

ISSN 1405-7778

Cuicuilco

Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia

NUEVA ÉPOCA volumen 9, número 25, mayo-agosto, 2002



Análisis del discurso y semiótica de la cultura:
perspectivas analíticas para el tercer milenio.

Tomo II

NUEVA ÉPOCA VOLUMEN 9, NÚMERO 25, MAYO-AGOSTO, 2002

Presentación

Julieta Haidar Espiridao

DOSSIER

- *Intersemiosis y traducción intersemiótica*
Peeter Torop
- *La comprensión, la incomprensión y la autocomprensión*
Eero Tarasti
- *Alteridad y semiótica visual: ustedes indios, nosotros ladinos*
Graciela Sánchez Guevara
- *El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca*
Lilly González Cirimele
- *De arpía a parásito: la insolidaridad intergeneracional en los mitos andinos*
Nestor Godofredo Taipe
- *El Centro Histórico como espacio semiótico. Planteamientos iniciales*
Pedro Paz Arellano
- *El Zócalo como texto cultural*
Obed Arango Hisijara
- *Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual*
Rubén López Cano
- *Entre imágenes sonoras y sonidos de vanguardia. Semiótica de la producción musical*
Dolores Chávez García
- *El estudio de los objetos y la semiótica*
Alfredo Cid Jurado
- *Semiótica de una práctica cultural. El tatuaje*
Nelson Álvarez Licona y María de la Luz Sevilla

MISCELÁNEA

- *La historiografía occidental en el año 2002.
Elementos para un balance global*
Carlos Antonio Aguirre Rojas
- *Construcción cotidiana de las territorialidades vecinales y barriales*
María Gracia Castillo
- *La cueva del río San Jerónimo: análisis
e interpretación de su arte rupestre*
Roberto Martínez González
- *De la hacienda al ejido a través de una historia de vida*
Gustavo Barrientos y Carlos Gutiérrez
- *Tezcatlipoca-Omacátl, el comensal imprevisible*
Michel Graulich
- *El sindicalismo mexicano frente a la Reforma del Estado*
Gabriel Pérez Pérez

Presentación

En el número 24 de la revista Cuicuilco fueron publicados 13 textos que abordaron los problemas más representativos del análisis del discurso. Estos artículos pretenden dar al lector los contextos y herramientas conceptuales básicos para la mejor comprensión de lo que cada uno de ellos consideró su objeto de estudio central.

Stefania Guerra Lisi y Gino Stefani analizaron la Globalidad de Lenguajes: una disciplina de comunicación y expresión que integra distintos campos como la antropología, la semiología, la psicología y la pedagogía.

Stuart Shanker y Pedro Reygadas describieron los fundamentos del lenguaje y la emoción desde la teoría de sistemas dinámicos.

Mary Elaine Meagher Sebesta examinó un corpus sobre la generación y transmisión de conocimientos entre la academia y las empresas en México.

Lidia Rodríguez Alfano explicó la incidencia de las condiciones de producción y recepción en las prácticas discursivas desde la perspectiva de la Escuela Francesa de Análisis del Discurso.

Alicia Verónica Sánchez Martínez analizó los problemas relacionados con la descripción a partir de las principales propuestas de la lingüística textual.

Paula Gómez ofreció una visión amplia de la función del prefijo asertivo huichol ka-ni, más allá del contexto oracional y del texto narrativo tradicional.

Adriana López Monjardin hizo un análisis de los procesos semiótico-discursivos que han sido generados por el movimiento social del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN.

Francisco Pineda profundizó en el zapatismo histórico y estableció los rasgos duraderos de las representaciones acerca del indio y las continuidades entre formas encubiertas y formas abiertas del racismo en México.

María de la Luz Sevilla, mediante los aportes de la antropología y del análisis del discurso, analizó las prácticas discursivas de las personas afectadas por el VIH/SIDA.

Josefina Guzmán Díaz aplicó el análisis del discurso y la semiótica de la cultura en textos refranísticos de la cultura mexicana dirigidos a las mujeres.

Sirio Possenti defendió en su artículo la hipótesis de que los chistes operan a partir de estereotipos y que constituyen, probablemente, un simulacro de la representación positiva que un grupo construye sobre sí mismo.

Eloia Vega Llamas realizó un análisis de los diversos usos del tiempo futuro en la novela de La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes.

Por último, Roselís Batista examinó la construcción del campo semántico del amor (en español y portugués) en cinco telenovelas mexicanas y cinco brasileñas, considerando los planteamientos de Trier, Porzig, Aprecyan, Dubois y Matoré.

El Tomo II de “Análisis del discurso y semiótica de la cultura, perspectivas analíticas del tercer milenio” se presenta en el número 25 de la revista Cuicuilco; mantiene el mismo objetivo: mostrar algunos trabajos de investigación realizados en la Línea de Análisis del Discurso y Semiótica de la Cultura, coordinada en el Programa Integrado de la Maestría y Doctorado en Ciencias del Lenguaje de la División de Posgrado de la ENAH.

Esta línea multi y transdisciplinaria desarrolla un enfoque teórico-metodológico que articula la docencia y la investigación con los procesos históricos, políticos y culturales en los cuales emergen las prácticas semiótico-discursivas de los sujetos.

Los trabajos que conforman el Tomo II son los siguientes:

Peeter Torop, en “Intersemiosis y traducción intersemiótica”, plantea los problemas referentes a la traducción total y describe diferentes tipos de comunicación textual en la cultura (traducción textual, metatextual, intratextual, intertextual y extratextual). La transformación de la ontología del texto en la cultura contemporánea —efecto de la coexistencia de varias formas de un mismo texto en diferentes medios y discursos— permite considerar a la cultura como un proceso de traducción intersemiótica total. La intertextualidad, la interdiscursividad y la intermedialidad —como entorno de generación y recepción textuales— llevan a considerar los signos de diferentes textos como una intersemiosis. Para entender las posibilidades de la traducción, el autor plantea la necesidad de una tipología de las traducciones intersemióticas, en las cuales se privilegie el modelo general de este proceso cultural.

Eero Tarasti, en su artículo titulado “La comprensión, la incompreensión y la autocompreensión”, relaciona la semiótica y la filosofía existenciales y desarrolla los problemas del entendimiento, del malentendido y del autoentendimiento, importantes para la pragmática subjetiva. El autor interpreta la semiótica existencial como una ciencia de los eventos reales. Propone una filosofía semiótica en la cual, en un mismo nivel, podrían estar como variantes caleidoscópicas múltiples teorías que se inserten en otro nivel a una teoría más elevada. En el texto se proponen algunas características para definir el entendimiento, el malentendido y el autoentendimiento como procesos semióticos. En la sociedad posmoderna, la ausencia de una narrativa mayor, súper-lógica y consciente implica la desaparición de la humanidad coherente, provocando una existencia en compleja isotopía.

Graciela Sánchez Guevara, con “Alteridad y semiótica visual: ustedes indios, nosotros ladinos”, desde la perspectiva del discurso del Otro analiza la construcción de las identidades nacional, de género y étnica en las imágenes que ilustran los libros de texto de historia de México, específicamente acerca de los indios mexicanos frente a los grupos mayoritarios: los mestizos. La autora construye un modelo teórico interdisciplinario basado en la Escuela de Tartu y Lotman y en la Escuela Francesa de Análisis del Discurso. En este

texto, se privilegia el estudio de la narración visual, para lo cual se propone una nueva categoría: **“sujeto semiótico visual”**. Esta compleja y heterogénea subjetividad está constituida e influida por diferentes componentes identitarios, que se materializan en múltiples prácticas semiótico-discursivas.

Lilly González Cirimele, en su artículo titulado **“El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca”**, analiza algunos problemas de la representación semiótico-discursiva de la identidad cultural en dos museos comunitarios, caracterizados por su dinamismo y alta participación social. En ellos, existe un proceso de representación semiótico-visual de esa identidad que se materializa en el texto museográfico, haciendo uso del patrimonio cultural del grupo social que lo genera. Esos textos presentan una visión a la vez propia y ajena de la cultura a la que pertenecen, e imágenes de identidades diversas que se entremezclan en un discurso semiótico visual, producto de la memoria colectiva del pueblo, de las técnicas museográficas, de los conocimientos científicos especializados, de las disposiciones institucionales y de algunos objetivos personales.

Nestor Godofredo Taipe, en su escrito **“De arpía a parásito: la insolidaridad intergeneracional en los mitos andinos”**, reconstruye teóricamente la configuración axiológica y simbólica proyectada en los mitos andinos para demostrar que la solidaridad/insolidaridad es el valor/desvalor dominante y se halla interconectado sistémicamente con otros valores jerárquicamente inferiores. El autor analiza el papel de la metáfora de regresión del orden cultural al natural como operadora del proceso social, que sanciona míticamente a los transgresores del funcionamiento del sistema de valores andinos. Como consecuencia de la insolidaridad (de abuela a nietos), los transgresores se transforman en parásitos —en pulgas y piojos—, desde la perspectiva del análisis simbólico de los mitos andinos, en donde se destaca la doble naturaleza del símbolo según los planteamientos lotmanianos: ser invariante y variante al mismo tiempo.

Pedro Paz Arellano, con **“El Centro Histórico como espacio semiótico. Planteamientos iniciales”**, propone un análisis del Centro Histórico como un texto que comunica, genera sentido y conserva una parte importante de la memoria histórica de la nación. Uno de sus objetivos será analizar etnográficamente las formas en que un visitante, un trabajador y un residente de esa zona dividen sus espacios cotidianos entre “lo propio” y “lo ajeno”, asimismo, estudiar la manera en que los clasifican y cómo traducen sus relaciones sociales al lenguaje de sus relaciones espaciales. Para este análisis se utilizarán los aportes de Lotman, que permiten considerar al texto espacial con sus múltiples sentidos, entre la conciencia individual y el dispositivo cultural. Los espacios urbano y arquitectónico analizados contienen elementos de diferentes tradiciones culturales, históricas y étnicas y también incluyen constantes diálogos internos.

Obed Arango Hisijara, en su artículo **“El Zócalo como texto cultural”**, plantea que el texto cultural no sólo es polisémico sino también políglota, y recurre a aquellas propuestas de Lotman que provocaron una revolución conceptual y metodológica en la antropología social. En este trabajo se presentan un diálogo teórico y un análisis etnográfico-semiótico que se

sintetizan en tres categorías: el texto cultural —políglota y tejido en redes de sentido—; el subtexto, que comprende los rituales y el estudio del símbolo como la unidad mínima y básica del ritual. El Zócalo de la ciudad de México es y ha sido un espacio esencial de la vida social, cultural y política tanto de la ciudad como del país, por tanto, es fiel representante y totem del centralismo en México. La creación de este espacio sociocultural tiene su origen en el ámbito de lo simbólico, que es la base donde se condensan múltiples sentidos.

Rubén López Cano, en el texto *“Entre el ‘giro lingüístico’ y el ‘guiño hermenéutico’: retos y problemas de la semiótica cognitiva actual”*, critica dos conceptos fundamentales para la semiótica musical cognitiva: el de competencia y el de tópicos musicales. La semiótica, cuando dejó de considerar a las estructuras musicales como principio y fin de la semiosis musical, desplazó su atención del objeto sonoro (la mayoría de las veces encarnado erróneamente en la partitura) a la competencia del sujeto musical. El tópico musical es un mundo emergente dentro de la semiosis actual; es un intermediario entre una obra, un ejercicio cognitivo particular y una historia “enactivada” corporalmente. El conocimiento musical, concebido como semiosis, resulta de la interacción entre la competencia vinculada con un entorno y una performance específica.

Dolores Chávez García, en su trabajo titulado *“Entre imágenes sonoras y sonidos de vanguardia: semiótica de la producción musical”*, sugiere que la mayoría de los músicos consideran sus obras como un proceso de creación (póesis) independiente del de la recepción. El free-jazz mexicano es un texto que tiene un funcionamiento dialéctico entre el polo de la producción, el texto y el polo de la recepción. Sus interrelaciones son producto de la totalidad de los rasgos musicales de determinada sociedad. Al abordar el sonido como una de las materialidades de la semiótica, la autora considera que los distintos enfoques del concepto de traducción cultural —analizados desde el punto de vista de la Escuela de Tartu y de otros autores— proporcionan elementos importantes para explicar el free-jazz mexicano como periferia de la cultura musical, en la cual se pueden observar los fenómenos de la intertextualidad y de la traducción intersemiótica.

Alfredo Cid Jurado, en su texto *“El estudio de los objetos y la semiótica”*, considera que los estudios de este tipo son transdisciplinarios y multidisciplinarios. El autor propone una línea diacrónica de continuidad en los trabajos sobre los objetos, para recuperar los alcances y mostrar las limitaciones de los modelos existentes. Un estudio cronológico general permite situar dos momentos; el primero concentra las etapas de los precursores: la presemiótica y la translingüística; el segundo comprende la etapa semiótica como una fase de consolidación de diferentes modelos, que ya ocupan el lugar de estudios clásicos. Los objetos representan “constructos cognitivos” que generan múltiples significados porque funcionan como signos en su interacción cotidiana con el hombre.

Por último, Nelson Eduardo Álvarez Licon y María de la Luz Sevilla González, en *“Semiótica de una práctica cultural. El tatuaje”*, plantean que el tatuaje como expresión cultural constituye un espacio donde confluyen dos tipos de memoria: una común, que funciona como contexto de las condiciones de producción; y una individual, espacio de la

intimidad donde el texto responde a necesidades particulares y específicas. El tatuaje es una producción cultural dialéctica que condensa innumerables sentidos: en primer lugar, es una marca semiótica perenne y estática, donde el sentido impreso pertenece a la región de lo privado y donde las condiciones de producción son identificadas y fijas; en segundo lugar, es una marca semiótica de interpretación múltiple porque el sentido se inserta en una región del ámbito público y las condiciones de recepción son variables.

JULIETA HAIDAR ESPIRIDAO

Imagen de la portada: Tejido Huichol

Las cinco direcciones de poder producen visiones e iluminación. Estas son algunas de las visiones que los chamanes aprendices experimentan a lo largo de sus cinco años de preparación como curanderos, hacedores de lluvia y guías espirituales: serpientes enroscadas, representaciones de la diosa de la vida, proveedora de lluvia, abundancia, crecimiento y fertilidad. Las águilas representan la fuerza vital masculina, vitalidad, sabiduría, transformación y sanación.

The five directions of power bring visions and enlightenment: These are some of the visions the shamanic apprentices experience while undertaking their five years path to completion as healers, rainmakers and spiritual leaders. Coiled serpents, aspects of the goddess of life, provide rain, abundance, growth and fertility. Eagles represent the male life force, vitality, wisdom, transformation and healing.

Cultura popular indígena.
Región: San Luis Potosí y Nayarit, México.

Intersemiosis y traducción intersemiótica*

Peeter Torop**

RESUMEN: Con base en la concepción de traducción total, este artículo describe diferentes tipos de comunicación textual en la cultura. El cambio en la ontología del texto en la cultura contemporánea —debido a la posibilidad de coexistencia simultánea de varias formas de un mismo texto en diferentes medios y discursos— permite considerar a la cultura como un proceso de traducción intersemiótica. La intertextualidad, la interdiscursividad y la intermedialidad —como entorno de generación y recepción textuales— conducen a considerar los signos de diferentes textos como una intersemiosis, comprendida simultáneamente en el marco de diferentes sistemas de signos.

ABSTRACT: The article proceeds from the conception of total translation describing different types of textual communication in culture. The change on text's ontology in contemporary culture due to the possible simultaneous existence of various forms of the same text in different media and discourses allows us to regard culture as the process of intersemiotic translation. Intertextuality, interdiscursivity and intermediality as the environment of text generation and reception impel us to regard the signs of different texts as intersemiotic, being comprehended simultaneously within the frameworks of different sign systems.

LA DIMENSIÓN PROCESUAL

La seriación es una de las características ontológicas de la traducción. Esto significa que en un mismo texto fuente (texto de partida) subyacen múltiples traducciones y que el reconocimiento de una traducción absoluta o ideal es imposible. Por tanto, las tipologías de traducción y los modelos del proceso de traducción no pueden ser evaluativos, deben reflejar las posibilidades principales de la traducción textual. El modelo taxonómico virtual del proceso de traducción [Torop, 1995:97-110] está basado en las características generales del texto y la comunicación, y conduce a la certeza de que una descripción del proceso de traducción es aplicable a otros tipos de comunicación textual. Por un lado, la traducción interlingüística, intralingüística e intersemiótica —tal como lo señala R. Jakobson [1971]— son obviamente descriptibles sobre la base de un único modelo del proceso de traducción. Por otro lado, todos los tipos de comunicación en la cultura pueden ser presentados como un proceso de traducción de textos (o fragmentos) en otros textos.

* Traducción de Paola Ricaurte, ITESM, campus ciudad de México

** University of Helsinki, Finlandia

Es posible describir a la cultura como un proceso infinito de traducción total en el que: 1) textos completos son traducidos a otros textos completos (traducción textual), 2) textos completos son traducidos en la cultura como diversos metatextos (anotaciones, reseñas, estudios, comentarios, parodias, etcétera) complementando la traducción textual o relacionando cierto texto con la cultura (traducción metatextual), 3) textos o grupos de textos son traducidos a unidades textuales (traducción intextual e intertextual), 4) textos hechos de una sustancia (por ejemplo, verbal) son traducidos a textos hechos de otra sustancia (por ejemplo, audiovisual) (traducción extratextual). Por una parte, el proceso de traducción total refleja las peculiaridades de la comunicación textual en la cultura. Por otra parte, puede ser visto como un aspecto de autocomunicación al interior de la cultura:

Tanto Peirce como Lotman encuentran que la actividad fundamental de la semiosis subyacente a todos los textos es la autocomunicación, que envuelve la reformulación del mensaje a través de nuevos códigos y, por tanto, de nuevos significados [Portis-Winner, 1994:164].

La traducción intersemiótica —en el sentido de R. Jakobson— se asocia con todas las manifestaciones de la traducción total. Puede ser autónoma en el caso de la adaptación cinematográfica y complementaria en el caso de una ilustración o una fotografía que acompaña a un artículo de periódico, etcétera. Este acercamiento hace más complicada una comparación entre el texto fuente (texto de partida) y el texto meta, ya que una novela, por ejemplo, presupone una inclusión en la historia de la literatura, y una adaptación cinematográfica, una inclusión en la historia del cine. Así, la traducción intersemiótica incrementa el número de parámetros de evaluación de la actividad de traducción.

J. Holmes distingue entre diferentes tipos de información en distintos niveles de comprensión del texto fuente: información contextual al nivel de objeto lingüístico, información intertextual al nivel de objeto literario, información situacional al nivel de objeto sociocultural [Holmes, 1988:84 y s]. Una forma de traducción está estructurada sobre la base de la correlación de estos tipos de información. El traductor debe entender de qué manera está integrado el texto y trazar los límites de la semiosis para comprender las unidades textuales (signos) separadas. De acuerdo con D. L. Gorfée [1993:163]:

la pérdida de información debe ser más alta en la traducción intersemiótica, en la cual la semiosis muestra un máximo de degeneración (y por tanto un mínimo de generación); y debe ser menor en la traducción intralingüística, en la que la semiosis muestra un máximo de generación (y por tanto un mínimo de degeneración).

