	
<b>LAS VOCES Y LOS TESTIMONIOS DE <i>LA HOJARASCA</i></b>	<b>52</b>
Karla Sofía Beltrán Torres Universidad de Sonora	
<b>LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NARRATIVA EN DOS NOVELAS DE JUAN CARLOS ONETTI: <i>EL POZO Y CUANDO YA NO IMPORTE</i></b>	<b>60</b>
Karla Gabriela Velázquez Aparicio Universidad Nacional Autónoma de México	

**ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN** **70**

**LA CANCIÓN POPULAR FEMENINA EN LOS SIGLOS DE ORO,  
LA VOZ DE LA MUJER MEDIEVAL ESPAÑOLA** **72**

Frida Belem Conn Martínez

Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey

**LA GUERRA DEL GOLFO 1990-1991** **97**

Nancy Bautista, Joshua Hurtado, Mirthala Ledexma

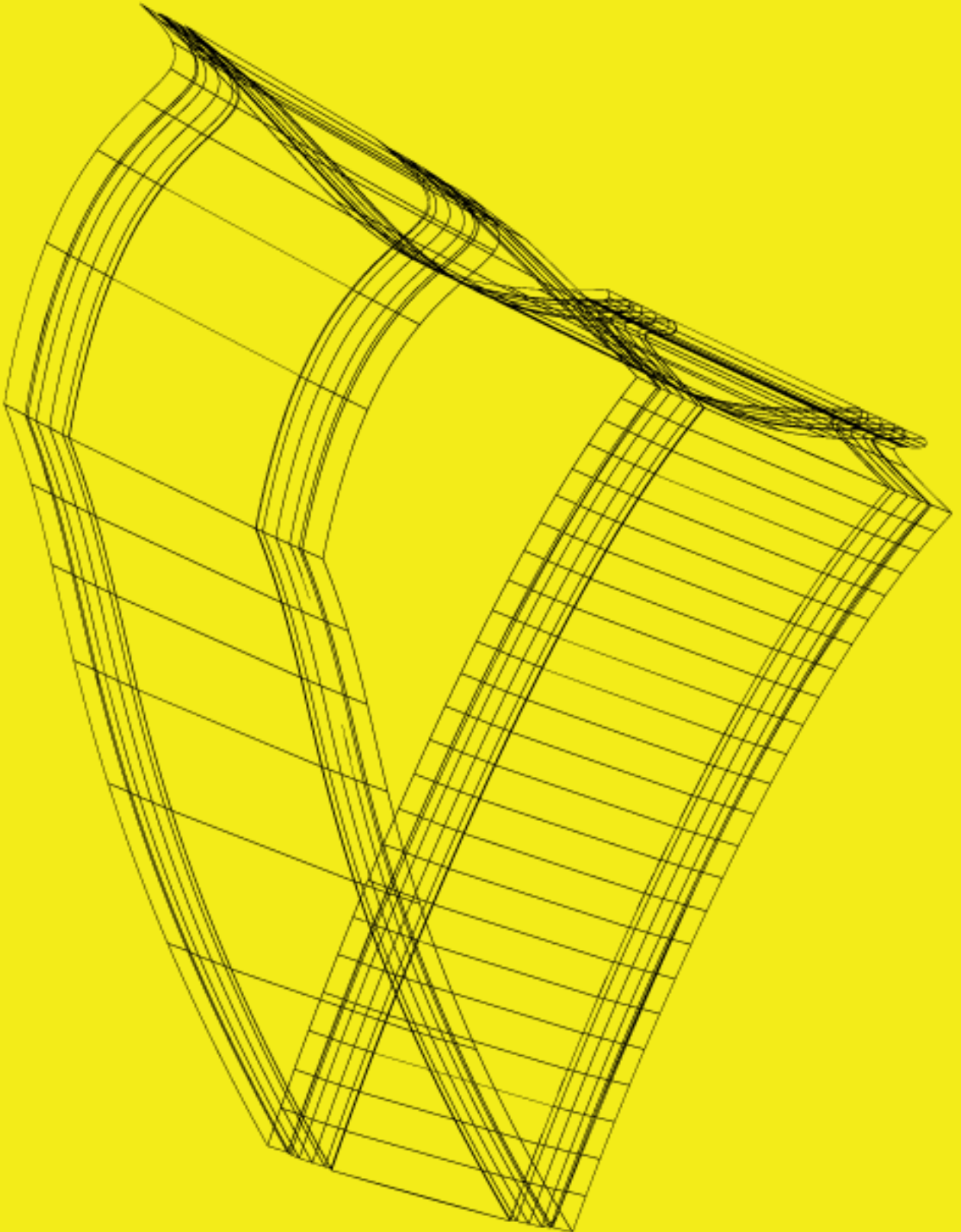
Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey

**CONVOCATORIA CUH N°2** **104**





# ENSAYO CREATIVO



# COMO LA MUERTE: JUGUETES INVISIBLES

---

JUAN FERNANDO MONDRAGÓN ARROYO

---

*El juego es el más allá de la filosofía.*

**Octavio Paz**

Abierto, cambiante y disforme, proteico, el espectáculo de la muerte se nos ofrece común a los ojos, dócil al teatro y dulce al lenguaje. No contentos con el cuerpo tendido o la mortaja expuesta, nosotros –animales de símbolos, diría Gilbert Durand— hurgamos en los hechos del mundo para vestirlos de muerte o inextricable fatalidad. La seducción por la tragedia corre paralela a otras cualidades del hombre, tales como su comprensión o su sentido del humor. Un filósofo contemporáneo, Clément Rosset, distingue en este atributo humano un síntoma de crueldad y una evidencia de la materia incoherente que nos conforma: el conocimiento de la muerte es innegable. Es un evento real y nadie puede, no ya negarla, sino simplemente ignorarla. No se puede olvidar lo que se sabe. Desafortunadamente, la capacidad de entendimiento no está a la par de la facultad de tolerancia. A fin de cuentas, nadie admite que va a morir. Paradójico: se sabe, pero no se puede hacer nada contra ese saber.

Así, la plétora de signos mortales que invade nuestras representaciones puede responder a una urgencia de solidaridad. Por ejemplo, para la imaginaria religiosa, razón de toda conciencia, el hombre es eslabón inevitable y preciso en el mecanismo del universo. Una falla en el más delicado de sus componentes corre el albur de perjudicar la salud del todo. Ritmo y métrica son las causas del movimiento del mundo. Y cada ser es reflejo de ese mundo anónimo e indiferente al que pertenece, como lo atestiguan algunas imágenes icónicas del pensamiento sagrado. Por ejemplo, el hombre fue creado a imagen y semejanza del Señor, y como Él es perfecto, existe un rastro de perfección en cada una de sus creaciones, de tal manera que las formas de mi cara son un reflejo de las constelaciones en el cielo. La antigua doctrina hebrea simbolizaba el universo con un dedo que apuntaba arriba y



otro abajo, queriendo decir que lo que sucede abajo, en el mundo terrestre, repercute arriba, en el cielo. En la leyenda, el Simurg es un pájaro que es todos los pájaros, sin dejar de ser él mismo. Se entiende que por su sola existencia la individualidad es imposible.

En efecto, en la conciencia sagrada el "individuo", como lo comprendemos ahora, no existe. Existe el orden; el hombre no muere, muere el universo. Cuando se ve una rosa marchitar, el que la ve también se marchita. En el mundo contemporáneo, por el contrario, agónico, sin conciencia de unidad, el hombre poco o nada puede participar como agente de cambio. Aberración matemática, el conjunto de las partes no representa el todo. Política, Cultura, Estado, son todos conceptos que están más allá de la esfera humana. Después del Apocalipsis final, junto a las cucarachas, aún habrá Sociedad. En cambio, en el mundo antiguo, el creyente (si bien términos como "creencia" o "fe" no le eran necesarios) no podía concebirse como ser "fuera de la realidad", así como toda institución era infértil lejos de la comunidad en la que había sido creada. Exilio o excomunión equivalían a escenarios peores que la muerte. Y para participar de la salud cósmica, obligación satisfactoria y la única, el hombre contaba con una herramienta, o más bien, con un juego poderosísimo: el rito.

Reactualización de los actos originales, eterno traer presente, eterno presente, promesa de un futuro que se intercala y confunde con el pasado, el rito aspira a mantener la continuidad, pero el rito no es un trabajo. El trabajo es una voluntad aplicada sobre la naturaleza, es humanización. El trabajo es una acción sobre el tiempo dirigida a una consecución futura. Para las faenas son necesarias las herramientas, la seriedad, y una intención pragmática; aspectos alejados infinitamente del rito. Éste, en cambio, implica una suspensión en el tiempo. Si se lo aplica sobre algún objeto o cosa no es para transformarlo, es para des-transformarlo, para volverlo a su estado más primitivo y puro, sin nombre ni utilidad. En el rito, cuando es danza, música y canto, prima una intención de divertimento, porque toda liberación –en este caso liberación de la realidad profana— produce placer y alegría. Los utensilios ceremoniosos, más que ser funciones, son distracciones y representaciones. "Ahora levanto mi caña y represento la caza de mi dios pescador. Yo soy ese dios".

Hoy, este poder simbólico e imaginativo sólo es posible atestiguarlo en los juguetes de los niños, únicas reliquias sobrevivientes de ese pasado enterrado.

El niño toma un palo y lo blande en el aire y es un caballero con espada, así como el bantú se coloca una máscara horrenda y disforme, y es su dios horrendo e incomprensible.

El rito es un juego, y esto porque, como dice Octavio Paz, la creación es un juego, es decir, lo contrario del trabajo. Los dioses son esencialmente jugadores; los hombres, sus juguetes. Las divinidades, al crear, juegan. Y naturalmente, el hombre debe seguir e imitar las acciones de sus bienhechores. “La utilidad del rito consiste en ser un inmenso desperdicio de tiempo y vida para asegurar la continuidad cósmica” (123-124).

Hay, sin embargo, en nuestra iconoclasia, sobre todo en el arte, antiguos rezagos de esa conciencia ritual perdida. Es el caso ilustrativo de algunas metáforas: Después de su viaje por la bóveda celeste, Akhenatón se sumerge al reino de las sombras, para renacer triunfante al siguiente día, y traer, con él, quien también se ha impuesto, la vida. Símbolo por antonomasia de la muerte es el ocaso, transferido por las generaciones. Recordemos a Borges, la historia de la literatura, y aun la historia del hombre, es la repetición de unas cuantas metáforas. Las imágenes de la caída —las hojas secas de un árbol, las ruinas de una construcción en el romanticismo, por ejemplo—, pueden resultar una variante sincrónica de ese ocaso sentido por algún egipcio perdido en una noche del tiempo.

Herencia y patrimonio de todos, anónimas y casi mágicas, las metáforas fundamentales revelan en su pervivencia otra cosa: su éxito puede deberse a su carácter ritual. Fuera de ser simples designaciones, obran como hacedoras del mundo. La analogía que inauguran constituye al mundo y el acto de la comparación es un acto creador, es libertad y risa, así como esos juegos en que se pretende descifrar lo que “quieren decir” ciertos movimientos mímicos. La imagen metafórica se trae como respuesta al “querer decir” de los hechos de la realidad. Qué quiere decir el transcurrir del río, qué quiere decir el olor de la rosa, qué quiere decir la forma de los ojos y el color del cabello, qué quiere decir el sueño y la muerte. El lenguaje que interroga, la palabra sagrada, es anterior incluso a los dioses, es la conciencia religiosa propiamente, es el acecho creador, ese que permitió al hombre sentir un ojo invisible y omnipresente que le mira, que le sigue a todas partes, que no le deja solo y le da sentido a su vida. Aun las divinidades se valieron del poder evocador del lenguaje mágico en el que las palabras, más que referir, crean, hacen, construyen. Dios habló “universo” y se hizo el universo, es decir, Dios *jugó* el

lenguaje. Y por tal, conocer, o *jugar*, el verdadero nombre de Dios es crearlo, traerlo ante nosotros, hacerlo juguete en nuestros labios.

De nueva cuenta, sólo el lenguaje infantil mantiene pura esta cualidad sagrada de las palabras. Un niño empuña su mano, la levanta y dice: "mira, tengo una rosa".

Si bien, podemos decir que ciertos juegos de otra cualidad aspiran a regenerar esta voluntad creadora. Un ejemplo de ello, los chistes. En un chiste, para que éste sea efectivo y logre su meta, que es causar irrisión, se necesita cierta magia: en principio, una suspensión de la realidad y del tiempo. De la realidad, porque el chiste exige la credibilidad de un mundo con sus propias leyes, con su propia lógica siempre onírica. Del tiempo, porque el chiste rompe la sucesión continua del discurso serio, y la lengua, como sabemos, se forma en el tiempo. Uno tiene la sensación de acceder a otra dimensión por esta ruptura en la sucesión del lenguaje, entendido éste como encadenamiento de instantes y como método de referenciar la realidad. En un chiste no importa que sus elementos no se correspondan con esa realidad, y su objetivo específico es separarse de la verosimilitud de la información, o sea de su seriedad. Sólo destruido el principio de realidad suficiente, uno puede reír.

La poesía también es un juego, por el carácter ritualizado de sus palabras. En este mundo, como en el mundo del chiste, ellas se apartan de su función meramente referencial e informativa, y se tornan creación, evocación infinita, ceremonia fundadora. Su acción es la sugestión y no la indicación. Aquí, Huidobro escribe: "Tengo tu rostro entre las manos, oh aire dulce retrato de aire, anillo del mundo y del pasado..." (11). Pues bien, en esa afortunada imagen –el rostro como retrato del aire–, uno puede sentir todas las veces en que sostuvo un rostro y tenía la sensación de sujetar la nada, de sujetar lo sucesivo, lo que pasa, la frescura de la ausencia, la incertidumbre; pero también un ansia de comunicación, pues todo rostro (recordemos la unidad de la conciencia religiosa), todos los que le sucedieron en el pasado y le son contemporáneos en el presente, son uno solo, único, inmortal. Recuerdo rápidamente las palabras de Schopenhauer (la analogía es un juego, como dijimos): "Una infinita duración ha precedido a mi nacimiento, ¿qué fui yo mientras tanto? Metafísicamente podría quizá contestarme: Yo siempre he sido yo; es decir, cuantos dijeron yo durante ese tiempo, no eran otros que yo" (ctd en Borges 21).

Pero el juego del poeta se mueve también en otra dimensión: El momento de ponerle cuerpo o retratar en lenguaje su sentir, es decir de materializar en voces y

letras una pulsación o una intuición desnuda, aun virgen, misteriosa y ligera como las sombras: la poesía en estado bruto. El acto de elegir, dentro de todo el cúmulo del léxico disponible, los términos precisos para formar un organismo coherente, con sentido, armonioso y rítmico, en suma, bello, se parece al acto de unir las piezas del rompecabezas en un tablero, donde cada pieza debe encajar con la otra con una rigurosidad matemática y la unión entre figuras se siente fácil, esperada y aterciopeladamente suave, como cumpliendo profecías. El rompecabezas de la poesía comienza siendo desconocido, y en su realización puede adoptar múltiples formas; si bien, para aquellos poemas que colindan con la perfección, uno cree que su estructura final no podía ser diferente, que su destino se encuentra allí, en cada coma, en cada acento, en cada sílaba, en cada espacio en blanco de la página.

Ya sea en forma material o en estado simbólico, los juguetes se apartan de todo objeto por su capacidad creadora. Claro, se puede objetar que las herramientas también cumplen con este objetivo. Una sierra, un martillo y unos clavos sirven para crear una mesa. Unas tijeras, un pedazo de tela, hilos y agujas permiten la confección de una falda o un abrigo, pero las diferencias son abismales, y para apreciarlo, huelga ponerse un poco platónico.

La moderna concepción de "herramienta" impide que un objeto sea visto como posibilidad. Con un martillo se clavan cosas, con agujas se hilan prendas. Ellos sirven para el trabajo, y con trabajo se sustenta la economía. ¿Y si estos objetos pueden ser utilizados para distintos fines, tan alejados para lo que originalmente fueron creados qué sorprendería? Pero al momento de hacer esto, el objeto pierde su valor de fuerza de trabajo y ya es otra cosa, se individualiza, abandona el terreno de lo genérico y pasa al mundo de lo único e irrepetible, de lo mágico. Ya no es trabajo, ya no es pragmatismo, una silla puede ser el altar de un hipotético rey ante su pueblo.

La aplicación de las herramientas en la fuerza trabajadora también invalida la opción de la posibilidad. El destino de un trozo de madera es convertirse en mesa y los objetos se consagrarán para ello. De tal manera que la producción en serie es fija, está prefigurada. Toda mesa aspira al ideal de mesa. Todo coche y toda casa serán juzgados en cuanto a imitación del coche y la casa en que viven en el *topos uranus*, el mundo de las ideas. En términos sartreanos, su esencia es anterior a su existencia. Los juguetes, en especial los más rústicos, los más informes e indeterminados, son materia sin idea previa. Son libertad y expansión. El simple

hecho de convertir una lata vieja en balón es ya un juego. Así, las capacidades de los juguetes son ilimitadas, líneas de fuga al infinito, a la indeterminación. Pero se debe recordar la advertencia de Octavio Paz: “No hay juego sin pérdida ni rito sin ofrenda y víctima” (124). En su estadio primero, el proceso de metamorfosis de herramienta a juguete implica una pérdida del valor pragmático de dicho objeto; pero es pérdida positiva, así como es positivo el cambio de una mera palabra en lenguaje poético: se pierde referencialidad a cambio de sugestión. Sin embargo, también hay las ganancias, por así decirlo, negativas. A un nombre se le puede añadir un oprobio, un insulto, directo y potente, vivo, y por lo tanto, innegable. El cuchillo de un ama de casa puede ser espada, atravesar armaduras y revolver entrañas.

Sacrificio puede ser la palabra que sintetice toda aquella pérdida necesaria en la dialéctica del juego. Los vencedores del juego de pelota ganaban la opción de rendir, con su cuerpo y su sangre, la ofrenda querida por los dioses para asegurar el bienestar de su mundo, y la vida de ese mundo era la vida de todos. Paradójicamente, la muerte representaba la oportunidad de vivir. El ciclo, la repetición de los eventos y de los agentes, se instauraba como promesa de redención de los habitantes de esa comunidad. “Ahora soy hombre –se dirían—, pero mañana seré calor, o choza, o algún guijarro en el fuego”. La permanencia de la existencia, era, entonces, el juego primordial, que jugaban tanto dioses como hombres: morir y resurgir. Dialéctica que se encuentra todavía latente debajo de la capa de muchos juegos humanos que se contentan con repetir tal situación, y que terminan causando placer. Sentimos placer imitando la creación del mundo. Y esa debe ser la meta de todo juego. No es que el acto de la creación (morir para vivir) produzca regocijo. A la inversa, en algún momento, el regocijo se revistió con las prendas del demiurgo.

Es de notar que durante los primeros años de vida de una persona, uno de sus juegos favoritos, y del que parece que nunca se cansa, es el de “el escondido”. La madre, o cualquier otro, se cubre el rostro con las manos y finge desaparecer, para, después de unos momentos de indeterminación, reaparecer efusivamente delante del niño, quien responde con una risa igual de efusiva, siempre y cuando su “ida” no sea excesiva, de lo contrario el niño soltará en llanto. Explicaciones psicológicas interpretan la carcajada del pequeño como un reflejo de alivio, al ver que la madre en realidad no se había ido para siempre dejándolo solo.

Ya en este juego tan básico y sencillo se nota la presencia de la dialéctica antes mencionada. La madre, habituada a permanecer todo el tiempo con su hijo,

se va, y su ida es interpretada (aquí interviene la ingenuidad propia de la infancia) como una muerte temporal. El acto de cubrir el rostro con las manos o con algún otro objeto, equivale a la caída del hacha sobre el cuello. A ambos, simbólicamente, se les amputa una parte del cuerpo; es el sacrificio requerido. Después de breves momentos de indeterminación, donde *está* la muerte, regresa la madre, vuelve al terreno de la vida, instaurando así la dialéctica de la aparición y la desaparición.

El teólogo Peter Berger, en su libro *Risa redentora*, hace una interpretación cuantiosa de esta forma de juego. Nos dice que hay un tipo de esperanza subyacente en el ansia de aparición después del ocultamiento. Seguramente el niño no reiría si no tuviera un asomo de seguridad de que la madre volverá. Y como la esperanza puede difuminarse y confundirse fácilmente con la fe, Berger no pierde la oportunidad de agregar cierto matiz representativo a tal la situación: la dimensionalidad religiosa (cristiana) del juego de escondidas.

Pensemos, primero, en aquel juguete que consiste en un payaso amarrado a un resorte dentro de una caja que sale expulsado por un mecanismo de manivela. El "diablillo de resorte" como diría Bergson. Si se observa bien, en este muñeco actúa la misma dialéctica que en el juego anterior. El diablillo entra, es aplastado, no sin violencia, dentro de la compacta caja, para salir arrojado al mundo, no importa cuántas veces se repita la operación. La caída del diablillo, su inserción en la nada, en lo que no se puede ver, en lo escondido y misterioso, equivale a un desaparecer, a un dejar de ser en el mundo, una muerte justamente. La resurrección (ahora podremos usar esta palabra) vendrá cuando se levante, superando las tinieblas, volviendo al mundo. Según Bergson, la hilaridad será causada por la mecánica propia del dispositivo. Hay algo que se expresa, se reprime y vuelve a expresarse, y esto desemboca en un procedimiento especialmente risible para el hombre: la repetición incesante. Sólo los objetos y las máquinas, sin voluntad ni alma, se repiten. Nos reímos de lo que un alma tiene de cosa, de mecánica circular.

En el mundo real se pueden encontrar versiones de carne y hueso de este "diablillo de resorte". Dentro de las carpas, el payaso es golpeado en la cabeza, cae con fuerza pero siempre se repone, se obstina, se expresa, se reprime y se expresa, vuelve a la vida, festejado entre mares de risas. Para Berger, reímos no tanto por lo que la situación tiene de castigo sino por lo que tiene de esperanzador. La risa, más que corrección, sería celebración, así como el niño celebra la vuelta de la madre.

Johan Huizinga ha dicho que en la gestación de las culturas intervienen procedimientos netamente lúdicos, cosa que es fácil de corroborar. De hecho, hay una religión, la más extendida actualmente, que centra toda su doctrina en un juego: el cristianismo. En efecto, aunque se debe decir con cierta precaución, en Cristo parece que hay, tal “diablillo de resorte”, una dialéctica de desaparición – aparición. Cristo murió, permaneció durante tres días en el mundo de lo indecible, y finalmente resurgió, volvió de la nada para instaurar la vida, la verdadera vida de los hombres que empezaba con Él ese día. El sacrificio del Hijo fue la salvación universal.

Por lo demás, la vuelta o resurrección de un dios o héroe es *topos* en el pensamiento mítico. Pensemos en Dionisios, de la mitología griega, deidad riente y juguetona por excelencia, quien, por cierto, murió tres veces. O en Osiris, quien después de la traición y el descuartizamiento por parte de su celoso hermano Seth, volvió a la vida, para ser rey de los muertos y juez del otro mundo. Por igual en los hechos de algunos héroes, quienes se sumergen en el caos y lo profano para salir embestidos con su definitiva sacralidad. Teseo, del laberinto de Tebas. Ulises y Eneas, del reino del inframundo. O Gilgamesh, la curiosa historia, según Eliade, de una inmortalización fallida: el héroe que perdió en el juego de vencer al sueño.

Sea cual sea la forma, se puede apreciar en el juego de la muerte – vida – una seducción que parece irresistible: ser por unos instantes la misma muerte, como el payaso que cae, como el diablillo dentro de la caja, como el héroe que se duerme. La madre, al cubrirse la cara con las manos, parece estar diciendo con voz de niño, “mírame, soy la nada”.

La filosofía y la poesía pueden ser consideradas variantes de estas “escondidas universales” y es que el placer, la diversión, no sólo radica en asimilarse al vacío, a la nada y la muerte, en aparentar ser “Apariencia”. De hecho, la acción misma de buscar es placentera. Así, el juego es doble, es comunión, es un olvido del egoísmo humano, mutuo acuerdo, creación de un mundo aparte del verdadero y rígido mundo, y perfeccionamiento, por lo tanto, de él. Para el poeta y el filósofo, la realidad es como el jugador que va a esconderse debajo de un árbol o tras una cortina y espera expectante no ser descubierto. Ser descubierto significa perder. Y la realidad, astuta, con armas y tácticas, buscará vencer. Pero la actitud del poeta y la del filósofo como buscadores será distinta. El filósofo es el buen jugador, quien busca la victoria lo más pronto posible y romper *records*. Jugará haciéndose el favor de las reglas. Macizo en su intención, actuará más por el resultado que por el juego en sí y cada vez que



la realidad se descubre él se desgaja en risa y júbilo. Grita, repitiendo a Spinoza, *¡leatitia!*. Sin embargo, la mayoría de las veces porta con orgullo tanto su eventual triunfo como su total derrota, comprende que hay juegos en los que gana quien fracasa más. El poeta, en su camino distinto, busca en el juego no tanto el resultado sino el juego por sí. Hedonista, le causa placer ver a la madre detrás de las manos. Su descubrimiento de la realidad está en esa ausencia. Acostumbrado a contemplar la muerte, le dará forma y nombre a las formas de la oscuridad y el silencio. Para él, la nada es todo.