Esta afirmación parece estar basada en la comparación del texto fuente y la traducción, y no en los discursos.

La autonomización y en consecuencia la semiotización del texto fuente, son el primer problema que se resuelve frecuentemente en el nivel del texto y del discurso. Por ejemplo, en el nivel discursivo deberían considerarse “las formas en que ese discurso construye su identidad, su posición en relación con otros discursos, los diversos tipos de interferencia entre ellos” [Robyns, 1994:425 y s] y otros aspectos similares. Solamente resta conectar la integralidad del discurso con la integralidad del texto; sin embargo, ahora surge otro parámetro para considerar: los medios. El entorno cultural de los textos no es únicamente discursivo, sino también mediático. La recepción textual, o más exactamente, la dinámica de recepción del texto, depende principalmente de este entorno. Por ejemplo, la recepción puede ser descrita como flujo “interno en los medios electrónicos” y como “flujo externo o intertextual de las audiencias entre diferentes medios y al interior de ambientes mediáticos” [Jensen, 1995:122]. En un nivel más específico se puede distinguir el “flujo del canal” o la particularidad de cierto canal de televisión, el “flujo del espectador” o la elección del espectador entre varios canales y programación, y el “superflujo” o la totalidad de canales televisivos en competencia [*ibid.*:109 y s].

De esta manera, puede decirse que cualquier texto de la cultura contemporánea se rige tanto por el parámetro discursivo como por el mediático. Quiere decir que el mismo texto puede existir simultáneamente en diferentes formas semióticas y que el mismo mensaje es expresado simultáneamente en diferentes sistemas signícos. Por tanto, bajo la perspectiva de la traducción total, el interés tradicional en los contactos entre textos y discursos se transfiere a los contactos entre los medios:

La competencia cultural y las nociones de intertextualidad e interdiscursividad se vuelven discutibles cuando se enfrentan a la presencia de una fuerte intermedialidad al interior de las formas de comunicación contemporáneas [Bernardelli, 1997:16].

Como resultado, cambia la actitud hacia el espacio semiótico en el que pueden ser comprendidas las transformaciones de textos en el proceso de traducción, su multilingüismo semiótico y su heterogeneidad.

Partiendo de la noción de semiosis ilimitada, Umberto Eco [1977:71] expresa la procesualidad de la semiosis autocomunicativamente: “La semiosis se explica a sí misma por sí misma; esta continua circularidad es la condición normal de significación”. En el mismo sentido, Eco utiliza la idea de enciclopedia semiósica, concibiéndola como una doble competencia: la que se refiere a la enciclopedia y al diccionario. La noción de semiosfera de Iuri Lotman [1990:125] incluye “todo el espacio semiótico de la cultura” que se caracteriza por la heterogeneidad:

Los lenguajes que llenan el espacio semiótico son diversos y se relacionan unos con otros a lo largo del espectro que va desde la completa traducibilidad mutua hasta la completa intraducibilidad mutua. La heterogeneidad se define tanto por la diversidad de los elementos como por sus diferentes funciones.

Este acercamiento conduce inevitablemente a la individuación de otras semiosferas dentro de la semiosfera. Como resultado, aparece la frontera de la semiosfera de la cultura y dentro de ella la compleja totalidad de semiosferas con fronteras entretejidas [Torop, 1998].

Por esta razón es necesario un acercamiento más racional para comprender la traducción como una semiosis de la traducción. Umberto Eco [1990:42 y ss] relaciona posibles interpretaciones de una semiosis compleja con la idea de “semiosis hermética” que se refiere a la comprensión de principios de convergencia de diferentes nociones en la generación y comprensión sígnica. En el aspecto de la traducción, D. L. Gorrée [1993:220] busca los medios para describir posibles intersemiosis. Los procesos culturales impulsan a analizar textos cuyos signos pertenecen simultáneamente a diferentes sistemas sígnicos, textos, discursos y medios. La comprensión de la traducción intersemiótica comienza por la realización de la procesualidad del texto, por un lado, y la coexistencia de diversos sistemas sígnicos, es decir, la heterogeneidad semiótica, por el otro lado. Así, la heterogeneidad semiótica del texto está situada entre las heterogeneidades de la historia de la generación del texto y su recepción.

La traducción intersemiótica refleja las características de la cultura contemporánea, donde los textos “propios” como los “ajenos” son traducidos a diferentes tipos de textos, y de hecho, se convierten en intertextos, por lo que la descripción de la existencia de un texto en la cultura requiere un acercamiento topológico. Al mismo tiempo el proceso intertextual se inserta en el proceso intermediático, y cada texto no sólo genera su significación en diversos sistemas sígnicos, sino que se materializa en diferentes medios. Este es el proceso de intersemiosis, en el cual los textos que se encuentran en diferentes sistemas sígnicos coexisten como textos diferentes, y al mismo tiempo, representan un texto particular en cuyo marco son interpretados cambios y digresiones tanto en el plano del contenido como de la expresión.

LA DIMENSIÓN INTERTEXTUAL

Cualquier texto ya es procesual en el sentido de que está psicológicamente situado entre dos infinitos: la historia de la generación y la historia de la recepción. En este sentido, el texto es un proceso que surge de la confluencia entre la conciencia del creador y las conciencias de los receptores, el inicio y el final del proceso están ocultos en la mente humana. La generación del texto puede ser observada como un paso gradual de la expresión oral a la escrita, la correlación entre el discurso interior y el

expresivo varía en diferentes fases del proceso [Zinkin, 1964:36 y ss]. En la fase generativa refleja cierta conexión entre el inicio y el final, de ahí la dificultad de su estudio. La situación aparece perfectamente descrita en palabras de O. Mandel'stam [1967:27 y s].

Los borradores nunca son destruidos. Las cosas listas no existen en la poesía, la plástica y el arte en general [...] Así, la conservación de borradores es la ley de conservación de la energía del texto. Para alcanzar la meta se debe aceptar y tomar en cuenta el soplar del viento en una dirección algo distinta.

“La conservación de borradores” significa no sólo la posibilidad de presentar la línea diacrónica completa desde los primeros borradores hasta el texto final, sino también la estructura del borrador comparada con la estructura de la versión final. Usualmente, la reconstrucción de la línea diacrónica completa no es factible y tenemos que estudiar hojas sueltas del borrador o versiones del texto. Si estos fragmentos pueden ser ordenados cronológicamente, entonces ciertos datos sobre la historia de la generación del texto aún son recuperables; pero en algunas ocasiones el acercamiento cronológico está excluido o es cuestionable. En estos casos, la estructura del borrador (no como una hoja suelta, sino como un constituyente completo del proceso textual) adquiere una significación especial. La inevitable incompletitud de los materiales que se encuentran en borrador y la imposibilidad de ordenarlos cronológicamente nos permite considerar la generación del texto como un paso de las construcciones orales (cercanas a lo mítico e icónico) a las escritas (lógicas). De esta manera es posible distinguir las fases de la intención del borrador y de la versión final en el proceso textual, una especie de unidad triádica. La intención es primordialmente un texto oral (prototexto) del cual surgen una serie de notas en borrador, planes y versiones. En el proceso textual, los borradores son transitorios, pueden tener características tanto del texto oral como del escrito, y el proceso textual completo puede ser presentado como un paso a través de varios canales (los borradores, las inserciones, signos convencionales, dibujos, etcétera). La comprensión de la versión final implica, si no la consideración, por lo menos la percepción de estos canales. En este caso, la versión final por sí misma se convierte en el architexto, un texto hipotético creado sobre la base de la invariante semántica de los metatextos que regresan al ausente (desconocido o no fijado) prototexto. La dimensión procesual y la hipotética son inseparables.

A pesar de haber sustituido una posición textológica por una de la traducción, el problema de la procesualidad se mantiene. La traducción textual es la comprensión, en su totalidad, de los canales principales del paso del texto a una cultura diferente, convirtiéndose en un texto diferente. La traducción metatextual es la comprensión en su totalidad de un número infinito de canales de paso del texto a la cultura, convirtiéndose en un intertexto. En el primer caso, el texto es especificado por medio

de un arte diferente. Incluso, en el caso de traducciones diferentes del mismo texto, existen simultáneamente en la cultura, incluyendo versiones cinematográficas y puestas en escena, todas son especificaciones del mismo texto y obras de arte autosuficientes. En el segundo caso, un texto se diluye en la cultura, convirtiéndose en múltiples metatextos (orales o escritos), cuya suma no sustituye la unidad de un texto autónomo. En toda cultura hay textos ajenos en su propia forma textual, y también hay textos ajenos privados de su forma textual y compensados o sustituidos por metatextos (información periodística, publicidad, crítica, lecciones, etcétera). Por supuesto, la combinación de ambas posibilidades tampoco está excluida.

El espacio intertextual es una doble realidad para todas las artes. Un texto nace en un espacio intertextual y puede tener dos tipos de interconexión con este espacio, conexiones regulares de tradición y conexiones casuales (más subjetivas) de génesis (en el sentido de J. Tynianov). Un texto es percibido en otro espacio intertextual, que resulta ser el campo de conexiones más o menos casuales, con otros textos donde el texto adquiere nuevos significados y frecuentemente pierde su significado inherente.

La traducción resultaría ser una combinación de estos espacios intertextuales y una transferencia a un tercer espacio. Por consiguiente, los estudiosos señalan la particularidad de la traducción como una forma especialmente intensiva de conexiones intertextuales:

La traducción literaria establece una forma especialmente intensiva y problemática de la relación intertextual. Desea pasar por encima de fronteras de lenguas nacionales, de la distancia diacrónica (histórica) y sincrónica (geográfico-cultural), para conservar y renovar con ello, en pretensión híbrida, no sólo lo dicho en el pre-texto, sino también un modo único del decir [Koppenfels, 1985:138].

La existencia de tantos espacios intertextuales debe conducir naturalmente a un acercamiento distinto. En principio es posible partir de la intertextualidad del texto que refleja sus cualidades (interpretación intertextual orientada hacia el texto). Podemos partir de las posibles asociaciones del texto (orientación hacia el lector), es posible partir del autor, sus intenciones y sus conocimientos supuestos (orientación hacia el autor) [Holthuis, 1994:85], pero es necesario partir también de la intertextualidad de la cultura misma, “todos los miembros de una comunidad cultural y lingüística dada existen en el espacio intertextual común” [Toporov, 1993:17]. V. Toporov [*ibid.*:16] considera la intertextualidad como una categoría de la comunicación que “juega una parte fundamental en la estructura de la existencia humana, y su significación va más allá de los límites del trabajo creativo —más allá de los mundos de lo ‘creativo’ y lo ‘verbal’”.

También señala la regularidad cultural universal que conforma la base de la intertextualidad, la cultura “no sólo es el lugar donde nacen los significados, sino el

espacio en donde ellos son intercambiados, ‘transmitidos’ y buscan ser traducidos de un lenguaje cultural a otro” [Toporov, 1992:30].

Es importante destacar dos problemas en el nivel de la coexistencia de los lenguajes de la cultura. Primero, los lenguajes en sí mismos están en movimiento permanente, se están especializando e integrando simultáneamente. La meta-descripción y la creolización (por ejemplo, mezclar la palabra y la imagen en el cine [Lotman, 1992:39 y ss] son dos aspectos de los procesos de integración). La migración, la traducción y la transformación de los significados muestran que la cultura, como sistema dinámico, se encuentra permanentemente en estado de traducción total. Segundo, el carácter de los procesos dinámicos de la cultura está condicionado también por la coexistencia de lenguajes y textos como sistemas sígnicos. Los procesos de generación, recepción y descripción de textos en la cultura dependen del dualismo semiótico inicial, la coexistencia de lenguajes continuos (espaciales, no discretos, icónicos, mitológicos) y discretos (verbales, lógicos) [*ibid*:38]. De ahí la particularidad del proceso de comprensión como una interrelación entre traducción y reconocimiento (identificación). Iuri Lotman escribe en el artículo “Mito, nombre y cultura”¹ en coautoría con B. Uspenski:

En efecto, mientras que en el caso de los textos descriptivos la información en general es definida mediante una traducción —y la traducción mediante una información—, en los textos mitológicos se trata de la transformación de objetos, y la comprensión de esos textos está ligada, por consiguiente, a la comprensión de los procesos de esa transformación.

Por supuesto, en las obras creativas de la cultura, estos dos tipos de textos pueden ser vistos como las facetas de un mismo texto. La dualidad del texto nace ya en el inicio de un proceso creativo y se refleja en la coexistencia de elementos verbales e icónicos en los borradores de muchos escritores.

Desde la perspectiva de los estudios intertextuales, puede afirmarse, como consecuencia, que los contactos intertextuales en el espacio intertextual se establecen no sólo entre textos completos sino también entre sus características discursivas, por un lado, y entre los grupos de textos interrelacionados (ideológicamente, temáticamente o como géneros), por el otro lado. De esta manera, la ontología de un texto, estudiado de forma aislada, difiere de la ontología del mismo texto cuando se estudia la intertextualidad como un todo. Si el análisis lingüístico muestra el acercamiento selectivo del texto al sistema del lenguaje, el análisis intertextual revela su aproximación selectiva a las reglas del discurso, esto es, a los diversos principios convencionales de la construcción del texto [Fairclough, 1992:194]. Así, los cánones de género o las características de textos regulares son susceptibles de análisis (por

¹ Lotman [2000:144], nota del traductor.

ejemplo, en los periódicos de un país dado el editorial se escribe de una u otra manera, etcétera).

La modificación de la ontología del texto en el espacio intertextual no implica que un texto no pueda ser estudiado de manera aislada, como si perdiera sus fronteras. La intertextualidad es ante todo un mecanismo de vinculación de textos con diferentes niveles de interconexión. La existencia de niveles intertextuales permite imaginar el espacio intertextual como círculos concéntricos (con el texto en el centro): el nivel de intertextualidad de la generación textual, el nivel de las características discursivas del texto, el nivel de intertextualidad de los textos poéticos, el nivel de las conexiones extratextuales, del periodo histórico, etcétera. Cada texto está situado simultáneamente en diferentes círculos del *concentrum*.

En este sentido, puede observarse en la teoría de la intertextualidad la búsqueda de la diferenciación de la teoría a partir de la distinción de subteorías o definiciones más cercanas de la intertextualidad misma o su objeto. Si la idea de seriación como base de la ontología de la traducción toma un lugar importante en los estudios de traducción, entonces, en la teoría de la intertextualidad, podemos elidir las polaridades y hablar separadamente de la teoría del implícito (asimilación de los otros textos) y la teoría de la seriación de la percepción textual:

El concepto “intertextualidad” debe ser trabajado en los dos aspectos importantes siguientes: a) por la determinación del nivel de su emergencia/irrupción/realización (teoría del implícito); y b) por la determinación de la constricción de su campo de acción (Teoría de la seriación de la percepción textual) [Grivel, 1983:55 y s].

Además de la elisión de las polaridades, puede observarse la verificación de las fronteras intertextuales y los dominantes de su análisis. Por una parte, M. Riffaterre trata de distinguir entre la intertextualidad y la hipertextualidad; la hipertextualidad incluye datos arbitrarios, no nace por la textualidad, es un fenómeno matalingüístico, pertenece a la interpretación textual y es finita; la intertextualidad excluye a la arbitrariedad, nace por la textualidad, pertenece a la existencia lingüística del texto y es restringida, “la hipertextualidad es abierta y está en constante desarrollo [...] La intertextualidad es un circuito cerrado de intercambio entre el texto y el intertexto” [Riffaterre, 1994:786].

Por otra parte, el papel del texto está siendo replanteado (verificado). I. Smirnov en su libro *Intertext Generation* [1985:6] parte del principio autorial. Para él, “una lectura intertextual de la literatura define la posición del productor de un texto creativo con respecto a las fuentes. Así, el carácter ontológico y no operacional se adscribe al método del análisis intertextual”.

Hace una distinción entre el paradigma intertextual y el intrasistémico, el último pertenece a la relación diacrónica de los textos [*ibid.*:49]. I. Smirnov parte de las

características generales del texto cuando señala los dos principios fundamentales de la intertextualidad, el reconstructivo y el constructivo:

En el proceso del trabajo de reconstrucción intertextual el autor fija la comunidad de dos (o más) fuentes en el plano del contenido, basándose en la comprensión de su coherencia semántica. La intertextualidad constructiva, por el contrario, estipula que el autor, habiendo establecido la similitud de las (aparentemente no similares) fuentes en el plano del contenido, se esfuerza más allá por conectar sus elementos significantes al interior de su mismo trabajo [*ibid.*:22 y s].

Desde un punto de vista histórico, señala la idea de un preintertexto como una referencia a una referencia que produce una doble intertextualización (confrontar la noción de *Doppelintertextualität* en Greber [1989:393]). R. Lachmann [1989:393] también parte de la idea de intertexto: “El texto organizado intertextualmente, un texto que hasta cierto punto renuncia a su identidad, es producido a través de un proceso de referencia a otros textos (por medio de la deconstrucción, adición o reconstrucción)”.

Pero Lachmann busca la posibilidad de estudiar la estrategia intertextual en el nivel textual que combina lo intertextual y lo ideológico. Ella denomina a este nivel “texto implícito”, que puede ser considerado también como un autometatexto:

El texto implícito es el punto donde se intersectan el texto presente y ausente, donde se enfrentan los textos que han codificado y transmitido la experiencia cultural como experiencia comunicativa. Como suma de intertextos, y a través de su referencia a textos ajenos, el texto implícito hace referencia a sí mismo y esta forma constituye su propio metatexto [*ibid.*:398].

Desde una perspectiva semiótica, también debe ser considerada dentro de la problemática intertextual la pregunta sobre la interrelación de textos de diferentes artes en el espacio intertextual. La traducción de un tipo de arte a otro es bastante frecuente en la cultura, textos de artes diferentes están entretejiéndose, el espacio intertextual incluye también la intermedialidad. La intermedialidad (*Intermedialität*) significa que la traducción o conexión de elementos en distintas artes en el texto ocurre entre la monomedialidad (de la literatura, pintura, cine mudo, etcétera) y la multimedialidad (teatro, cine, etcétera).

Los tipos multimediales de presentación registran en general desplazamientos dominantes en el sistema de las formas de arte de manera mucho más evidente que los monomediales, en los cuales, a través del hallazgo específico del medio correspondiente, se establecen las fronteras constitutivas —ya sea de acuerdo con una condición de servicios primariamente espacial o bien primariamente temporal— de la integración de medios heterogéneos [Hansen-Löve, 1983:292].

Así, la intertextualidad (incluyendo la intermedialidad) no es solamente una condición del texto que surge del proceso textual, sino también un reflejo de la estrategia del proceso. De esta manera, la intertextualidad se somete al análisis como la estrategia (autorial) de la intertextualidad o de una particular “semiosis intertextual”:

La semiosis intertextual constituye en sí misma la interacción entre el texto y el lector, dependiendo de una “disposición intertextual” (dada o asumida) de los textos y de aspectos del procesamiento textual orientados intertextualmente [Holthuis, 1994:77].