Asimismo, en algunas lenguas la huella del juego se deja traslucir en palabras y frases idiomáticas. En francés, por ejemplo, interpretar un papel en el teatro o en el cine se expresa de la forma *jouer le rôle*, es decir, “jugar” un papel, y la actuación misma se denomina simplemente *jeu*, juego; un actor es un *joueur* profesional. Cosa similar sucede en el ámbito de la música, donde “tocar música” es dicho *jouer de la musique*. Así, alguien *jouet du piano*, *jouet de la guitare*, etcétera. De ambas situaciones se puede concluir una cosa: el ámbito creativo, la esfera del arte, sigue las reglas y la emoción propias de un juego. El actor, al interpretar a otra persona, disfraza su ser real, y se viste personaje, o lo que es igual, se viste sueño, ficción, fantasía y mentira. El sueño, como lo declara Borges en aquel famoso ensayo “La metáfora”, es una de las imágenes más representativas de la muerte. Ambos órdenes son, parafraseando a Schopenhauer, páginas de un mismo libro. La actuación, el desarrollo del drama y la tragedia en el escenario, es un juego que privilegia la capacidad de soñar, de convertir las mentiras en la realidad más real del mundo. El perdedor, entonces, resulta ser el ingenuo, el anclado, con su burócrata sobriedad. Finalmente, cuando baja el telón, vuelven los hombres de su muerte soñada, dejando tras bambalinas la nada que, por algunas horas, representaron.

El caso de la música puede parecer más oscuro, pero recordemos que en una buena interpretación de guitarra, es la guitarra misma quien se presenta, quien nos habla. El hombre se metamorfosea en claras notas, en armonía y melodía, en el estado más virgen y primero del mundo: puro ritmo. Los instrumentos musicales son juguetes perfectos, pues exigen la anulación de la persona, su ocultamiento detrás de sonidos y silencios, o en todo caso, su asimilación en ellos. Así como el actor al agradecer con reverencias al público, el director de orquesta, una vez que ha acabado el juego, recibirá elogios y lluvias de palmadas, silbidos y alegría, actitud que no deja de recordarnos al niño riendo y estremeciéndose tras el regreso de la madre de su viaje a lo escondido.

Como hemos visto, de los instantes del juego, la resurrección, el vencimiento del ser sobre la nada (*horror vacui*), implica placer, la satisfacción y la victoria que acarrea todo acto creador. Pero es en los instantes de incertidumbre, de vacilación y lucha, de dudas y sudor, donde radica el juego propiamente. Y la expectativa de saber si es la muerte o es la vida la respuesta más válida y más cierta, es un trabajo importantísimo en el mundo. Por eso la seriedad de quien juega, la seriedad del niño ante sus fantasías y el desconsuelo ante sus derrotas. Si ha perdido a las cartas, en realidad, ¡ha perdido!

Para acabar, veamos de cerca dos sencillos juegos. El trompo, cuya única fascinación sucede en esos tambaleantes momentos en que se entrega a la energía de su giro. En su movimiento se expresan dos cosas: la vida, que es frenesí, acción y ruido, y los instantes de la muerte, de la caída lenta, sucesiva e insegura. El trompo no quiere caer, se obstina, chilla, se agarra con todas sus uñas a su alma, que se le está yendo en los ojos de quien lo mira. Precisamente como en el espectáculo de un ocaso.

El otro, el juego de “cara y cruz”. Y ningún otro expresa en nosotros tal dubitación, para ganarnos con creces el apodo de Huizinga: “Amigos de la incertidumbre”. Pues el verdadero juego sucede cuando la moneda está en el aire, cuando nadie sabe, ni siquiera Dios, si somos muerte o somos vida.

## Bibliografía

BERGER, PETER. *Risa redentora: La dimensión cómica de la experiencia humana*. Barcelona: Kairós, 1999. Impreso.

BERGSON, HENRI. *La risa: Ensayos sobre la significación de lo cómico*. Madrid: Espasa-Calpe: Col. Austral, 1973. Impreso.

BORGES, JORGE LUIS. *Historia de la eternidad*. México: Debolsillo, 2013. Impreso.

HUIDOBRO, VICENTE. "Hija". *Vicente Huidobo: Último poemas*. Ed. Pedro Serrano. México: Material de Lectura. Serie Poesía Moderna, 2009. UNAM: *Material de Lectura*. Web. 10 jul. 2014.

HUIZINGA, JOHAN. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1984. Impreso.

PAZ, OCTAVIO. *Obras completas, 7: Los privilegios de la vista II. Arte de México*. Ed. Octavio Paz. México: FCE, 1994. Impreso.

ROSSET, CLÉMENT. *El principio de crueldad*. Valencia: Pre-textos, 1994. Impreso.

# PALABRAS VANIDOSAS

---

FRANCISCO GALÁN TAMÉS

---

Las palabras pueden ser intimidantes. Basta con leer lo que escribe Thomas Geoffrey: “Al examinar la teoría neosemiótica moderna se debe aceptar el paradigma patriarcal del consenso o concluir que la narrativa posee intencionalidad; por esto, la caracterización de la posmodernidad no es, de hecho, sublimación, sino sub-sublimación” (217)<sup>1</sup>.

Esta cita puede resultar abrumadora. Lo primero que podríamos sospechar es que Thomas Geoffrey es alguien muy inteligente, puesto que no se entiende el significado de la mayoría de las palabras que usa. Debe ser una persona con pensamientos elevados y el problema de que no se comprenda casi nada es que no estamos iniciados en sus términos, que hay algo más en juego que no captamos o, tal vez, que no somos lo suficientemente listos. ¿Será que su falta de claridad es porque expresa cosas demasiado profundas y difíciles?

La cita anterior es una farsa. Thomas Geoffrey no existe. Tomé el texto de una página de internet llamada *Postmodern Essay Generator*, la cual produce aleatoriamente un trabajo inédito cada vez que alguien entra. El trabajo cuenta con título, autor, capítulos, párrafos estructurados, citas de libros eruditos y no tiene ningún sentido, aunque parezca lo contrario. La página es una parodia de cierto tipo de textos académicos que resultan casi ininteligibles.

Su diagnóstico no es equivocado. Mucha de la prosa académica se ha vuelto vaga, pretenciosa y vacía. El título de un artículo reciente del lingüista Steven Pinker lo atestigua: *¿Por qué los académicos apestan al escribir?* En el artículo, Pinker cuenta que Denis Dutton –fundador de una sección del periódico *The Chronicle*– organizó el Concurso de la Mala Escritura para celebrar “los pasajes estilísticamente

más lamentables que se encuentran en libros y artículos académicos” y le otorgó premios a algunos de los académicos más destacados del momento. Esto refleja cómo con tal de adoptar cierto estilo y pose, uno puede pasar por ser parte de la élite intelectual, sin tener rigor al pensar o al escribir.

Asimismo, en 1996, Alan Sokal, profesor de física de la Universidad de Nueva York, envió un artículo para que se publicara en la revista académica *Social Text*. Se intitulaba *Transgressing the Boundaries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity*. En él planteaba una tesis absurda: la gravedad es un constructo social, es decir, que la gravedad existe solo porque la sociedad cree en ella, que si no fuera así, no nos afectaría. El mismo día de su publicación, Sokal anunció que el artículo era un engaño: consistía simplemente en un conjunto de jerga especializada, retórica vaga, citas grandilocuentes fuera de contexto y un gran sinsentido lógico.

Académicos universitarios y estudiantes de casi todas las disciplinas –Historia, Letras, Ciencia Política, Economía e incluso Física– recurren a menudo a este estilo de escritura. Los temas que tratan son de por sí formidablemente difíciles, complicándolos aun más por la prosa oscura, difícil de entender y supuestamente intelectual con que se abordan.

Uno de sus atributos es la vaguedad. Quienes escriben así no se pronuncian sobre los temas. En ciencias sociales se usan términos generales para evitar errores, como, por ejemplo, “A tiende a estar relacionado con B”; o, llevado al extremo, “A puede posiblemente tener una tendencia a estar relacionado con B bajo ciertas condiciones” (Becker 8, 10). En crítica literaria o de arte –como señala George Orwell– es frecuente toparse con largos pasajes que casi carecen de significado: “La característica sobresaliente del trabajo del Sr. X es su vitalidad”. La ambigüedad permite que cualquier cosa quepa ahí. Si se les critica, arguyen que nunca afirmaron tal cosa. Al lector no le queda más que aceptar el juicio por lo impreciso de sus términos.

Está también el uso de palabras pretenciosas y eruditas. Suena más sofisticado escribir “predicado sobre la disponibilidad de” que decir “existe por” o “depende de”. Luce más elegante expresar “en mi opinión no es un supuesto injustificable” que “yo pienso”. Pinker cuenta que en un artículo académico se explicaba lo siguiente: “Los participantes leyeron una aseveración cuya veracidad era afirmada o negada por la subsecuente presentación de una palabra evaluativa”.

Después de una investigación detectivesca concluyó que significaba: “Los participantes leyeron oraciones, cada una seguida de la palabra ‘verdadero’ o ‘falso’.” Por otro lado está el empleo de términos en latín o griego, como si estos fueran superiores. No obstante, ninguno significa algo diferente de lo que reemplazan: *ergo* es equivalente a “por lo tanto”; *quid* es fácilmente sustituible por “lo principal”; *sine qua non* significa lo mismo que “sin el cual”.

A su vez existen varios recursos para que los enunciados simples adquieran autoridad e imparcialidad científica. Uno es hablar en imperativos –“debemos reconocer”, “no podemos ignorar”– para darle peso a lo que decimos. Otra manera es volver universales nuestras propias opiniones, por ejemplo, la oración “interesante para mí” se convierte en “de gran importancia teórica y práctica” y “unos cuantos piensan lo mismo que yo” se vuelve “es comúnmente aceptado” (Graham Jr.). De igual forma, se cita devotamente a autores extranjeros; cuanto más oscuros y desconocidos sean, mejor.

Todos estos dispositivos estilísticos sirven para proyectar una imagen de alguien que sabe. Por esto, no sorprende que detrás de la prosa oscura se esconda la pose. Así como el acento de una persona indica de dónde proviene (o pronunciar “Sartre” en francés indica cierta pedantería), una prosa complicada dice a los lectores qué tipo de persona está escribiendo. Si nos expresamos de una manera intrincada, mostramos que somos más inteligentes, que tenemos una mayor sensibilidad, que entendemos cosas que otros no, y que, por ende, el lector debe creernos. Así, entre más difícil y rebuscado es el estilo de escritura, más intelectuales u objetivos sonaremos. ¿Cómo alguien que se expresa así puede equivocarse? ¿Cómo sus argumentos pueden ser inválidos?

La tentación no está presente únicamente en académicos. Los estudiantes en formación copiamos estos patrones. Creemos que debemos imitar ese modelo si queremos sonar astutos e ilustres. Suponemos que si aprendemos a escribir como ellos lo hacen podremos entrar a esa tan deseada élite, porque tenemos la fantasía de que expresándonos como ellos seremos aceptados en el medio. En el texto nos podemos disfrazar, nadie se dará cuenta de que somos estudiantes. Por esto mismo, no sorprende que una estudiante mencione lo siguiente:

Cuando leo algo y no sé inmediatamente lo que significa, siempre le doy al autor el beneficio de la duda. Asumo que es una persona lista y que el problema de que no entiendo es que no soy lista. Siempre asumo que es mi inhabilidad para entender. (Becker 29)

Para la sociedad actual, mucho del saber académico, en especial el de las humanidades, es inútil. Las bromas que circulan comúnmente reflejan lo que piensa la mayoría de la gente: "Con setenta años de edad, el profesor de Filosofía falleció luego de percatarse de que no había huevos ni leche para desayunar" (Agave). Por ello, es comprensible que detrás de la ininteligibilidad se esconda el deseo de ser valorado y ser reconocido. La oscuridad, el hermetismo y la elegancia son una forma de decir a la sociedad lo necesarios que son, una manera de decirles a los lectores quiénes son y por qué se les debe creer. Los académicos necesitan edificar, por medio de esta imagen, todo un sistema que les justifique su quehacer. Complican su prosa, vocabulario y estilo para que creamos que su conocimiento es indispensable.

En este sentido, la conversación que cuenta John Searle que sostuvo con Michael Foucault –el famoso pensador francés– es reveladora:

- ¿Por qué escribes tan mal? –le preguntó.
- Mira, si escribiera claramente, la gente en París no me tomaría en cuenta, pensarían que es infantil e ingenuo lo que digo. El 10% de tu texto debe ser incomprensible, de otra manera, no pensarán que es profundo, no creerán que eres un pensador serio. (Searle 2011)

El problema es que el saber académico sí es valioso. Que la escritura sea vaga y pretenciosa no quiere decir que el contenido lo sea. El inconveniente con la mala prosa es que las ideas se difuminan, permitiendo que se cuele un conocimiento pobre y vacío, a la par de pensamientos lúcidos y sagaces. De esta manera, se frena el objetivo mismo de la academia: la generación y transmisión del saber.

Si el pensamiento pobre corrompe el lenguaje, este puede a su vez corromper el pensamiento. Escribir permite estructurar las ideas, por lo que la mala escritura puede obstaculizar el orden mental. Orwell señala acertadamente que en un primer momento nuestro lenguaje se vuelve impreciso porque nuestros pensamientos lo son, pero después la baja calidad del lenguaje producido se vuelve en nuestra contra al dificultar el pensamiento. Sin embargo, el lenguaje no es algo que simplemente refleja nuestras ideas, sino que es una herramienta en la que nos apoyamos y que podemos mejorar, por ello, el proceso es reversible. Quitando los vicios estilísticos podremos pensar mejor.

El primer paso es abandonar la sospecha de que cuando alguien es claro, es por la poca profundidad de su pensamiento; de que si se escribe impecablemente



es porque no vale la pena lo tratado; de que si se dice algo muy plano, suena como algo que cualquiera podría decir, en vez del enunciado profundo que haría un sesudo estudioso. De hecho, la sospecha debería ser a la inversa: a menudo, para ocultar que no se tiene nada que decir, se habla de manera confusa.

El segundo paso es ser concisos y claros. Ser conciso implica usar dos palabras en lugar de doce, sin alterar el contenido. Consiste en tratar de ser lo más informativo posible, pero no dar más información de la que es estrictamente necesaria. Claridad significa expresarnos de tal manera que permitamos al lector entender lo que se dice, para evitar dudas y malinterpretaciones. Esto posibilita un diálogo, una crítica y una discusión, puesto que cuando no se entiende algo es imposible siquiera estar en contra, al no saber a qué nos oponemos. A menudo, al escribir se asume que el lector conoce de antemano términos técnicos, abreviaturas, cuestiones metodológicas o planteamientos teóricos, los cuales desconocen puesto que no han tenido el mismo entrenamiento que quien escribe.

Escribir de esta forma es posible y deseable. En Filosofía –disciplina considerada a veces como impenetrable– encontramos ejemplos de personas que escriben admirablemente bien: John Stuart Mill, Ortega y Gasset o, más recientemente, Peter Singer. En suma, la prosa confusa puede ser evitada si uno está dispuesto a tomarse el trabajo y el tiempo necesarios.

Michel de Montaigne habló de la mala retórica como el arte de abultar las cosas haciendo ver grandes las que son pequeñas. La llamó también la ciencia para persuadir al pueblo o el arte de engañar y adular. Por suerte, la prosa académica no tiene que ser mala retórica. Los académicos pueden y deben hacerse necesarios sin caer en artificios del lenguaje. La vitalidad y el valor de sus disciplinas deben dejar de disfrazarse.

## Notas

<sup>1</sup> Todas las traducciones en este ensayo son mías.

## Bibliografía

AGAVE, DANIEL. "Filósofo se muere de hambre". *El Deforma*. Web. 23 Nov. 2014.

BECKER, HOWARD. *Writing for social scientists. How to start and finish your thesis, book or article*. Chicago: U of Chicago P, 1986. Impreso.

GEOFFREY, THOMAS C.E. "Cultural Narratives: The Subdeconstructive Paradigm of Consensus". *Social Text* 46 (2012): 237-252. Impreso.

GRAHAM JR., C.D. "A Glossary for Research Reports". *Metal Progress* 71.75 (1957). Web.

ORWELL, GEORGE. "Politics and the English Language". *Horizon* 13.76 (1946): 252-265. Web.

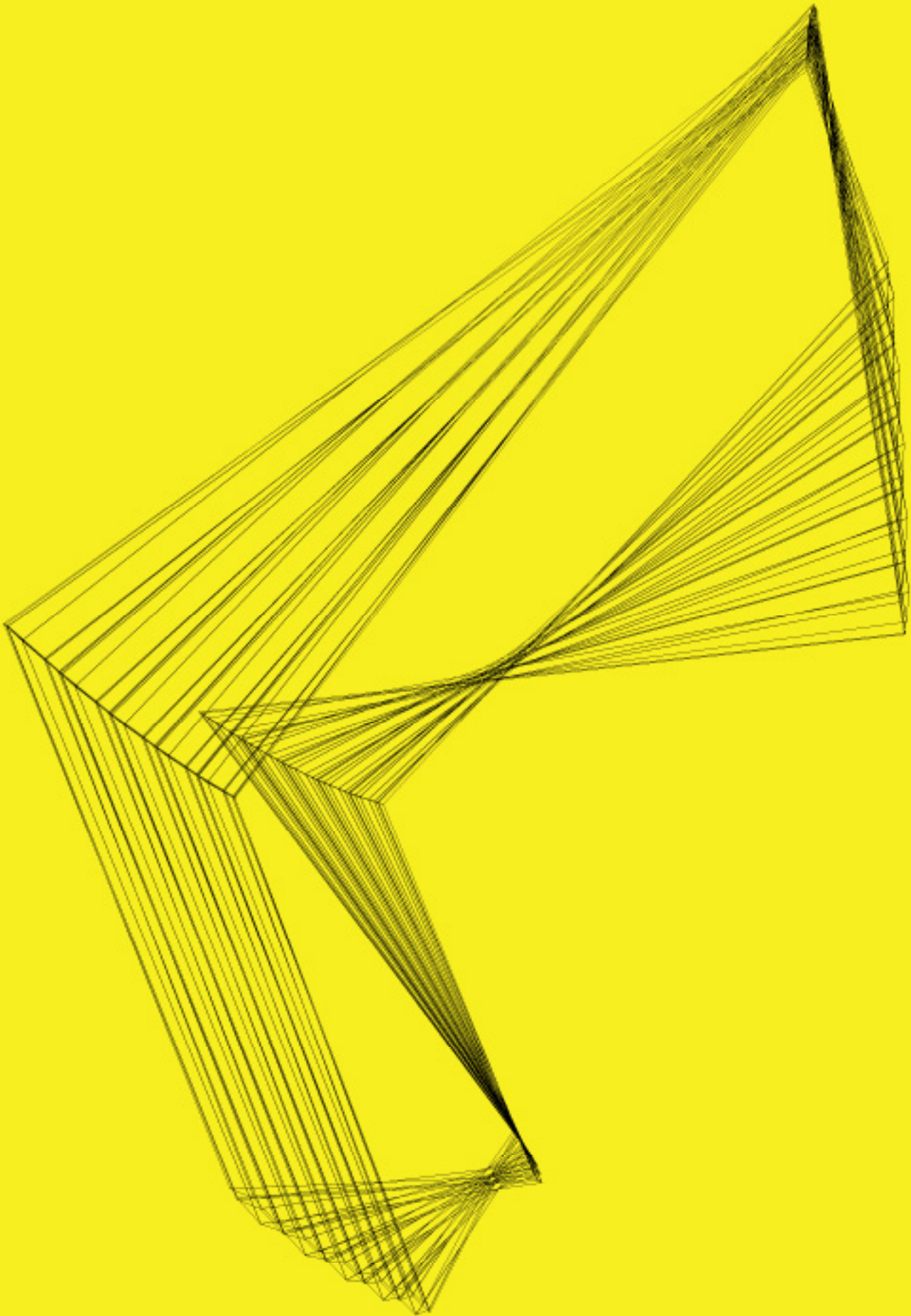
PINKER, STEVEN. "Why academics stink at writing?". *Chronicle of Higher Education*. 26 sep. 2014. web. 23 Nov. 2014.

SEARLE, JOHN. "Lecture 1". *ItunesU: Philosophy of Mind*. University of California: Berkeley, 2011. Web. 30 ago. 2014.





# ENSAYO CRÍTICO



# LA FIGURA DE LA CATRINA

en *La Rumba* de Ángel de Campo

---

MARA XANATH QUINTANILLA SALAS

---

En *La Rumba*, Ángel de Campo ofrece una visión de la mujer marginada de fines del siglo XIX. Ante el inminente fin del Porfiriato, la influencia francesa y el modernismo, se acerca también un nuevo modelo de mujer que rompe con el orden patriarcal hasta entonces establecido. La mujer con aspiraciones mayores a las de su clase se perfila como un prototipo de la mujer liberada del siglo XX, no sin antes sufrir el rechazo de la sociedad. En *La Rumba*, se pone de manifiesto la marginalización de la mujer a partir de la figura de la catrina, un modelo aspiracional que, de entrada, está prejuiciado por su sociedad. El propósito de este ensayo es analizar la figura de la catrina comparada con las representaciones pictóricas de la misma que ha hecho José Guadalupe Posada. De esta forma, se busca arrojar luz sobre la relación inherente de la catrina con la muerte y la marginalización de la mujer en la sociedad mexicana de finales del siglo XIX. Remedios es, por tanto, la catrina por excelencia y a partir de la cual se pueden observar tres fases de la evolución de su personaje y de la marginalización que sufre en cada una.

Se puede trazar la evolución del personaje de Remedios a partir de tres etapas: una etapa inicial que remite a los días en los que vive con sus padres y hace trabajo de herrería, la segunda se puede ubicar poco antes de que se fugue con Cornichón y una última que abarca el periodo posterior al homicidio de éste. En cada una de estas etapas se aprecia la relación de Remedios con el orden patriarcal, su familia y la vida de catrina. En primer lugar, al comienzo de la novela, Remedios se presenta como una "mujer de aspecto varonil" (de Campo 14), insatisfecha con su clase social, que posteriormente impedirá ser identificada como rota. De entrada, Remedios es marginada por ser mujer y por ser pobre, aunado a eso, aspira a escalar socialmente, ambición que es mal vista a finales del siglo XIX. Una mujer con aspiraciones de clase está fuera del orden patriarcal decimonónico y, por lo tanto,

fuera de la sociedad en la que se inserta. Remedios vive en un espacio de pobreza e ignorancia en el que se espera de ella lo siguiente:

La imagen ideal de la mujer mexicana del siglo XIX, según algunos historiadores, era de virtud y prudencia, reflejo de una educación impartida en el seno del hogar por instructoras particulares o por institutrices, quienes les proporcionaban los conocimientos propios de su sexo. Aunque la mujer estaba dedicada por completo a las labores del hogar y a la atención de la familia, desde hacía mucho tiempo había surgido la inquietud de que recibieran una instrucción mínima con el fin de sostenerse con decoro si llegaban a requerirlo. (Ramos de Viesca 25)

Ahora bien, Remedios trasgrede este orden social involuntariamente desde su nacimiento al ser hija de un herrero y lo hace de manera consciente al querer ser una *rota* y al preferir los estudios y el trabajo de modista sobre las tareas del hogar:

Amargas cosas que despertaban en su interior un deseo vago, no definido de algo que no fuera su existencia de bestia de carga (...) mugía en su interior una cólera oculta, una sorda rebelión contra su suerte; (...) odiaba a las elegantes, a las rotas que visten de seda; sentía una inmensa rabia de ser una cualquiera y casi sollozaba cuando oía a sus espaldas el roncar del fuelle. . . (15)

Sin embargo, la Rumba aspira a ser una rota y se repite a sí misma "Yo he de ser como las rotas" (16) en un intento por separarse de su condición social. No obstante, el deseo ferviente de convertirse en rota o catrina lleva implícito un desenlace funesto que se pone de manifiesto luego de aceptar las seducciones de Cornichón.

En la segunda fase de la evolución del personaje de Remedios, ésta se asume como catrina y como mujer marginada. Aceptar la huida con Cornichón representa para la joven la más alta aspiración pues implica dejar a su familia, el taller que tanto odia y La Rumba, así como la posibilidad de vestirse mejor, de ser una rota. Es preciso, por lo tanto, ahondar un poco más en la figura de la catrina, tomando en cuenta la representación pictórica del maestro grabador José Guadalupe Posada:

El nombre original de la Catrina de Posada era calavera garbancera, y su función fue representar una burla sardónica de las personas de origen humilde que, literalmente, no tienen mucho para cubrir sus huesos y,



sin embargo, aparentan ser algo más de lo que realmente son, con el ostentoso y llamativo sombrero de plumas representativo de las clases altas, signo de la aspiración a escalar socialmente y dejar atrás la pobreza y todo lo que implicaba. (Reyes García 95)

La catrina de Micrós es igual a esta catrina juguetona en el sentido de que, cuando huye con Cornichón, no es más que una mujer empobrecida que no tiene para comer pero insiste en vestirse con prendas que la hagan verse como de una clase social superior a la suya: “A un paso, la vecindad se desataba en comentarios y las lenguas implacables, empapadas en veneno amargo, murmuraban de la perdida Remedios. Tenía que ser: si de que empiezan con la hebilla y el botín, y la mascadita, y el anillito, y se la echan de gente decente, ¡Ave María! ¡perdición segura!” (37).

Rivera Marín, en el prólogo de su libro *José Guadalupe Posada visto por Diego Rivera* explica que “Posada abrió el umbral de lo muerto como radiografía de la superficie política, estética y moral”. Asimismo, los grabados de Posada representan personajes mezquinos, cobardes, dignos o cómicos, “pero en todos los casos reproducen una sociedad en crisis” asegura Rivera Marín. En el maestro grabador, la ironía o la comicidad son clave para ejercer una crítica o una sátira de la situación sociopolítica de finales de siglo. Si bien la catrina de Posada es juguetona y un acercamiento relajado hacia la muerte, la catrina de Ángel de Campo resulta un tanto irónica. Posada, a diferencia de Micrós, captura la esencia de un tipo social en la imagen de la catrina para evidenciar la decadencia de un régimen autoritario. Por su parte, de Campo utiliza la catrina para evidenciar la marginalización de la mujer decimonónica.

Pareciera que en Remedios existe una imposibilidad de lograr sus aspiraciones: no puede salir de la pobreza, y una vez que es la amante de Cornichón éste la desprecia e incluso cuando actúa en defensa propia es juzgada como la peor criminal. Un ejemplo claro es el que sigue:

Cornichón se lo hizo comprender en una agria disputa. Quiso botas y no podía andar con ellas, la sofocaba el corsé, se le ladeaba el sombrero, se le despegaba el vestido y no, no. Era preciso confesarlo, no había nacido para rota. La Rumba de tápalo aplomado arrancaba cuchicheos respetuosos a algunos varones, pero la Remedios disfrazada de catrina, era otra cosa, le hablaban de tú los toreros, las señoras decentes la señalaban como paya. (de Campo 43)

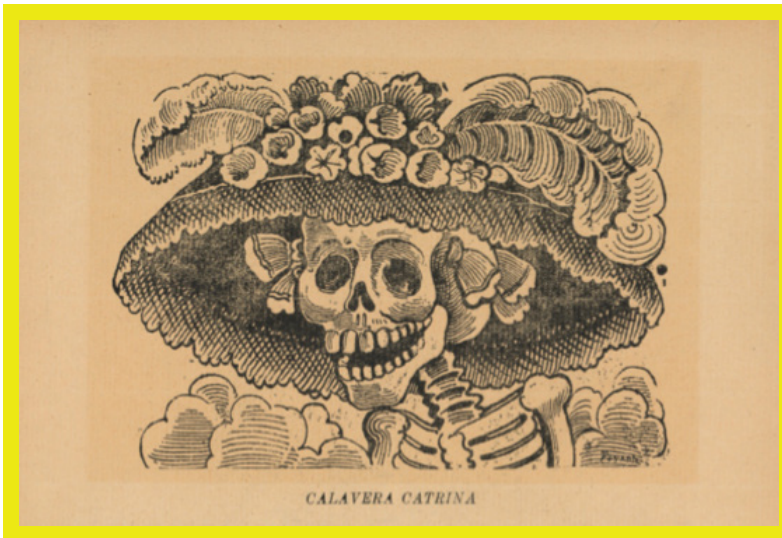


FIGURA 1. Grabado de José Guadalupe Posada que representa a la catrina.

La Rumba como catrina fracasa en su intento de ascender socialmente por dos razones: la herencia viril de su estructura que se describe al inicio de la novela y que aparece como una marca de nacimiento, y, por otro lado, la inminente premisa de que los pobres no pueden escalar socialmente que prevalece durante el siglo XIX. La inmovilidad social hace patente la marginalización de la mujer mexicana decimonónica.

Por último, en la tercera fase de la evolución de la Rumba se conjugan todos los males por los cuales alguna vez fue juzgada: la pobreza, la aspiración de una clase social más alta, su deseo de superación, los estudios, su trabajo como modista pero sobre todo, querer ser una catrina. La catrina como ícono de la cultura popular mexicana está obviamente ligada a la muerte, no obstante, es un acercamiento lúdico que permite una aceptación natural de este hecho. La relación de Remedios con la muerte se presenta de dos maneras: una muerte física, la de Cornichón, y que ella misma ocasiona, así como la muerte social pues es excluida y rechazada por el pueblo. En el juicio de Remedios se dice lo siguiente:

Dicen, señores jurados, que la sociedad marcha a sus desorganización moral, y esto se debe a la mujer, cuya educación actual mata en ella a la madre, a la esposa, a la hija. Sí, señores jurados, comparad la sencillez de aquellos tiempos con el lujo de hoy; las exigencias de otra época, con las insufribles de la vida moderna, y esto se debe a que la vestal del hogar abandona su misión en pos de anhelos funestos (...) Va a la escuela y toma de la ciencia, no la parte útil sino la parte nociva, porque la mujer no ha nacido para las aulas (131).

Remedios trasgrede de nueva cuenta el orden social al tratar de defenderse de Cornichón y se asegura un final funesto que ya se había augurado para ella. Ángel de Campo no le ofrece a la Rumba un medio de redención, sino simplemente la hunde en un abismo de incompreensión social y que denota el más puro orden patriarcal. Quizá el acercamiento de Micrós corresponda a un intento de criticar la inamovible opinión del pueblo y del machismo decimonónico y eso se logra, como explica Chaves, a partir de la transformación de Remedios:

¡Pobre Rumba! Sus primeras palabras en la novela, mientras observa a las elegantes en el tranvía, emblema de modernidad urbana, son: "Yo he de ser como las rotas". Sus últimas palabras en la narración, cuando se ha salvado de la cárcel y la condena por estrecho margen, en un rincón oscuro de la iglesia de su mugroso barrio, son: "nunca, nunca he de querer ya parecerme a las rotas". Finalmente ha aprendido la lección, tras su odisea aprendió cuál es su lugar como mujer pobre y ahora resignada. (70)

Aprender la lección, como dice Chaves, es el elemento clave de la novela para demostrar la marginalización de la mujer. El sometimiento al orden predominante es preciso para justificar el aparente decaimiento de la moral pero también para resaltar el destino funesto que le espera a cualquier mujer pobre que aspire a ser una catrina.

Finalmente, Remedios Vena es una víctima del orden patriarcal decimonónico a partir del cual, la movilidad social, la educación o las aspiraciones de grandeza por parte de los personajes femeninos son mal vistas. La catrina de Posada es una representación pictórica que juega con la muerte y ofrece un panorama burlón a pesar del destino fatal que le espera al ser humano, sin embargo, la catrina de Micrós es similar en cuanto a la forma pero como ícono cultural refleja un modelo aspiracional inalcanzable y por lo tanto irónico: la catrina que Remedios representa es una mujer sumisa, marginada y sin posibilidad de redención.

## Bibliografía

CHAVES, JOSÉ RICARDO. "Mujeres "viriles": El caso de La Rumba de Micrós".  
*Literatura Mexicana XX 2* (2009): 65-74. Web. 10 de mayo de 2014.

DE CAMPO, ÁNGEL. *La Rumba*. México: CONACULTA, 2013. Impreso.

RAMOS DE VIESCA, MARÍA BLANCA. "La mujer y el alcoholismo en México en el  
Siglo XIX". *Salud Mental 3* (2001): 24-28. Redalyc. Web. 10 de mayo de 2014.

REYES GARCÍA, MARÍA GUADALUPE. "El Símbolo de la Calavera: La crisis pendular  
entre la función de ídolo en La Santa Muerte al icono en La Catrina". *Revista  
Arbitrada de Artes Visuales 33* (2014): 88-97. Web. 10 de mayo de 2014.

RIVERA MARÍN, GUADALUPE. "Politics and the English Language". *Google Books*.  
Sextil Online, 2013. Web. 10 de mayo de 2014.

RIVERA MARÍN, GUADALUPE. *José Guadalupe Posada Visto Por Diego Rivera*.  
Editorial Ink, 2013. Web. 10 de mayo de 2014.

# EL TEMA DE LA ALCAHUETA

en *El Caballero de Olmedo*

---

KARLA GAYTÁN BENAVIDES

---

Existen ya numerosas hipótesis respecto al posible funcionamiento de la alcahueta en la comedia lopesca; en su mayoría, reflexiones críticas que giran en torno a la consideración de las viejas alcahuetas lopescas como viejas celestinescas. El lector que conoce *La Celestina* de Rojas, no puede sino encenderse al encontrar en la lectura paralelos tan claros y alusiones directas en el desarrollo de la obra de Lope. Quizá, lo único que ha quedado dilucidado en torno a la cuestión es que la "Celestina" de Lope dista mucho de la tradición celestinesca. El asunto todavía merece estudio, principalmente si consideramos, como informa Eva Lara Alberola<sup>1</sup>, que hacia el siglo dieciséis, la tradición de la hechicera celestinesca en la literatura pierde fuerza, y es con *El Caballero de Olmedo* y *La Dorotea* de Lope que volvemos a encontrarla como protagonista, ya en el diecisiete.

Examinaremos primero las distintas aportaciones al tema. Consideraremos después las principales diferencias entre lo celestinesco en Lope y lo celestinesco tradicional, con base en Rojas. Estudiaremos así el funcionamiento del tema celestinesco en Lope, y su aportación, o particular continuación, a la tradición de la hechicera celestina.

## I. Contexto

*El Caballero de Olmedo* apareció publicado por primera vez en la *Veinticuatro parte perfecta de las comedias del Fénix de España, Frey Lope Félix de Vega Carpio...* tomadas de sus verdaderos originales hacia 1641, en Zaragoza, por Pedro Vergés. Hasta la fecha es la única fuente que se tiene para el texto. Sin embargo, se cree que se distribuía por manuscritos y escenarios desde alrededor de 1617-1621. Nada sabemos de las representaciones en los corrales de *ECDO*<sup>2</sup> en el XVII.

Existía en ese entonces una considerable tradición multiforme acerca del tema<sup>3</sup>, especialmente un popular baile teatral que se compuso mientras la corte residía en Valladolid; este baile es la fuente principal de *ECDO* de Lope. Conocemos ahora los sucesos que inspiraron la leyenda del Caballero de Olmedo, gracias a algunos documentos encontrados en Salamanca: un cierto Don Juan de Vivero que hacia 1520 fue asesinado por un Don Miguel Ruiz y otros tres hombres, mientras viajaba con su mayordomo de Medina a Olmedo<sup>4</sup>. El motivo nunca fue dilucidado, pero la muerte quedó inmortalizada en el cantar popular: “Que de noche le mataron/ Al caballero,/La gala de Medina,/La flor de Olmedo”. Del suceso Lope sabía lo que la tradición popular guardaba de él; la intriga, el argumento, y otros detalles agregados al caballero lopesco, serían invención suya. La obra se ajusta al modelo de la tragicomedia, según los preceptos de su *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*, que niegan la manifestación plena del género cómico. El *Arte Nuevo* se considera un texto fundamental de teoría dramática del s. XVII de España principalmente por las repercusiones que tuvo en la vida intelectual del momento. *El Arte* se preocupaba por realizar una producción dramática realista que obedeciera a los gustos del público. Es, antes que una fórmula de producción artística, una fórmula de producción de ‘éxitos’. Como fin de la comedia, *El Arte* reconoce un propósito didáctico moral. Más su quinto precepto (que el espectador no conozca el final de la obra) no se cumple en el caso de *El Caballero de Olmedo*, ya que basado en la leyenda popular, y en el cantar que vaticinaba la muerte del caballero, el espectador era, de antemano, cómplice del desenlace.

Se considera que *La Comedia de Calisto y Melibea*, fue publicada por primera vez entre 1499-1500. Hacia 1500-1502 se publica una versión con 5 actos adicionales bajo el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, debido al trágico final de la obra. Actualmente se conoce y edita simplemente con el nombre de *La Celestina*. Por mucho tiempo no se supo quién era Rojas, incluso en el s. XV había detractores que lo consideraron un impostor; la cuestión del verdadero autor de la obra se llevó por mucho tiempo todas las consideraciones críticas de la misma. No fue sino hasta 1929 que la cuestión quedó “dilucidada”; se encontraban suficientes documentos para determinar la existencia de Rojas. María Rosa Lida establece que *LC*<sup>5</sup> es una obra dramática, aunque muchas veces se la intenta clasificar como novela por su originalidad moderna. Domingo Ynduráin estudia que el autor de *LC* hace en la obra una censura de las “artes de amores”, se da una ruptura del mundo ideal que presuponen dichas artes, y “...Rojas escribe en romance para alcanzar el fin didáctico que se propone: atacar a los lectores de obras vanas en el terreno que les es propio”

(123). Considera a Calisto un *joven libre* de los tiempos que corren, que sólo va en búsqueda del entretenimiento y diversión, y establece que es normal que el joven no busque el casamiento con Melibea. En las narraciones de la época el caballero sólo recurre al matrimonio como último recurso. Asimismo, la tragedia se instala en un mundo cotidiano cercano a la realidad, en donde el oficio de Celestina se convierte en uno más en el medio urbano naciente. Y, con la aparición de la *Tragicomedia*, se agregaba el argumento al principio de la obra "...para eliminar desde el principio la incertidumbre, dando a conocer desde el primer momento el desenlace de la historia, lo que libera al lector de la expectativa, de la preocupación por el qué pasará, y le permite atender al desarrollo, al cómo" (110).

## II. Aportaciones

¿Cómo interpretar lo que parece una resurrección del tema celestinesco en *El Caballero de Olmedo*? Se llegó a considerar aclarada la cuestión por las aportaciones hechas por M. Bataillon en su clásico estudio *La Célestine selon Fernando de Rojas*. Pierre L. Ullman refiere esto en su apostilla al tema, y aclarada así la considera Joseph Pérez en su edición, por ejemplo. Bataillon, aunque considera que la inclusión de lo celestinesco es un manifiesto homenaje a Rojas, establece que es meramente un juego, un recurso literario y no precisamente una resurrección del tema. Esta propuesta, "rectifica" a otra de las principales consideraciones del tema, aquella especialmente representada por Willard F. King, que proponía que la alcahueta era esencial para el cumplimiento de la justicia poética, característica de la obra de Lope, que condenaría la inmoralidad de los amantes por incurrir en tercerías y hechicerías<sup>6</sup>. Menéndez Pelayo explica que con la inclusión de tercerías y supersticiones, el autor pretende simplemente retratar el contexto histórico en que sitúa la obra, la Castilla de Juan II. Las escenas de amores y tercerías, dice, "No pertenecen al siglo XVII, sino al siglo XV; son contemporáneas de *El Corbacho* y de *Calisto y Melibea*" (81). Francisco Rico, en su edición de la obra, considera la influencia celestinesca en *ECDO* constitutiva, establece que "La ironía trágica se cumple también merced a la mera genealogía literaria de la alcahueta" (27), y así Lope paga a Rojas un homenaje con la lección de "ironía trágica" de él aprendida. Joseph Pérez dirá que el juego de los nombres que hacen Tello y Ana hacia el v.1002-1005, llamando Calisto y Melibea a sus amos, no es más que un guiño al lector, si bien invita a una comparación expresa entre las obras por parte del dramaturgo. Edward Nagy, estudia el carácter más bien "seudocelstinesco" de las viejas alcahuetas lopescas, entre ellas la Fabia de *ECDO*. Expresa que las celestinas



de Lope no representan a su personaje-tipo tradicional (a diferencia de la dama, el galán, el criado-gracioso, y el padre, que sí lo hacen), en las comedias de Lope: "... La vieja Celestina perderá no poco de su carácter tradicional, convirtiéndose en una figura más entre los personajes de utilización esporádica" (26). Y agrega otra aportación interesante: que el gracioso, personaje estrechamente relacionado con la celestina, viene a humillar y sustituir a la alcahueta; ésta existirá ahora tan sólo en función del gracioso. Se pregunta Nagy si entonces "¿Es imprescindible o necesaria la creación de una celestina?" (73). Ullman propone simplemente que la alcahueta celestinesca en el caso de *ECDO* es necesaria para el argumento: "El papel de Fabia es polifacético, pero añadamos que el protagonista, al fin y al cabo, no supo a tiempo que podía prescindir de una alcahueta" (295). Theresa Ann Sears, en una aportación más reciente, analiza que la alcahueta de *ECDO*, es una imitación fallida de Celestina: "A Celestina allied with the good becomes a Celestina rehabilitated, which is to say, no Celestina at all. The Caballero de Olmedo would meet his fate, with or without his Celestina. Without his, Calisto stays in bed, Melibea remains a virgin, and literature loses a powerful metaphor for moral ruin" (55).

### III. Diferencias

Hay considerables situaciones análogas entre la historia de Lope y la de Rojas. Consideremos de entrada el argumento de la obra. Los amores entre Calisto y Melibea en *La Celestina*, y los amores entre Don Alonso y Doña Inés en *El caballero de Olmedo*. Mientras que Calisto buscaba el goce, el amor de Don Alonso iba "dirigido a casamiento". Más ambos enamorados, por mediación de sus criados, Tello en Don Alonso, y Sempronio en Calisto, consiguen la ayuda de una alcahueta experta en tercerías para la concreción de sus amores, Fabia en *ECDO*, Celestina en *LC*. Ambas alcahuetas se presentan como hechiceras que hacen conjuros con el diablo y como vendedoras de mejunjes mágicos y medicinales. Ambas van a recibir una cadena como pago; ambas consiguen su cometido de convencer a la amada. Si bien Melibea al principio se muestra reticente a los amores de Calisto, Doña Inés se muestra desde un principio enamorada de Don Alonso, Fabia no tiene que interceder por el amado de la manera en que lo hace Celestina por Calisto, aún y cuando Fabia menciona que hacen "bravo efecto los hechizos y conjuros". En Fabia al igual que en Celestina también encontramos el lamento por su mocedad perdida y el amor al vino. Si bien hay algo de correspondencia entre los papeles de las viejas y el tema de la alcahuetería en ambas obras, consideramos que hay dos elementos muy importantes de diferencia: el argumento y el protagonismo de la alcahueta, y el lenguaje y la modernidad de Celestina.

Francisco Rico nota acertadamente que el verdadero protagonista de *ECDO* es la muerte. Los tres pilares de la obra, considera el crítico, son el Amor, la Muerte, y el Destino, al servicio de la ironía trágica. Esto nos lleva a reconsiderar el argumento de la obra: ¿la acción gira verdaderamente en torno al tema de amores o es el amor de Don Alonso una herramienta para construir su destino trágico? La idea del amor viene continuamente ligada a la idea de la muerte en la obra. Por ejemplo, hacia el acto segundo hablando con Tello dice Don Alonso: “De olmedo/ a Medina vengo y voy,/porque Inés mi dueño es/para vivir o morir”(115). Hacia el mismo acto Tello recita a Inés una glosa que compuso Don Alonso: “*En el valle a Inés/ la dejé riendo./ Si la ves, Andrés,/dile cuál me ves/por ella muriendo*”(119). La muerte del Caballero de Olmedo parece desplazar la atención de los amores continuamente. Entonces, el protagonismo en la obra parece ser siempre dirigido al caballero y su muerte. En *LC*, encontramos que el protagonismo se lo lleva, desde el título de la obra, Celestina. Aunque el argumento central sí son los amores de Calisto y Melibea, en el caso de la obra de Rojas la alcahueta es parte de esos amores: es realmente una tercera. Y claro, el personaje de Celestina, con su retórica y subversión adquiere un protagonismo sin precedentes literarios, comenta González Echevarría: “Previously, tragic characters, or characters with Celestina’s elevated sense of self, were male and noble. It is impossible to exaggerate how innovative it was to have Celestina to be the protagonist of this work and not be simply a comic figure...” (11). Mientras que Fabia de *ECDO* aparece a veces como personaje cómico simplificado, según se demuestra en su interacción con el gracioso.

M.M. Gaylord lo ha dicho: “*Celestina is language*” (7). Celestina es esencialmente un mediador entre las personas, como el lenguaje, y “*Celestina’s genius lies not only in her acute sensitivity to the desires of her fellow human beings, but in her recognition of the fact that human desire- physical, sexual, metaphysical- is in large part a hunger for words, a hunger which seeks not only to express itself, but also to satisfy itself verbally*” (*ibid.*) Esto es algo que Fabia ha perdido: en el momento en que pierde su rol central al interceder entre los amantes, pierde su cualidad de medianera. Además, Fabia no muestra como Celestina tanta sagacidad retórica y de trato con las personas. La habilidad en el lenguaje de Celestina, logra más que interceder entre los personajes de la obra; le da al personaje un carácter sumamente moderno, mediante sus artificios retóricos y de manipulación: “*Celestina suggests, in the most powerful way, that received knowledge, even in the form of religion, is an elaborate cover up that literature must constantly expose. This is the only literary model available and the one at the modern core of Celestina: it is*

what makes it literary in a way that previous models did not" (31). Fabia, aunque más joven, no tiene esta esencia moderna. Quizá, porque Fabia no tiene oportunidad de desarrollarse en el plano del lenguaje. Ya lo había dicho Lida de Malkiel en su clásico estudio *La originalidad artística de la Celestina*:

Si la concepción del papel dramático de la tercera es muy varia en las imitaciones, el reflejo de situaciones y rasgos sueltos del original es constante, pero éstos no integran un perfil unitario, antes bien funcionan como toques cómicos, ni esenciales para el carácter ni motivadores de la acción...Además las imitaciones suelen apoyarse tanto en su modelo que dan por sentadas tales pasiones sin de hecho desplegarlas. (575)

Es interesante que la primera vez que se encuentra Don Alonso con Fabia en escena, éste la saluda con los siguientes vocativos: "¡Oh Fabia! ¡Oh retrato, oh copia!/"(De Vega 41-43).

#### **IV. Cerca ando de mi fin**

El cambio entre "celestinas" o alcahuetas está íntimamente relacionado con la naturaleza de la obra en la que aparecen; con *El Caballero de Olmedo* Lope de Vega escribía una comedia más, su principal propósito era representar otra leyenda y no la de Celestina. La tradición de la hechicera celestina, como considera González Echevarría, parece ser una tradición infértil en la literatura "hispana". O bien, "de imitaciones", como considera Lida de Malkiel. Ya sea por su particular posición en la periferia de la historia literaria oficial española (por mucho tiempo no se reconoció la obra en "la España sagrada") o por la misma naturaleza moderna del personaje. Ya Celestina nos lo decía: "Cerca ando de mi fin. En esto veo que me queda poca vida" (De Rojas 238). Establece Echavarría acerca de *La Celestina* lo siguiente: "There is, of course, an element of tragic irony in the fact that the words the characters use foretell their end, meaning literally more than they understood when they used them...they seem to literally conjure the action itself"(117). Y acaso, pudiéramos decir que esto es verdad al menos en una ocasión en *El Caballero de Olmedo*. Al pasar el labrador junto a Don Alonso cantando la seguidilla tradicional que anuncia su muerte, piensa él que:

Invención de Fabia es,  
que quiere, a ruego Inés  
hacer que no vaya a Olmedo...

(De Vega 2383-2385)

La “invención de Fabia” es, irónicamente, cierta. Quizá, en esta ocasión, le fue concedido a la hechicera pronunciar “palabras mágicas”, el poder celestinesco del lenguaje.

## Notas

<sup>1</sup> “La hechicera celestinesca, que parece perder fuerza hacia mediados de siglo, recupera su vivacidad a medida que se acerca el Barroco y esto se detecta en la reaparición que tiene lugar en el *Testamento de Celestina* y el ya perteneciente al siglo XVII *Viaje entretenido*. No volveremos a encontrarla hasta que Lope de Vega la transforme en protagonista de *El caballero de Olmedo* y *La Dorotea*.” (144) en Lara Alberola, Eva. *Hechiceras Y Brujas En La Literatura Española De Los Siglos De Oro*. Valencia: Universitat De València, 2010. Digital.

<sup>2</sup> *El caballero de Olmedo*, abreviaremos el título cuando sea pertinente.