La correlación de conexiones intratextuales y extratextuales adquiere una significación metodológica particular en el análisis del texto y su poética. La definición clásica de Bajtín-Voloshinov [Voloshinov, 1995:331], “el ‘discurso ajeno’ es discurso dentro del discurso, afirmación dentro de afirmación, pero al mismo tiempo es discurso sobre el discurso, afirmación sobre la afirmación”, contiene la posibilidad de diferenciación de dos aspectos o parámetros del análisis de la poética del “discurso ajeno”. Parece razonable analizar por separado la intertextualidad como un espacio semiotizante, es decir, un mundo posible de generación de significado, y elementos específicos (fragmentos) de un texto en otro texto como intratextos. Por ejemplo, la definición de intertextualidad de H. A. Gaifman como la presencia de elementos de un texto en otro texto concierne, desde nuestro punto de vista, a la intratextualidad: “Por intertextualidad entendemos todos los elementos en un texto que tienen relación, ya sea de manera explícita o implícita, con otro texto” [Gaifman, 1989:191 y s]. Al mismo tiempo, sus parámetros de intertextualidad combinan intratextualidad e intertextualidad: 1) un aspecto técnico de las conexiones intertextuales o los problemas para descubrir los elementos intertextuales; 2) la naturaleza de una conexión intertextual (creación de una atmósfera, antecedentes, código oculto que debe ser descifrado, etcétera); 3) el grado de precisión de un texto en otro texto; 4) en qué aspecto un texto está activo en otro texto; 5) el papel de un texto en otro texto [*ibid.*:191-195].

El problema del balance entre fuerzas centrífugas y centrípetas, así como el de la definición tanto de la ontología del texto como de la intertextualidad, es un problema metodológico serio que surge a partir de los primeros intentos —emprendidos por los académicos franceses— de adopción de los trabajos de Bajtín en las ciencias humanas modernas. Podemos asumirlo como el problema de la correlación entre la intratextualidad (Bajtín) y la intertextualidad [Pfister, 1985].

LA DIMENSIÓN EXTRATEXTUAL

Los especialistas en literatura y cine han aprendido a analizar un texto descomponiéndolo. La estructura es una característica común del texto. Podemos estructurar un texto partiendo de una lengua natural (fonemas, morfemas, vocabulario, fraseo-

logía, sintaxis, párrafos), arquitectura (episodio, capítulo, parte, etcétera) o poética (motivo, trama, historia, tiempo, espacio, etcétera). Un filme como texto puede ser dividido verticalmente en palabras, sonidos, imágenes y horizontalmente en cuadros, episodios y fragmentos de montaje. El ángulo, la luz, el color, el timbre y entonación de la voz humana, la composición, el montaje y otros, pueden ser incorporados en el nivel de la poética.

Mientras la literatura está fijada en forma escrita, un filme se apoya en el sonido (música o habla), esta es la principal diferencia entre ellos.

La oposición de imagen y palabra no es especialmente productiva, puesto que son fenómenos complementarios para la psicología del pensamiento. Así, los títulos de pinturas y esculturas pueden ser vistos como el ejemplo más elemental de la binariedad del pensamiento creativo [Zinkin, 1964:38].

“La palabra crea. La fotografía fija”, escribe M. Saparov [1982:92] acerca de la fotografía, y añade, una imagen sin palabras encuentra su vida en una expresión verbal de reconocimiento o admiración de un espectador, como la impresión que causa la novela o el filme, que puede ser apenas perceptible en forma de habla interna, silente, impronunciable, o bien convertirse en un monólogo interior intenso, egocéntrico, “el habla es interior por su función mental y exterior por su estructura” [Vygotski, 1982:320].

Entonces podría decirse que el hombre utiliza el lenguaje en su comunicación con todas las artes. Pero, por supuesto, esto no significa que todas las artes sean traducibles a una lengua natural. Cada arte tiene sus propios medios de expresión, su propio lenguaje. Un intento por vincular estos lenguajes con una lengua natural sería una extrema simplificación. ¿Es acaso productivo buscar fonemas, morfemas, palabras y oraciones en el lenguaje del cine, la pintura, el ballet o la música? El lenguaje de cada arte está segmentado a su manera y puede tener distintas partes constitutivas. Al mismo tiempo, un lenguaje natural puede ser usado como metalenguaje.

Aun si el lenguaje de la literatura o el cine fuera un lenguaje natural, en ningún caso podríamos seguir el proceso de recepción de una obra creativa en la conciencia del lector o del espectador sin una interpretación operativa. El proceso se revela a sí mismo en cortes estáticos, lo sincrético y lo irracional reciben una expresión discreta y racional. De este modo, la simplificación es inevitable. Puesto que una lengua natural como metalenguaje es inexacta y subjetiva, cualquier descripción se vuelve interpretación, el filme —o novela— creado se encuentra entretejido con la percepción generada, con los datos provenientes de todos los sentidos del individuo que interpreta [Carroll, 1977:349 y s]. Para alcanzar la máxima correspondencia entre un metalenguaje y una obra de arte, y la equivalencia de las descripciones de diferentes textos, debemos basar el análisis en esas características estructurales que son comunes tanto para el filme como para la prosa, y que son discernibles con relativa facilidad en el plano de la generación de sentido.

A pesar de que un filme puede ser comparable a la poesía en su capacidad asociativa (e.g. "Un perro andaluz" (1928) de Luis Buñuel frente a la poesía surrealista o a la lírica de Dylan Thomas), no obstante, está más cerca de la prosa narrativa; en consecuencia, deben existir oportunidades de análisis comunes tanto para el filme como para el texto en prosa.

En primer lugar, tanto la novela como el filme son historias con un comienzo y un final. De allí que la unidad conceptual del inicio y el final constituye una parte integral de la entidad textual completa. Por supuesto, la comprensión de los acontecimientos y los héroes ocurre retrospectivamente, el inicio y el final se enlazan después de haber visto el filme o haber leído las últimas páginas del texto. Pero frecuentemente ya hay cierta información sobre el final desde el primer encuentro con los héroes y los sucesos. Ningún conocimiento preliminar es requerido para reconocer al antagonista en el filme del oeste; lo mismo ocurre para el filme de "producción" soviética. La especialista literaria, L. Ginzburg [1979:16, 18], considera las primeras páginas de las novelas como los primeros datos especialmente importantes sobre los sucesos y los héroes. La exposición narrativa y cinematográfica han cambiado a lo largo del tiempo, pero su esencia se ha conservado. El inicio determina la clave que conduce al lector-espectador hacia el final. Así, F. Cachia [1983:66], refiriéndose a las adaptaciones cinematográficas, exige categóricamente, "un director de cine tiene que empezar con una 'toma clave' que permita al espectador familiarizarse con los acontecimientos que ocurren y el futuro descubrimiento de la trama". La exigencia categórica es comprensible, las adaptaciones cinematográficas de los clásicos tienen muchos jueces y cada nueva versión debe partir de intenciones fácilmente definibles en apariencia.

Entre el inicio y el final se desarrolla una historia (un relato). El relato se caracteriza por una linealidad de la historia (una serie de sucesos conectados con relaciones causales y cronológicas) y una trama (una sucesión de acontecimientos motivada creativamente), y también por sus relaciones mutuas. J. Tynianov [1997:325] denominó excéntricas a estas relaciones. Incluso en el caso de la trama más dinámica es posible entender los sucesos gracias a la historia, aunque el ocultamiento creativo de la historia y su reconstrucción por la trama también son posibles. La complejidad de la trama en la literatura y el cine se alcanza por diferentes medios. Por consiguiente, es necesario resolver el problema principal, cuál será el agente autorial (tanto en el filme autorial como en la adaptación cinematográfica), cómo se conseguirá la unidad. Algunas novelas están cerca de ser guiones listos, las descripciones están dadas por los antecedentes, el color, el sonido y el vestuario; los comentarios de los héroes se convierten en claves de los personajes y las observaciones del autor en movimiento dentro de un cuadro. Esta transferencia directa del texto al filme es comparable con la traducción simultánea de un texto estonio en diferentes lenguas. Imaginemos que, teniendo dominio absoluto de una sola lengua, estamos obligados a leer una novela

en la que los monólogos del autor están en ruso, los diálogos de los héroes en alemán, las descripciones de la naturaleza en inglés, los títulos y el contenido en francés, etcétera. La transferencia directa de una obra de arte es imposible.

Primero, la cámara impide una transferencia directa de la novela al filme. Una imagen fílmica es mucho más específica que una imagen verbal y esta especificidad disminuye esencialmente la libertad interpretativa del espectador en comparación con la del lector (ver más detalles en McFarlane [1983:6 y s]). En este punto, es pertinente recordar el hecho de que el problema más difícil en las adaptaciones cinematográficas de los clásicos es escoger actores cuya apariencia corresponda a la idea que de ellos tienen los lectores y los futuros espectadores.

Estos problemas ya fueron anticipados por los entusiastas teóricos de los años veinte, quienes hablaron de la posibilidad de encontrar analogías fílmicas para las adaptaciones literarias [Eichenbaum, 1973:31]. El deseo de conservar el agente autorial y la imposibilidad de una traducción directa indujo a J. Tynianov [1973:78] a llamar "Un cuento cinematográfico a la manera de Gógol" al libreto basado en *El abrigo* de N. Gógol, y a N. Mijalkov [1985] a afirmar que el autor es quien debe ser filmado, no la obra. Como es usual, traducir adaptaciones cinematográficas significa que algo es inevitablemente conservado y algo es inevitablemente modificado, añadido o excluido del texto fuente. El método creativo de un traductor (director de cine) está determinado por la correlación de estas operaciones. Puede decirse, partiendo de las interrelaciones entre prosa y filme, que estos problemas son resueltos primeramente en el marco del cronotopo (tiempo-espacio).

Para hablar más seriamente de un agente autorial o de la concepción de la obra es necesario especificar las interrelaciones entre la trama y la historia, y el inicio y el final, cualquier historia trata de acontecimientos y movimientos (o estados) humanos en el espacio y en el tiempo, o más exactamente, en un cronotopo, puesto que estas ideas son complementarias. Primero, podemos especificar el cronotopo topográfico que fija la sucesión de acontecimientos y el mundo real, más o menos reconocible para el espectador. El lector entra en contacto con un tiempo y espacio reales. El hombre (el actor) cuyo lenguaje, comportamiento y vestuario refleja su actitud subjetiva hacia el tiempo y el espacio, se está moviendo en este cronotopo. Un hombre (un actor) es el centro del cronotopo psicológico que transmite el aspecto del personaje al espectador, autoevaluación y evaluación de otras personas o sucesos. Los autores producen un filme a partir de ciertos propósitos o concepciones; su propósito principal es crear un todo, comunicar una concepción al espectador de manera clara y general. Esto es posible por medio del cronotopo metafísico, es decir, el cronotopo conceptual, la interpretación autorial del cronotopo. Un aspecto de eternidad existe usualmente en el filme gracias al cronotopo metafísico.

Estos tres cronotopos pueden existir por separado o constituir una totalidad, por ejemplo, los tres son fácilmente distinguibles en el filme "Mi tío de América"

(1980), de A. Resnais. Las vidas de tres héroes en el espacio reconocible de los problemas cotidianos en el cronotopo topográfico, el estrés humano condicionado por la vida social en el cronotopo psicológico, y el comentario académico con ejemplos de la vida de los ratones y otros animales (para la explicación de los conflictos biológicos y sociales) en el cronotopo metafísico. Gracias a la separación de los cronotopos el filme se vuelve intelectual y explicable. Un filme posterior de A. Resnais, "La vida es una novela" (1983) sigue la misma línea. Acontecimientos contemporáneos (el coloquio donde los argumentos no han sido reconciliados) son representados en el cronotopo topográfico; el pasado, donde el deseo de hacer feliz a la gente se realiza como violencia, en el cronotopo psicológico; el cuento de hadas, donde triunfa el bien, es narrado en el cronotopo metafísico. Pero los últimos comentarios ("la vida no es una novela" y "la vida es una novela") disminuyen la ostensibilidad del filme.

El predominio de un cronotopo también es posible. Por ejemplo, en el espacio psicológico del último filme de Luis Buñuel, "Ese oscuro objeto del deseo" (1977) la incapacidad del hombre mayor para entender a su joven esposa está representada por dos mujeres que interpretan el papel de la misma mujer. De esta manera, en el cronotopo topológico, dos líneas de la trama ponen en contacto al protagonista con dos mujeres diferentes que resultan ser la misma mujer segura y comprensible de cada episodio en el cronotopo psicológico, pero la mujer misteriosa e incomprensible en el cronotopo metafísico. Otros filmes similares son "La caída de los dioses" (1969) de Luchino Visconti, "Ensayo de orquesta" (1979) de Federico Fellini y aparentemente "El desierto de los tártaros" (1976) de Valerio Zurlini.

La interrelación de los cronotopos fílmicos es semejante a la situación de filme "Blowup" de Michelangelo Antonioni, en el que el fotógrafo descubre nuevos detalles cada vez que amplía una fotografía tomada por casualidad. Asimismo, se pueden distinguir tres cronotopos que están casi siempre entretreídos en el espacio-tiempo del filme como un todo. Se puede hablar de una especie de concentricidad cuando el cronotopo psicológico es observado por medio del topográfico, y ambos mediante el cronotopo metafísico.

Aparentemente sería razonable comenzar por el elemento común al filme y a la prosa, la narrativa, que vincula el inicio con el final y que es fácilmente imaginable como un procedimiento en el espacio y el tiempo. Esto crearía las bases para pasar al área de medios de expresión más específicos comprensibles en el marco de una concepción fílmica completa.

A pesar de que la literatura pertenece al campo de los estudios literarios y el cine al campo de los estudios cinematográficos, las dos ramas tienen puntos de contacto. Los especialistas literarios usan la idea de montaje y simultaneidad y los especialistas de cine las ideas de trama e historia. Pero esto no significa que el filme deba ser descrito en el metalenguaje de los estudios literarios o la obra literaria en el metalenguaje del cine, aunque puede ser posible. La heterogeneidad de la estructura

fílmica no crea obstáculos, ya que el filme es un todo y la generación de su integralidad es la generación del estilo. Más exactamente, es la heterogeneidad de los materiales usados en el filme y no la heterogeneidad del filme como obra de arte.

Surge un problema metodológico, si es descrito un objeto en kilogramos, se recibe sólo su peso, si es descrito en metros, sólo se recibe su tamaño. Así, el volumen y el tipo de información están determinados por el metalenguaje aplicado. De la misma manera, la literatura y el cine, describiéndose mutuamente, ofrecen una información interesante, pero parcial y vaga. El lenguaje objeto y el metalenguaje se mezclan y pierden su carácter distintivo. El problema es grave también en la semiótica. Por un lado, hay una búsqueda de la posible minimización de la interferencia del metalenguaje y el lenguaje objeto. Por el otro lado, se propone estudiar el lenguaje sin cruzar las fronteras del lenguaje mismo [Mamardasvili y Piatigorski, 1984:131]. El problema es más metodológico que terminológico, pues la monosemia del metalenguaje también empobrece la descripción. Parece razonable describir el camino de la literatura al cine por medio de los estudios de traducción, a pesar de que esta disciplina no posee aún un metalenguaje desarrollado. Pero los estudios de traducción permiten aplicar la complementariedad, abstraer la literatura y el cine, y observar sus conexiones a partir del proceso de traducción. Así, aparece un nuevo nivel de descripción o un nuevo acercamiento, y al mismo tiempo, la equivalencia de la literatura y el cine se mantiene. Para evitar la excesiva globalidad, debemos considerar como adaptación cinematográfica exclusivamente las adaptaciones de obras literarias. En este caso un guión resulta ser el llamado montaje verbal, la primera transformación de la obra literaria. El presente trabajo no incluye un análisis del guión, el texto literario y el filme son comparados como texto fuente y traducción, lo que corresponde también a su función en la cultura.

Por supuesto, una adaptación en pantalla es ante todo un filme y requiere, de acuerdo con algunos especialistas, sólo un análisis fílmico [Hopfinger, 1974:82]. Como una parte orgánica de la cultura cinematográfica, una adaptación tiene que ser entendida desde el punto de vista de la cultura literaria. Una adaptación puede, por ejemplo, ser el primer encuentro con el texto fuente en la cultura donde no existe una traducción del libro. Un filme puede convertirse en un (anti)anuncio del libro en esta situación de "lectura" preliminar. Un filme puede convertirse también en una "lectura" adicional de un texto conocido y revelar nuevas facetas del mismo o caricaturizar el texto. En la era audiovisual, un libro y una videocinta con la película pueden estar a la venta simultáneamente. De esta manera, una adaptación cinematográfica participa al mismo tiempo en dos tradiciones: 1) está conectada con tendencias y posibilidades de desarrollo del cine nacional, 2) es inseparable de la tradición interpretativa de cierta obra literaria. En el primer caso, la adaptación es comparable con todos los filmes (nacionales y extranjeros) incluidos en el bagaje cultural; en el segundo caso, pertenece a la cultura literaria junto con artículos, re-

señas, libros de texto y otros metatextos. Una adaptación puede ser vista como un filme autónomo, pero es un texto doble (como traducción o parodia) para la persona que conoce el texto fuente, la comparación entre el filme y el texto es psicológicamente inevitable. La lectura no puede ser separada de la visión de la película.

Una pintura era considerada una traducción por medio de la cual podríamos comprender la visión del mundo que el artista posee y por medio de ésta al mundo mismo [Hannoosh, 1986:30]. La contradicción entre la idea subjetiva del lector acerca del texto fuente y la presentación del filme puede impedir esa "traducción" en las adaptaciones cinematográficas [White, 1987:221-224; Kibédi, 1989; Clüver, 1989]. Para el traductor de obras de arte existe la recomendación de imaginar visualmente el episodio que va a ser traducido [Schulte, 1980:82; Caws, 1986:61]. Así, una especificación visual de los cronotopos textuales constituye el inicio de la traducción. De ahí que la adaptación y la traducción sean bastante cercanas una a la otra.

R. Jakobson [1971:261] hace una distinción entre traducción intralingüística, interlingüística y traducción transsemiótica o transmutación. La transmutación es definida como la interpretación de los signos verbales mediante sistemas sígnicos no verbales.

A pesar de que parece que la traducción de un sistema de signos por medio de otro sistema de signos requiere un acercamiento semiótico, en realidad todas las tipologías sígnicas existentes son demasiado pobres para interpretar obras complejas. Por ejemplo, la concepción de transmutación que proviene de la semiótica de C. S. Peirce identifica los siguientes tipos de transmutación, los iconos son transcritos, los índices son transpuestos y los símbolos son recodificados [Plaza, 1987:89-93]. Existe un intento de proyectar la totalidad de la problemática de traducción en el sistema de C. S. Peirce [Gorlée, 1993].

Un acercamiento sígnico parece demasiado analítico y aleja de los problemas del todo, pero el uso de la idea de texto hace posible la comparación entre filmes y textos literarios y permite la descripción (tipologización) de los estilos del autor o del director de cine. También facilita el análisis histórico o la descripción de la tradición.