<sup>3</sup> “...En la segunda mitad del Quinientos el romance sobre don Juan posiblemente quedó relegado a las tierras vecinas al escenario del crimen, a las comarcas donde la tradición en torno al Caballero sería tan tenaz entonces como lo ha sido en siglos posteriores. En cambio, la proliferación de alusiones y textos relativos al tema a partir de 1604 inclina a conjeturar que el traslado de la Corte a Valladolid, de enero de 1601 a enero de 1606, despertando la curiosidad por las cosas de la capital y de la región, volviéndolas familiares a visitantes y correveidiles, fue la causa de que resucitara y se divulgara por el resto de España la arrinconada leyenda de El Caballero de Olmedo” (46) en De Vega, Lope. *El Caballero De Olmedo*. Ed. Francisco Rico. España: Cátedra, 2004 [1981]. Impreso.

<sup>4</sup> Ortega Rubio, D. Juan. *Los pueblos de la provincia de Valladolid*. Valladolid, 1895. Tomo I. páginas 261-63.

<sup>5</sup> *La Celestina*, abreviaremos el título cuando sea pertinente.

<sup>6</sup> Willard F. King, “*El Caballero de Olmedo: Poetic Justice or Destiny?*”. *Homenaje a William L. Fichter* (1971): 367-379.

## Bibliografía

- DE VEGA, LOPE. *El Caballero de Olmedo*. Ed. Joseph Pérez. Madrid: Castalia, 1983. Impreso.
- GAYLORD, M.M. *La Rumba*. "Fair of the World, Fair of the Word: The Language of Commerce in *La Celestina*". *Revista de estudios hispánicos* 25 (n.d.): 1-27. ProQuest. Web. 1990.
- GONZÁLEZ, ECHEVERRÍA ROBERTO. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*. Durham: Duke University Press, 1993. Impreso.
- LARA ALBEROLA, EVA. *Hechiceras y Brujas en la literatura española de los siglos de oro*. Valencia: Universitat de València, 2010. Digital.
- LIDA DE MALKIEL, MARIA ROSA. *La originalidad artística de La Celestina*. Argentina: EUDEBA, 1962.
- LLANOS LÓPEZ, ROSANA. *Historia de la teoría de la comedia*. España: Arco/Libros, S.L., 2007.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO. *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*. Vol. 5. Madrid: Santander, Aldus, 1949. Impreso.
- NAGY, EDWARD. *Lope de Vega y La Celestina*. México: Universidad Veracruzana, 1968. Digital.
- RICO, FRANCISCO. "La poesía dramática de El Caballero de Olmedo". Introducción. *El Caballero De Olmedo*. Por Lope De Vega. España: Cátedra, 2004 [1981]. 13-95. Impreso.
- DE ROJAS, FERNANDO. *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. España: Cátedra, 2008 [1987]. Impreso.
- SEARS, THERESA ANN. "Morality vs. Tragedy: Lope Rehabilitates *Celestina*." *Celestinesca*, 24 (2000): 47-56. Dialnet. Web.
- ULLMAN, PIERRE L. "Apostilla al tema de la alcahueta en el caballero de olmedo." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 31.2 (1982): 292-95. COLMEX. Web.
- YNDURÁIN, DOMINGO. "Un aspecto de *La Celestina*." *Estudios sobre renacimiento y barroco*. Madrid: Cátedra, 2006. 107-29.

# EL VACÍO FECUNDO

Breve aproximación a las poéticas de  
María Zambrano y José Ángel Valente

---

ADRIANA RODRÍGUEZ ALFONSO

---

## I. Hacia un conocimiento poético

En una de las páginas de *El arte de la fuga*, Sergio Pitol describe la irresistible atracción que ejercía María Zambrano sobre los jóvenes españoles y latinoamericanos, forzados, como posesos, a contener el aliento cada vez que la filósofa hacía una pausa en la conversación para aspirar el humo de su cigarrillo durante sus tertulias en la romana trattoria de Pietro (Pitol 63). Esta imagen me ha hecho pensar en José Ángel Valente, aquel discípulo díscolo que renegó<sup>1</sup> de las lecciones de su preceptora para, después de haber acompañado a Zambrano durante buena parte de sus últimos años hasta la década de los 80, alzarse como uno de sus jueces más furibundos. ¿Acaso fue este gesto la representación de las divergencias que se adivinan en sus presupuestos artísticos? ¿Sus declaraciones, un acto manifiesto de autonomía poética, o un arrebató hueco de apostasía? Lo cierto es que, amén de las diferencias, la fe en el arte como una vía de comprensión de la realidad, la creencia en el conocimiento poético, emerge como la premisa central de ambos pensadores. Este ensayo es un intento por dilucidar las posibles correspondencias y –sobre todo– divergencias entre la poética de Zambrano y la de su discípulo Valente quien, a pesar de esta historia de afectos y hostilidades con su preceptora, tampoco pudo liberarse de una fascinación similar a la que sobrecogió a Pitol.

La toma de conciencia de la naturaleza castradora del conocimiento racional en el siglo XX desató la búsqueda de nuevas fuentes de saber que se apartasen de los caminos que la Ilustración había delineado. Los orígenes del “conocimiento poético”, piedra angular en el pensamiento de Zambrano y Valente, se localizan en

un descubrimiento común: la certeza de que el proyecto ilustrado, como vía idónea de entendimiento y comprensión de lo humano, había fracasado. El “conocimiento poético” busca ahondar en la condición humana por medio de recursos autónomos que se alejan del cálculo y la determinación: la poesía –entendida como manifestación literaria– se instaura como vía cognoscitiva: “La poesía es–refiere Valente–, antes que cualquier otra cosa, un medio de conocimiento de la realidad” (Valente 1971 4). A diferencia del pensamiento racional, que persigue definir el mundo material circundante para someterlo y ansía la determinación de lo real-material, la razón poética busca el esclarecimiento de lo subjetivo. El conocimiento poético se acerca a la vida, mientras que el racional se sitúa entre ella y el pensamiento. La razón ilustrada busca apropiarse de la realidad; las definiciones y las taxonomías que crea, hablan de la visceral neurosis humana por reducir el universo, que se piensa comprendido en un espacio seguro y finito. “La realidad surge [...] solo en esta conjunción del ser con la vida, en esta mezcla no estable, como se sabe” (Zambrano 1986 19) nos advierte Zambrano, pero la humanidad “racionalizada” necesita aferrarse a un mundo objetivado cuyas fronteras los conceptos delimitan con precisión, necesita –y curiosamente este imperativo es totalmente irracional– dormir con la seguridad de que los elementos que componen la realidad no transgreden los límites que las nomenclaturas dictan: la “silla” debe ser, necesariamente, “silla”, y nada más.

El conocimiento obtenido poéticamente *sabe* lo mucho que esas pobres nociones limitan y reducen falsamente la vida, y no le teme al desbordamiento de los conceptos; *sabe* que tras las nomenclaturas hay “algo más” que también desea ser aprehendido. La razón poética no quiere dominar, sino crear. “Al poeta”, dice Valente, “no le interesa lo que la experiencia pueda revelar de constante sujeta a unas leyes, sino su carácter único, no legible, es decir lo que hay en ella de irrepetible y fugaz” (Valente 1971 5). Contrariamente, el descubrimiento de que la realidad no puede ser abarcada en su totalidad por la mente humana amplía los horizontes del espíritu: el ser es algo furtivo, escurridizo, nunca aprehendido del todo, eternamente incompleto, y precisamente en esto yacen sus infinitas posibilidades de contribuir al conocimiento –aunque siempre inconcluso– del hombre. Según Chantall Maillard, en la persistente negación del carácter incompleto de la realidad, yace precisamente la violencia que, junto a la admiración, da principio según Zambrano a la filosofía. “El conflicto originario de la filosofía”, sostiene la filósofa, “[es] ser primeramente pasmo extático ante las cosas y el violentarse en seguida para liberarse de ellas. [...] No toma la cosa que ante sí tiene más que como pretexto y su

primitivo pasmo se ve en seguida negado [...] por esta prisa de lanzarse a otras regiones, que le hacen romper su naciente éxtasis” (Zambrano 2005 16). Esto supondría que, abrumado ante la enormidad de las “cosas”, el filósofo se obligó a sí mismo a nombrar y categorizar la realidad para intentar olvidar su desvalimiento frente al mundo ilimitado e imposible de ser aprehendido: el terror a la infinitud es el causante de la violencia del filósofo.

En Zambrano y Valente, el conocimiento sobreviene al poeta sin este buscarlo. Es un don, el poeta no lo reclama ni lo exige, la razón poética irrumpe sorpresivamente. “La realidad le sale al encuentro y su verdad no será nunca verdad conquistada, verdad raptada, violada; no es alezeia, sino revelación graciosa y gratuita” (Zambrano 1996 50) dice Zambrano; “la capacidad de revelación poética de la realidad tampoco está condicionada en definitiva por la personal actitud del artista [...]. El objeto [del poema] es *sobreintencional*” (Valente 1971 28), observa Valente.

La escisión del hombre moderno, quien, dividido entre el mundo sensible y el inteligible, se afana en separarse del mundo, se debe, en parte, a los imperativos de la razón ilustrada. El saber poético ambiciona el conocimiento del hombre, para así develar ciertas zonas de la realidad encubiertas que la condición fragmentaria de la existencia impide “ver”. Ansía rastrear y aunar los retazos dispersos tras el quiebre de lo humano, antes unido, desea convocar los fragmentos a un nuevo ensamblaje feliz, restaurar el camino perdido del “retorno”.

## II. El lugar del canto

El título de este capítulo proviene de un ensayo de Valente, cuyo contenido en sí carece de relación con el conocimiento poético, pero sugiere espléndidamente, aunque su autor estuviera lejos de proponérselo, una de las más notables diferencias acerca del conocimiento poético entre María Zambrano y su discípulo. En “El lugar del canto” el poeta reflexiona sobre las desventajas que comporta la sustitución contemporánea de la noción de “lugar” en detrimento de la de “patria”, pero, si alteramos un poco estas nociones en nuestro beneficio y entendemos “lugar” no solo en términos de espacialidad física, como quiere Valente, sino además como posición –o mejor, *condición*– desde la que se enuncia, topamos con las divergencias que trazan, en cuanto a sus nociones de razón poética, la condición de filósofa en Zambrano y la de poeta en Valente.

En el prólogo de *Filosofía y poesía*, Zambrano confiesa su irrenunciable vocación para la filosofía. Cautivada además por la poesía, esta situación la coloca entre dos



formas de pensamiento que se aproximan pero no llegan a juntarse. El conocimiento poético zambrano, situado entre estos extremos, representa la reunificación – pérdida desde la república platónica– de estos modos distintos de pensamiento en Occidente. El peso que Zambrano coloca sobre su razón poética es enorme, pues carga con una historia ancestral donde filosofía y poesía han andado siempre separadas. Dota al conocimiento poético de la responsabilidad de transformar la historia milenaria. La reintegración entre estos dos modos de pensamiento encarna una restauración mayor, la de la unidad humana: alma y cuerpo, mundo exterior y mundo interior. Esto hace confesar a la filósofa que el conocimiento poético, entendido como conocimiento total, absoluto, es aun inalcanzable<sup>2</sup>. Si bien consigue develar ciertas zonas de la realidad, su sentido último es aun quimérico. Estas apetencias de totalidad de conocimiento y la conciencia del peso que representa la historia del pensamiento occidental, distinguen las nociones de Zambrano.

Sobre Valente escribió la filósofa:

[En la conciencia poética de Valente] lo histórico se aparecía en el terreno propicio para establecer poesía y razón, quedando descuidado el lugar propio del poetizar y del pensar metafísico, ya que, al par que se descubre la función cognoscitiva de lo poético, se va apareciendo el sentir originario, fuente de la metafísica (Zambrano 1999).

Este aparente “descuido de lo metafísico” aleja levemente al discípulo de su preceptora. La condición de poeta impide a Valente desligarse del contexto literario que lo rodea y estipula, en parte, las pautas de su poética. El ensayo con el que inicia *Las palabras de la tribu*, “Conocimiento y comunicación”, funge, en efecto, más que como acercamiento intuitivo y filosófico a la realidad por medio de lo poético, como manifiesto literario, si bien redimido de toda pretensión programática. El peligroso incremento de las teorías de la comunicación le provoca gran desasosiego porque reducen la poesía a mero transmisor de mensajes y lo impulsa a subvertir intrépidamente la noción habitual de comunicación, al decir que si bien la poesía comunica, esto solo es un efecto colateral del conocimiento obtenido, puesto que es precisamente al propio poeta, que antes del acto creador carecía de todo material sobre la realidad, a quien primero se “comunica” el nuevo saber. Esta postura se vuelve aun más explícita en “Literatura e ideología”, donde la poesía, en su función estrictamente comunicativa, aparece como vocera de doctrinas torcidas que se afanan en el falseamiento de la realidad, cuyo develamiento depende precisamente

de otro tipo de poesía, que Valente entiende como la única genuina, capaz de trascender cualquier ideología, dejando hablar a “aquello” de la realidad –esencial y hasta entonces no descubierto– que permanece oculto. Unido insolublemente a las circunstancias artísticas de su tiempo, el conocimiento poético de Valente no es solamente sabiduría iluminada, separada y enfrentada al conocimiento racional, sino el resultado de una marcada conciencia estética. Aunque no por ello menos lúcida, esta razón poética es también reacción ante ciertas posturas literarias y defensa de principios artísticos propios, contrapuestos a los entonces imperantes. Negado a despegarse de su condición de poeta, las necesidades estéticas de Valente animan y conducen, en parte, su pensamiento, y lo aligeran de la patente inquietud filosófica que alienta la razón zambraniana. Mientras el fin último de la razón de Zambrano es el conocimiento total, aun irrealizable, el de Valente, quien se contenta con el descubrimiento de algunas áreas hasta entonces desconocidas del mundo, sí es posible: “La obra de arte solo se produce cuando existe un objeto” (Valente 1971 27), o sea, una zona manifestada de la realidad.

### III. El modo de “decir”

Hay un cuestionamiento constante en Zambrano sobre la naturaleza del lenguaje. Lo libera, como Valente, de toda instrumentalidad, pero ya desligado de la sujeción tiránica de la razón, duda de él por su condición de expresión inequívoca, por ser palabra certera, que reduce y afirma. La realidad a la que Zambrano quiere abrirse es imprecisa e inefable, traducirla en palabras es acordonarla, convertirla en otra más de las realidades falsas nuestras. “El diálogo silencioso del alma consigo misma [...] busca aun ser palabra, la palabra única, la palabra indecible” (Zambrano 19), afirma en *Claros del bosque*. Dividida entre el deseo de “liberar la palabra del lenguaje” y la imperiosa necesidad de “decir”, esta tensión se trasluce en su escritura. Ya decía Cioran sobre la filósofa que “para ella, nada es verdad salvo lo que precede o lo que sigue a lo formulado, únicamente el verbo que se hurta a las trabas de la expresión” (Cioran). Como su pensamiento, que no busca determinar conceptualmente las cosas, el lenguaje de Zambrano solo sugiere, insinúa. Lo que su palabra revela aparece siempre incompleto, como fragmentos de un pensamiento mayor nunca descubierto. Juego de alusiones y zonas emergidas pero nunca descritas, es en este entrever discontinuo donde las frases se pierden y se recobran, en este descubrir a medias las cosas, entre la luz y la sombra mítica, sobre el que descansa precisamente su método para unir pensamiento y vida, para obtener el conocimiento poético:

¿Qué significa en verdad este “Incipit vita nova”, que todo método, por estrictamente lógico, instrumental que sea trae consigo? No puede responder más que a la alegría de un ser oculto que comienza a respirar y a vivir, porque al fin ha encontrado el medio adecuado a su hasta entonces imposible o precaria vida. Los ejemplos del método cartesiano [...] ¿No son todos ellos la repercusión de un instante, de un único instante que se perpetúa discontinuamente? (Zambrano 1986 4)<sup>4</sup>

Esa tentativa –en la que escribir sobre una búsqueda, en la que ese intento por dejar registrada la exploración es precisamente lo que conduce a hallar lo que se buscaba–no es compartida por Valente. Ambos pensadores estiman que el conocimiento solo se adquiere en el instante mismo de la creación poética, pero solamente Zambrano piensa que la manifestación misma de esta idea sirve para demostrarla. Únicamente en la filosofía, la escritura de la búsqueda es simultánea al acto mismo del buscar. Cuando Valente expone sus concepciones, consigue distanciarse de estas. Los textos en los que devela su pensamiento pretenden *comunicar* sus nociones sobre conocimiento poético, funcionan como prólogos o introducciones involuntarias a este conocimiento que se anuncia, pero que, al menos en su escritura poética, no se manifiesta. El poeta no duda en formular ni categorizar si estos medios le permiten definir con mayor claridad sus concepciones. Hay un momento en “Literatura e ideología” en el que Valente se dispone a definir, sin titubear, lo que entiende por “objeto” y “tema”, ejemplificados maravillosamente en estas líneas:

Conviene, desde ese punto de vista, distinguir cuidadosamente el *objeto* del *tema*. El *objeto* del poema es la zona de realidad, poéticamente conocida, que el poema revela. El *tema* es el enunciado genérico de esa realidad, que aun así enunciada puede seguir estando encubierta. El *tema* no determina la forma, en cambio, entre esta y el *objeto* hay un condicionamiento dialéctico. El *tema* es por sí solo poéticamente inerte. (Valente 1971 28)

Valente no sigue los modos de “decir” el conocimiento poético de Zambrano, no se suma al “método” empleado por la filósofa. Es posible que, a diferencia de su preceptora, crea que no es este “aludir discontinuo” la única vía para hacerse con la razón poética. La precisión, la formulación necesaria, pueden ser otros modos, perfectamente loables, de obtención de conocimiento.

#### IV. La palabra naciente

La palabra poética, única, es “palabra naciente”. Engendra lo hasta entonces indistinto, comienza a revelar lo desconocido. Es *palabra auroral* en Zambrano, “aventura del alba” en Valente. Aurora, alba, instante en el que la luminosidad se abre paso entre las sombras. En un ensayo de Rebecca Maldonado sobre Zambrano, citado antes, ésta aludía de pasada a cómo ese juego de luz y oscuridad, que se contrapone a la claridad eneguedora de la Ilustración, se vinculaba estrechamente a la lucha mítica arquetípica entre el bien y el mal. Esta concepción ancestral del lenguaje tributa a la construcción de la palabra poética. Que la palabra “verdadera” pertenezca al mundo del mito, asegura su pertenencia a ese universo pretérito y anterior al lenguaje, en el que, como la luz y la sombra, alma y cuerpo eran indisolubles. Si la palabra poética es la única reminiscencia viva de ese mundo, naturalmente solo ella será apta para señalar el camino de “retorno”. Entonces, la palabra poética zambraniana es huella de un tiempo sagrado, resto arqueológico de un lenguaje aun no colonizado.

También en Valente la palabra conduce a un momento primario: “Toda palabra poética nos remite al origen, al *arkhé*, al limo o material original, a lo informe a donde se incorporan perpetuamente las formas” (Valente 1983 63). Pero esta palabra es más que reliquia pretérita, vestigio genésico como en Zambrano, porque no solo encierra en sí el instante originario sino que comprende la trama de todos los tiempos desde el origen. La palabra poética devela todos los estratos de sentido que se acumulan a través del devenir, así que no solo restituye el origen, sino la historia entera que emerge y se extiende a partir de este: “La palabra poética es la pura potencialidad del logos anterior a la creación, es decir, es la generación de historia (o sea permite reconstruir la historia, su transcurso), ha de poder hablar de su sentido [...] o posibilitar esa aproximación al sentido en la que solo poéticamente puede ser restaurada la experiencia” (Valente 1971 61). La palabra, liberada de toda instrumentalidad por lo poético, se “sobrecarga de sentido”, no solo alude a una zona secreta y encubierta de la realidad hasta entonces no percibida, sino señala – integra– sus innumerables alusiones a través de la historia. El tigre de Borges, un poseso de las convergencias, es todos los tigres: “Era el tigre de esa mañana, en Palermo, y el tigre del Oriente y el tigre de Blake y de Hugo y Shere Khan, y los tigres que fueron y serán” (Borges 80). En Valente, la palabra poética, aunque apunta al ente en un aspecto particular, encierra potencialmente su devenir total: es la sinécdoque por excelencia.

Quizás sean necesarias unas palabras finales. Las reflexiones anteriores han hecho patente la existencia de ciertas diferencias en cuanto al modo de concebir el conocimiento poético en María Zambrano y José Ángel Valente. Que estas distancias no pueden ser entendidas en nociones de superioridad-inferioridad –impensables en el plano literario– sino como *posibilidades* de enriquecimiento e iluminación intelectual, resulta superfluo. Un crítico como Harold Bloom, a quien se debe el concepto de “angustia de las influencias”, disertó sobre cómo los precursores, si son asimilados no como entidades supremas e incuestionables, sino como una plataforma dúctil de la que se bebe pero que también se moldea y transforma, resultan fuente de enriquecimiento y no un lastre limitante. El mismo José Ángel Valente escribió en un ensayo sobre la relación entre María Zambrano y su maestro Ortega y Gasset lo siguiente: “En cierto modo, la acción del maestro es la creación de *un vacío fecundo* o una soledad propicia a la revelación, a la manifestación del propio pensamiento, es decir, a la creación de una libertad” (1971 240, énfasis mío). Sin dificultad, podríamos adjudicar palabras semejantes al propio poeta.

## Notas

<sup>1</sup> En la edición del “El Cultural” a la que aludo más adelante, se reproduce la siguiente frase de Valente: “María Zambrano no sabía lo que era el otro, que es un concepto tan cristiano, esclavizaba a su entorno y no igualaba, en fin, con la vida el pensamiento. Ella no lo igualaba, no”.

<sup>2</sup> “Pero este conocimiento poético maravilloso, confesémoslo, no es mucho más todavía que una promesa, porque no había sonado su hora. De su plenitud puede surgir toda una cultura en la que ciencia y conocimientos hasta ahora errabundos, como la historia, sean la médula; en la que ciencias como la Sociología, nacientes aun, alcancen su pleno desarrollo; en que el saber más audaz y más abandonado sea por fin posible: el conocimiento acerca del hombre”. [Zambrano 1996 50-51]

<sup>3</sup> No debe pensarse que la literatura no ocupa un lugar de peso dentro de la obra de Zambrano. Lo que ocurre es que, mientras en Zambrano lo literario es fuente de enriquecimiento, ensanchamiento del discurso filosófico, en Valente es base, componente sustancial directo del que emerge su poética.

<sup>4</sup> Sobre este descubrimiento dice Rebecca Maldonado que “Su pensamiento [el de Zambrano] solo hace señales. Deja la luz en ese juego de luz y sombras, ocultamiento y

desocultamiento. Apenas las roza con la palabra.[...] Las primeras páginas de *Claros del bosque* logran transmitir la experiencia de quien, tras muchos trabajos, ha encontrado el medio y el modo para expresar aquellas regiones del ser abandonadas por el racionalismo” [Maldonado 153]. Pero podríamos agregar algo más que se desprende de la afirmación de Maldonado: si esa otra realidad aun no revelada del todo pertenece a ese mundo de luz y oscuridad, y la escritura de Zambrano en sí misma es también un andar entre lo oculto y lo luminoso, su modo peculiar de poetizar sería precisamente un medio de hacer contacto, intermitentemente, con la realidad desconocida: el fin de la escritura de Zambrano es precisamente esas breves, pero constantes escaramuzas en ese mundo “otro”: incursiones relámpago en la auténtica realidad.

## Bibliografía

- BORGES, JORGE LUIS. *Páginas escogidas*. La Habana: Casa de las Américas, 1988. Impreso.
- CIORAN, E.M. "Ejercicios de admiración". *Enlace de Bibliotecas digitales*. n.p., s.f. Web. 16 oct. 2013.
- MAILLARD, CHANTAL. "La violencia de la palabra. Algunas consideraciones acerca del origen de la poesía y la filosofía". *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes / Fundación María Zambrano, 2004. 385-397. Impreso.
- MALDONADO, REBECCA. "Líneas para la interpretación de la razón poética". *Vocación por la sombra. La razón confesada de María Zambrano*. Comp. Greta Rivara Kamaji. México D.F.: Edere, 2003. 147-165. Impreso.
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL. *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI, 1971. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "Sobre la operación de las palabras sustanciales". *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus, 1983. 60-70. Impreso.
- ZAMBRANO, MARÍA. *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral S.A., 1986. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Filosofía y poesía*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005. Impreso.
- \_\_\_\_\_. "María Zambrano, inédito sobre Valente". *El Cultural*. El cultural, 28.11.1999. Web. 2. feb.2014..
- \_\_\_\_\_. *Pensamiento y poesía en la vida española*. Madrid: Endymion, 1996. Impreso.

# LAS VOCES Y LOS TESTIMONIOS DE *LA HOJARASCA*

---

KARLA SOFÍA BELTRÁN TORRES

---

El colombiano Gabriel García Márquez publica en 1955 *La hojarasca* como su primera novela. En ella se nos sitúa por primera vez en Macondo y presenta a sus primeros habitantes. Por ello, esta obra es objeto de análisis, ya que estamos ante una serie de memorias que le dan ese ambiente surrealista y mágico propio de Latinoamérica. Por ejemplo, el manejo de una técnica narrativa diferente a la típica y tradicional del narrador omnisciente. En la obra no existe dicho narrador sino que nos encontramos con varios narradores que exponen su testimonio. Por medio de la narración, los personajes adquieren autonomía, pero no sólo eso, también obtienen una voz propia.

La narrativa ofrece a los personajes una oportunidad de construir su historia por medio del testimonio narrado. En otras palabras, la narrativa es el vehículo que tienen los personajes para comunicar la información que construye la historia. El personaje narra diversos datos con base en la visión individual de los sucesos. Cada uno de los personajes constituye la voz de un narrador que lleva a cabo parte de la historia en *La hojarasca*. Es decir, el papel de narrador representado por el agente que, mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar, hace la relación de sucesos reales imaginarios (Beristáin 355). En este caso, los personajes son los agentes narrativos, son los locutores primarios.

La narrativa tiende a desarrollar una diégesis, que es el conjunto de acciones ocurridas en el *aquí y ahora* de su enunciación, es decir, enhebradas espacio temporalmente mediante la acción discursiva de narrar (Beristáin 150). La diégesis central que presenta la novela es la vida del doctor. Este es el momento del que los personajes parten para narrar. Cuando las voces narrativas salen al



aire, nos dirigen hacia diversas perspectivas que cada uno marca a través de su testimonio. Según Tacca, los personajes son el motivo de la narrativa para las voces: “Hay un procedimiento muy utilizado por la novela, que consiste en un verdadero desdoblamiento entre narrador y personaje, aunque conservando su consciencia, su identidad. El personaje cuenta hechos de su pasado, pero contemplados en la relativa “ajenidad” que impone el tiempo” (Tacca 131). En la novela, los personajes están en el acto narrativo basados en sus testimonios, también llamados como enunciados. Las voces se manifiestan con base en los segmentos de las cadenas habladas o escritas (Beristáin 183), ya sea un cúmulo de frases u oraciones. Lo enunciado es producido por un emisor, es decir, por un narrador. En *La hojarasca*, las voces son los emisores de este enunciado personal. Sin embargo, las voces no son del todo similares, a pesar de ser narradores no comparten las mismas características ni la misma capacidad de conocimiento de la historia. Entre ellas parten del mismo eje de la historia: la situación en la que se encuentran.

Las voces que se encuentran en el texto son: el coronel, Isabel y el hijo de Isabel. Las tres cumplen la principal función: narradores diegéticos. Enseguida observamos como la voz de Isabel nos brinda información sobre el pueblo en el que vivía el doctor:

Detrás del templo, al otro lado de la calle, había un patio sin árboles. Eso era a fines del siglo pasado, cuando llegamos a Macondo y aún no se había iniciado la construcción del templo. [...] cuando llegó el primer párroco se alojó donde una de las familias acomodadas de Macondo. Luego fue trasladado a otra parroquia. Pero en esos días (y posiblemente antes de que se fuera el primer párroco) una mujer con un niño de pecho había ocupado el cuartito sin que nadie supiera cuándo llegó a él, ni dónde ni cómo hizo para abrir la puerta. (García Márquez 51)

Del mismo modo la voz del coronel testimonia:

Regresaba de la peluquería al anochecer y se encerraba en el cuarto. Desde hacía algún tiempo había suprimido la comida de la tarde y al principio se tuvo en la casa la impresión de que regresaba fatigado e iba directamente a la hamaca, a dormir hasta el día siguiente. Pero no transcurrió mucho tiempo antes de que yo cayera en la cuenta de que algo extraordinario le sucedía a sus noches. (García Márquez 95)

A la vez, la voz del hijo de Isabel expresa:

Mi abuelo se sienta otra vez junto a ella, la barba apoyada en el bastón. Dice: *Qué casualidad. Yo venía pensando lo mismo.* Ellos entienden sus palabras. Hablan sin mirarse, mamá estirada en el asiento, dándose palmaditas en el brazo, y mi abuelo sentado junto a ella, todavía con la barba apoyada en el bastón. Pero aún así se entienden sus palabras, como nos entendemos Abraham y yo cuando vamos a ver a Lucrecia. (García Márquez 129)

De acuerdo con los fragmentos que cité anteriormente, se visualiza una diferente perspectiva entre los narradores. Por ejemplo, las voces de Isabel y la del coronel, coinciden en ser narradores homodiegéticos. Estos son aquellos que están involucrados en el mundo narrado y se encuentra en primera persona. Por lo tanto, este tipo de narradores conocen la historia que se narra y como prueba de esto, dan su testimonio. A continuación, un fragmento de la voz del coronel que aparece en el primer capítulo:

Lo miro a los ojos y siento que le he mirado con la firmeza necesaria para hacerle entender que penetro hasta lo más hondo de sus pensamientos. Le digo: *Usted se está colocando fuera de la ley para darles gusto a los demás.* Y él, como si hubiera sido exactamente eso lo que esperaba oír, responde: *Usted es un hombre respetable, coronel.* Yo le digo: *Usted más que nadie sabe que está muerto.* Y él dice: *Es cierto, después de todo yo no soy más que un funcionario. Lo único legal sería el certificado de defunción.* Y yo le digo: *Si la ley está de su parte, aprovéchela para traer un médico que expida el certificado de defunción.* (García Márquez 27)

En el fragmento anterior, el emisor por medio de su narración nos da pistas sobre su caracterización: *ahora el pueblo siente llegar la hora*, nos dice el enunciador. Podemos concluir que conoce la vida del doctor y el pueblo en el que sucede este incidente que es Macondo. Al igual que el coronel, Isabel es un narrador homodiegético:

No he debido traer al niño. No le conviene este espectáculo. A mí misma, que voy a cumplir treinta años, me perjudica este ambiente enrarecido por la presencia del cadáver. Podríamos decir a papá que no nos sentimos bien en un cuarto en el que se han acumulado, durante

diecisiete años, los residuos de un hombre desvinculado de todo lo que puede ser considerado como afecto o agradecimiento (García Márquez 17)

En este fragmento, Isabel da a conocer la visión que tiene, en especial, con la situación que comparte junto con el coronel y con su hijo. Es aquí donde comienza a narrar su estancia en la casa del difunto. El *yo* de Isabel comienza a narrar y manifiesta su sentir dentro del momento en el que describe *me perjudica este ambiente*. Para ella esa situación no es favorable, por eso quiere proteger a su hijo. De esta manera, se observa una línea intrínseca en las voces.

Las voces narrativas son un conjunto de narradores-personajes. Este grupo de voces puede variar de acuerdo con las características del texto. Por ello, el hijo de Isabel, se deslinda de los dos narradores mencionados anteriormente. El hijo de Isabel enuncia desde otra óptica como un narrador metadieético:

Hace días que no vamos a ver a Lucrecia. Pero mi abuelo no se mueve. Está sentado junto a mamá, con la barba apoyada en el bastón. Yo me quedé mirándolo, examinando sus ojos detrás de los cristales, y él debe sentir que lo miro porque de pronto suspira con fuerza, se sacude y dice mi madre con la voz apagada y triste: *El Cachorro los habría hecho venir a correazos*. Después se levanta de la silla y camina hacia donde está el muerto. (García Márquez 132)

En el fragmento anterior, el hijo de Isabel narra los hechos desde otra distancia comparado con los otros narradores. Esto se debe a que se concibe como un narrador metadieético. Este tipo de narrador es aquél que narra en su calidad de personaje de la diégesis, es decir, si ubicado dentro de una primera cadena de acontecimientos toma a su cargo la narración de otra historia, ocurrida en otro plano espacio-temporal, en otra situación, con otros personajes (Beristáin 357).

Al inicio del primer capítulo, el hijo de Isabel es el primero que aparece. Este énfasis que recibe el hijo se lleva a cabo con el propósito de abrir camino a los otros narradores. Esto no significa que el hijo sea el personaje protagonista, al contrario, los tres se mantienen en un mismo nivel jerárquico: "Mi abuelo echa un libro dentro del ataúd hace una señal a los hombres y tres de ellos colocan la tapa sobre el cadáver. Sólo entonces siento la liberación de las manos que me sujetaban la cabeza hacia ese lado y empiezo a examinar la habitación" (Beristáin 17). Las voces narrativas son personajes activos en el mundo narrado. Tanto como Isabel,

coronel y el hijo se les denomina voz y tienen existencia por su identidad narrativa y como actores en la obra. De este modo, se visualiza un doble trabajo por parte de las voces: ceden el turno y voz a otros personajes que, al igual que ellos, dan a conocer su propia visión con otra información de la trama.

Los tres personajes que simultáneamente son voces pueden conocer en demasía la historia. Sin embargo, su visión particular los hace exponer los hechos de diferente manera. Esto se debe a que en muchos textos narrativos se da la pluralidad de perspectivas en transformación constante. Según Pimentel, es rara la vez que la perspectiva del narrador o la de los personajes pueden reducirse a una (El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa 121). Los tres se encuentran en el mismo tiempo-espacio, pero no tienden a narrar con la misma visión.

Como se mencionó anteriormente, los personajes son llamados voces narrativas. Es decir, la voz narrativa es la persona del narrador que, cuando se aparta de la mirada<sup>1</sup> ofrece un distinto grado de conocimiento de la situación (Beristáin 357). En otros términos, la voz narrativa pertenece a una identidad extra de los narradores que a su vez son actores de la historia.

Con esta evidencia, es inevitable recalcar la importancia de cada una de las voces. Por medio del acto de narrar, se observan los diversos testimonios confesados por cada personaje-*narrador*. La óptica personalizada de la voz marcará la pauta a la otra; así se lleva una cronología en cada capítulo y mantener la concepción de la diégesis.

En el último capítulo, el niño es el que da el cierre a esta historia de la misma manera que abre la historia en el primer capítulo. Este personaje es una herramienta para la introducción y la conclusión de la historia.

En la introducción dice:

Por primera vez he visto un cadáver. Es miércoles, pero siento como si fuera domingo porque no he ido a la escuela [...] De la mano de mamá, siguiendo a mi abuelo que tantea con el bastón a cada paso para no tropezar con las cosas [...] No sé por qué me han traído. Nunca había entrado en esta casa y hasta creí que estaba deshabitada [...] Al entrar no vi al muerto. Vi a mi abuelo en la puerta, hablando con los hombres, y lo vi después dándonos la orden de seguir adelante. [...]

Al concluir describe:

Mi abuelo está conversando con el hombre junto al ataúd. Luego le entrega un papel a mi abuelo, diciendo: *Ya verá que todo sale muy bien.* [...] Los hombres se ponen en movimiento. Uno ellos se inclina sobre la caja con el martillo y los clavos y los otros se dirigen a la puerta. Mi madre se levanta. Está sudorosa y pálida. [...] me hace a un lado para que puedan pasar los hombres que vinieron a abrir la puerta. [...] cuando acaban de clavar se oye el canto de varios alcaravanes. [...] y el ataúd queda flotando en la claridad, como si llevaran a sepultar a un navío muerto. Yo pienso: ahora sentirán el olor. Ahora todos los alcaravanes se pondrán a cantar (García Márquez 160)

Las voces tienen distinta perspectiva debido a su configuración narrativa. La perspectiva o visión depende totalmente del tipo de narrador que sea. En *La hojarasca*, el coronel e Isabel, comparten características porque son narradores homodiegéticos y, por ende, sus narrativas se cruzan. La información que nos proporcionan es diferente a la que da el hijo. Debido a esta misma configuración la voz del hijo de Isabel se distingue de los otros dos, porque éste último es un narrador metadiegético.

Por lo tanto, su perspectiva será paralela con los otros narradores. Esta característica coincide con su configuración de personaje; es un niño de once años. El hijo de Isabel no tiene conocimiento más que del propio presente, de la situación en la que se encuentra. Por ello, sería imposible llevar a este narrador veinte años atrás donde el doctor se vio envuelto en una serie de acontecimientos junto con el coronel e Isabel. Los personajes son cómplices de la historia. Esto involucra a cada uno de ellos en el desarrollo de la trama. Las voces narrativas ejercen dos funciones: una dinámica y una pasiva. La primera es aquella con la cual promueven los detalles de la historia. La segunda es donde se realizan como actores de la misma.

Finalmente, la técnica narrativa en los personajes tiene un papel importante. Como se analizó en el texto, los personajes están configurados como narradores, los cuales llevan el nombre de voces. Estas voces se componen de narradores que se encuentran en la historia y por lo menos, tienen un amplio conocimiento de ella. Lo especial de la voz narrativa es la visión particular sobre los sucesos que son objeto de narración con la que se manifiesta cada personaje. Cada una de ellas brinda un

comunicado distinto; lo que conlleva al lector a explorar cada versión y con ello tener una idea más concreta de lo sucedido. Sin lugar a dudas, una técnica moderna para un pueblo místico.

## **Notas**

<sup>1</sup>Según Beristáin, mirada narrativa es la relación que existe entre el narrador y los hechos narrados, misma que marca el procedimiento discursivo de presentación de la historia (p. 356).

## Bibliografía

BERISTÁIN, HELENA. *Análisis estructural del relato literario*. D.F.: Limusa S.A. de C.V., 2007. Impreso.

\_\_\_\_\_. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa, 2008. Impreso.

CIORAN, E.M. "Ejercicios de admiración". *Enlace de Bibliotecas digitales*. n.p., s.f. Web. 16 oct. 2013.

GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL. *La hojarasca*. México: Editorial Diana, 2003. Impreso.

PAREDES, ALBERTO. *Las voces del relato*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1987. Impreso.

PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo Ventiuno Editores, s.a. de c.v., 1998. Impreso.

TACCA, OSCAR. *Las voces de la novela*. Tercera edición. Madrid: Gredos S.A., 1985. Impreso.

# LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NARRATIVA

en dos novelas de Juan Carlos Onetti: *El pozo* y *Cuando ya no importe*

---

KARLA GABRIELA VELÁZQUEZ APARICIO

---

## I. Introducción

Al hablar del concepto de *identidad* nos enfrentamos a varios y diversos discursos que, históricamente, han marcado las pautas para las interpretaciones del significado de una palabra tan ambigua y mutable. Sin embargo, la identidad no sólo ha estado en constante proceso de determinación por el tiempo y el espacio, sino también, por los distintos sujetos que interactúan en el día a día conformando los sectores sociales. Así, los sujetos productores de discursos, construyen, consciente o inconscientemente, sus identidades en un continuo proceso de reconocimiento consigo mismos y con el otro.

Por su parte, quién produce un discurso es alguien que indudablemente tiene algo que decir; algo que narrar. Desde luego, el narrador en cualquier relato, sea ficcional o no, pretende ser escuchado por otro, quien se espera dé sentido a lo enunciado (y en el mejor de los casos haga suyo y/o transforme lo relatado). Este proceso comunicativo del cual hablamos, que como cualquier otro, para ser funcional, necesita mínimamente de algunos elementos participantes como el emisor, el mensaje y el receptor, se encuentra determinado por una serie de condicionantes que configuran su producción, significado y sentido. Estos determinantes irán desde la intención de quien emite el relato, el momento y el espacio en que sea emitido, hasta la reconfiguración de sentido y significado que el receptor atribuya a lo dicho.

Sin embargo, a pesar de la gran extensión de discursos orales que construyen los más diversos relatos, el tema a tratar aquí se limitará al relato escrito ficcional y



sus narradores. En específico, desarrollaré un análisis de dos narradores contruidos en dos novelas del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti: *El Pozo* y *Cuando ya no importe* (primera y última novela del escritor hispanoamericano, respectivamente) serán el mundo en donde Eladio Linacero y Carr desarrollen sus identidades.

En el presente estudio hablaré no sólo de Linacero y Carr como dos entes ficcionales que, en su carácter mimético, representan cada quien a dos hombres del siglo XX con sus muchos posibles conflictos y limitantes, sino que, también, mi análisis se centrará en los elementos que configuran las identidades de los narradores, ambos protagonistas de sus propias historias. El tiempo, el espacio y el lector, serán necesarios en la construcción y reconstrucción de la identidad del yo narrado.

## II. El narrador

Como ya mencionamos, el narrador será quien tenga algo que comunicar para otro (receptor) que será quien escucha. Hasta aquí, tal planteamiento parece estar claro y resultaría demasiado simple, y a hasta limitado, si nos quedáramos con una fórmula tan cerrada como la siguiente: emisor-enunciado-receptor. Sin embargo, al momento de entrar de lleno al mundo ficcional, al de la narración, comprendemos que tal afirmación se encuentra llena de carencias. En primer lugar, es cierto que el narrador es quien habla, pero, ese que habla está, sin duda, hablando desde cierta postura, con una cierta intención.

Enrique Anderson Imbert, en su libro *Crítica interna*, explica los tipos de narradores que existen. Los primeros son aquellos que no se encuentran en la narración y por lo general hablan en tercera persona. Estos narradores se caracterizan por ser una especie de Dios que todo lo ve, o simplemente, por ser observadores, pero no participan como personajes dentro de la historia que están narrando. Posteriormente, habla de los narradores que están dentro de la obra, y uno de ellos es el *narrador protagonista*. Este último se caracteriza por contar lo que sucede a partir de su particular percepción. Por lo tanto, el narrador protagonista narra y describe las vivencias, propias y ajenas, desde su punto de vista<sup>1</sup>.

Así, el llamado narrador protagonista adquiere dos funciones: el de narrador y el de personaje. A diferencia de otros narradores éste no sólo se referirá a los personajes que lo rodean, sino que también irá narrándose a sí mismo. Es decir que construirá su propia identidad.

El narrador protagonista, que no puede estar afuera de su propia narración, tratará de convencer al lector de la verosimilitud de sus argumentos y de la validez de su visión de la realidad y, aunque los personajes que lo rodean pueden pensar o actuar de manera distinta a él, éste siempre opondrá su opinión ante el otro. Sin embargo, está en el lector creer o no en dichas percepciones sobre sí mismo y los demás. Por lo que, un narrador protagonista puede ser confiable o no. Puede que nosotros como lectores podamos ir desentrañando, probablemente a través de otros personajes, la falsedad en los discursos u las omisiones en cuanto a la información proporcionada, pero lo cierto es que él fungirá como un guía en el proceso de lectura, ya que, como lo mencionamos, el mundo ficcional se construye a través de sus percepciones.

### III. Cuando ya no importe

En esta última novela (1993) del autor uruguayo, Juan Carlos Onetti, *Cuando ya no importe*, el narrador, personaje y protagonista de la misma, construye un mundo situado en la ficcional ciudad de Santamaría. Éste se caracteriza por ser un personaje complejo, con varias características que lo identifican y diferencian del resto. Edward Morgan Foster llama "planos" (Foster 73) a los personajes que destacan tanto por ser estables en su comportamiento, como por representar algo en específico (al héroe, al pícaro, etc.), y sus características son siempre las mismas. Sin embargo, hay otro tipo de personajes que son más complejos, y por lo mismo, el lector necesita estar constantemente desentrañando su pensamiento mediante el discurso expuesto. Carr representa a uno de estos personajes.

En *Cuando ya no importe*, Carr comienza su relato con la mención de la partida de su mujer, con la cual compartía la miseria, misma que lo lleva a un lugar desconocido con un empleo cuyo fin único es permitir el tránsito del contrabando. En su diario, Carr no sólo describe su realidad, con la gente y el espacio que la conforman, sino que también se describe a sí mismo como un hombre carente de pretensiones, orillado al tedio de una vida vacía y sin sentido.

El narrador protagonista narra y describe lo externo (espacio, ambiente, situaciones) desde lo interno, desde su propia subjetividad: en él todo es subjetivo, todo emana desde su propia percepción. Por lo anterior, Santamaría, ciudad imaginaria, representa el escenario de su desgracia. La construcción del espacio y del tiempo, siempre iguales, casi estáticos, representan las emociones

de desesperanza y resignación por parte del yo narrado hacia una realidad predeterminada, inmutable.

Así, sobresale el pensamiento del narrador por la forma de entender su realidad, y en consecuencia, a sí mismo. En este proceso de entendimiento y reconocimiento de lo externo y lo interno, Carr se reconoce y representa como un ser solitario, hostil, que se enfrenta a una realidad siempre igual, monótona; un mundo que no cumple con sus expectativas (aunque desconozcamos cuáles son éstas).

Eduardo Subirats, en su libro *Figuras de la conciencia desdichada*, habla de este conflicto del hombre, y dice del yo lo siguiente:

“ha desembocado en un ser que no rige ni controla, ha sido arrancado de la naturaleza y confrontado consigo mismo como con una realidad interior a la que también debe envilecer y dominar; le han sido arrebatados los medios de auto conservación empírica en beneficio de una producción social que lleva consigo el tedio y el vacío, y no conduce a ningún fin” (Subirats, 51)

De la anterior cita vale la pena enfatizar algunas cuestiones. La primera se refiere nuevamente al problema del yo, al conflicto del hombre interno que, como bien lo dice Subirats, ha perdido la capacidad de controlar y regir (tanto a su entorno como a sí mismo) y, por lo tanto, ha caído en el vacío de su propia existencia. En tanto, Carr, ente de ficción, representa a un hombre desinteresado por su realidad y su propio destino. Lo anterior se hace evidente en la siguiente cita: “Como a mí todo me daba lo mismo, después de muchos desengaños de clase diversa, firmé lo que Paley quiso” (Onetti 19). En la frase anterior, el desinterés, incluso hacía su propia vida, lo conduce a la inacción, como lo es el dejar de tomar decisiones sobre su futuro. De esta forma, conscientemente, ha aceptado dejar de tener el control sobre lo que con él suceda. Aunque, por otro lado, el conflicto viene cuando esa realidad (el mundo externo visualizado) no cumple con lo que el personaje espera, y en consecuencia, la angustia lo invade ante la imposibilidad del cambio, pues, como ya mencionamos, el hombre, y en este caso el narrador, ha perdido su poder regidor incluso sobre su propia persona: “Algo me están asustando los días con rostro invariable. La reiteración de días iguales, confundibles (Onetti 134). Tal monotonía causa conflicto pues, aunque no está implícito, el personaje narrador espera algo distinto de su realidad, del tiempo mismo.

Sin embargo, el proceso de la construcción de la identidad, en este caso narrativa, no sólo sucede a partir de las experiencias individuales del narrador protagonista, pues, el ente de ficción, cual representación de un ser humano real, se encuentra a sí mismo a partir del otro. Es decir que uno se reconoce a sí mismo, con sus características y limitantes, a partir de la colectividad. Pero, tal proceso de reconocimiento puede darse de manera inversa, ya que el narrador puede saber quién es no sólo por la identificación, sino también por el saberse diferente al otro. En el caso de Carr resulta más sencillo saber quién es él por este proceso de la no identificación con los otros personajes. En cuanto a los personajes que rodean a Carr, aparte de Elvira y Eufrasia, las únicas mujeres con quienes convive son con las prostitutas del Chamamé (y en cuanto a personajes masculinos podemos citar al personaje onettiano de Díaz Grey). De las primeras dos afirma lo siguiente: “Me iba angustiando la atenuada sospecha de que el resto de mi vida pudiera transcurrir frente al río y la represa, junto a dos hembras de edades muy distintas y semianimales” (Onetti 59).

Así, el lector descubre a un narrador cuya identidad, que puede ser incluso falsa (cabe señalar que Carr es un nombre asignado por quienes lo llevaron a Santamaría, y se desconoce su nombre verdadero), se construye en un proceso de constante conflicto consigo mismo y con los demás personajes que lo rodean y conforman su espacio y tiempo ficcional; su escenario.

#### IV. El pozo

Eladio Linacero representa otro personaje de este tipo: narrador de su propia historia, con conflictos internos y externos que interioriza, y con una compleja identidad que, sin duda, invita al análisis al lector.

En esta novela, que fue la primera de Juan Carlos Onetti (1939), el narrador protagonista parte de un hecho, de una acción que más que ser real es producto de la imaginación de Linacero: una ensoñación recurrente, que llega por las noches, es el reflejo de sus conflictos, que más que externos, se dan al interior de su persona. Al igual que en *Cuando ya no importe*, en *El Pozo* Linacero se representa a sí mismo como un hombre en el encierro, carente de pretensiones y con un constante desprecio por su realidad y los personajes que la conforman.

Como en *Cuando ya no importe*, la relación espacio-tiempo-narrador es esencial en la configuración de la identidad de quien narra. Linacero describe su

espacio y a los demás personajes con adjetivos diversos que muestran su estado hostil hacia los objetos y los actantes con quienes comparte el mismo escenario de ficción. Así, de acuerdo con esta vinculación, podemos interpretar que el ambiente revela un tono de pesadez y soledad, mismo estado que el narrador expresa en sus emociones y pensamientos: “las voces que llegaban traían una sensación de soledad, de pampa despoblada (Onetti 16).