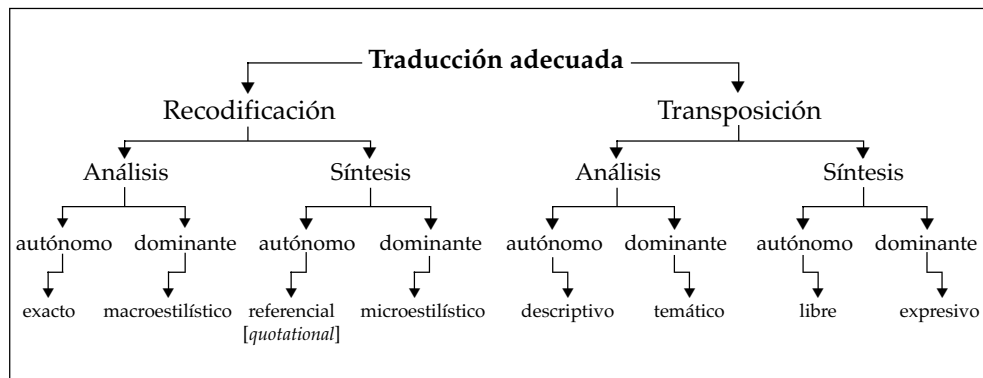
Partimos de la idea de texto como un mensaje fijado en un sistema sígnico e inseparable de sus funciones y puede ser definido únicamente en el punto de intersección de sus conexiones intratextuales y extratextuales. La diferenciación del plano de la expresión y del plano del contenido depende de la percepción de estas conexiones.

La comprensión de las interconexiones entre el plano de la expresión y el plano del contenido permite considerar el texto como una estructura coherente, pero jerárquica, cuyos elementos están interconectados, pero no tienen el mismo nivel de significación. Es sabido que no hay traducción sin pérdida.

Es claro, por ejemplo, que el rechazo al uso del lenguaje original del autor conduce al rechazo del estilo del autor. Al mismo tiempo es claro que un lenguaje también debe alterarse en la traducción. De ahí los cuatro componentes que siempre coexisten en el proceso de traducción: conservación, cambio, exclusión y adición de elementos textuales. Todos estos componentes son inevitables, pero puede establecerse una proporción más o menos equilibrada entre ellos. Un traductor debe determinar los elementos textuales menos importantes para crear un espacio de juego. Pero la tarea más importante es determinar el dominante, un elemento o nivel que proporciona la unidad textual. El dominante es un valor objetivo que requiere de un esfuerzo intelectual para ser determinado. Sin embargo, en la práctica el dominante es impuesto en el texto y la traducción es sometida a funciones presupuestas y a los propósitos del traductor. Este hecho debe ser tomado en cuenta en los análisis prácticos. Es precisamente la transposición del dominante de un nivel a otro, de la estructura a la función, etcétera, lo que caracteriza los tipos de traducción en el marco de un modelo de traducción único.

La descripción del proceso de traducción está basada en la idea del análisis y síntesis que refleja su doble dirección. La orientación hacia las características del texto fuente determinan el dominante del análisis; la aceptación, la consideración del lector y la cultura receptora determinan el dominante de la síntesis. El otro par de ideas emparentadas está conectado con la distinción operativa entre traducción del plano del contenido (transposición) y la traducción del plano de la expresión (recodificación). Las características lingüísticas y formales del texto son el dominante común de la recodificación, mientras que el modelo creativo es el dominante común de la transposición. Unificando los parámetros de análisis-síntesis y recodificación-transposición, es posible construir el modelo taxonómico del proceso de traducción:

ESQUEMA



Por supuesto, la demarcación de los tipos de traducción no es evaluativa y la definición de un tipo no es la determinación de la calidad. Es posible hablar de calidad al interior de un tipo específico, por ejemplo, comparando traducciones del mismo tipo. La comparación de traducciones de diferentes tipos o las adaptaciones cinematográficas del mismo texto puede ser muy instructiva; sin embargo, la práctica no ofrece muchos materiales de esta naturaleza.

La adaptación cinematográfica como una traducción extratextual es una traducción del texto fuente expresado mediante un sistema sígnico (una lengua natural), al texto meta expresado por medio de diferentes sistemas sígnicos. El número de sistemas sígnicos en un filme no está restringido. En el caso de la adaptación cinematográfica es también difícil hablar de una traducción inversa. Comparando la interpretación textual con su decodificación, Umberto Eco [1977:133-136] ha introducido la idea de extracodificación la cual unifica la hipocodificación, y ésta a su vez, crea un código potencial de un código inexistente, en tanto, la hipercodificación crea (sub)códigos más analíticos de un código existente. Partiendo de este acercamiento, la traducción de la literatura al cine sería una hipercodificación y una traducción en sentido inverso sería una hipocodificación. La hipercodificación específica, la hipocodificación priva de la concreción (podemos imaginar, por ejemplo, un fragmento fílmico o una fotografía como una traducción de la expresión “una flor bonita” y viceversa).

Si la teoría de los códigos considera la decodificación (comprensión) como la conversión de un código extraño en un código natural (comprensible) [Dubrovski, 1979:92], entonces un código literario o lingüístico podría ser el código primario para la adaptación cinematográfica. La contradictoriedad del análisis puede surgir a partir de los principios de estructuración del todo. Es sencillo observar los principios de la construcción de un código en un código comprensible. Los otros códigos (montaje, luz, color, sonido, etcétera) son vistos usualmente como una información adicional y no como códigos independientes. Los llamados signos naturales, la comprensión común de gestos, vestuario, prestigio, riqueza, pobreza, etcétera, también complica la comprensión de la semiótica fílmica (ver un sistema generalizado de códigos [Fawcett, 1984:149]).

Al describir los diferentes tipos de adaptaciones debemos tratar de vincular los aspectos comunes tanto para la literatura como para el cine, conectar los niveles textuales y la narratividad con los cronotopos.

- La adaptación macroestilística tiene el dominante en el texto y sus características formales. La mayor parte de las adaptaciones de los clásicos, donde se hace el intento de conservar el marco del texto, los protagonistas y la interrelación trama-historia, pertenecen a este tipo. Por ejemplo, Luchino Visconti [1986:25] quería filmar *El extranjero* de Albert Camus sin guión, tomando el libro como base. Los

clásicos nacionales son filmados usualmente así (“Jane Eyre” de Julian Amyes es un buen ejemplo). Es esencial conservar el punto de vista del narrador en ese tipo de filmes incluso si se modifica en el texto. Por ejemplo, el inicio del film de V. Bortko, “Corazón de perro” (una adaptación de la historia de Bulgákov) muestra el mundo a través de los ojos del perro, tal como Bulgákov lo hace en su obra.

El cronotopo estilizado predomina en las adaptaciones macroestilísticas. La estilización puede estar basada en el estilo del texto (como en las obras antes mencionadas), pero también en el deseo de dirigir el filme al espectador extranjero (la estetización de “Oblomov” de N. Mijalkov), una búsqueda de una (sobre)sociologización y espectacularidad (“Cruel romance” de E. Riazanov, una adaptación del drama de A. Ostrovski) y sólo marcar un cronotopo para fijar la mediación de una cultura diferente (“Guerra y paz” de King Vidor).

Estos filmes no siguen los textos literalmente. Apoyan la afirmación de Ernst H. Gombrich [1972:91] de que una representación selectiva que no oculta los criterios de selección es mucho más informativa que una copia.

- Las adaptaciones exactas están basadas en información y contenido. Usualmente son llamados filmes lentos en los que se hace el intento de plasmar el contenido con el máximo detalle, incluso con comentarios si es necesario. En casos más dinámicos se usa un epílogo o un prólogo. Por ejemplo, la primera oración de *El Arco del Triunfo* de E. M. Remarque cuenta que una mujer se ha movido en línea recta hacia el protagonista. Éste también es el comienzo de la adaptación de V. Gussein, muy cercana al texto. Primero él usa tomas clave para transmitir información contextual, el París de 1939 (en títulos), hoteles para refugiados; el protagonista sin pasaporte es un doctor, fue interrogado por la Gestapo y tiene sed de venganza. Es una mención breve para quienes recuerden la novela y una explicación necesaria para otros.

“Padre Serguei”, dirigida por Igor Talankin, es otro caso de una adaptación exacta. Comienza con la imagen de la cubierta de la colección póstuma de las obras de Tolstoi en la cual *Padre Serguei* aparece publicada por primera vez. El filme finaliza con la partida de Serguei y la imagen de la última página de la historia, el espectador puede leer el final por sí mismo. Este es un préstamo muy cercano. A pesar de que los capítulos de la historia de Tolstoi no están titulados, Talankin usa los títulos intermedios (En el mundo, En el monasterio) para designar cada periodo de la vida del héroe.

La tercera posibilidad es el uso de la voz del narrador fuera de pantalla. El narrador puede comentar el paso del tiempo, puede establecer una diferencia entre escenas como en la adaptación de V. Zaljackjavicus, “Apuntes de un extranjero de Chéjov”. El narrador puede también adquirir otras funciones. En “La guerra y la paz”, la voz de S. Bondarchuk lee las meditaciones filosóficas de

Tolstoi, presenta sucesos y personajes al espectador, incluso comenta los sentimientos de los héroes, tal como hace Tolstoi en el libro. Este tipo de filmes busca la conservación del cronotopo concreto (del acontecimiento). En un balance retrospectivo “El Arco del Triunfo”, títulos explicativos al inicio y al final, títulos intermediarios, exactitud en el vestuario, mobiliario, vajilla (“La leyenda de Tiel”, dirigida por A. Alov y V. Naumov) son posibles en este caso.

- La adaptación microestilística parte de un héroe. Hay una inmersión (psicológica ante todo) en la caracterización del personaje y un cambio en el texto dependiendo del héroe escogido. Es posible hacer una digresión del espacio de la trama (y por tanto, frecuentemente, de la concepción), pero también del cronotopo, transfiriendo la línea de la trama a otro cronotopo como independiente. Como resultado podemos hablar del cronotopo histórico concreto (transformado). Los ejemplos distintivos de digresión del espacio de la trama son las adaptaciones de Dostoievski realizadas por I. Pyryev. Su filme “El idiota” tiene el subtítulo “Natasha Filipovna”. Puesto que el filme fue realizado en 1958, es comprensible su rechazo del protagonista y el espíritu cristiano. Pero su filme, “Los hermanos Karamazov” [1969] continúa la misma línea, Dimitri Karamazov se convierte en el protagonista. A pesar de ser un filme de personaje (*character film*) muy interesante, se aleja considerablemente de la concepción de Dostoievski.

La transferencia de un héroe a un nuevo cronotopo histórico es otra posibilidad. En este caso el espectador estará menos irritado por una digresión de las ideas esenciales, temas o héroes del texto fuente, porque la lectura preliminar no interferirá. Así, “Trono de sangre” de Akira Kurosawa, se desarrolla en el Japón del siglo xvi, aunque el texto original es *Macbeth* de William Shakespeare. Éstos son los llamados filmes pasionales.

- El motivo es el dominante de las adaptaciones referenciales (*quotational*). Estos filmes son similares a los precedentes, pero sus conexiones con el texto original son más débiles, el motivo es la fuente de la unidad textual. Es posible realizar una adaptación no sólo de una única obra, sino de la obra completa de un autor mediante los *leitmotivos* que la unifican.

“Ran” (1985) de Akira Kurosawa puede ser considerada como el primer ejemplo. De acuerdo con el director, está basada en la historia de un japonés noble del siglo xvi que vivió rodeado de sus amados hijos hasta el fin de su feliz vida. Sólo tenemos que incrementar la sed de poder de los hijos para conseguir la obra que el mismo director no considera una adaptación [Kurosawa, 1984], pero que es inseparable de *El rey Lear* de Shakespeare. El cronotopo concreto (conceptualizado) se presenta en estos filmes. El entorno histórico es reconocible, pero enriquecido (o cambiado tendenciosamente) por el simbolismo del comportamiento, cosas, concepción, color, luz y efectos de sonido. Por ejemplo, Parker

[1986:414] escribe acerca de las diferentes versiones de Lear, “Donde Brook y Kozintcev evitan el espectáculo, Kurosawa lo disfruta”.

En la unificación de diversas obras es difícil conservar la peculiaridad del autor y las conexiones (causales) entre acontecimientos y personajes. Como resultado surge una serie de episodios débilmente conectados. “Fuegos” de S. Shuster, una adaptación de Chéjov pertenece a este tipo de filmes. “Una pieza incompleta para piano” de N. Mijalkov (basada en motivos de Chéjov) pertenece al mismo tipo, pero la brillante dirección y la interesante puesta en escena de los actores aumentan su coherencia [Mijalkovich, 1986:73 y ss].

- El dominante de una adaptación temática es, naturalmente, el tema. De manera distinta al tipo precedente, los motivos pertenecen al complejo temático y se conserva la mayor parte de los motivos autoriales. El cronotopo también proviene de la temática, pero el tema puede ser arcaizado o modernizado, podemos entonces hablar de un cronotopo compensatorio. Las adaptaciones de obras cuyo cronotopo no fue especificado por el autor son representantes frecuentes de este tipo (por ejemplo, “El desierto de los tártaros” de V. Zurlini basado en la novela de D. Buzzati).

Los filmes que transfieren el tema de la obra a otro cronotopo, usualmente con modernización, también pertenecen a este cronotopo. Por ejemplo, en 1983 R. Bresson realizó el filme “Money” basado en la historia *Un cupón falso* de Tolstoi. Está ambientado en la Francia moderna, pero en la primera parte el filme sigue fielmente el texto, la esencia del conflicto (el tema del dinero falso) es transmitido al espectador circunstancialmente. La analogía de los héroes es evidente, a pesar de que existe un cambio cronológico: el colegial continúa siendo el colegial, se conservan la tienda y la prisión, el vendedor de leña se convierte en chofer. El tema se mantiene hasta el final, pero la poética de Tolstoi no se respeta. La historia de Tolstoi es similar a un guión ya listo (43 capítulos en 66 páginas), donde todos los capítulos se encuentran conectados causalmente, primero los malos se enfrentan a los malos y luego los buenos se enfrentan a los buenos.

El psicologismo también se vuelve temático en este tipo de adaptaciones. Un único tema llevado a cabo de manera diferente por distintos personajes, no la relación mutua entre personajes, se convierte en el dominante emocional.

- La adaptación descriptiva parte del conflicto y, como en un filme descriptivo, busca por todos los medios el reforzamiento o la generalización del conflicto. Este propósito se alcanza mediante el cronotopo asociativo. Por ejemplo, la novela *Adiós a Matyora* de V. Rasputin convertida en “Despedida” en la versión de L. Sepitko y E. Klimov. El filme comienza con la llegada de los cinco trabajadores a la isla que debe ser hundida y la primera oración de la novela en subtítulos. Las capas de los trabajadores los convierten en ángeles o seres extraños. Toda la

acción subsecuente se asocia con la escatología apocalíptica. El filme incrementa esencialmente el grado de generalización.

Otro ejemplo de este tipo es “La sonata Kreutzer” de M. Schweitzer. Las amplias reflexiones de Tolstoi sobre el hombre y la mujer, la familia y las relaciones sociales, están ausentes. Al mismo tiempo, el *pathos* social y crítico de Tolstoi se transmite por medio de tomas de noticiario y fotografía (imágenes pornográficas y la permanente vida estática en sueños). Una locomotora en movimiento es símbolo de la terrenalidad de las relaciones entre hombre y mujer. El espectador no pierde la conexión con el cronotopo histórico, pero el último se vuelve asociativo y algo unidimensional.

- El género es el dominante en la adaptación expresiva. Dependiendo del género un texto es modificado libremente, modernizado, o bien se hace un intento de crear un filme que recurra a la eternidad. En consecuencia, el grado de proximidad con el texto es muy diverso. Por ejemplo, “Hamlet” y “El rey Lear” de F. Kozintcev son tragedias; la versión soviética de “Los tres mosqueteros” es un musical, “Ivanhoe” de W. Scott como “La balada del noble caballero Ivanhoe” usa canciones de V. Vysotski. “Otelo de Oliveira” de P. A. Grissoli es un filme sobre el carnaval brasileño en el que el hijo de la gitana es el director musical de una escuela de samba, el anillo de la madre sustituye el pañuelo, etcétera, una simple historia didáctica con el carnaval de fondo. Así, en este tipo de filmes, la expresión puede ser interna (Kozintcev) o externa (Grissoli).

El género provoca que el cronotopo abstracto (modificado) se convierta en dominante. La expresividad no requiere de historicismo, puede partir de una comprensión filosófica del mundo y de los acontecimientos, de cualidades morales panhumanas, y también convertirse en una expresión de la ética nacional. Un raro ejemplo es *Entreaty* de T. Abuladze donde la poesía de V. Psavel conforma el ritmo de todo el texto, el tránsito del texto del locutor al texto autorial crea un diálogo al interior del filme y entre diferentes periodos históricos. La síntesis de lo etnográfico y lo humano en “Abuladze” es comparable con los filmes arquetípico-nacionales dirigidos por Miklós Jancsó (“Electra”, “Mi amor”) o los filmes eternalistas de Pier Paolo Pasolini (“Rey Edipo”, “Medea”). Las adaptaciones expresivas tienen una conexión relativamente débil con el tiempo y el espacio, lo que las convierte en panhumanas. Al mismo tiempo, son muy activas en cuanto al texto fuente y se convierten en multidimensionales o juguetonas (*playful*, juegan con el texto original).

- La adaptación libre es una interpretación o una versión que transmite una visión enfáticamente individual del texto. El énfasis en la individualidad hace que estos filmes sean paradójicamente cercanos al texto fuente, que constituye el marco para la comprensión de una interpretación individual. El cronotopo concreto (del cineasta) se convierte en el dominante en la adaptación libre. La especificación

del cronotopo es necesaria porque no es una cuestión de modernización, sino de la versión particular del cineasta, que puede estar acompañada también por una transferencia temporal. Comparados con las adaptaciones temáticas, estos filmes son más conceptuales y frecuentemente se encuentran más próximos a los textos-fuente, aunque suele predominar el estilo del cineasta. El filme “El idiota” de Akira Kurosawa y “Noches Blancas” de Luchino Visconti respetan el espíritu de Dostoievski. El primero se desarrolla en el Japón de la posguerra y el segundo tiene lugar en Italia. En “Almas muertas” de Michael Schweitzer aparece el espacio condicional, podemos ver al autor entre los héroes, está doblado, existe en realidad como una clara y oscura expresión de la personalidad de Gógol. Schweitzer intentó mostrar no sólo el texto, sino la lucha interior de su creador. Otro ejemplo es “La infancia” de Iván de A. Tarkovski basada en la historia de Bogomolov Iván. A pesar de la afinidad general con el texto, Tarkovski incluye elementos de su propio estilo en el filme, considerando la destrucción de la infancia del niño como la destrucción general de la humanidad y la cultura. Por eso el título del filme es más largo. En el texto, los sueños (la muerte de la madre y la cubeta cayendo al agua al inicio del filme, Iván desapareciendo en el agua al final), el viejo hombre en ruinas y la pequeña campana están ausentes. En el filme, Iván está observando un álbum de Durero en vez de diarios de guerra. Las tomas documentales de la familia muerta de Goebbels y el árbol seco aparecen al final. La campana, la iglesia en ruinas, las obras de arte y el árbol muerto son elementos del estilo de Tarkovski e incluso *leitmotifs* de sus filmes subsecuentes. A pesar de que los tipos de adaptación mencionados no son claramente distinguibles y de que filmes muy distintos pueden pertenecer al mismo tipo, es posible describir toda la variedad de las adaptaciones a partir de la comparación de los diferentes tipos. La tipologización interna parece ser más productiva que la externa, porque conserva la unidad de los principios descriptivos. El siguiente paso será una determinación más sistemática del método de adaptación como una traducción extratextual. El propósito consistía en mostrar los posibles fundamentos para una aproximación conceptual a la traducción extratextual como un proceso que participa en la traducción total.