En cuanto al tiempo y la participación que éste adquiere en dicho proceso de conocimiento del yo narrado, cabe señalar que los juegos temporales son necesarios no sólo para entender cómo se transforma la trama de la novela, sino también para comprender que el personaje es un ser temporal y, en dicha calidad, parece lógico que éste sufra cambios, si no en el desarrollo de sus acciones y de su comportamiento, sí en sus pensamientos y emociones. Así, mediante los recuerdos (pues no está demás señalar que su narración son las memorias que está escribiendo), Linacero se narra a sí mismo como un hombre temporal, mutable, con una completa posibilidad de cambio de acuerdo al tiempo y al espacio: “Hace un par de años que creí haber encontrado la felicidad [...] estaba seguro de que me bastaría comer todos los días, no andar desnudo, fumar y leer de vez en cuando para ser feliz” (Onetti 31).

Desde luego, al igual que como sucede con Carr, Linacero se reconoce a sí mismo por medio de los otros entes de ficción. Ester, la prostituta, misma a quien le revela sus ensoñaciones con Ana María, es un personaje por quien niega sentir siquiera afinidad. Por lo que Linacero llevará este proceso de reconocimiento a partir de una no identificación con una mujer a quien considerará en todo momento ignorante e inferior a él. Sin embargo, con Cordes, otro de los personajes a quien le revela su íntimo sueño, no sucederá lo mismo, ya que éste último representa para Linacero el único hombre digno de admirar. De esta forma Linacero se reconoce como un ser superior que la mayoría (incluyendo a Ester), pero, por otra parte, se siente inferior si se compara con Cordes, el poeta.

## V. El lector

Para llegar a un análisis menos limitado (aunque muy probablemente lo siga siendo) sobre la identidad de quien se narra a sí mismo y a los demás, en particular con el caso específico de estos dos complejos personajes, parece esencial no dejar de lado un aspecto que ha servido a los estudiosos de la literatura para comprender

el último peldaño del proceso al que se refiere Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*<sup>2</sup>. Me refiero al nivel de la reconfiguración, es decir, al proceso de la recepción que una obra literaria cualquiera adquiere al ser leída.

Vital Alberto, en su ensayo, "Teoría de la recepción"<sup>3</sup>, afirma que, refutando a los estudios estructuralistas, el análisis e interpretación de un texto no puede limitarse al mero estudio de los elementos textuales, ya que en él mismo se prevé la participación del lector.

En el proceso de lectura encontramos que el lector involucra parte de su experiencia como tal, y de sus juicios y pre-juicios (pues es imposible no tenerlos) para entender e interpretar un relato. Todo nuevo conocimiento adquirido está sujeto a los conocimientos previos del individuo y a su horizonte de expectativas que está, a su vez, formado por sus percepciones previas sobre el tema.

En cuanto al problema de la identidad que hasta aquí hemos tratado, la reconfiguración de la misma cobra sentido para el lector en tanto que éste es capaz de cuestionarse sobre la propia a partir de la identidad del otro, en este caso a partir del yo narrado. Se trata de un reconocimiento a través del proceso de lectura. Así, como lector, uno reinterpreta por un lado la identidad del yo narrado y, por el otro, reconfigura su propia identidad a partir del personaje, ente de ficción.

En el caso específico de estos dos personajes narradores que hemos analizado, Carr y Linacero, reconocemos qué características comunes existen entre ambos; su desencanto por la realidad circundante y sus conflictos internos configuran su identidad. Sin embargo, la interpretación de la identidad narrativa no puede limitarse a un estudio exclusivamente textual, ya que para que la personalidad y la voz del narrador trasciendan es necesario encontrar los muchos sentidos y significados (pues desde luego no podríamos limitarnos a un sentido y significado únicos) emitidos en el discurso. Pero, como ya hemos comentado, dicha interpretación estará determinada de alguna forma por los juicios y la experiencia previa del lector (incluyendo su experiencia intertextual). No obstante, esto no tiene que ser concebido como algo negativo, pues resulta enriquecedor para los análisis de la identidad en la ficción, ya que entre más lectores distintos estén desentrañando la obra, más diversas interpretaciones tendremos.

Desde luego, la interpretación del yo narrado no se queda en una simple lectura y en un posible significado (pues ninguno es absolutamente verdadero, todos

son posibles) sino que trasciende en la medida en que el lector se apropia de la identidad del otro, identificándose o no, pero siempre entrando en un proceso de reflexión que le permita cuestionarse sobre quién es el que narra y más interesante aún: ¿quién soy yo, el que escucha, el que le da significado y sentido a lo enunciado por el otro que está frente a mí?.

## VI. Conclusiones

La identidad de quien narra suele ser entendida como las características y actitudes del que nos está contando un relato, una historia, sin embargo, ese que narra puede o no estar dentro de su propia narración. Lo interesante aquí no es sólo comprender qué dice el narrador, sino más bien cómo lo dice, con qué intenciones, y cómo lo entendemos.

Los narradores protagonista que hemos analizado se narran a sí mismos, por lo que la construcción narrativa se encuentra determinada por la percepción que estos tienen de sí mismos y de su realidad, entendida esta última como todo lo que los rodea y comprende su mundo ficcional.

Así, como hemos venido analizando, la identidad narrativa se construye como un conjunto que comprende el tiempo, el espacio, y al otro, ente ficcional, frente al que el yo narrado está. Pero no sólo eso, sino que también trasciende las páginas del texto para crear un efecto en quien lo lee, y de esta forma, poder reinterpretar la identidad del que narra, e incluso, hacer posible la reconfiguración de la identidad del lector.

## Notas

<sup>1</sup> Anderson Imbert, Enrique, "Formas de la novela contemporánea", pp. 263.

<sup>2</sup> Paul Ricoeur, en Tomo II de su libro *Tiempo y narración*, se refiere al concepto de reconfiguración (Mimesis III) como el proceso de recepción de un texto que lleva a cabo el lector.

<sup>3</sup> Vital, Alberto, "Teoría de la recepción", pp. 239.

## Bibliografía

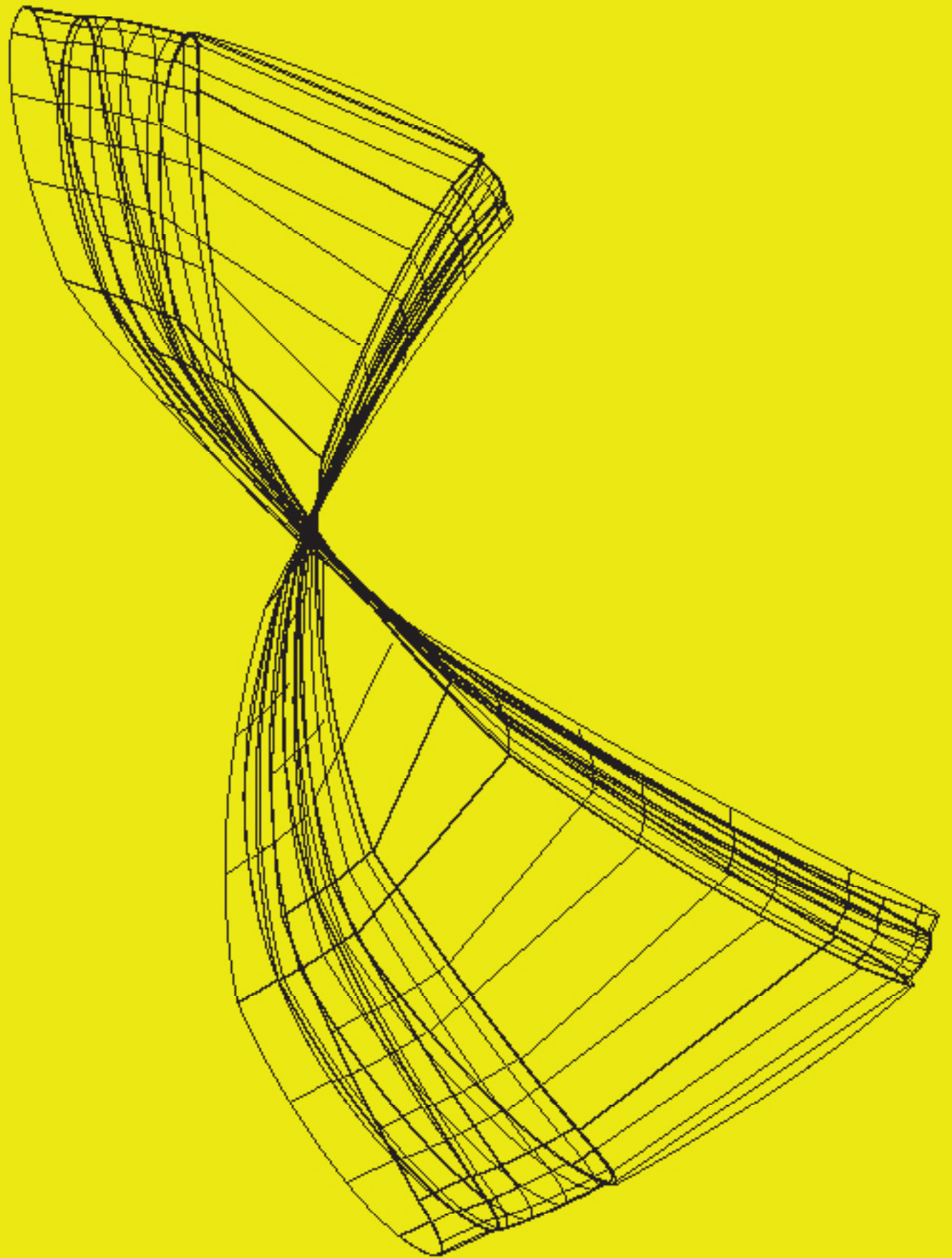
- ANDERSON IMBERT, ENRIQUE. *Crítica Interna*. Madrid: Taurus, 1998. Impreso.
- FORSTER, E. "Personajes Planos y Personajes Redondos". *Teoría de la novela, Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. Impreso.
- ONETTI, JUAN CARLOS. *Cuando ya no importe*. México: Alfaguara, 2009. Impreso.
- ONETTI, JUAN CARLOS. *El pozo*. España: Ed. Punto de lectura, 2007. Impreso.
- PIMENTEL, LUZ AURORA. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI editores, 1998. Impreso.
- POUILLON, JEAN. *Tiempo y Novela*. Buenos Aires: Ed Paidós, 1970. Impreso.
- RICOEUR, PAUL. *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI editores, 2004. Impreso.
- SUBIRATS, EDUARDO. *Figuras de la conciencia desdichada*. Madrid: Taurus, 1992. Impreso.
- VITAL, ALBERTO. "Teoría de la recepción". *Aproximaciones. Lecturas del texto*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. Impreso.







# ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN



# LA CANCIÓN POPULAR FEMENINA EN LOS SIGLOS DE ORO

La voz de la mujer medieval española

---

FRIDA BELEM CONN MARTÍNEZ

---

La canción popular es breve, emotiva y enfática; es manifestación y testimonio de vida<sup>1</sup>. A la lírica cortesana<sup>2</sup> se opone la tradición popular con la transformación que sufre la figura femenina en este segundo contexto colectivo: no sólo las voces de hombres y mujeres confluyen en un mismo ámbito, además es la suya, ahora, la voz lírica que se expresa con mayor frecuencia. Así, la mujer, ya no como tema recurrente, sino como presencia activa en la producción lírica, cobra importancia; se convierte en sujeto del enunciado y, en ocasiones, hasta en enunciador.

Ante todo, es primordial delimitar el género de la *canción popular femenina* en el marco de los Siglos de Oro. Se debe partir de la diferenciación entre *voz de mujer* y *autoría femenina*, pues existían composiciones escritas por mujeres y composiciones escritas desde la perspectiva femenina, pero de autoría masculina<sup>3</sup>. El presente artículo se enfocará en las primeras para intentar esbozar un panorama más claro del papel de la mujer en el mencionado periodo, partiendo del material recopilado por Margit Frenk en el *Nuevo Corpus de la lírica popular hispánica (NC)*.

Frenk señala en *La canción popular femenina en el Siglo de Oro*<sup>4</sup>:

Las canciones *de mujer* son aquellas en que el yo poético, la voz que habla, es claramente de mujer, mientras que en las canciones que llamo *femeninas* a esa característica viene a sumarse, y a veces a contraponerse, otra que considero más importante: la expresión de puntos de vista que se nos revelan como específicamente femeninos.  
(354)

Entonces, la figura de la mujer como portadora de la voz lírica en poemas y cancioncillas no implicaba que éstos tuvieran un enfoque femenino que reflejara “las vivencias e imaginaciones” propias de la mujer. Asimismo, para entender cómo surge la canción popular femenina debe remitirse a la canción de mujer – comprendida como aquella puesta en boca de mujer– la cual tiene ya en este punto una larga trayectoria<sup>5</sup>. Rasgo característico y distintivo de la última mencionada es el presentar a la mujer como enunciadora de poemas de autoría dudosa, bien podía ser femenina o masculina. De este modo, sin un enunciador propiamente femenino, la voz lírica que habla *adopta* el papel de una mujer sin serlo, dando lugar a aquellos poemas de carácter misógino y degradante hacia el género femenino:

Por empinar el xarro,  
kaióseme el tokado;  
mientras me toko,  
echáme otro poko [NC 1579]<sup>6</sup>  
Por leche venía,  
i vino traéis:  
echáme una azumbre,  
veré ké tal es [NC 1580]

Para proceder, se hablará brevemente de los antecedentes más cercanos de la canción popular femenina. Dichos antecedentes se hallan en las jarchas mozárabes de la Edad Media y en las cántigas de amigo gallego-portuguesas de los siglos XIII y XIV<sup>7</sup>. La tradición poética de la lírica popular española de los Siglos de Oro hereda rasgos de estas dos, estribando la gran diferencia en la concepción del sexo femenino en una y otra época. La nueva lírica popular hispánica de los siglos XVI y XVII tiene al amor como tópico principal –nada nuevo<sup>8</sup>–, sumándose ahora una vena erótica que deja atrás a la doncella suspirante<sup>9</sup> y hace aparecer a una mujer más sensual, libre y jovial:

Dédesme marido que rretoçe  
toda la noche,  
que me toque y me destoque  
toda la noche [NC 1724]

Por su parte, la representación más común de la mujer de las jarchas era la de un personaje apasionado, pero dócil, algo ingenuo y devoto, casi sumiso frente a las

pasiones provocadas por el amado:

Di ¿qué haré?

¿cómo viviré?

A mi amado espero, por él moriré<sup>10</sup>.

La tradición popular hispánica de los Siglos de Oro perpetúa el protagonismo de la mujer, pero rompe con la visión medieval que se tenía de ella y la re-significa como individuo: “La literatura popular le concede lo que la vida le niega: presencia, relieve y, ante todo, una voz” (Frenk 22)<sup>11</sup>. La nueva figura femenina está indisolublemente unida al erotismo porque la mujer encuentra en la poesía popular una salida, un escape a la realidad de las condiciones políticas, religiosas y sociales de la España de los siglos XVI y XVII. En esta España de la Contrarreforma, el goce físico queda reducido a un mal intolerable, un pecado que provoca la repulsa de las autoridades y la condena del alma. Así, en el Concilio de Trento se estipula que el amor físico, señal de corrupción humana, sólo era permitido bajo concepto de matrimonio y con fines meramente prácticos, es decir, con vistas a la procreación<sup>12</sup>. En cambio, antes de que la Inquisición se encargara de suprimir violentamente aquello que contradecía las normas de la Iglesia, los encuentros de carácter sexual, e incluso los extraconyugales, eran aceptados<sup>13</sup> entre el pueblo, “para las masas rurales, acostumbradas a vivir en contacto con la naturaleza y con el ritmo de esta, las relaciones sexuales libremente consentidas entre un hombre y una mujer [...] no constituyen un pecado mortal, ni siquiera un pecado” (Redondo cit. en Frenk 31)<sup>14</sup>.

Tomando en cuenta lo anterior se explica que la mujer, imbuída en un clima de represión cada vez más insoportable, restara valor a instituciones como el matrimonio y las imposiciones de orden religioso que se cernían en torno a él y a la vida fuera de sus decretos:

Yo bien puedo ser casada,

mas de amores moriré [NC 219]

¡Madre mía, muriera yo,

y no me casara no! [NC 229]

Soy casada y bivo en pena:

¡oxalá fuera soltera! [NC 228]

¡Ay de mí, cuytada!,

¿quién me captivó?

Que libre era yo [NC 223]

La tradición popular constituyó el ámbito en el que la expresión del sentir femenino tenía cabida y, a su vez, es en la canción popular femenina donde los deseos y el anhelo de la mujer por ser amada sin perder su libertad hallan lugar:

Dexad que me alegre, madre,  
antes que me case [NC 172]  
Agora que soy niña  
quiero alegría,  
que no sirve Dios  
de mi mongía [NC 207]  
Ke no quiero, no, kasarme,  
si el marido á de mandarme [NC 220]

Por tratarse de lírica popular, el escenario se sitúa en un contexto donde el pueblo, sus quehaceres, preocupaciones y actividades cotidianas son los tópicos más usuales. Desde la Edad Media, las mujeres del pueblo intervenían conjuntamente con los hombres en los trabajos del campo, comercio, artesanías o pastoreo, así como también lo hacían en festividades donde cantaban y bailaban con sus compañeros. Las fiestas del pueblo cumplieron la función de ser otro terreno sin restricciones para la mujer. Se podría decir que la poesía nacida en estas celebraciones fue el género distintivo del erotismo y de lo obscuro. Por supuesto, el poder de la Inquisición era tal que la censura alcanzó, incluso, a la poesía festiva del pueblo y a la literatura erótica y en 1538 es decretada la prohibición del baile y del canto de las zarabandas –danzas populares en los siglos XVI y XVII que fueron censuradas con frecuencias por los moralistas– so pena de 200 azotes<sup>15</sup>. Las estrofas a continuación presentadas son una zarabanda:

D. Soy muy delicada.  
G. Vida, que no es vicio,  
aunque en ese oficio  
poco ejercitada.  
D. ¡Ay de mí, cuitada,  
que viene muy tieso!  
*¡No me haga eso*

- que me hinca un güeso;*  
Para una adaraga en ese bohordo,  
según es de gordo.
- G. Y a mí se me carga  
cosa que le amarga.  
Que le tome en peso.
- D. *No me haga eso*  
*que me hinca un güeso*  
... ..  
Sepa que no quiero  
porque es como un acero.
- G. Es como un diamante;  
por que se levante,  
le daré otro beso.
- D. *No me haga eso*  
*que me hinca un güeso.*  
Si yo lo supiera,  
nunca me engañara  
ni me descuidara  
tanto que cayera;  
empero, ¿quién creyera  
que era tan travieso?  
*No me haga eso*  
*que me hinca un güeso.*
- G. Quedito, quedito,  
piense que no duele.
- D. Ahora déle, déle...  
Métalo un poquito;  
puesto en el garlito,  
hágalo estar preso.  
*No me hagas eso*  
*que me hinca un güeso.*

[Ravena, fo. 63. Indicaciones *Dama, Galán* de Alzieu et.al., pp. 127-8]



Considerando las cuestiones abordadas, se presume que la existencia de poetisas campesinas, artesanas o pastoras no era de extrañar en los Siglos de Oro. Es en esta esfera donde se conjugan lo cotidiano del trabajo como sustento con los placeres sensuales de la carne. Mediante un juego de palabras, las pastorcillas, labradoras y campesinas aludían al acto sexual en sus cancioncillas de trabajo. Por ejemplo, los siguientes versos permiten suponer una doble lectura en la que se hace referencia a la capacidad del compañero de trabajar y satisfacer sexualmente a la mujer:

¡O, qué buen labrador, bueno!  
¡Qué buen labrador! [NC 1099]  
O estos otros:  
Este pradico verde  
trillémosle y hollémosle [NC 1105]

Trillar y hollar son labores de campo, pero si se considera la posible connotación que hay detrás, una doble lectura permite suponer que las acciones de quebrantar algo haciendo uso de un instrumento o de dejar huella en lo pisado – implicados en los términos– están asociados al acto sexual entre la mujer (el prado) y el hombre (el que trilla y huella ese prado).

Igualmente, dado que el erotismo permeaba casi todas las manifestaciones poéticas, había cancioncillas en apariencia inocentes acerca de la comida y la bebida que estaban, también, vinculadas al sexo:

Diga mi madre  
lo que quisiere,  
que quien boca tiene  
comer quiere [NC 148]

Al margen de la represión del pueblo es que surgen canciones con personajes femeninos que se imponen a los arquetipos de mujer impuestos por las normas. La renovada figura femenina se enuncia a través de una voz lírica “avasalladora, que impone una imagen de mujer consciente de sí misma y capaz de hacer valer su voluntad por sobre quienes, en la realidad de la vida, la tienen sojuzgada” (Frenk en Maserà 383)<sup>16</sup>. Las composiciones que resultan son, entre otras, las llamadas *canciones eróticas*, representativas de la época por desafiar el discurso recatado

del caballero cortés o de la doncella abnegada de la Edad Media. Estas cancioncillas expresan el sentir sobre el cuerpo, el sexo y el amor físico desde una perspectiva exclusivamente femenina.

Continuando, conviene abordar la cuestión de la hibridación poética que permitirá entender mejor el papel de la figura femenina en los siglos áureos. En el periodo comprendido del siglo XV al XVII entran en contacto dos registros poéticos cuya interacción da lugar a una hibridación: la antigua lírica popular y la lírica aristocrática contemporánea conviven en un mismo espacio. El rasgo que diferencia a ambos géneros es que el elemento femenino de la lírica popular no habla en un lenguaje acorde con la cultura de las clases altas. Si bien el fenómeno se extiende a canciones no específicamente femeninas, lo cierto es que a las antítesis, paradojas y estilo complejo y cargado de la lírica de cancionero –entiéndase aristocrática–, le hacen frente la sencillez de expresión, la emotividad, el tono de regocijo y la franqueza del discurso lírico popular. El carácter vivaz y desenfadado de las muchachas que hablan en las canciones de amor evidencia de forma puntual la brecha que separa al cancionero popular del culto. Mediante un monólogo dirigido a veces a los amigos, generalmente a la madre, el hablante de las cancioncillas suele ser una muchacha soltera que expresa sus deseos, urgencias sexuales o enojos, ajena a las convenciones sociales:

*Santa María,*

kasarme kería;

*Kredo:*

kon un buen manzebo;

*Salve:*

ke no tenga madre;

*sant Alifonso:*

rrico i hermoso;

*Madre de Dios,*

otórgamelo vos. [NC 201]

¡Hola, hola,

que no tengo de dormir sola!

¡Hala, hala,

sino bien aconpañada! [NC 169 A]

Seguir al amo me plaze,

aunque rabie mi madre [NC 147]

O bien, podía ser la voz lírica enunciativa la de una mujer casada y abiertamente libertina. El adulterio era recibido con el mismo tono jovial y jocoso, algo pícaro, pues en los poemillas estaban también presentes fuertes elementos humorísticos que evidenciaban la laxitud de la actitud de las mujeres ante las restricciones de la familia, la comunidad y las costumbres contemporáneas:

*Pínguele, respingüete,*  
¡qué buen san Juan es éste!  
Fuese my marido  
a ser del arzobispo,  
dexárame un fiijo  
y fallóme cinco...  
dos uve en el Carmen  
y dos en San Francisco... [NC 1827]

Como ha podido observarse, es característico de la lírica popular que la mujer se desplace sola, que esté siempre en movimiento, buscando diversión, amor o juego. En la canción popular femenina yace el anhelo de libertad de la mujer española de los Siglos de Oro, los poemas y cancioncillas no son otra cosa que “su imaginación y sus sueños, hechos canto y baile”, en palabras de Frenk. Ahora, como se mencionaba anteriormente, la convivencia de la lírica popular con la lírica culta permite que se dé un proceso al que podría denominarse *travestismo poético*, “a través de las cancioncillas cantadas por campesinos, pastores y artesanos, campesinas, pastoras y artesanas, la cultura popular introdujo en el ámbito de la poesía cortesana y urbana del siglo XVI una serie de ingredientes nuevos, contrastantes, pintorescos” (Frenk 274)<sup>17</sup>. En principio, la irrupción de las voces femeninas en la lírica cortesana trajo como resultado la figura de la *enamorada larmoyante*, producto del encuentro entre la voz casta del galán aristocrático y la de la muchacha campesina desinhibida, que resultaba chocante con la voz de la doncella que plagaba el cancionero culto de la época. Las nuevas canciones que nacen de esta hibridación tienen como enunciadora a una mujer, pero la voz lírica se expresa y actúa como lo haría ésta en una canción cortés, dicho de otra forma, “el personaje femenino sólo tiene de femenino las marcas textuales que lo identifican como tal, en tanto que sus expresiones son idénticas a los sufridos amadores de las canciones de corte” (Maserá 222)<sup>18</sup>:

El bien qu'estuve esperando  
Hízose ausente de aquí;

Por donde, triste de mí,  
quedo penada, llorando, la muerte ya deseando.