CONCLUSIÓN

Una hoja suelta del manuscrito de un autor, en el que las palabras, los fragmentos de oraciones, formulaciones de ideas, esquemas, dibujos, caligrafías, subrayados, supresiones y varios signos condicionales son reconocibles; la página que ha sido llenada en tiempos diferentes, con diferentes tintas, sin ninguna consistencia, es a la vez un texto autónomo que refleja la forma de pensamiento del autor y un texto del proceso de trabajo creativo que refleja una etapa en el camino que va desde la

intención hasta el texto impreso. Cuanto menos escriban en papel los autores, privando a los textólogos de su trabajo, y cuanto menos estrictas sean las formas de literatura, tanto más se reflejan las características del manuscrito en la totalidad de la cultura, así, la procesualidad del texto es comparable con la procesualidad de la cultura.

La coexistencia de lo verbal y lo visual y la no coincidencia de sus límites, y el límite entre lo verbal y lo icónico (frente a la iconicidad de la palabra, por ejemplo) apunta a la productividad de un acercamiento semiótico tanto en la textología como en el análisis de los textos de la cultura. La intersemiosis es uno de los principios de la generación del texto y en correspondencia, la descripción de la traducción inter-semiótica acerca al análisis de la generación de textos en la cultura contemporánea. Un entretreído permanente de textos, discursos y medios —mensajes y significados— tiene lugar en la cultura. Puede decirse que la cultura es un proceso permanente de traducción intersemiótica, e incluso la usual traducción interlingüística demuestra su pertenencia al mundo posible de la semiosis.

La dimensión intersemiótica de la cultura resulta de la concurrencia parcial de los signos de los lenguajes (sistemas sýgnicos) de diferentes artes; primero, en el nivel de la existencia separada de estos lenguajes y de textos en estos lenguajes (por ejemplo, el caso del teatro y el cine); segundo, en el nivel de interferencia mental, o la existencia de un texto separado simultáneamente en la forma de textos de diferentes tipos (novela, filme, *performance*, pintura, etcétera); tercero, en el nivel de la proyección del texto en el presupuesto textual o el marco intertextual. Por ejemplo, hablando de drama, M. Esslin distingue entre sistemas sýgnicos comunes a las artes dramáticas y sistemas de signos limitados al cine y la televisión [Esslin, 1987]. En la poesía visual, aparece la poesía intersýgnica con semántica y sintaxis intersýgnicas, en la que una imagen carece de sentido sin un juego verbal [Menezes, 1997]. En el cine, por ejemplo, podemos hablar del diálogo intertextual entre la literatura francesa y la nueva ola del cine francés, en la que se espera que el espectador sea competente en literatura [Kline, 1992]. Así, para describir la semiosis de la cultura es importante tener en mente la necesidad de reconocimiento de los signos y de que la “semiosis en cierto sentido es percepción” [Allott, 1994]. Y esta unidad perceptual de la cultura crea la base para la comprensión interlingüística, intertextual, interdiscursiva e intermediática, es decir, la intersemiosis de la ontología del signo en textos aislados de una misma cultura.

El proceso de la traducción intersemiótica actualiza las características generales de la comunicación cultural, el flujo de cualquier proceso de traducción entre los dos mundos intertextuales; pero estos mundos son reflejados en mundos textuales que tienen sus propias fronteras y autonomía. Para entender las posibilidades de traducción, las formas principales de existencia de los textos y las audiencias codificadas en ellos, es útil hacer una tipología de las traducciones intersemióticas partiendo no de su diversidad, sino de un modelo general del proceso de traducción.

El modelo asegura también la unidad de la descripción, ya que las más divergentes traducciones son comparables en el marco de un modelo general. Podemos evaluar las particularidades y dinámicas de una cierta cultura o situación cultural basándonos en la interrelación de diferentes tipos de traducción. En la cultura, la lectura preliminar, la lectura y la relectura son al mismo tiempo el oír y el ver. Por tanto, las ideas de semiosis e intersemiosis, siendo también complementarias, permiten describir una variedad de fenómenos.

BIBLIOGRAFÍA

Allott, Robbin

1994 "Language and the Origin of Semiosis", en Nöth, Winfried Nöth (ed.), *Origins of Semiosis: Sign Evolution in Nature and Culture*, Berlín, Nueva York, Mouton de Gruyter, pp. 225-268.

Bernardelli, Andrea

1997 "Introduction. The Concept of Intertextuality Thirty Year On: 1967-1997", en *Versus*, núm. 77/78, pp. 3-22.

Cachia, Fernando

1983 "Ekranizacija klassihceskij literaturnyj proizvedenii na televidenii", en *Kultury*, núm. 4, pp. 64-91.

Carroll, John M.

1997 "A program for Cinema Theory", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, xxxv, núm. 3, pp. 337-351.

Caws, M. A.

1986 "Literal or Liberal: Translating Perception", en *Critical Inquiry*, núm. 13 (1).

Clüver, C.

1989 "On Intersemiotic Transposition", en *Poetics Today*, núm. 10 (1), pp. 55-90.

Dubrovski, D.

1979 "Rassifrovka kodov (Metodologicheskie aspekty problemy)", en *Voprosy filosofii*, núm. 12.

Eco, Umberto

1977 *A Theory of Semiosis*, London, Basingstoke, MacMillan.

1990 *The Limits of Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.

Eichenbaum, Boris

1973 "Literatura i kino" en *Iz istorii Lenfilma Vyp*, núm. 3, Leningrad, Iskusstvo, pp. 29-31.

Esslin, Martin

1987 *The Field of drama*, London, Methuen.

Fairclough, Norman

1992 "Discourse and Text: Linguistic and Intertextual Analysis within Discourse Analysis", en *Discourse & Society*, núm. 3 (2), pp. 193-217.

Fawcett, Robin P.

1984 "System Networks, Codes, and Knowledge of the Universe" en Fawcett, R. P. M. A. K. Halliday, S. M. Lamb, A. Makkai (eds.), *The Semiotics of Culture and Language*, vol. 2, Language and other Semiotic Systems of Culture, London-Dover N. H., Frances Printer, pp. 135-179.

Gaifman, Hana A.

1989 "Svejk Don Quixote Jesus Christ", en Tobin Y. (ed.), *From Sign to Text. A Semiotic View of Communication*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, pp. 191-213.

Ginzburg, Lidia

1979 *O literaturnom geroje*, Leningrad, Sovietski pisatel.

Gombrich, Ernst Hans

1972 "The visual Image", en *Scientific American*, núm. 227 (3).

Gorlée, Dinda

1993 *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotic of Charles S. Peirce*, Alblasterdam, Offsetdrukkerij Kanters B.V.

Greber, Erika

1989 *Intertextualität und Interpretierbarkeit des Texts. Zur frühen Prosa Boris Pasternaks*, München, Wilhelm Fink.

Grivel, Charles

1983 "Serien textueller Perzeption. Eine Skizze", en *Dialog der Texte=Wiener Slawistischer Almanach Sonderb*, núm. 11, Viena, pp. 291-360.

Hannoosh, M.

1986 "Painting as Translation in Baudelaire's Art Criticism", en *Forum for Modern Language Studies*, núm. 22 (1).

Hansen-Löve, Aage A.

1983 "Intermedialität und Intertextualität. Probleme der korrelation von Wort- und Bildkunst-Am Beispiel der russischen Moderne", en *Dialog der texte=Wiener Slawistischer Almanach Sonderb*, núm. 11, Viena, pp. 291-360.

Holmes, James S.

1988 *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.

Holthuis, Susanne

1994 "Intertextuality and Meaning Constitution. An Approach to the Comprehension of Intertextual Poetry", en Petöfi, J. S., T. Olivi (eds.), *Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*, Berlín, Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 77- 93.

Hopfinger, Maryla

1974 *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław-Warzawa-Kraków-Gdansk, PAN.

Jakobson, Roman

1971 "On linguistic Aspects of Translation", en Jakobson, R., *Selected Writings*, 2. Word and Language, The Hague-París, Mouton.

Jensen, Klaus B.

1995 *The Social Semiotics of Mass Communication*, London, Thousand Oaks, Nueva Delhi, Sage.

Kibédi Varga, A.

1989 "Criteria for Describing Word-and-Image Relations", en *Poetics Today* núm. 10 (1), pp. 31-54.

Kline, T. J.

1992 *Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*, Baltimore, Londres, The John's Hopkins University Press.

Koppenfels, W. V.

1985 "Intertextualiät und Sprachwechsel: Die literarische Übersetzung", en Broich, U. y M.Pfister, (eds.), *Intertextualiät. Formen, Kunktionen, Anglistische Fallstudien*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 137-158.

Lachmann, Renate

1989 "Concepts of Intertextuality", en K. Eimermacher, K. P. Grzybek, y G. Witte (eds.), *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*, Bochum, Brockmeyer, pp. 391-400.

Lotman, Iuri

2000 *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Navarro, Desiderio (ed.), Madrid, Cátedra.

Lotman, Jurij M.

1990 *Universe of the mind. A Semiotic Theory of Culture*, Londres, Nueva York, I. B. Tauris & Co.

1992 *Izbrannije stati v trioj tomaj*, vol. 1. Stati po semiotike i tipologii kultury, Tallinn, Aleksandra.

Mamardashvili, Merab y A. Piatigorski

1984 *Simvol i soznanie (Metafizicheskie rassuzdenia o soznanii, simvolike i iazyke)*, Jerusalem.

Mandel'stam, Osip

1987 *Slovo i kultura*, Moskva, Sovietski pisatel.

Mcfarlane, Brian

1983 *Words and Images. Australian Novel into film*, Richmond.

Menezes, Philadelpho

1997 "Verbal and Visual Intersemiosis in Aesthetical Experiments. The Case of Contemporary Brazilian Culture", en I. Rauch, G. y F. Carr (eds.), *Semiotics around the world: Synthesis in Diversity*, Berlín, Nueva York, Mouton de Gruyter, pp. 295-298.

Mijalkov, Nikita

1985 "Zdelat' kartinu dlja vsej!", en *Sovietskaja kultura*, núm. 16.03.

Mijalkovich, V.

1986 *Izobrazitelni iazyk sredstv massovoi kommunikacii*, Moskva.

Parker, B.

1986 "'Ran' and the Tragedy of History", en *University of Toronto Quarterly*, núm. 55 (4).

Pfister, Manfred

1985 "Konzepte der Intertextualität", en U. Broich, M. Pfister (eds.), *Intertextualitat. Formen Funktionen, anglistische Fallstudien*, Tübingen, Max Niemeyer, pp. 1-30.

Plaza, Julio

1987 *Traducao Intersemiótica*, Sao Paulo, Perspectiva.

Portis-Winner, Irene

1994 *Semiotics of Culture: "The strange Intruder"*, Bochum, Brockmeyer.

Riffaterre, Michael

1994 "Intertextuality vs. Hypertextuality", en *New Literary History*, núm. 25 (4), pp. 778 y s.

Robyns, C.

1994 "Translation and Discursive Identity", en *Poetics Today*, núm. 15 (3), pp. 405-428.

Saparov, M.

1982 "Slovesny obraz i zrimoje izobrazenie (zivopis-fotografija-slovo)", en *Literatura i zivopis*, Leningrado, Nauka, pp. 66-92.

Schulte, R.

1980 "Translation: An Interpretative Act through Visualization", en *Translational Agent of Communication. A special Issue of Pacific Moana Quarterly*, núm. 5 (1).

Smirnov, Igor

1985 "Porozdenie interteksta. (Elementy intertekstualnogo analiza s primerami iz tvorcestva B. L. Pasternaka)", en *Wiener Slawistischer Almanach*, núm. 17 [edición especial].

Toporov, Vladimir

1992 "Translation: Sub Specie of Culture", en *Meta xxxvii*, núm. 1, pp. 29-49.

1993 "O 'rezonantnom' prostranstve literatury (neskolko zamechanii)", en Poluchina, Andrew, V. J. y R. Reid (eds.), *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, pp. 16-60.

Torop, Peeter

1995 *Totalny perevod*, Tartu, Tartu University Press.

1998 "Granicy perevoda (sociosemioticeski aspect semiotiki perevoda)", en *Sign Systems Studies*, núm. 26, pp. 136-150.

Tynianov, Jurij

1973 "Libreto Kinofilma 'Sinel'", en *Iz istorii Lenfilma. Vyp*, núm. 3, Leningrado, Iskusstvo, pp. 78-80.

1997 *Poetika, istoria literatury, kino*, Moskva, Nauka.

Visconti, Lucchino

1986 *Stati. Svidetelstva. Vyskazyvaniya*, Moskva, Iskusstvo.

Voloshinov, Valentin

1995 *Filosofija i sociologia gumanitarnyj nauk*, San Petesburgo, Acta Press.

Vygotski, Lev

1982 "Myslenie i rech", en Vygotski, L., *Sobranie sochineni v chesti tomaj*, vol. 2, Moskva.

White, A. R.

1987 "Visualizing and Imagining Seeing", en *Analysis*, núm. 47 (4), pp. 221-224.

Zinkin, Nikolai

1964 "O kodovyj perehodaj vo vnutrennei rechi", en *Voprosy iazykoznanija*, núm. 6, pp. 26-38.

La comprensión, la incomprensión y la autocomprensión

Eero Tarasti*

RESUMEN: *En este trabajo, se consideran las relaciones entre la semiótica y la filosofía existenciales, desarrollando los problemas del entendimiento, el malentendido y el autoentendimiento y sus características fundamentales para la pragmática subjetiva. En este sentido, se plantea una semiótica existencial que aspira a ser una ciencia de los eventos reales. Uno de los aspectos abordados es la posibilidad de una filosofía semiótica, en la cual en un mismo nivel puedan estar, como variantes caleidoscópicas, múltiples teorías que se inserten, en otro nivel, a una teoría más alta, más elevada. Estos problemas constituyen un camino novedoso para estudiar los procesos semióticos.*

ABSTRACT: *This article considers the relationship between existential semiotics and philosophy, developing the problems of understanding, misunderstanding and self-understanding, which characteristics are important for the study of subjective pragmatism. In this sense, this paper proposes an existential semiotics that aspires to be a science of real events. One of the aspects that we consider is the possibility of a semiotics philosophy, in which multiple and different theories can be inserted into another higher, more elevated theories. These problems represent a new path for studying semiotic processes.*

La semiótica ha investigado principalmente las condiciones del entendimiento, como Umberto Eco observa en su libro *Estructura Ausente* [1998], y no el momento del entendimiento en sí mismo. Eco define de la siguiente manera su propio programa semiótico: “Toda función comunicativa, para enviar mensajes, está basada en códigos; todo acto de comunicación, lo performativo, se basa en una competencia preexistente; toda habla (*parole*) presupone una lengua (*langue*)”.

En efecto, la semiótica consideró como un gran avance la configuración del estudio y la experiencia del significado en estructuras. Pero demostrar el significado como una experiencia fue algo vago e ilusorio, por que, al mismo tiempo, se abandonó el momento crucial fenomenológico del inicio para privilegiar el proceso de formación del significado.

En la actualidad, se busca borrar la fase semiótica estructuralista y volver al momento de entender los signos y de capturar la idea del mensaje. Sin un acto semejante al entendimiento, el significado no existe. El entendimiento es el momento

* University of Helsinki, Finlandia

más esencial en nuestras vidas, nos distingue de otros seres ubicados en el nivel de la biosemiótica y por él estamos conectados con la semiosis de toda naturaleza viva.

Los momentos —cuando la humanidad ha entendido algo acerca de sí misma, de su sociedad y de su historia— son recordados y dejan las huellas de este proceso semiótico en los signos. De acuerdo con ciertas teorías, entender significa regresar a esas estructuras que producen el fenómeno o comportamiento en cuestión. Uno se entiende a sí mismo, por tanto, se dice que una persona es semejante a algo porque pertenece a cierta familia o a cierta clase social, porque ha tenido una educación de cierto tipo, porque es finlandés, ruso, francés, brasileño —lo que supone comportamientos distintos—, porque ha sufrido alguna enfermedad y demás juicios.

En todos estos casos, la existencia del sujeto decrece y se reduce a ser sólo un “sinsigno” de algún “legisigno”, una especie (*token*) de algún tipo (*type*) por un legado que puede ser de clase, raza, nacionalidad, edad, género, educación, cultura u otro. En este tipo de entendimiento, el sujeto está reducido a ser una cosa y así tiene menor responsabilidad porque se convierte en una emanación de la estructura o del sistema que ha condicionado y determinado el ser.

Incluso —si se toma el punto de vista de Lucien Goldmann sobre el entendimiento y la explicación, ya que un entendimiento es más que una explicación—, una persona está siempre moviéndose de un círculo a otro.¹ Este fenómeno aparece con todo su esplendor en el estudio de Goldman sobre Racine y Pascal (*Le dieu caché*), porque el entendimiento real está representado por movimientos interiores: sociedad, clase, familia y pueblo son concebidos como un simple y único caso de un determinado individuo que cambia de lo concreto a lo abstracto.

En esa misma dirección opera la semiótica existencial, ya que aspira a ser una ciencia de eventos reales. Junto de las biografías oficiales, emerge una oleada de emociones cotidianas y experiencias interiores que van guiando sus elecciones (decisiones).

Entender no se limita a realizar una lectura lineal del proceso de un texto, aunque éste sea un canal, un objeto que representa alternancia y pluralidad en los niveles de comunicación. Nietzsche es considerado moderno porque tomó en cuenta no sólo el enunciado sino también la enunciación en sí misma. Esto está claramente fundamentado en el párrafo 247 de *Jenseits des Guten und Bösen*, donde plantea lo siguiente:

El estilo alemán tiene poco que ver con el sonido y los oídos, está probado por el hecho de que, precisamente, nuestros buenos músicos escriben mal. Un alemán no lee en voz alta, no por el oído sino sólo con sus ojos. El hombre de la antigüedad, cuando leía para sí mismo, leía en voz alta. En voz alta, es decir, transmitiendo todos los *crescendos*, fraseos, cambios de *tempo*, en los que se regocijaba

¹ Sobre este proceso, ver también a von Wright [1971].

el mundo antiguo. Para la gente de otras épocas, una frase era un todo psicológico, en tanto que está unida por un mismo aliento. Sólo un predicador en Alemania sabía cuánto pesaba una sílaba, una palabra, en qué condiciones una frase golpea, salta, se apresura, corre y alcanza su meta.