{Estrof. 1, *Cancionero Musical de Palacio*, 68}

El tópico universal de la ausencia del amado, en conjunto con el uso de elementos propios de la lírica cortesana, hacen de la mujer una amada llorosa, sufrida y abnegada, contrario a la figura femenina de la poesía popular. La influencia de la voz lírica femenina de la canción rural hace que en el ámbito cortesano la imagen de la mujer adquiriera “una proyección casi corporal”. De cualquier modo, ahondar más en el tema implicaría alejarse del objetivo principal, que es la canción *popular* femenina.

Resulta pertinente señalar otro rasgo particular de las canciones folclóricas femeninas, sea éste su tendencia a desarrollar motivos y temas reiterados, las llamadas *tradiciones temáticas*, según Warddropper: la morena, el no querer ser monja, el dormir acompañada<sup>20</sup>. Del “Que non dormiré sola, non” (NC 166 a 170), se desprende la soledad como eje temático, manifestada ya en el ir a reunirse sola con el amado o en el no ir a dormir sola, así como en la desdicha, el temor y el enojo de la mujer abandonada por un hombre en algún lugar perdido:

Por el monte [cico sola]  
¿qué haré?,  
que de temor [moriré] [NC 1005 C]

Otro tema femenino bastante recurrente era la defensa del color moreno, tanto en España como en Francia, Alemania e Italia:

Aunque soy morena,  
no soi de olvidar,  
que la tierra negra  
pan blanco suele dar [NC 140]

El tópico de la morena se basa en los símbolos eróticos del viento y el sol (representación de la sexualidad masculina); la sierra (sitio donde culmina la unión amorosa) o la siega, (con alusión a las relaciones sexuales), entre otros:

Blanca me era yo

cuando entré en la siega,  
diome el sol, y ya soy morena [NC 137]  
Aunque soi morena,  
blanca io nascí:  
guardando el ganado  
la color perdí [NC 139]

Werner Danckert plantea que las connotaciones del color moreno se vinculan a la experiencia sexual de la mujer<sup>21</sup>. Como se ha venido recalando, en la lírica popular queda registrada la cotidianeidad de la vida en el campo, en este día a día las mujeres desempeñan, como los hombres, labores físicas y oficios pesados, y de aquí se deriva que esos espacios abiertos, como el campo o el prado, sean escenarios típicos para introducir a la morenica. Siendo así, la muchacha morena es, en el sentido literal del término, una persona de piel morena, tostada por el sol y curtida por el viento como consecuencia del trabajo al aire libre. Claro, las implicaciones que acompañan a la figura de la morenica serrana llegan más tarde, derivando el uso de *morena* en el equivalente de mujer experimentada. Prosiguiendo, la muchacha morena es caracterizada como una figura femenina llena de apetito sexual y, en este nuevo panorama de los siglos XVI y XVII donde la mujer no está sujeta a los convencionalismos ni al recato, el color moreno es otra de las rebeldía femeninas que comenzaban a extenderse por toda la España áurea:

Una madre que a mí me crió  
mucho me quiso y mal me guardó:  
a los pies de mi cama los canes ató,  
atóles ella, desatélos yo,  
metiera, madre, al mi lindo amor:  
No seré yo fraila [NC 181]

Los versos anteriores no son sólo ejemplo de cómo la figura de la morena era un tema común en la poesía popular femenina, sino que reflejan también otro rasgo predominante en las canciones rurales: la carga simbólica de las figuras de las cancioncillas y poemas. Las imágenes de la naturaleza, la identificación del amor con el mundo vegetal o del carácter sexual con el mundo animal se hallan, quizá, entre los elementos más ricos de una poesía de tanta simpleza estilística –en comparación con la lírica cortesana de elaborada composición– y de tono tan directo

como lo era la poesía popular de los Siglos de Oro. La belleza de la poesía popular – hablando de todo el corpus poético rural– radicaba en esa simpleza con la que podía expresar el colectivo común de un pueblo y de una sociedad disgregada de la corte y el palacio. Retomando la estrofa anterior, se observa que el juego entre muchacha-can simboliza a un nivel más profundo el brío e ímpetu sexual de la mujer mediante la figura de los canes, que no son ya, nada más, los guardianes que la madre de la muchacha ata a la cama para proteger la virginidad de su hija.

En este otro poemilla, la garza-muchacha que grita y parece estar herida de amor en un nido solitario junto al agua –en otros casos símbolo de amor y fecundidad–, representa a la muchacha que reclama el amor del hombre, presa de la ansiedad de sus propios deseos:

Mal ferida va la garça,  
sola va y gritos dava.  
Donde la garça haze su nido;  
ribericas de aquel río [NC 512 B]

Alejarse de lo erótico y de la sexualidad al tratar con canciones populares femeninas en los Siglos de Oro es –como se habrá deducido en este punto–, casi imposible. En una época donde la liberación sexual de la mujer y su recién adquirida libertad artística se hallan tan manifiestas, el modelo femenino por excelencia se transforma del de doncella casta y enamorada al de mujer experimentada, al de la morena y su desenfado hacia las convenciones sociales, religiosas y culturales. El nuevo prototipo de mujer representa las aspiraciones de las doncellas reprimidas y atadas a las normas de lo permitido y lo aceptado en una sociedad poco flexible. En la morena –ya no necesariamente refiriéndose al color de piel, sino a la mujer con experiencia– se conjugan los nuevos ideales femeninos, puesto que son ellas las que han alcanzado la vida soñada por las damas de corte deseosas de más libertad. Al mismo tiempo, se entiende que la poesía popular, por su naturalidad y emotividad, la hacen más representativa que la poesía de carácter trovadoresco –en la cual la voz lírica pregona penas, amores y hazañas ajenas y donde la mujer se vuelve objeto de devoción– por ser un reflejo de la vida cotidiana y el entorno real –del campo, los animales o la sierra–, de sus enunciadores y porque, ante todo, constituye un espacio donde la voz lírica puede apropiársela cualquiera, desde la campesina hasta el panadero, para expresar su sentir, como lo hicieron las mujeres de pueblo en los siglos XVI y XVII en la canción popular femenina.

Finalmente, se puede concluir que la transformación de la figura femenina en el periodo del siglo XVI al XVII en la España de la Contrarreforma es consecuencia del proceso de re-significación que vive la mujer al dársele la presencia y voz que antes no tenía. Asimismo, la canción popular es registro histórico de una cultura. Y, por ello, es en la canción popular femenina –en ese nuevo universo de la mujer en el que confluyen su libre albedrío, su sentir, sus experiencias y sus deseos–, que se halla el testimonio del encuentro de la figura femenina con la poesía como medio de expresión y libertad.

## Notas

<sup>1</sup> De acuerdo a Frenk, el popularismo “no fue sino una infiltración de elementos nuevos dentro del marco mismo de la poesía cortesana”. Las canciones populares son el medio de expresión de la gente “de baja e servil condición”, son arte colectivo unido al baile y, en ocasiones, al canto. Véase *Entre folklore y literatura: Lírica hispánica antigua*. El Colegio de México: México, 1971, pp. 10-16.

<sup>2</sup> Es hasta finales del siglo XV que entran a España influencias renacentistas europeas en la actividad musical, que más tarde se extiende a las composiciones poéticas destinadas al canto. La llegada de esas canciones rústicas a los ambientes cortesanos implicó la adopción de diversos elementos, entre ellos las voces de mujeres. Véase Frenk, Margit, “Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista” en *Poesía popular: 44 estudios*. FCE: México D.F., 2006, pp. 373-374.

<sup>3</sup> Las canciones “de mujer”, entiéndase las cantigas de amigo gallego-portuguesas, eran obra de juglares y trovadores masculinos en la esfera aristocrática hasta antes del siglo XV. Más adelante se abordará esta cuestión..

<sup>4</sup> En *Poesía popular: 44 estudios*. FCE: México D.F., 2006, pp. 354.

<sup>5</sup> La mujer aparece como protagonista en los géneros poético-medievales que quedaban al margen de la lírica trovadoresca, de carácter masculino: la pastorela, el alba, la *chanson de toile*, la *chanson de femme* y la de malmarilada, en Francia y Provenza, y la *cantiga d’amigo* en el nordeste hispánico. M. Frenk citada por Mariana Masera, véase “Canciones híbridas: la voz femenina popular y el travestismo poético culto” en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medieval*. El Colegio de México: México, 2010, pp. 222.

<sup>6</sup> Frenk, Margit. *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVIII)*,

vols. I y II. UNAM/El Colegio de México/FCE: México, 2003. Todas las canciones presentadas en este trabajo siguen la numeración que aparece en el *NC*.

<sup>7</sup>El lirismo femenino asoma en la lírica pretrovadoresca gracias a la mención frecuente de las mujeres en los documentos eclesiásticos: “puellarum choris”, “puellarum cantica”, “choris foemineis”, “multa mulieres rusticanae cantica diabolica...”, etc. A. Jeanroy citado por M. Frenk en *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. El Colegio de México: México, D.F., 1975, pp. 78-9.

<sup>8</sup>Frenk señala varios temas comunes en las jarchas mozárabes: el “amor triste” (lamentos por la tardanza o ausencia del amado, la muchacha se hace monja para no casarse...), el “amor alegre” (muchacha que se quiere casar, muchacha que afirma su amor), el encuentro, la separación. En resumen, un monólogo de muchacha enamorada. *Ibid.*, pp. 81-5.

<sup>9</sup>La protagonista de las pastorelas y de muchos *refrains*, de las *Frauenstrophen* y de las cantigas portuguesas es una doncella casta y enamorada platónicamente. *Ibid.*, pp.79.

<sup>10</sup>Interpretación de Frenk Alatorre, 1953, publicado en Wood Rivera, Alma. *Las Jarchas Mozárabes: Una compilación de Lecturas*. n.p.: 1969. Bibliotecas del Tecnológico de Monterrey. Digital. 30 Oct. 2013.

<sup>11</sup>Véase Frenk, Margit. “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media hispánica”. En *Poesía popular: 44 estudios*. FCE: México D.F., 2006, pp. 22.

<sup>12</sup>Agustín Redondo citado en Díez Fernández, J. Ignacio. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Ediciones Laberinto: Madrid, 2003, pp. 34.

<sup>13</sup>Aceptados, pero no por ello exentos de consecuencias para los adúlteros. Según Heath Dillard, “si un hombre encuentra a su mujer yaciendo con otro, puede matarla sin recibir ninguna pena por ello”, y “si un marido tiene sospechas de que su mujer es adúltera..., [ella] necesitará del testimonio de doce mujeres para quedar libre de culpa”. Citado por Frenk, M. en “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media”, en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. FCE: México D.F., 2006, pp.37. Para más información consulte “Women in Reconquest Castile, The Fueros of Sepúlveda and Cuenca”, en *Women in Medieval Society*. University of Pennsylvania Press: Filadelfia, 1976, pp. 71-94. .

<sup>14</sup>Agustin Redondo, citado por M. Frenk. *Ibid.*, pp.31.



<sup>15</sup> Díez Fernández, J. Ignacio. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Ediciones Laberinto: Madrid, 2003, pp.61.

<sup>16</sup> M. Frenk citada por M. Masera en *Poesía popular: 44 estudios*. FCE: México, 2006, pp. 383.

<sup>17</sup> Frenk. M. "Transculturación de la voz popular femenina" en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. FCE: México, 2006, pp. 374.

<sup>18</sup> Masera, M. "Canciones híbridas: la voz femenina popular" en *Expresiones de la cultura y el pensamiento medieval*. El Colegio de México: México, 2010, pp. 222.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp.225.

<sup>20</sup> Frenk. M. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro" en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. FCE: México, 2006, pp. 360.

<sup>21</sup> De acuerdo a Danckert, hay canciones alemanas, austriacas y húngaras en las cuales el color moreno (*schwarzbrown*) es sinónimo de disponibilidad sexual y la muchacha morena (*Braunmeydelein*) es aquella que ha tenido relaciones carnales con muchos hombres. *Ibid.*, pp. 366.

## Bibliografía

- ALZIEU, PIERRE, ROBERT JAMMES, YVAN LISSORGUES. *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 2000.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. IGNACIO. *La poesía erótica de los Siglos de Oro*. Madrid: Ediciones Laberinto, 2003.
- FRENK, MARGIT. *Entre folklore y literatura: Lírica hispánica antigua*. México: El Colegio de México, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: FCE, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Lírica tradicional y cultural popular en la Edad Media", en *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: FCE, 2006.
- \_\_\_\_\_. "La canción popular femenina en el Siglo de Oro", en *Poesía popular: 44 estudios*. México: FCE, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Jarchas mozárabes y refrains franceses", en *Poesía popular: 44 estudios*. México: FCE, 2006.
- \_\_\_\_\_. "Transculturación de la voz popular femenina en la lírica renacentista", en *Poesía popular: 44 estudios*. México: FCE, 2006.
- JORNADAS MEDIEVALES (11th : 2006 : UNAM). *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales* (ed., Lillian von der Walde Moheno/Concepción Company, Aurelio González). México: El Colegio de México/UNAM/Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.
- WOOD RIVERA, ALMA. *Las Jarchas Mozárabes: Una compilación de Lecturas*. n.p.: 1969. Bibliotecas del Tecnológico de Monterrey. Web. 30 Oct. 2013.

# LA GUERRA DEL GOLFO 1990-1991

Aproximaciones de las teorías  
Realista y Marxista

---

NANCY BAUTISTA  
JOSHUA HURTADO  
MIRTHALA LEDEXMA

---

La Guerra del Golfo Pérsico ha llegado a ser conocida como la *Madre de todas las batallas* al ser llamada así por Saddam Hussein. Aunque quizá en el momento era difícil comprender la magnitud y el alcance de esa guerra, actualmente es fácil darse cuenta que tuvo razón en varios aspectos. No solamente se trataba de una invasión iraquí a Kuwait, sino que desencadenó una invasión internacional a Iraq y los efectos de la posguerra fueron devastadores. La participación de Estados Unidos en la Guerra del Golfo fue también de gran importancia, porque sería su primera guerra después del final de la Guerra Fría, por lo cual ya estarían inmersos en el “Nuevo Orden Mundial de Bush”. Si bien existían fuertes tensiones entre Iraq y Kuwait antes de la guerra, es importante preguntarse: ¿cuáles fueron las motivaciones que llevaron a Iraq a tomar la decisión de una invasión y a Estados Unidos a tomar la decisión de invadir Iraq como respuesta? Asimismo, resulta relevante preguntarse, ¿cómo es que esta Guerra del Golfo representa una forma de imperialismo norteamericano en la región árabe?

El presente caso, por sus aportaciones a las motivaciones de los actores estatales, presenta una buena oportunidad para analizarse desde la perspectiva realista. De igual manera, debido al contexto histórico y geopolítico, así como por el papel que tenía Kuwait en el sistema internacional y su importancia para Estados Unidos, presenta una interesante oportunidad para analizarse desde el enfoque marxista. Y como en el caso hay elementos que tienen impacto y relevancia en los dos análisis, se puede discutir la ventaja de usar estos enfoques. Por ello, el objetivo de este ensayo es dar respuesta a las preguntas del párrafo anterior y se estructurará de la siguiente manera: primeramente, se definirá el contexto histórico en que se ubica la Guerra del Golfo. En segundo lugar, se presentarán algunos

postulados de las teorías realista y marxista, desde las cuales se analizará el caso en cuestión. En tercer lugar, se llevará a cabo el análisis aplicando los conceptos teóricos al caso y, finalmente, se dará respuesta a las preguntas de investigación en la conclusión.

## I. Contexto histórico

La Guerra del Golfo Pérsico consiste en dos grandes momentos: primeramente, la invasión de Iraq a Kuwait en 1990-1991 y, posteriormente, la invasión de la coalición internacional en Iraq. En primer lugar, cabe mencionar la inestabilidad que ha tenido Kuwait en cuestión de identidad desde sus orígenes. Desde el año 600 a.C. ya había sido ocupado por los griegos, razón por la que su cultura local comenzó a mezclarse desde entonces. Siglos más tarde, Kuwait es fundado en 1672 por algunos clanes de la tribu Al Aniza. En el siglo VIII, Kuwait es incorporado al imperio otomano y finalmente, años más tarde, se convierte en un protectorado británico en 1899, y permaneció como tal hasta 1961 cuando alcanzó su plena independencia. Sin embargo, luego del conflicto del Golfo, es anexado por Iraq.

Los antecedentes de este conflicto tienen su origen en el petróleo. En primer lugar, Iraq aseguraba que Kuwait le había estado robando petróleo, lo cual era indispensable para Iraq, ya que dependía de él para pagar la deuda que había adquirido por la Guerra con Irán. Sin embargo, las causas detrás de la invasión consistían también en que Sadam Hussein, líder iraquí, quería aumentar su imagen y prestigio dentro del mundo árabe a través de una conquista, que además le daría acceso al Golfo Pérsico desde las islas kuwaitíes.

Es así como en 1990 Iraq toma la decisión de invadir Kuwait. El principal desarrollo del ataque se centró en el Palacio del Emir, donde eventualmente falleció la familia real. Eso le permitió a Sadam Hussein establecer un gobierno títere, anexando Kuwait a Iraq a pesar de la fuerte resistencia armada.

La primera reacción internacional de la invasión fue condenarla, por lo que el Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas estableció sanciones económicas inmediatas a Iraq. Posteriormente, se le dictó a Iraq una fecha límite para desocupar Kuwait y se le advirtió que, de no hacerlo, una coalición internacional atacaría Iraq. En esos años, Iraq era una de las primeras cinco potencias militares del mundo, por lo que, no temiendo el ataque, decidió permanecer en Kuwait. La coalición internacional liderada por Estados Unidos consistía de 31 países que en enero de 1991 iniciaron el ataque.

Muchas naciones árabes resultaron particularmente dañadas, ya que Iraq decidió atacarlas esperando que de ese modo se retiraran de la coalición. Aunque no se retiraron, sí dejó un alto saldo de pérdidas humanas. Finalmente, el 28 de febrero de 1991 se declara el cese al fuego de manera oficial. Sin embargo, el conflicto no terminó ahí y apenas estaban por comenzar todos los efectos trágicos de la posguerra.

## II. La teoría realista

Da cuerdo con Celestino del Arenal, el realismo político concibe al sistema internacional como en un estado de conflicto naturalmente y, por ello, el objetivo básico es la maximización del poder. Para la concepción realista, el poder es clave. Carr establece que el poder puede dividirse en tres formas; sin embargo se inclina por el militar como el tipo de poder más importante, debido a que con él se puede hacer uso de la fuerza para cumplir con las amenazas.

Otro concepto clave para el realismo político es el del interés nacional, el cual se define en términos de poder y está vinculado con la seguridad del Estado. Finalmente, ya que el poder es el último árbitro en un mundo donde no hay autoridad superior al Estado, el mecanismo regulador sólo puede ser el equilibrio de poder (del Arenal).

Una de las premisas básicas del realismo es que el actor principal en los asuntos políticos es el Estado. Aunque otros actores como instituciones internacionales son considerados por esta postura, realmente pasan a tener un rol secundario. En este caso, los actores realmente relevantes son Kuwait, Iraq, Estados Unidos y cada Estado que decidió atacar; sin embargo, se considera que fue decisión de cada Estado de acuerdo a sus intereses nacionales y no como mérito ni al Consejo de Seguridad ni de las Naciones Unidas, ya que no tienen un rol protagónico en el desenlace de los hechos. De este modo, ya que el rol principal es el del Estado, no hay ningún otro actor que pueda contraponerse a sus intereses. Respecto a las decisiones tomadas por el Estado, la teoría realista establece que cada decisión es tomada analizando siempre todas las opciones y seleccionando la que ofrezca el mejor resultado posible al menor costo, de modo que los Estados se convierten en actores racionales que toman decisiones a favor del interés nacional.

Otro de los temas más importantes para los realistas es el de la seguridad, que, a su vez, demanda el uso de la razón por parte del Estado para formar alianzas

estratégicas de protección. Asimismo, desde esta perspectiva, la principal motivación para buscar esas alianzas es el temor a ser atacado, ya que se consideran dentro de un sistema internacional anárquico sin normas ni reglas que restrinjan a otros Estados, lo cual alienta a que los peores aspectos de la naturaleza humana emerjan (Donnelly, 2000). Además de las alianzas, la única otra opción que contempla para incrementar la seguridad del Estado, es fortalecer sus propios recursos, capacidades y economía (Mingst).

### III. La teoría marxista

La teoría marxista en las RRII surge como una crítica al sistema capitalista que predominaba como corriente económica implementada por los distintos Estados en el mundo. De acuerdo a Kubáľková y Cruickshank citados en Cornago, éste estaba caracterizado por relaciones de desigualdad o dependencias hacia el sistema internacional generado por el afán de expansión y la búsqueda de nuevos mercados por parte del modelo capitalista. Esta teoría, sin embargo, no surgió dentro del marco de lo internacional, sino que ha sido adaptada por distintos teóricos para explicar y entender el contexto del sistema internacional (Del Arenal).

A diferencia de las otras teóricas clásicas, el marxismo identifica a la clase social como el actor principal que se desenvuelve dentro del plano internacional, por lo que el enfoque de la teoría está basado en el interés de las clases (Escribano). Las clases están representadas por dos grandes grupos sociales: el proletariado y la burguesía. El primero conformado por la mano de obra, caracterizada por la falta de propiedades, y el segundo por las minorías, quienes tienen el control de los medios de producción. Asimismo, el análisis se hace siguiendo una visión totalizadora y globalizadora desde una perspectiva dinámica y crítica hacia el sistema internacional. Finalmente, las relaciones entre éste último se basan en los conceptos de la dominación y explotación de las clases.

Dentro de este enfoque, se acuña el término de materialismo histórico, que establece que son precisamente las cosas materiales y tangibles las que determinan no sólo el entorno sino las relaciones sociales; y por otro lado, esas relaciones sociales se entienden por medio de la historia. Es así como al contemplar el mundo desde una perspectiva histórica, esta postura enseña que los acontecimientos históricos pueden ser narrados a partir de los medios de producción. Es por ello que la historia narrada desde esta perspectiva puede dividirse fácilmente en cuatro etapas: esclavismo, feudalismo, capitalismo y comunismo. Como es posible ver, ninguna etapa pudo haber llegado a la siguiente si no se hubiera dado primero un

cambio en los medios de producción. Este enfoque habla también de dos elementos fundamentales: una infraestructura, que se refiere a la propiedad de los medios de producción; y una superestructura, que abarca cuestiones que sirven a quienes poseen los medios de producción, tales como la educación, cultura, política o religión.

Lenin por otro lado, se enfoca más en la acumulación del capital que deviene de los monopolios. Es así como explica que los Estados, del mismo modo que los individuos, buscarán convertirse en la *clase dominante*, pero de una manera territorial; a la cual llama imperialismo. Lenin afirma que las guerras o revoluciones nacionales tienen invariablemente su origen en luchas de clases. De acuerdo a esta visión imperialista de Lenin, existen dos tipos de guerra: la imperialista y la revolucionaria. Establecía que la causa del fenómeno político del imperialismo era una consecuencia de la necesidad de buscar y conquistar nuevos mercados para poder sostener la explotación del proletariado, tanto de las naciones ricas como de las pobres (Escribano). Esta postura también afirma que la estructura económica de un Estado es su base, o estructura; mientras que la ideología es su superestructura. Así mismo, establece que quien determina y mantiene las clases sociales es el Estado, quien asegura la dominación de una clase sobre otra.

Finalmente, ligada a este planteamiento está la teoría de la dependencia, la cual establece que el centro representado por los países ricos, ejerce un mecanismo de dependencia o control sobre los países de la periferia (naciones pobres). Algunos teóricos latinoamericanos y africanos exponen la noción de que los países del centro colaboran con las élites nacionales de los países de la periferia para que los primeros adquieran el control sobre los nuevos mercados y los segundos obtengan beneficios a cambio de su cooperación. De igual forma, Theotonio Dos Santos expone las otras consecuencias de esta dependencia las cuales son: "la tendencia a la exclusión social creciente, al aumento de la concentración económica y de la desigualdad social. Dependiente, concentrador y excluyente, éstas eran las características básicas del desarrollo dependiente asociado al capital internacional, que destacaba la teoría" (Santos 12).

#### **IV. Análisis realista: ¿Cuáles fueron las motivaciones que llevaron tanto a Iraq como a Estados Unidos a tomar la decisión de una invasión?**

El mundo bipolar que imperaba desde la década de los cuarenta se vio colapsado tras la caída de la URSS como potencia mundial, lo cual originó un nuevo orden mundial en donde se aceptó universalmente la ideología del libre mercado sustentado por el sistema capitalista liderado por Estados Unidos. Lo cual implicó

para el país americano el replanteamiento de su política exterior. Por otra parte, en Medio Oriente tras la caída de la URSS, los países se quedaron sin su principal aliado. Siria ya no contaba con el apoyo soviético, mientras que Egipto perdió su legitimidad y poder en dicha región debido al apoyo que había demostrado hacia Israel en los últimos años. Por lo que el presidente de Iraq, Saddam Hussein, detectó la oportunidad de convertirse en la próxima potencia de la región (Rosas).