En este pasaje, Nietzsche muestra ese concepto desde un nuevo nivel: entender una frase no es sólo captar su sentido sintáctico-semántico sino también el peso de su enunciación.

Los semiólogos argumentan que el entendimiento es encontrar y aplicar el código correcto. Pero ¿cómo ocurre la aplicación del código? Para los estructuralistas, el entendimiento significa concebir al sistema como un todo, lo cual es posible sólo por los significados de operaciones complejas de desestructuración y reestructuración; la posibilidad de un entendimiento inmediato es rechazada. Los científicos establecen que el entendimiento es destacar las invariantes, interpretar lo particular como parte de lo general, localizar las instancias particulares dentro de sus propios paradigmas. Pero en estos casos nos distanciamos del proceso de significado que realmente se realiza; los significados no pueden ser funcionales sin un acto de entendimiento.

El entendimiento es un acto cognitivo que ocurre en la mente; sus consecuencias pueden ser diversas pero difíciles de investigar experimentalmente. No puede ser solamente una reducción de un nivel a otro. Por ejemplo, los fenómenos culturales y psicosemióticos no se vuelven más comprensibles si se reducen sólo al proceso de la biosemiótica. En el acto de entendimiento, el ser humano puede concebir los eventos lineales como simultáneos; asimismo, puede traspasar las categorías de tiempo y espacio, tener la experiencia y hablar de los momentos τ_1 y τ_2 como simultáneos y los lugares L_1 y L_2 como coincidentes.

Una forma de entender el mundo es verlo como un texto. Es posible que el mundo como tal no sea un texto, pero su proyección lo aparenta y una de las consecuencias es que las personas actúan como si lo fuera y entonces entienden su propio comportamiento como un manuscrito, un escenario o un libreto y esta concepción de sí mismas las obliga a asumir determinados roles actanciales. Es probable que estos roles sean tan complejos como aparentan en la sociedad contemporánea, pero también que no alcancen el *status* de lo que Bergson llamó *le moi profond*.

Cuando el ser humano se comporta de acuerdo con la tradición, siente que está en lo correcto. Es difícil actuar de acuerdo con una categoría imperativa que puede estar en contra de la tradición y el entorno y seguir sintiendo que se está en lo correcto. En tal caso, la tendencia es distanciarse de las categorías trascendentales.

Jorge Luis Borges [1988] habla del mundo como un texto cuando cita a Mallarmé, quien considera que el mundo existe según el orden como se escribe.² Sin embargo,

² El autor del presente artículo está en deuda con Lisa Block de Behar por incluir a Borges en conexión con este contexto.

Borges observó que, para los griegos, el mundo existió primero hablado, no escrito. Hasta el siglo 4 a. C., en Grecia emergió la idea del silencio y de la lectura muda de un libro y desde ese momento, de acuerdo con Borges, la escritura comenzó a tener predominio sobre la palabra hablada. En términos semióticos, este momento marca el poder del enunciado sobre la enunciación. Por tanto, la etapa del enunciado algunas veces siente nostalgia por la etapa de la enunciación o del discurso e inventa lo que se llama *énonciaton énoncée*, que es el modo de enunciar imitando la enunciación (distinción también importante en la música, como el cambio de la tradición oral a la notación escrita).

De acuerdo con Borges, Scott Carlyle dijo que la historia universal es la Sagrada Escritura, algo que interpretamos, leemos, escribimos y en lo que también estamos escritos [en Borges 1988:129]. Mallarmé pensó que el mundo existía como un libro o como un texto y para Leon Bloys somos cartas o palabras en un volumen mágico y este libro interminable es lo único en el mundo, incluso, es el mundo.

La perspectiva de Borges se anticipó a las teorías de los estructuralistas, entre quienes destaca Lévi Strauss, quien creía que los mitos de los indios existieron realmente hasta que fueron escritos en sus *Mythologiques*. El deseo de escribir nuestros reflejos para otros es una aspiración profunda de entendernos a nosotros mismos. Los signos y la semiótica funcionan como un espejo objetivo y “objetificante”, en el cual el mundo está reflejado y nuestro deseo está consumado. De esta manera, la idea de que el mundo es como un texto es probablemente una especie de expansión de la fase lacaniana del espejo, que abarca todo lo semiótico.

Los individuos experimentan el mundo como un texto que ya ha sido escrito y que es comprensible porque deja de ser extraño. Como texto o como libro, el mundo es un espejo en el cual nos reconocemos, y de esta forma, la amenaza del Otro es abolida, algo similar al *proustian double*. Esto supone una forma de autoentendimiento y entendimiento de los otros. Sin embargo, con esta afirmación no se resuelve el enigma del Otro, en otras palabras, el problema de cómo dos mundos ajenos, de cómo dos semiosferas o individuos separados pueden entenderse entre sí. Cambiando lo que es ajeno para nosotros dentro del texto, sólo cambiamos el problema de encontrar al Otro más allá. Conquistamos el mundo y lo hacemos nuestra posesión, pero al mismo tiempo lo atamos dentro de nuestra voluntad. No debemos encerrarnos pero nos distanciamos por las modalidades y por el deseo del Otro.

Cuando la posibilidad de entender al Otro se estanca, en un aparente entendimiento, surge un malentendido. En éste, ocurre un encuentro con otra realidad en sentido negativo, porque se desarrolla frecuentemente dentro de un conflicto y hace que la situación latente manifieste la posibilidad de corregirlo, la posibilidad para el diálogo, desde que el ego quiera escuchar al *alter-ego* (en un caso ideal).

Ver al mundo como un texto puede ser también un terrible error porque el Otro, que ha sido textualizado, no podría resistir al rol actancial en el que ha sido puesto;

posiblemente, sólo lo haría creando su propio texto en el cual la situación sería corregida por la actuación, en otra acción que el texto previo había supuesto.

La textualización del mundo, la idea de verlo como un libro, es sólo una forma de autoentendimiento solipsista. En contraste, la destextualización abre la posibilidad de ver y entender al Otro.

Los estructuralistas, particularmente Roland Barthes, creyeron que, en primer lugar, se “desestructura” el mundo antes de reestructurarlo, esto es, antes de transformarlo en un texto.

EL ENTENDIMIENTO COMO UN PROBLEMA SEMIÓTICO

El siguiente diagrama muestra la situación básica de toda comunicación y significado:

Sujeto s1—Signo—Sujeto s2

El sujeto s1 produce un signo que es recibido por un sujeto s2. Con esto no se dice que s1 “entiende” el signo, pero él o ella expresan algo a través de signos cuando están en un proceso de comunicación. De igual manera, s2 puede entender o malentender el signo.

Hay dos tipos de malentendido: cuando el sujeto s2 malentiende el signo porque él o ella no usan el mismo código o sistema signico que el emisor —como dice Husserl, el mismo *bedeutungszeichen* como s1 — o cuando s2 malentiende el signo al apropiarse del significado básico como un *bedeutungszeichen*, pero no como un *ausdruckszeichen*. Entonces, el malentendido es un evento existencial y puede ser doble porque s2, como un intérprete, envía una señal que evidencia una idea distinta en comparación con lo establecido por s1.³ Puede ser que s2 conecte la señal o el signo a una *habitus* distinto o a una semiosfera distinta de s1, en este caso, puede pensarse en lo que Walburga von Raffler-Engel entendió por la idea de “malentendido intercultural”. En ese tipo de malentendido, s2 no alcanza a comprender el mundo intencional (o de significaciones del sujeto s1; o no esta disponible para entrar al mundo de significaciones del sujeto s1, su *ausdruckshandeln* en la terminología de Alfred Schütz) s1, entonces, guarda algo de *fremdseelig*, que es un espíritu desconocido para s2. El entendimiento no se puede realizar en tal comunicación y esto puede producir varios tipos de prácticas, muchas veces con consecuencias fatales.

Uno puede preguntarse ¿qué es un autoentendimiento? y responderse que es precisamente un entendimiento existencial. Nos entendemos a nosotros mismos a través de los signos materializados, es decir, nuestras aspiraciones están cristalizadas en algo objetivo. Por ejemplo, alguien que lee cartas escritas hace 30 años, que contienen signos y huellas que ya ha dejado atrás, puede entonces preguntarse si es él mismo quien ahora trata de entenderse a sí mismo y si sigue siendo la misma

³ Es probable que Peirce, en su concepto de intérprete, haya sido influenciado por la noción de “idea” de Locke.

persona que codificó sus intenciones en esos signos. Cualquiera que sea la respuesta en este sentido, si ha producido un signo, una objetivación de su voluntad para expresar algo con él, cuando él ve esta expresión realizada como una objetivación en un signo, retorna atrás hacia sí mismo para obtener los significados en los cuales reconstruyó su ego (Yo) en el momento del tiempo 1(τ_1); así, en este movimiento reflexivo se entiende a sí mismo. Él regresa en su corriente presente de experiencias (lo cual Schütz llama *Erlebnisstrom*) para que fluyan aquellas más tempranas y trata de ver esos signos como parte de lo mismo. En este caso estamos confrontando (*le fait accompli*). En el entendimiento, la mente se mueve hacia atrás. Una sociedad se entiende a sí misma a través de la historia, por lo que significa su precosmos o premundo (*Vorwelt*).

El entendimiento es algo que aún tiene importancia en la actualidad. Cuando concierne únicamente al Yo y su propio entendimiento, puede estar abierto a todo el universo de los signos, por ejemplo, a los artísticos, debido al proceso en el cual se realiza un isomorfismo entre un signo, un signo complejo o un signo *continuum*, y el *continuum* de su propia cadena de experiencias. El entendimiento es un tipo de correspondencia entre dos niveles. Un texto verbal, por ejemplo, abierto de forma inesperada, es leído como si nos hablara o tocara. En esencia, lo que sucede es un hecho básico, hablando en el sentido filosófico, porque el conocimiento (*wissen/savoir*) viene a ser sentimiento o experiencia (*connaissance*).

Lo anterior es importante en las propuestas filosóficas del estudioso lituano-finlandés Wilhelm Sesemann y de Vladimir Jankelévitch, que se mueven con bases fenomenológicas (ambos se discuten más adelante).

Edmund Husserl [1913] distingue entre las nociones de *ausdruck* (expresión) y *bedeutung* (significado). Éste último se refiere a los significados de los términos verbales que existen; como afirma Alfred Schütz, el elemento principal del acto de hablar o de expresarse a uno mismo. Desde esta perspectiva, “expresión” es un signo que constituye una entidad semiótica objetiva, tiene una estructura (significante/significado, semas, isotopías, etcétera) y es usado de cierta manera para comunicar algo. El sujeto lo utiliza para expresar sus propias intenciones y modalidades hacia otra persona, quien vive en su *mitwelt* “con-mundo”, en el mismo *dasein*. Sobre esto, Husserl plantea:

Un sonido complejo, articulado, expresa algo sólo cuando un emisor lo usa para expresar algo, esto es, si un acto psíquico lo carga con cierto sentido que desea transmitir al receptor. Esta transmisión, sin embargo, es sólo posible cuando el receptor entiende la intención del emisor, y si él está dispuesto a hacer esto, sólo si él concibe al emisor como una persona que hace y no sólo produce sonidos, sino que está hablando con él, de acuerdo con el uso del significado que le da a los sonidos en dicho acto, cuyo sentido lo transporta en sí mismo. Lo que hace posible

en general a esta comunicación espiritual y lo que convierte al discurso en diálogo, se basa en la correlación entre las experiencias físicas y psíquicas de la comunicación entre personas, en quienes las experiencias son transmitidas por el aspecto material del discurso. Ellas se mantienen unidas. Hablando y oyendo, el anuncio de experiencias físicas en el discurso y su recepción están mutuamente interligadas.

Con tales planteamientos, Husserl trastoca la situación inicial de esta investigación. Este trabajo comenzó desde la hipótesis que indica que hay que un sujeto s_1 , a quien s_2 es esencialmente un “extraño”. La pregunta entonces se transforma: ¿cómo puede el mismo sujeto s_1 , quien se sostiene y adopta por un momento, entender a s_2 ? De acuerdo con Husserl, sin embargo, la existencia del discurso está estructurada sobre cierta totalidad que se cumple al estar juntos s_1 y s_2 . El problema del entendimiento o del malentendido no es un problema de un Yo solitario, pero sí de una comunidad, donde el ego y el *alter ego*, Yo y el Otro, ya están implicados.

Al discurso en el cual s_1 dice algo de sí mismo al sujeto s_2 , Husserl lo llama “anuncio” (*kundgabe*), acerca del cual destaca:

Para entender un anuncio, no es solamente [mediante] su comprensión conceptual sino que debe fundamentarse en el hecho de que el receptor considera al emisor como una persona concreta, que expresa esto o aquello. Cuando escuchamos a alguien, lo consideramos como un hablante, yo lo escucho para decir, probar, dudar, desear, etcétera.

En el razonamiento de Husserl hay dos puntos esencialmente relativos a la problemática del entendimiento. El primero, que el sujeto pertenece a la misma comunidad (*with-world, mitwelt*); el segundo, que su entendimiento mutuo se realiza mediante dos niveles sígnicos: signos objetivos, que siguen cierta gramática y sistemas de códigos, y signos de expresión, los cuales son usados en ciertas situaciones.

A continuación, se tratará de colocar esta situación en conceptos familiares de la semiótica clásica. Vilmos Voigt dio un ejemplo para diferenciar semiótica y semántica: si vamos al mercado en nuestro propio pueblo para comprar un kilo de papas, la cuestión es puramente semántica; pero si vamos al mercado de otro lugar distante en otra cultura (por ejemplo en África o Medio Oriente), entonces el problema es semiótico. En los términos de Husserl, el problema semiótico de Voigt es el de la *bedeutungszeichen* y el de la semántica es el problema de la *ausdrucks* (función de los signos). En efecto, éste puede ser subdividido en dos aspectos: el contenido de los signos que se manifiesta en la acción y donde los criterios de verdad son pragmáticos —si el vendedor comienza a pesar manzanas en lugar de papas, el signo no ha funcionado—. Por otra parte, el enunciado “me gustaría tener un kilo de papas” puede ser expresado de muchas maneras. Esto puede ser matizado o modalizado en muchas formas, acompañando el estado psíquico del sujeto. Por ejemplo, puede ser pronunciado como una orden, con orgullo, como ayuda, como indiferencia o en mil

formas más, que también pueden depender de la situación social y/o de las consecuencias pragmáticas.

Para resumir la anterior discusión, hay dos tipos de entendimiento: lo que corresponde con la expresión y lo que corresponde con el significado. Ambos están interconectados, de tal modo que no se puede entender la expresión si primero no se capta el significado. No hay *ausdruck* sin *bedeutung*.

Sin embargo, la situación es más complicada. Según la terminología psicoanalítica de Julia Kristeva, la *bedeutungsfunktion* de Husserl (el significado “gramatical” objetivo de los signos) corresponde con su nivel simbólico. Para Kristeva está precedido por el nivel semiótico propiamente dicho, esto es, el nivel de *khora*, de los deseos, ritmos, gestos, de la energía kinésica y actividades preverbales que forman el primer estado de nuestra existencia. Tomándose como ejemplo la situación en la cual seguimos una conversación en un lenguaje extranjero, desconocido para nosotros. La conversación no es completamente malentendida o incomprensible, porque podemos recibir el discurso a nivel semiótico, deduciendo su contenido afectivo por las entonaciones, las tensiones, los gestos, el *tempo*, el ritmo, las aceleraciones, los retrasos y demás indicios. Esto envuelve el nivel arcaico, primitivo, que siempre está presente en toda comunicación. Este nivel acostumbra ser referido, trivialmente, como una lógica emocional. Tan trivial es la noción, que los hombres entienden mejor el nivel *bedeutung* de la comunicación, mientras que las mujeres captan mejor su nivel *khora*, su *ausdruck*, en el sentido de aplicar lo que se denomina afectos vitales y habilidades no-modales (*amodal abilities*).⁴

Para Kristeva, el entendimiento es, principalmente, un evento del *khora*, esto es, el corazón del iceberg, cuya punta está solamente formada por las manifestaciones verbales de los signos. Husserl también tiene un término para este aspecto de la comunicación:

[...] Por otro lado, existen actos que son indiferentes a la expresión, pero que, sin embargo, tienen una conexión lógica, entre ellos, que están cargados de significado intencional para ampliar o disminuir la extensión (fuerza, crecimiento, ilustración, etcétera) y eso crea o actualiza sus propias relaciones objetivas. Estos actos que se pueden mezclar juntos con los actos sensoriales creativos (*sense-creating*) podemos llamarlos “actos plenos de sentido” [*bedeutungserfüllung*]. Esta expresión podemos usarla sólo cuando no haya confusión con la experiencia completa en la cual la intención-significativa es realizada en el acto equivalente [...]. Pero en realidad, la expresión significativa está unida con los actos llenos de significado (*meaning-fulfilling*). El sonido complejo es identificado con esa intención significativa y otra vez es identificada con el significado completo, en

⁴ Susana Välimäki introdujo estas nociones al tema de discusión de este artículo.

cuestión. A través de una expresión-forma (o forma expresiva) uno entiende más cercanamente, solo en el caso que no sea una expresión más larga sino un sentido amplio, *sinnbelebte*, o expresión de la experiencia.

En otras palabras, en Husserl el concepto de *ausdruck* abarca ambos sentidos: el de Kristeva —el sentido preverbal *khora*— y el sentido greimasiano, expresado por las modalidades. Por supuesto, ambos implican una cierta situación en la cual s1 existe, lo que implica también una distinción semiótica existencial, es decir, la expresión refleja la posición de un sujeto en su *dasein*, sus actos trascendentales, temporales y otros.

En este punto, el entendimiento empieza a recibir más contenido pero al mismo tiempo, más complejidad. Si el entendimiento es tan difícil ¿cómo es posible que ocurra? Las diferentes teorías pueden ser clasificadas entre las que se unen en favor de un mutuo entendimiento o las que lo hacen en favor de un malentendido. Ante esto surgen las siguientes preguntas ¿el entendimiento es la base de todo, en la relación con la cual el malentendido es una excepción? ¿Es la norma, debido al aislamiento de s1 con relación s2? ¿El sujeto s1 aparece al sujeto s2 principalmente como una entidad ajena en el mundo de su ego solitario, para que su experiencia alcance la experiencia de s2 de manera momentánea y por los significados de algunos signos? Esta distinción está estrechamente conectada con un problema general de dos diferentes tipos de filosofía, que Peirce denomina *tychism* y *synechism*.