#### *A) Motivaciones de Estados Unidos*

Ahora bien las motivaciones que llevaron al Estado americano a invadir Iraq están relacionadas con el principio número dos del realismo expuesto por Morgenthau. Dicho principio establece que “la directiva principal que enmarca al realismo político en política internacional es el concepto de interés definido en función del poder (Morgenthau 14). Esto significa que los intereses nacionales de Estados Unidos se basan en su poder, sin embargo cabe destacar que de acuerdo al postulado número tres del mismo autor, estos mismos no tienen un significado inmutable. Es decir, el interés varía según el contexto histórico en el que se encuentre.

Este principio se ve reflejado en el caso estudiado debido a que el enemigo de la unión americana, la URSS, ya no existía. Por lo que en ese entonces, se creó un nuevo interés: consolidarse como hegemonía del mundo y salvaguardar sus intereses en la obtención de recursos naturales como el petróleo. Asimismo, otros de sus intereses eran defender el territorio estratégico del golfo pérsico y proteger a los Estados de la región de posibles futuras amenazas debido a sus riquezas naturales.

De igual forma, el concepto realista del poder en el caso estadounidense estaba relacionado con su interés de consolidarse como hegemonía. Siguiendo con lo establecido por Morgenthau, los Estados están inmersos constantemente en conflictos que se originan por la lucha del poder, la cual puede representarse a través de tres patrones. El primero está relacionado con el afán de mantener el poder ya adquirido, por lo cual la política a implementarse debe de estar enfocada en mantener el status quo. Lo cual fue exactamente lo que hizo ese país tras el colapso de la URSS.

Por lo anterior, una de las estrategias utilizadas por el Estado americano para afianzar ese poder, fue la demostración de su poderío militar en la guerra con Iraq en la operación llamada Tormenta del Desierto. En este caso, la estrategia militar se basó en los tres puntos de combate: el terrestre, aéreo y naval usando lo que



se le denominó “the big five” que era el equipo más innovador de misiles, tanques, helicópteros, helicópteros de rescate y misiles antiaéreos (Trybula). Fue con esta técnica militar que se logró la victoria en contra del ejército iraquí.

Otro punto clave que orilló a Estados Unidos a intervenir en Iraq fue la protección de su seguridad nacional. Rosas menciona que si este país no hubiera intervenido en el conflicto, su futuro económico (debido al petróleo) junto con el de sus principales socios comerciales y aliados se verían afectados al igual que su liderazgo, ya que no se podría volver a confiar en el país. Es por esto que se tuvo que salvaguardar y fortalecer sus propios recursos, capacidades y economía (Mingst).

Un recurso que también fue utilizado en materia de seguridad fueron las alianzas. Justo después de la invasión de Iraq a Kuwait, Estados Unidos impulsó varias alianzas con distintos países de la OTAN y la Liga Árabe así como el Consejo de Seguridad de la ONU el cual le abrió las puertas para construir una coalición global en contra de Iraq (Maya). No obstante, la presión que el gobierno estadounidense ejerció sobre la ONU y sobre otros países estuvo caracterizada por el uso coercitivo. Esta situación aunada a la inseguridad que representaba este conflicto ocasionó que países árabes como Arabia Saudita o Qatar aceptaran aliarse con ese Estado y permitieran la presencia de bases militares en sus territorios, lo cual representó una ventaja hacia este país occidental.

La importancia de dichas alianzas se refleja en la rendición tan rápida de Iraq a tan solo 5 días de la operación Tormenta del Desierto. Ya que según Martínez “para comprobar el éxito de la Coalición multinacional, basta recordar que, además del medio millón de combatientes de Estados Unidos, participaron en esa guerra 95.000 efectivos de Arabia Saudita, 40.000 de Egipto, 35.000 de Gran Bretaña, 20.000 de Siria, 13.500 de Francia, 10.000 de Pakistán, 7000 de Egipto, 7000 de Kuwait, 4000 de los Emiratos Árabes Unidos, 4000 de Qatar, 3500 de Baharein, 2500 de Omán, 1700 e3jj [ sic] de Marruecos, 500 de Senegal, 480 de Nigeria, 350 de la República Checa, 300 de Afganistán, etc” (Martínez 1).

Finalmente, la unión estadounidense basó su acción en el pensamiento racional sobre sus posibilidades. Las cuales eran: la intervención militar como medio para consolidar su papel o permitir que Iraq se convirtiera en el nuevo líder de la región controlando los recursos petroleros de Kuwait y posiblemente de toda la zona. Teniendo como base este pensamiento y sus intereses, fue que Estados Unidos tomó la decisión de invadir Iraq.

### *B) Motivaciones de Iraq*

Por su parte, Saddam Hussein basaba su interés nacional en salvaguardar su seguridad nacional y maximizar su poder. Lo primero se debe a, que de acuerdo con el presidente iraquí, Kuwait estaba sobre produciendo petróleo, lo cual dañaba su economía nacional. Aunado a esta situación, este mismo país le estaba robando su producción en Rumania debido a la falta de limitación territorial en la región (Martínez). Sin embargo, el verdadero interés estaba dado en el segundo punto, el cual estaba relacionado con el segundo patrón del poder expuesto por Morgenthau que es el imperialista. De acuerdo a Franchini, esta política tiene como fin incrementar su poder mediante la búsqueda del rompimiento del status quo para cambiar las relaciones de poder entre varias naciones. Asimismo, este autor menciona que esa estrategia puede usarse en la búsqueda de la superioridad en una región que era el objetivo principal de Hussein.

Es por esto que el plan de Hussein era maximizar su poder en la región mediante el control de la mayor cantidad de petróleo. Su estrategia a seguir era primero conseguir el dominio de los recursos naturales de Kuwait para después extenderse hasta Arabia Saudita principalmente hacia la ciudad de Hama. De seguir con este plan, Iraq controlaría más del 40 por ciento de la producción mundial del petróleo y por ende se convertiría en el hegemón de este recurso. Es por esto que según la decisión racional del presidente iraquí, la invasión de Kuwait era lo más razonable para lograr su objetivo.

Una vez concluido el conflicto Iraq había quedado devastado tanto en su economía como en las condiciones sociales, por lo cual este país ya no representaba una amenaza más para la seguridad nacional de Estados Unidos. Asimismo, este último había demostrado su capacidad tanto en ámbitos militares como en su diplomacia para lograr sus intereses de consolidar su poder hegemónico (Gowan). Lo anterior ocasionó que el mundo tuviera que adaptarse (voluntariamente o involuntariamente) a su sistema democrático y capitalista. En palabras de Kissinger: “Estados Unidos considera normal un orden global internacional fundamentado en la democracia, el libre comercio y el derecho internacional [...] si el mundo realmente desea la paz, tendrá que aplicar las prescripciones morales de los Estados Unidos” (Kissinger citado en Rosas 12).

## V. Análisis marxista: ¿De qué forma la Guerra del Golfo de 1990-1991 representa una forma de imperialismo norteamericano en la región?

Entender la Guerra del Golfo de 1991 desde una perspectiva marxista requiere de entender su pasado colonial y la manera en que fue creado. La historia, como establece el enfoque marxista, permite entender las condiciones sociales, y en este caso particular, las relaciones entre los actores internacionales que están involucrados en el caso. Los Estados del Medio Oriente son construcciones coloniales. En el periodo posterior a la Primera Guerra Mundial, Reino Unido recibió el territorio de lo que hoy abarca Israel, Jordania, Kuwait e Iraq. Kuwait fue creado para servir a los intereses estratégicos y económicos de Reino Unido, y por ende la autoridad política le fue otorgada a la clase dominante nativa. A esta clase dominante se le dio el control de las industrias nacionales y por ello establecieron un “vínculo especial” con los británicos, dejando así sus intereses políticos y económicos ligados a los de su benefactor colonial (Pease). Desde este momento de la historia, posterior a 1919, ya se puede observar la influencia de los Estados del Centro, representados por Reino Unido en ese momento, con las élites de la periferia, en este caso el nuevo Estado de Kuwait. Los vínculos permanecieron así con el “Occidente capitalista”, aunque los Estados del Centro con los que se afiliarían las élites nacionales se ampliarían durante el transcurso del siglo XX.

Al analizar las relaciones históricas entre los Estados, que son importantes en el caso elegido, se encontrará que el eje en torno al cual se dan esas relaciones es el de una materia prima muy importante: el petróleo. En este sentido, se puede hablar de un materialismo histórico, dado que es la necesidad de petróleo de los países desarrollados y la producción de petróleo de los países periféricos (en este caso, Kuwait en el Medio Oriente) la que ha moldeado su manera de relacionarse en el escenario internacional. De acuerdo con Martinot, la situación de Kuwait es única, porque aunque controla las reservas de petróleo más ricas del mundo, obtiene mayores ingresos de sus inversiones industriales en el mundo no árabe que de sus exportaciones de petróleo. También, en contraste con los demás productores de la región, el petróleo a precios más bajos le trae mayores ganancias a Kuwait. Martinot asegura que Kuwait logró esta posición al convertirse en un banquero de petrodólares (dólares invertidos o gastados en petróleo y su producción fuera de los Estados Unidos). La existencia de un continuo flujo de dólares hacia el exterior de los Estados Unidos, debido a sus grandes importaciones de petróleo, aumentaría su oferta en los mercados de dinero internacionales y por lo tanto depreciaría

el valor de esta moneda. Kuwait, al absorber este excedente de petrodólares y reinvirtiéndolos (para evitar el excedente y así transformarlo en capital), ayudaría a estabilizar el precio del dólar, lo cual estaría en los intereses de Estados Unidos y de sus corporaciones multinacionales (Martinot). De esta manera, se puede observar que el papel de Kuwait en el escenario internacional era doble: para el "Occidente capitalista", en general, serviría como exportador de petróleo a precios bajos, y para Estados Unidos, en específico, sería una herramienta que estabilizaría el valor de su moneda.

Las estructuras políticas y económicas internas de Kuwait para 1990-1991 continuaban siendo las mismas élites nativas a las que habían sido dadas el poder por los británicos. De acuerdo con Pease, Kuwait era un reino antidemocrático y rico en petróleo con fuertes lazos históricos hacia el occidente. Además, la manera en que habían organizado las estructuras internas de Kuwait lo había vuelto en un Estado corporativo, porque tanto los críticos como los aliados lo referenciaban como Kuwait Inc. (Pease). Un ejemplo de esto es la Oficina de Inversión de Kuwait (OIK). Los bancos de la familia al-Sabah (la familia real de Kuwait en ese entonces) habían creado la OIK; esta entidad respaldaba las inversiones en petrodólares con sus grandes reservas de petróleo, de tal modo que el valor del dólar en la inversión estaba garantizado. Asimismo, Martinot afirma que de esta manera, el petróleo podría considerarse un sustituto del oro como fundamento del valor del dólar. Por ello era importante para Estados Unidos y sus corporaciones multinacionales que la familia al-Sabah regresara a gobernar Kuwait, porque su administración funcionaba para mantener ese vínculo entre el petróleo y el dólar.

Incluso considerando las estructuras políticas y económicas internas de Kuwait y sus vínculos con el exterior, quizá el aspecto más importante de Kuwait para un análisis marxista tiene que ver con las estructuras sociales. La clase dominante estaba representada por la familia real al-Sahab, quien creó las instituciones necesarias para mantener lazos con el Occidente Capitalista. Pero representando al proletariado y a las clases dominadas estaban diferentes sectores de la población. O'Brien indica que la mayor parte de la fuerza laboral en Kuwait estaba constituida por inmigrantes de Palestina, el Norte de África y el subcontinente asiático, donde los trabajadores solían servir a las opulentas élites locales. Pease señala que la sociedad de Kuwait estaba organizada en rígidas y distintas clases sociales, donde más del 80 por ciento de la fuerza laboral estaba compuesto por grupos no nativos de Kuwait y estos ocupaban trabajos de baja remuneración y de poco prestigio.

Asimismo, Pease menciona que muy pocos en el mundo árabe simpatizaban con los gobernantes o con los residentes nativos de Kuwait, y la demografía general del país era muy desigual con los pobladores no nativos de Kuwait superando en una proporción de más del doble a los pobladores nativos. Esto explica el apoyo de los trabajadores palestinos a la invasión de Kuwait por Iraq. Aunque reconocían la naturaleza autoritaria de Hussein, preferían estar bajo su control que bajo el control de la familia real al-Sahab. Hussein era un dictador, pero se volvió popular en una gran parte del mundo árabe porque se enfrentó al Occidente Capitalista, representó la unidad árabe y el anti-imperialismo (Pease). En este sentido, y viéndolo desde una óptica marxista, se puede ver la unión del pueblo árabe detrás de Hussein como análogo al momento en que los proletarios adquieren su consciencia de clase. Aunque hayan sido de muchas diferentes nacionalidades, la invasión de Iraq a Kuwait representaba el exilio de la clase dominante (la familia real) y la victoria, aunque temporal, de todos los diferentes sectores poblacionales que conformaban la clase explotada.

Con el contexto descrito anteriormente, se puede entender la Guerra del Golfo de 1990-1991 como una guerra injusta, imperialista según la terminología de Lenin, que busca restablecer a la clase dominante en el poder en Kuwait para que se siguieran favoreciendo los intereses del Occidente Capitalista y particularmente de Estados Unidos y de sus corporaciones multinacionales. Martinot indica que el objetivo de Estados Unidos en la Guerra del Golfo no era tanto el control directo de las reservas de petróleo, sino volver a colocar en el poder político a la familia real al-Sahab para conseguir sus metas de establecer una forma de "estabilidad transnacional corporativa" (Martinot 5). Por ello, en este análisis, Estados Unidos adquiere en esta guerra el papel del Estado que mejor representa a nivel global el sistema de explotación laboral capitalista y se dedica a intervenir militarmente en otros Estados para implantar a élites locales que lo beneficien en sus intereses.

John Stockwell se refiere específicamente a Estados Unidos como un guardia pretoriano del capitalismo, porque sus tropas son las tropas de choque élite que están al servicio de las multinacionales, que actúan a través del poder del Estado para cumplir sus metas en otras regiones del mundo. Asimismo, se dedica a mantener un status quo entre Estados capitalistas aliados y los Estados tercermundistas que fungen como proveedores de materias primas a escala internacional y de mano de obra barata (Stockwell). Finalmente, no solo se puede ver a Estados Unidos como el guardia del capitalismo, sino que al apropiarse de las

materias primas pertenecientes a una región en particular, despoja a los nativos de la riqueza que podrían generar con los recursos que se encuentran en su entorno. En otras palabras, la intervención de Estados Unidos sirve para mantener a Kuwait como un proveedor de materias primas (además del papel ya mencionado en mantener estable el dólar), apoyado en esto por el restablecimiento de la familia real al-Sahab en el control político. Esto se puede vincular con la teoría de la dependencia, porque en este esquema, se le impide industrializarse y hacer uso propio de sus recursos, manteniéndolo así como un Estado dependiente de la Periferia. En el proceso, también se mantienen las estructuras nacionales de dominación y opresión, con los sectores que conforman la clase trabajadora siguiendo explotados por las élites nacionales que están al servicio del Occidente Capitalista.

No se debe olvidar para este análisis el papel que tuvieron las organizaciones internacionales, en este caso la ONU, pero desde una óptica marxista. Pease señala que para los marxistas las organizaciones intergubernamentales como la ONU son complementos políticos del capitalismo mundial. Lo anterior, debido a que están financiadas y controladas por los Estados capitalistas, y promueven una agenda que los favorece. En la Guerra del Golfo, la operación de seguridad colectiva, que fue respaldada por la ONU y liderada por las fuerzas militares estadounidenses, fue financiada en gran parte por Kuwait y Arabia Saudita. ¿Cómo pudo Kuwait contribuir? Porque el gobierno de la familia real al-Sahab seguía operando en el exilio, en Arabia Saudita, y la OIK seguía operando desde sus cuarteles en Londres, lo que permitía que su economía siguiera creciendo aun cuando estaba ocupado por Iraq. Entre Arabia Saudita y Kuwait se pagaron dos tercios del costo total de la operación (Clark, en Pease). Al respaldar esta operación, la ONU demostró, según Pease: que sus operaciones de seguridad colectiva van a estar a disposición de aquellos Estados que se adhieran al orden mundial capitalista y que las puedan pagar, y que era capaz de actuar para salvaguardar intereses antidemocráticos, al restablecer a una monarquía en el poder (Pease). En este sentido, la ONU permitió la expansión del capitalismo mundial y respaldó institucionalmente las acciones norteamericanas, legitimándolas, al mismo tiempo que permitió el regreso de la monarquía a Kuwait y un regreso al sistema de opresión de la clase proletaria (los trabajadores subempleados no nativos de Kuwait) por la clase dominante (la familia real al-Sahab).

## VI. Conclusiones

Una primera observación que se tuvo fue que el enfoque marxista permite

entender a través del uso de la historia las condiciones sociales, y en este caso particular, las relaciones entre los actores internacionales que están involucrados en el caso. Mientras que el realista permite la comprensión de los motivantes que llevaron a ambos países a involucrarse en este conflicto. Es así como ambas permiten entender el conflicto desde una visión holística ya que una teoría explica la parte política mientras que la otra lo social. De igual forma, el enfoque realista sólo permite el estudio de los principales actores involucrados, en este caso Iraq y Estados Unidos ya que su visión es etnocentrista. El marxista, por otro lado, reconoce la importancia de otros actores involucrados como lo son las clases sociales representadas en el caso con la familia real al-Sahab de Kuwait. Por ende, este enfoque permite entender el papel que representa este país en el conflicto.

Por otra parte, a pesar de que ambos enfoques muestran el interés y la importancia del recurso del petróleo, en el marxista se explica a profundidad su importancia. Ya que se menciona que el eje en torno al cual se dan esas relaciones entre los actores se basan en la materia prima: el petróleo. Lo cual se puede justificar a través del uso del materialismo histórico, en donde se establece la necesidad del petróleo por parte de los países desarrollados para solventar su sistema capitalista mediante la estabilización de la moneda estadounidense. Desde el punto de vista realista, el petróleo representa el bien material que le permitiría mantener a un Estado su autonomía e independencia sobre el resto de los países. De igual manera, representa un medio para lograr los intereses tanto de Iraq como el de Estados Unidos para maximizar su poder. Cabe destacar que a pesar de que el contexto internacional haya sufrido algunos cambios, la importancia del petróleo sigue vigente y hasta se podría decir que ésta se ha incrementado debido a la fuerte dependencia de los países hacia este recurso natural. Un último punto importante a considerar entre ambas teorías fue el papel de las organizaciones internacionales, en este caso la ONU. Para el enfoque realista, la ONU le permitió a Estados Unidos ejercer su poder en la región. La ONU era parte de los recursos de poder que Estados Unidos usaría en la Guerra del Golfo. Para el enfoque marxista, en cambio, la ONU permitía la expansión del sistema capitalista al legitimar las acciones estadounidenses.

En síntesis, se puede afirmar que ambas teorías permiten explicar diferentes aspectos de un mismo caso, en este caso la Guerra del Golfo. El realismo permitió entender mejor las motivaciones, mientras que el marxismo aportó más a las relaciones económicas y al contexto histórico que desencadenó la guerra. Hay

puntos de conflicto teórico, donde cada enfoque le asigna un papel diferente a un mismo elemento (como fue en el caso del petróleo y de la ONU) pero esto se explica desde su perspectiva paradigmática y desde el enfoque en qué unidades de análisis son las más importantes. Para un caso como el presente, se les debe ver como explicaciones distintas pero que complementan una a la otra en ciertos aspectos, y le permiten al lector tener un panorama más amplio de un mismo acontecimiento.



## Bibliografía

- CORNAGO, N. "Materialismo e idealismo en la Teoría Crítica de las Relaciones Internacionales". *Revista Española de Derecho Internacional*, 5.2. (2005). Web.
- DEL ARENAL, CELESTINO. "Paradigmas y relaciones internacionales". *Introducción a las relaciones internacionales*. Madrid: Tecnos, 1994. Impreso.
- DONELLY, JACK. *Realism and International Relations*. Cambridge: The Press Syndicate of the Univeristy of Cambridge, 2000. Impreso.
- DOS SANTOS, TEOTHONIO. "La teoría de la dependencia un balance histórico y teórico". *Los retos de la globalización. Ensayo en homenaje a Teothonio Dos Santos*. Caracas: UNESCO, 1998. Impreso.
- ESCRIBANO, GONZALO. "Conceptos Básicos sobre las Relaciones Internacionales". *Universidad Nacional de Educación a Distancia*. UNED, 1998. Web. 2014.
- FRANCHINI, ROBERTO. *La conducta estadounidense en cuanto a su política exterior: Una explicación realista*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2003. Impreso.
- GOWAN, PETER. "La Guerra del Golfo, Iraq y el liberalismo occidental". *La apuesta por la globalización. La geoconomía y la geopolítica del imperialismo euro-estadounidense*. Londres: CAUM, 2000. Impreso.
- MARTÍNEZ, ENRIQUE. "Las Lecciones Aprendidas y las Pendientes en la Guerra del Golfo". *La Página de ASR*. Web.
- MAYA, VANESSA. *La dimensión moral de la política exterior norteamericana en las relaciones internacionales: El caso de la guerra del Golfo Pérsico*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla, 2004. Impreso.
- MINGST, K. *Fundamentos de las Relaciones Internacionales*. México: CIDE, 2006. Impreso.
- MORGENTHAU, H. *Política entre las Naciones: la lucha por el poder y la paz*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano. 1989. Impreso

MORTINOT, STEVE. "The Bombing of Iraq: A Trans-class Reading of the New World Order". *Berkeley.edu*. Web. 2014.

D'AMATO, PAUL. "Blood for Oil: Ten Years After the Gulf War". *International Social Review*. Enero, 2001. Web. 28 de abril, 2015.

PEASE, KELLY-KATE S. *International Organizations: Perspective on Governance in the Twenty-First Century*. United States: Longman-Pearson, 2011. Impreso.

STOCKWELL, JOHN. *The Praetorian Guard*. Boston: South End, 1991. Impreso.





La Asociación Universitaria de Humanidades, tiene la finalidad de promover la investigación y el ensayo en disciplinas propias de las humanidades. Es por esto que el Cuaderno Universitario de Humanidades (CUH), revista estudiantil de humanidades, convoca a todos los estudiantes de licenciatura, sin importar su nacionalidad, a participar con algún trabajo en las siguientes categorías:

### **ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN/ENSAYO**

Se tomarán en cuenta trabajos inéditos y que actualmente no se encuentran participando en otra convocatoria.

La temática de los trabajos será libre, pero deberá de inscribirse dentro de las siguientes líneas de estudio: literatura, lingüística, filosofía, historia, semiótica y otras áreas afines a las humanidades. También se aceptan estudios interdisciplinarios.

### **DICTÁMEN**

La recepción de trabajos será a partir de la aparición de la presente convocatoria hasta el 01 de septiembre de 2015 de. Las cartas de aceptación de los trabajos se enviarán a partir del 16 de octubre, y a aquellos que no fueron seleccionados para este primer número también se les notificará vía correo electrónico.

### **RECEPCIÓN**

Los interesados deberán enviar su trabajo al correo electrónico:

**[universitaria.humanidades@gmail.com](mailto:universitaria.humanidades@gmail.com)**

con el asunto "Artículo", "Ensayo crítico" o "Ensayo creativo". En el cuerpo del correo se deberán especificar los siguientes datos:

- Título del trabajo
- Nombre del autor
- Correo electrónico
- Copia de la credencial vigente de la institución a la que pertenece, o algún documento que avale dicha pertenencia.

### **SOBRE EL CARÁCTER DE LOS TRABAJOS**

- **Artículo de investigación:** deberá tener una extensión de 15 a 25 cuartillas.
- **Ensayo crítico:** deberá tener una extensión de 6 a 12 cuartillas.
- **Ensayo creativo:** deberá tener una extensión de 3 cuartillas como mínimo.

El formato de los trabajos deberá ser en archivo Word con tipografía Times New Roman a 12 puntos e interlineado doble. Se deberá utilizar el estilo MLA séptima edición.

### **SOBRE LOS TRABAJOS ACEPTADOS**

Dichos trabajos serán publicados en el Cuaderno Universitario de Humanidades, revista estudiantil de humanidades. Los autores conservarán los derechos de autor, ya que la revista sólo busca promover la investigación de los estudiantes de licenciatura a nivel internacional.



**www** [auhnty.wordpress.com](http://auhnty.wordpress.com)

**f** [/universitariadehumanidades](https://www.facebook.com/universitariadehumanidades)