Tychism incluye el argumento de que el mundo es un lugar surgido por accidente, donde los sujetos viven en un tipo de estado inicial, primitivo, sin reglas. Este es el mundo del empirismo británico desde Locke hasta Russell y se refleja en toda la filosofía analítica inglesa. Por ejemplo, el trabajo clásico de Rawls, *A Theory of Justice*, comienza con la idea de que la justicia y lo social son algo que pueden ser añadidos, paso a paso, en esta situación primaria (o en esta primera etapa). Locke, Hume y Russell niegan las “conexiones necesarias” y creen que el mundo no tiene ningún otro sentido y lógica más que los que nosotros mismos le demos.

Por otro lado, en el *synechism* que Peirce aborda en su ensayo *Evolutionary Love*, todas las cosas están interconectadas, *tout se tient*; todas las cosas están basadas en la continuidad y las interconexiones de los conceptos sólo reflejan la contigüidad del sentido pleno de la misma realidad. Caracterizando así esta última posición como “semiótica romántica”.

Estas dos posiciones tienen también un impacto sobre el problema del entendimiento, que no sólo se privilegia en la época moderna, desde que el título del libro de Locke apareció como *An Essay Concerning Human Understanding*. Puede haber alguna perspectiva en la cual ambos puntos de vista puedan ser posibles. ¿Sería posible una filosofía semiótica, en la cual en el mismo nivel diferentes teorías estén como variantes caleidoscópicas, múltiples o polilógicas de una teoría con un nivel teórico más alto, más elevado?

ALGUNOS CASOS DE ENTENDIMIENTO

En contra de este contexto, se presenta a continuación una hipótesis y una prueba de campo acerca de las principales categorías sobre el entendimiento; se exponen como una serie de tesis acompañadas por algunos comentarios.

1. El entendimiento es ver lo general a través de lo particular. Como una regla desde el punto de vista científico, uno procura generalizar conceptos para instancias particulares. Por ejemplo, ver alguna idea, comportamiento, persona o trabajo como una variación de un paradigma amplio y localizar esa variante dentro de su propio modelo. Con frecuencia, esto ocurre en la práctica como una conceptualización del objeto en cuestión. El entendimiento sirve para nombrar algo con una noción, por ejemplo, el diagnóstico médico. ¿Se entiende mejor a un artista cuando se ve como parte de una narrativa de alguna enfermedad? Wagner era un narcisista que tenía ataques de pavor nocturno. Al saber esto, ¿se entiende mejor su música? El colapso espiritual de Nietzsche ocurrió durante el tiempo de su continua enfermedad. Conociendo esto, ¿podemos entender mejor a *Zarathustra*? Esta especie de entendimiento es sólo un tipo de *argumentum ad hominem*, especialmente cuando se trata de comprender los signos de las personas. Al relacionarlos con una psicología individual se cierra el horizonte del entendimiento y se obstruye el proceso de la interpretación. Lo que está implicado, básicamente, es que el *type* es visto como *token*, el “legisigno” por el “sinsigno” y éste por el “cualisigno”. Esto es, por tanto, el movimiento de la “terceridad” para la “primeridad”.
2. El entendimiento es un cambio del conocer (*wissen*) al sentir (*kennen*). El conocimiento se vuelve personal, sentido subjetivamente. Para ampliarlo, se puede decir que aprender es precisamente realizar esta actividad. Aunque en esta sociedad posmoderna de la comunicación electrónica de masas, el panorama de los sentimientos está expandiéndose de manera constante, aunque sin perder sus límites. Lo que implica es la vieja distinción entre teoría y práctica. Es decir, que algún conocimiento es una mera teoría, mientras que hay cosas que solamente pueden ser sentidas. Usualmente, las cosas existenciales pertenecen a esta dimensión.
3. El entendimiento es ver algo como un intertexto, como parte de una red entre otros textos o signos. El final del último capítulo del libro de Nietzsche, *Fröhliche Wissenschaft*, puede ser analizado como un intertexto. La musicalidad del texto aquí está en primer plano y también imita a la enunciación por la aceleración gradual de su ritmo. Su contraparte no es difícil de suponer: es como el final de la Novena Sinfonía de Beethoven. Esto es aún más obvio por un signo indexado que Nietzsche ha introducido en el texto “*Nichte diese Töne*”, el cual cita directamente a Schiller en *Ode an die Freude*. El texto de Nietzsche se vuelve una

imitación icónica-indexical de Beethoven/Schiller. Consecuentemente, el entendimiento de un texto significa conectar los signos de manera continua, en una cadena de intérpretes. El malentendido es relacionar el fenómeno con los intérpretes equivocados.

4. El entendimiento es colocar al enunciado en relación con el acto de enunciación, para reducir el *énoncé* dentro de la *énonciation*. Es creer que la parte descubierta en el proceso de comunicación dirige el entendimiento de un fenómeno o mensaje. Actualmente, a esto se le llama "contextualización" de un fenómeno. El malentendido es, entre otras cosas, la "reificación" del enunciado, sin considerar sus condiciones de producción, como algo simplemente dado.
5. El entendimiento es reducir la *performance* a la competencia, ver alguna conducta como una consecuencia de algo que la precede. Para que lo semántico sea posible es necesario conocer el nivel semiótico; para hablar, se debe conocer la gramática. El malentendido es la falta de competencia, aunque quizá puede ser corregida.
6. El entendimiento es simplemente la desaparición o la abolición del malentendido. Por ejemplo, s1 ha creído siempre que s2 piensa acerca de él de una forma particular y esto los ha prevenido para comunicarse entre sí. Entonces, de repente, por alguna razón, la pared del malentendido se colapsa y los sujetos s1 y s2 se ven entre ellos con una nueva luz. El malentendido es un estado en el cual las cosas continúan como son, con dos sujetos que se siguen viendo como extraños.
7. El entendimiento es más que un evento del habla (*parole*) que de la lengua (*langue*). El malentendido debe su origen al hecho de que la lengua nos obliga a actuar de acuerdo con ciertos automaticismos, aunque nosotros no deseamos hacerlo. Sólo podemos expresarnos a través de la lengua dominante.
8. El entendimiento es moverse del fenotexto al genotexto o, dicho de otra forma, reducir algo de la superficie a algo más profundo. Este es el sueño estructuralista. Una variante de esta idea es que la esencia es más básica que la apariencia. Debido a que algo puede hacer ver al Otro más de lo que realmente es, se crea un malentendido de su esencia o de su naturaleza real; el entendimiento es descubrir al ser que está detrás de la apariencia. Entender una ideología es ver a través de la persona o grupo que trata de legitimar su poder con un discurso ideológico.

El mismo problema aparece tempranamente a nivel individual. Al respecto, se transcriben las siguientes líneas del diario de André Gide:

Mi mente estuvo una vez ocupada por la pregunta: primero uno tiene que ser y entonces aparentar o primero aparentar y entonces ser lo que uno aparenta (como esos que pagan a débito o al contado y sólo después están preocupados por la suma que pagaron; aparentar antes de ser es lo mismo que endeudarse desde afuera). Posiblemente, el ser humano existe solamente a partir de las apariencias que proyecta como si fuera algo. Consecuentemente, tenemos dos argumentos

erróneos: 1. Nosotros somos para aparentar. 2. Porque somos, entonces, aparentamos. Estos conceptos deben ser planteados en una dependencia mutua. De este modo, obtenemos el imperativo deseado: uno tiene que ser para parecer. La apariencia no debe ser distinguida del ser; el ser es afirmado por la apariencia y la apariencia debe ser la manifestación directa del ser.

De acuerdo con las reflexiones de Gide, no puede asegurarse que la interpretación (o el entendimiento) de algo signifique que el fenómeno de manifestación sea reducido a la simple existencia o inmanencia. Desde esta perspectiva, el malentendido tomará la apariencia de algo que realmente existe.

9. El entendimiento es reconocer los elementos de cierto campo. Este es otro argumento estructuralista. En la música, por ejemplo, está el método paradigmático para el análisis melódico de Jean Jacques Nattiez. La idea pertenece a un juego. Para entender un juego se requiere conocer las reglas, por ejemplo, jugar cartas, pues conocer determina las elecciones correctas. Esta idea se aplica a la sociedad vista como un juego.
10. El entendimiento está basado (o fundamentado) sobre una morfología atada al tiempo, es ver cómo las cosas se desdobl原因 una sobre la otra. Esa es la perspectiva evolucionista de Goethe. Entender el comportamiento de alguien es mostrar cada etapa del desarrollo que orienta a esa persona; es ir a través de la historia de un individuo o de una sociedad. El malentendido, por otro lado, es falsificar la historia o ignorarla.
11. El entendimiento es una actividad paradigmática en la cual están las alternativas. Henryk von Wright, en su teoría de la lógica, habla acerca de las declaraciones contrafactuales (o contra el hecho). Entender es ver todas las alternativas presentadas al individuo antes de elegir una para actuar. El entendimiento es, por tanto, ver las posibilidades de elección. En palabras de Robert Musil "*A wenn es wirklichkeitssinn giebt muss es auch möglichkeitssinn geben*".
12. Entender es ver la naturaleza real de las cosas, reducir el fenómeno a hechos estadísticos y concretos para confirmarlos con experimentos científicos. Este argumento es muy contradictorio y un tanto antisemiótico. La semiótica, en lo general, propone que sólo se elaboren modelos e hipótesis referentes a la realidad. Para un semiótico, inferir un fenómeno de leyes naturales, cuando se trata con algún comportamiento humano cultural o social, es una mistificación. Por ejemplo, sería imposible proponer que las diferencias entre las culturas se deban a la simetría de los hemisferios cerebrales, de acuerdo con el dominio de uno u otro (tesis de Vladimir Petrov) y será igualmente imposible creer que hay fundamentos naturales inevitables para los eventos históricos. Sería también ilógico establecer que los productos culturales emergen de la raza, del clima o del paisaje. Todos estos elementos (o conclusiones) son mistificaciones;

fundamentar el conocimiento en esos principios “naturales” no es más que un pseudo entendimiento de un fenómeno. La biosemiótica nos ha enseñado que el *umwelt* de un organismo está de hecho elegido por él (tesis de Uexhüll). Nuestros sentidos sólo reciben información y estímulos típicos de él, todas las otras entradas (*inputs*) son meros ruidos (no significan nada).

13. El entendimiento es ver al sujeto en algún rol actancial. Estos tipos de argumento pertenecen al primer caso, en el cual lo general es visto a través de lo particular o viceversa. Por ejemplo, el rol actancial en la dimensión general se vuelve comprensible cuando un individuo opera con todos sus manierismos y peculiaridades; por ejemplo, Napoleón —visto por Tolstoi en *Guerra y Paz*— o Marechal Mannerheim se vuelven comprensibles cuando son provistos con viñetas y anécdotas de sus modales de mesa. Aun el rol actancial de Marechal puede ser desglosado en características individuales.
14. El entendimiento es básicamente un evento interno, cognitivo o autocomunicativo. De este modo hablamos del sujeto entendido como él o ella. Las variedades del autoentendimiento son muchas. Las personas no se entienden a sí mismas antes de que se vean en un espejo en otras personas; de este modo, el autoentendimiento puede ser básica y enteramente un evento social. Esto fue propuesto por Mikhail Bakhtin en su principio del diálogo y ha sido planteado también por George Hebert Mead en su psicología social.

Mead distingue entre los concepto de Yo (como sujeto “I”) y Yo (como objeto “me”). El primero significa el ego que actúa como un tipo de agente espontáneo y no predecible, pero sus actos no han sido proyectados hacia afuera y entonces vuelven a su propio ego, y en ese momento se convierte en un “Mi” (o en el Yo como objeto). De acuerdo con Mead, la diferencia es clara cuando pensamos en la siguiente situación: yo hablo a mí mismo y recuerdo lo que dije y lo que supuse sentir en ese momento. En este caso, mi temprano (*earlier*) ego es el mismo que “me”; es el ego que se sirve como objeto a sí mismo. Lo mismo ocurre en relación con otros: “me” es el ego visto por los otros. Mead [1934:175] dice: “El Yo es la respuesta del organismo a las actitudes de otros. El ‘Mi’ es la organización del conjunto de estas actitudes del otro que uno mismo asume”.

Este modelo también explica el surgimiento de los elementos sociales. El autoentendimiento del ser humano ocurre cuando se ve el Yo como un tipo de signo; esto es, el Yo que se ha convertido en signo para sí mismo y para los otros. Después de esta experiencia, el “Mi” puede suponer que el ego funciona en formas diferentes, como el que supone responder a las expectativas de los otros, y por esta razón:

El Mi representa una organización definitiva de la comunidad de nuestras propias actitudes [...] no hay certidumbre en la mirada de esto [...] Hay una necesidad moral, pero no una necesidad mecánica del acto [*ibid.*:178].

De este modo, el punto de vista de Mead tiene ciertos rasgos de existencialismo, cuando dice que la distinción entre el Yo y el Mi no es ficticia y que ambos no son idénticos; siendo el Yo siempre algo impredecible. Desde este modelo, Mead también deduce su propia definición de semiótica, desde que los símbolos son signos en esta constante discusión, donde el Yo es reflejo del Otro o viceversa. En esa interacción, los gestos son un simbolismo significante. Por símbolos no debe entenderse nada que esté fuera del campo de la conducta. Un símbolo no es nada más que un estímulo, cuya respuesta es dada anticipadamente [*ibid.*:181].

En otras palabras, un símbolo es una herramienta con la cual el sujeto s1 garantiza que s2 se comporte de cierta forma, desde que puede asumir el conocimiento con anticipación del significado del símbolo. Entonces, si en una conversación prevalece un entendimiento mutuo, la interpretación del símbolo hecha por s1 fue correcta. Esto lo sabe s1 mediante las reacciones de s2. Si el sujeto s1 dice “abre la puerta” y s2 cierra la ventana o enciende el radio, entonces s1 sabe que el signo que utilizó no es un signo, en el significado ordinario de la palabra. Así, la incompreensión es lo mismo que el fracaso de un símbolo o signo.

Por lo tanto, la teoría de Mead del autoentendimiento de un sujeto, concebido entre la dialéctica de Yo y Mi, es fundamentalmente social. Un típico caso de malentendido es un paciente que falla al darse cuenta que está enfermo; le falta el sentido de la enfermedad.⁵ Esa persona no se entiende a sí misma como un Mi.

15. El entendimiento de un Yo a un no Yo se convierte en la base de toda ética y moral. Solidaridad y compasión son básicas en la habilidad de un sujeto de ponerse a sí mismo en el lugar del otro, de adoptar la posición del otro sujeto. Este es un evento místico que aparece en diversas filosofías de la moral (por ejemplo, en Soloviev).

Todos los casos de entendimiento enumerados son diferentes operaciones semióticas. ¿Esto significa que en la semiótica se ha estudiado básicamente el entendimiento de los signos, sin estar enterados de que esto se hace? No necesariamente, desde que en la semiótica, una pequeña parte de la atención ha sido propuesta de los procesos sgnicos y se ha dado más de los que pueden cuantificarse y evidenciarse. Sin duda, el entendimiento propone otro camino para estudiar los procesos semióticos.

Otro aspecto importante se refiere a un problema semiótico: ¿cómo estudiar los significados no cuantificables ni observables? Greimas admitió su existencia e incluso quiso establecer, de manera profunda en todo su sistema positivista, la noción de isotopía, que no puede ser observada experimentalmente pero sí reconocida sólo

⁵ De acuerdo con el doctor Heikki Majava, el paciente que falla para verse a sí mismo como un ser enfermo constituye un problema esencial en la psiquiatría.

por personas que tienen las competencias requeridas. O como un maestro que cristaliza sus experiencias de muchos años: algunos se dan cuenta y otros no. Isotopía es una categoría del entendimiento, que no se pensó de manera explícita, en la Escuela de París.

Ahora el análisis se ubica cerca del problema de las simulaciones, como lo ha estudiado Umberto Eco. Una simulación es una acción planeada y deliberada del malentendido. De acuerdo con Jankélévitch, el malentendido comienza con la posibilidad de dos interpretaciones. Las alegorías, por ejemplo, son malentendidos intencionales. La materia denotada nos recuerda un signo, pero no es el signo al fin y al cabo. Jankélévitch estudia la tesis que dice que el mundo sigue su curso solamente con base en un malentendido tácito y aceptado. Este autor considera básicamente dos tipos de simulaciones: una que ocurre de buena fe sin ser consciente y otra que es reconocida y simplemente permite continuar.

De estos dos casos derivan los siguientes tres subgéneros, basados en la posibilidad de que los sujetos s_1 y s_2 participen o no en el malentendido:

1. Dos sujetos en comunicación, ambos con severos problemas de entendimiento entre ellos. Este es un doble malentendido, en el cual, lamentablemente, ninguno de los dos sabrá completamente la verdad. El oyente ha malentendido aunque su pareja en el diálogo piensa que ha entendido. Vemos esta situación cuando alguien ama sin tener el coraje de decirlo a la persona, hasta el punto que ésta puede pensar que no es amada por su interlocutor. En esta mutua ignorancia, ambos esperan el paso decisivo del otro, una palabra que pueda cambiar todo. Al final, los “amantes” mueren sin saber nunca que uno cuidaba al otro.
2. Uno de los sujetos malentiende, pero el otro se da cuenta de que hay un malentendido o cree que ha sido malentendido. En este caso, si el que está enterado informa al que no está, el círculo es roto. Si él no lo hace, entonces el malentendido es sólo un engaño. El malentendido no significa que quien entiende conscientemente deja a sí mismo permanecer en el malentendido. El “engañador” continúa con el malentendido y no se preocupa o le falta valor para corregir el error. En ese caso, el asunto no es tanto un fraude como una vergüenza.
3. Completamente entendido, el malentendido puede envolver un falso fraude. Ambos se comunican con un tipo de fantasma, sin un interlocutor real. Aquí, estamos en un tipo de situación falsa, de la cual ambos son conscientes. Este diálogo es experimentado como *collusive* y se desarrolla con cuidado mutuo, pues ambos están enterados. Es como si se perteneciera a una sociedad secreta en la cual sospechamos uno del otro acerca de algo: “yo te entiendo y yo reconozco que tú me entiendes”. En otras palabras, “yo estoy consciente acerca de ti y tu de mí”. Óperas y juegos están basados en este tipo de malentendido deliberado, que en estos casos son llamados performativos. Otro caso es el abogado que

defiende a una persona aun cuando la sabe culpable. La sociedad, con sus diversas prácticas, está basada en este tipo de malentendido voluntario y doble.

La sociología francesa recurre a la idea de persona “plural”, la cual indica que el sujeto simple asume varios roles. Los roles son tipos de formaciones sociales, caminos en los cuales las personas se representan a sí mismas para otras, este es un proceso en el cual hay un constante y deliberado malentendido, cuyos mecanismos son aceptados y favorecidos. El malentendido puede darse a notar porque no somos recibidos ni observados como realmente somos sino como nos representamos. Se nos coloca en un rol actancial, generalmente en contra de nuestra voluntad y sin nuestro conocimiento. Sin embargo, el sujeto s1 siempre puede aceptar o rechazar el rol actancial que le ofrece s2. De este modo, prevalece la tensión entre lo que Bergson llama el ego profundo y los roles actanciales que se ofrecen.

Entre otros estudiosos, Bernard Lahier, en su libro *L’Homme Pluriel: Les ressorts de l’action* [1998] pondera sobre los roles y *habitus* de la sociedad posmoderna. ¿Puede la idea del hombre plural ayudar a entenderse a sí mismo frente a los otros? El hecho de que el hombre cambia sus roles lo ayuda a ver el mundo desde varios puntos de vista. Pero ¿qué lógica o *supra* razonamiento le dice cuáles roles son compatibles o no? Los roles también cargan sus propias modalidades, las cuáles no son compatibles. Esto puede causar en el individuo nuevas formas de automalentendido (o de autodecepción, como Thomas A. Sebeok lo ha dicho). El sujeto puede no entender porque él se comporta de ambos modos A y no-A. Uno puede tener un comportamiento entendible: cuando se hace esto es porque cuando realiza el acto A, él ocupa el rol x, y cuando hace el acto no-A, él está en el rol actancial y. Esto es típico de una sociedad posmoderna que no tiene una narrativa mayor, súper lógica, consciente, ni otros rasgos que van a guiar los roles y modalidades. Esta ausencia dirige a la desaparición de la humanidad coherente. Entonces, uno es forzado a vivir continuamente en una compleja isotopía.

BIBLIOGRAFÍA

Borges, Jorge Luis

1988 “On the Cult of Books”, en *Other Inquisitions 1937-52*, Austin, University of Texas Press.

Gide, André

1953 *Journal*, París, Pleiades.

Husserl, Edmund

1913 *Logische Untersuchungen. Untersuchung zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*, Halle, Max Niemeyer.

Jankélévitch, Vladimir

1957 *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, París, Presses Universitaires de France.

Kwiek, Marek

1998 "Between the community and the text", en *Trames: A Journal of the Humanities and Social Sciences*, núm. 2, Estonian Academy of Sciences and Tartu University, pp. 47-52.

Lahier, Bernard

1998 *L'homme pluriel: Les ressorts de l'action*, París, Nathan.

Mead, George Herbert

1967 *Mind, Self, and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*, Chicago y Londres, University of Chicago Press.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm

1973 *Beyond Good and Evil*, Baltimore, Penguin.

1974 *The Gay Science*, Nueva York, Vintage.

Schütz, Alfred

1974 *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie*, Frankfurt, Suhrkamp.

Wright, George Henryk von

1971 *Explanation and Understanding*, Ithaca, Cornell University Press.

Alteridad y semiótica visual: “ustedes indios, nosotros ladinos”

Graciela Sánchez Guevara*

RESUMEN: *En el presente trabajo se analiza la construcción de la identidad nacional, de género y étnica en las imágenes que ilustran los libros de texto de Historia de México, desde la perspectiva del discurso del “otro”, acerca de los grupos minoritarios, los indios mexicanos, frente a los grupos mayoritarios, los mestizos. Para abordar este tema, ha sido construido un modelo teórico interdisciplinario basado en la Escuela de Tartu, Lotman y en la Escuela Francesa.*

ABSTRACT: *In this paper is analyzed the construction of national identity, of genre and ethnic, in the images that text books of History of Mexico illustrate from the perspective of the other’s discourse, about minor group, Mexican Indians, against major groups, the mestizo. To tackle the topic has been built an interdisciplinary theoretic model basically with the Tartu, Lotman, the French schools.*

*“Mira dos veces para ver lo exacto;
mira una sola vez para ver lo hermoso”.*

HENRI FRÉDÉRIC AMIEL

El objetivo fundamental de este trabajo es analizar cómo se construyen las identidades nacional, de género y étnica y su consecuente funcionamiento en las prácticas semiótico-discursivas. Para llevar a cabo este estudio fueron seleccionadas algunas imágenes que ilustran los libros de texto de la serie *Mi libro de Historia de México* [SEP, 1992]. En este análisis, la semiótica de la cultura es empleada para destacar el funcionamiento del texto verbo-visual¹ [Haidar, 1994:117], y por medio de éste se materializan las diferentes identidades, así como el funcionamiento ideológico y del poder.

Con este marco teórico metodológico se realiza el análisis en un pequeño *corpus* compuesto por cuatro imágenes significativas, tanto por su contenido visual como por el discurso que las acompaña.

* Instituto Politécnico Nacional, ENAH.

¹ Julieta Haidar señala que en el núcleo del campo de las Ciencias del Lenguaje existen sistemas sígnicos verbales, visuales, paraverbales, que también se articulan entre sí; por ejemplo, pueden haber sistemas verbales, paraverbales y verbo-visuales [Río, 2000].

En este trabajo, la narración visual es privilegiada debido al interés particular por observar cómo mediante estas imágenes, el Estado trata de construir una 'falsa' identidad nacional, de un tipo determinado del ser mexicano convirtiendo a las sociedades marginales en un instrumento de poder e ideología, por un lado, y por el otro, afianzando y reafirmando a las clases privilegiadas en una sociedad de poder.

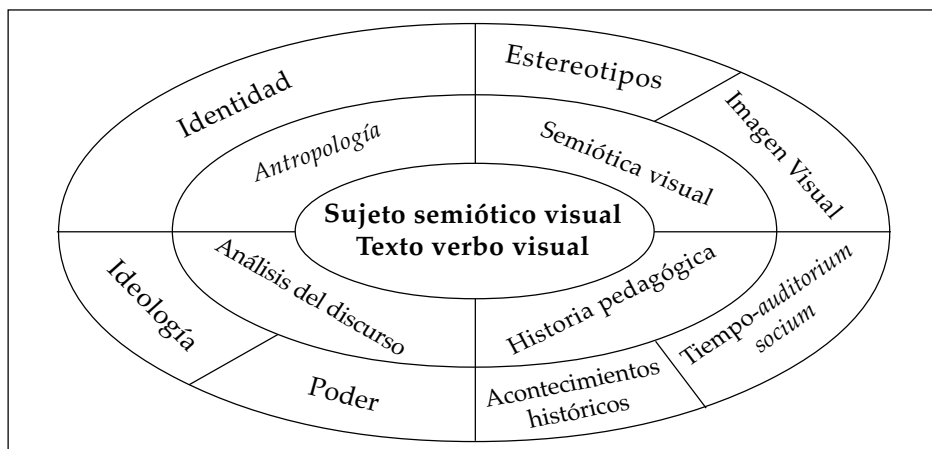
Para abordar el tema que nos ocupa, es necesario definir identidad nacional como un mito, la identidad de género concebida como construcción de la representación y autorrepresentación² [Muñiz, 1999:389] de lo masculino y de lo femenino, además, porque justamente en la diferenciación de los sexos es donde radica la primera alteridad, sin soslayar que ésta opera incluso dentro del mismo sexo, por ejemplo, la mujer india en oposición a la mujer mestiza o la mujer mexicana europeizada o americanizada. Finalmente, la identidad étnica es abordada porque, aun cuando México se ha caracterizado siempre por su pluriétnicidad, y en los libros de texto ha sido considerada la existencia de diversas etnias, intentan borrarlas en aras de la construcción de una identidad nacional, como lo demuestran las imágenes, donde justamente las etnias son excluidas.

La semiótica de la cultura, propuesta por Lotman y la Escuela de Tartu, coadyuva al estudio de las identidades que están intentando construir en los libros de texto mencionados, por ello es interesante el análisis de las diversas semiosferas que constituyen el libro escolar, en relación con el sujeto receptor de esa historia, el niño-lector que puede identificarse con algunos de los sujetos o personajes que conforman el hilo narrativo de la historia de México, mas no con los personajes históricos que están ubicados en otra dimensión, sino con los personajes ambientales, en otras palabras, los obreros, trabajadores, campesinos, peones, niños de la escuela, etcétera, que aparecen en el libro. O bien, el niño-lector que se diferencia de aquellos que no tienen los mismos rasgos físicos, las mismas actitudes, los mismos gestos y las mismas ropas.

A partir del análisis de los sujetos, surge la propuesta de una nueva categoría denominada el sujeto semiótico-visual, en él se cruzan como un entramado, los diferentes componentes de la identidad, materializados en las prácticas semiótico discursivas. En el sujeto semiótico-visual es donde la complejidad identitaria encuentra su significación, resignificación, refuncionalización y permanencia.

² Elsa Muñiz señala que a partir de 1920, el proceso de institucionalización que siguió a la lucha armada y que se emprendió en los periodos presidenciales de Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y la etapa del maximato, no sólo incidió en las esferas de la alta política, sino también incluyó el reforzamiento de una serie de instituciones y mecanismos de vigilancia estricta en el comportamiento de los individuos, lo cual coadyuvó a construir las representaciones del ser hombre y del ser mujer en México, definió espacios y tiempos específicos, del mismo modo asignó conductas y formas de ser a los sujetos diferenciados por sexo, determinó el tipo de relaciones aceptadas/prohibidas, y contribuyó firmemente a la construcción de las identidades femeninas y masculinas.

CUADRO 1. LA SEMIOSFERA DEL SUJETO SEMIÓTICO VISUAL Y DEL TEXTO VERBO VISUAL.
 MODELO OPERATIVO EN EL CUAL ESTÁ BASADO ESTE ANÁLISIS.



LA IDENTIDAD

El fenómeno identitario exige necesariamente un estudio exhaustivo; sin embargo, para los fines del presente trabajo sólo se abordan tres tipos de identidad: la nacional, la de género y la étnica. A la definición compleja y operativa de la identidad³ le son integradas propuestas de diferentes tendencias y el planteamiento es que en la identidad:

- Se privilegia la dimensión subjetiva de los sujetos/ actores sociales relativamente autónomos que se encuentran en un proceso de interacción o de comunicación [Giménez, 1983:11-25].
- Se plantea a partir del principio de diferenciación y de la integración unitaria [*ibid.*:16].
- Se concibe como un sistema de relaciones, de representaciones, auto y heterorrepresentaciones, en el que la conciencia de un nosotros se establece por oposición, contraste o identificación con el "otro" [Melluci, citado en Figueroa, 1994:325].
- Se configura mediante un lenguaje de relaciones compartido por la sociedad y constituye un conjunto de información mediada por símbolos y signos corporizados en la persona, de esta definición surge la clasificación en identidad personal, social y del yo [Goffman citado en Ruiz, 1998:xv].
- En su carácter multidimensional y relacional que el sujeto actor tiene con el "otro" nacen las posibles clasificaciones de identidad: individual/personal,

³ Respecto al tema de la identidad, quienes han trabajado el tema son Mead [1972], E. Boege [1988], Robert Fossaert [1983], Gilberto Giménez [1987], Alejandro Figueroa [1994], Scollia [1983], Roger Bartra [1993], entre muchos otros teóricos.

colectiva, social, cultural/étnica, local, regional, estatal, nacional y la taxonomía de género.

- La identidad como el conjunto de prácticas semiótico-discursivas, materiales y simbólicas que el sujeto/actor estructura en su ámbito cultural, las organiza, las desarrolla, las manifiesta, las refuncionaliza y las perpetúa desde su lugar de origen.

De las anteriores premisas, con fines operativas, algunos elementos son privilegiados en la construcción de las identidades desarrolladas aquí, donde el sujeto es el elemento fundamental.

- La identidad nacional es concebida como mito porque “ha servido como un instrumento para resolver los conflictos sociales y como un medio de dominación, por lo tanto cumple con su función legitimadora de los sistemas políticos modernos” [Bartra, 1993:101-105].
- La identidad de género [Muñiz, 1999:17 y s] es considerada como la representación y autorrepresentación de lo masculino y lo femenino, la cual tiene sus orígenes en los años veinte. La alteridad o la diversidad radica fundamentalmente en las diferencias que existen entre lo masculino y lo femenino, y en un intento de aclararnos una definición de identidad de género, consideramos que esta identidad consiste en profundizar la diferencia entre los individuos de diferente sexo mediante la creación de las representaciones de lo femenino y lo masculino, a partir de las cuales legitima un tipo de relaciones asimétricas entre hombres y mujeres que afianzan la división sexual del trabajo de acuerdo con las necesidades del proyecto económico de un Estado o de una cultura, en otras palabras, un hombre o una mujer desempeña diversas actividades de acuerdo con ciertos lineamientos que ya están determinados desde diferentes aparatos ideológicos.
- La identidad étnica, desde el punto de vista de Alejandro Figueroa [1994:334 y s], es definida como una forma de identidad colectiva que se encuentra vinculada con la definición de lo propio y lo ajeno, de quiénes son y quiénes no son miembros de la etnia, de cómo son los miembros y los no miembros. Es el elemento identitario que les permite compartir similares condiciones materiales y reales de existencia.

HACIA UNA TEORÍA DE SUJETO SEMIÓTICO VISUAL

El sujeto es parte fundamental de todo componente identitario⁴ porque es en éste donde se producen, reproducen, resignifican y refuncionalizan las diferentes identidades como prácticas semiótico discursivas.

⁴ Existe una gran producción teórico-metodológica acerca de la subjetividad, Benveniste [1966] sujeto de la enunciación y sus huellas en el discurso. Regine Robin [1973] sujeto del discurso como objeto de las prácticas discursivas. Braunstein [1986] sujeto referente y psicológico. C. Kebrat Orechioni [1980] sujeto como nosotros exclusivo e inclusivo. Pecheux [1969] y Althusser [1970] sujeto ideológico. Foucault [1988] y Haidar [1988] sujeto del discurso. Lotman [1996] sujeto como *auditorium*.

En términos de Julieta Haidar [1994:119], “la cultura se constituye por un complejo funcionamiento de sistemas semióticos en cada uno de los cuales convergen, en mayor o menor grado, una multiplicidad de códigos”. Asimismo, define lo semiótico como el funcionamiento simbólico en la dimensión no verbal y lo discursivo en la dimensión no verbal dando como resultado la mutua implicación de las prácticas y de los sistemas semiótico discursivos.

El sujeto en su dimensión semiótico-visual [Sánchez, 2000:256 y s] se identifica o se diferencia de un “nosotros” con “los otros” en sus prácticas semiótico-discursivas y se materializa como un sujeto estereotipo que puede simbolizar la cultura propia mediante la (re)producción de “su” identidad por medio de diversos textos verbo-visual. En otras palabras, el sujeto semiótico-visual puede ser construido por el “otro” de acuerdo con determinados intereses del Estado, como en el caso del presente trabajo; pero también el sujeto tiene la capacidad de construirse a sí mismo por el entorno que lo rodea.

El sujeto semiótico-visual se construye y es construido por diversos elementos, como el cuerpo, la diferencia sexual, el tipo de alimentación, las ropas, los espacios físicos en los que habita, los símbolos religiosos, civiles y militares propios o ajenos, y los gestos privativos de una cultura, por ejemplo, el respeto, la veneración, el enojo, la alegría, el sufrimiento, la desolación, la superioridad, la sumisión, la “civilización”, el “salvajismo”, etcétera.

De estos signos no verbales, unos son inherentes al sujeto, como el color de la piel, de los ojos, los rasgos físicos, en suma la genética; otros son impuestos, como la ropa, los objetos o bien el cuerpo mexicano estilizado a la manera europea, en otras palabras, el cuerpo inculturado [Muñiz, 1999:112-152], son los que constituyen el sujeto semiótico-visual, que es (re)presentado y (re)construido en tanto identidad nacional, de género y étnica.

SEMIÓTICA DE LA CULTURA

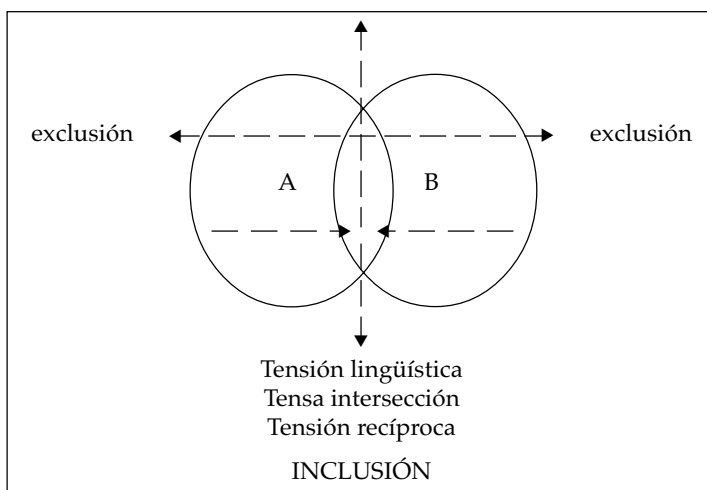
La cultura para Lotman [1979:22] en una primera definición, “[...] es información no hereditaria que recogen, conservan y transmiten las sociedades humanas”, posteriormente, en sus avances teórico-metodológicos corrige y reconstruye su teoría, y en analogía con la biosfera, aporta el concepto de semiosfera [Lotman, 1996:16], considerado como un espacio semiótico en el que interaccionan tanto el signo como el sujeto, elementos sustanciales en toda semiótica, sin ellos no puede producirse la semiosis, por lo que el signo, para Lotman, está situado siempre en el seno de una colectividad donde se intercambia información. El signo tiene la capacidad de ejercer reemplazamiento, y para que un fenómeno cualquiera pueda convertirse en signo, como portador de un determinado significado, debe formar parte de un sistema en el que se establezca una relación entre un signo y un no signo.⁵ Lo anterior encuentra

⁵ Un no signo es aquel que no está aceptado por las leyes de la colectividad perteneciente a una determinada semiosfera.

su explicación por los mecanismos de exclusión e inclusión, en lo estático y en lo dinámico, en lo continuo y discontinuo, en suma por la tensa intersección [*ibid.*:16 y s] —verbo-visual—, a partir del diálogo establecido entre las esferas del emisor y del destinatario y en esta contradicción dialéctica se produce la nueva esfera, la nueva semiosis, el nuevo signo con su significado.

En este sentido, y en el marco del funcionamiento semiótico del texto, la cultura es considerada como el conjunto de textos en los que se produce la semiosis y su consecuente generación de sentido [*ibid.*:77] (cuadro 2).

CUADRO 2. ESPACIO DE INTERSECCIÓN Y TERCER ESFERA



En el diagrama anterior son presentadas las dos esferas que componen la semiosfera de la cultura. Un sujeto tiene una identidad propia que le ha dado la comunidad, la cultura en la que nace, por tanto, vive en una semiosfera en la cual existen elementos identitarios, como los usos y las costumbres, el tipo de vestido, la comida, los símbolos religiosos, etcétera, pero cuando este sujeto (en el sentido colectivo) tiene contacto con otro sujeto de otra cultura se crea una tensión lingüística, porque se incorporan elementos de la cultura B a la cultura A por medio de los mecanismos de “inclusión”, pero también se rechazan otros elementos de la cultura B o de la cultura propia, y ello ocurre mediante los mecanismos de exclusión.

El texto [*ibid.*] en el más amplio sentido, es considerado como el entramado de otras manifestaciones del pensamiento, otra cosmovisión; los textos del conjunto también se entrelazan unos con otros para conformar un texto complejo, en el que operan lo visual y lo verbal constituyendo así el texto verbo-visual como entramado de diversas significaciones, así, el cine, el teatro, la danza y el libro escolar.

El libro escolar constituye un texto semiótico, en cuyas tensas intersecciones convergen varias semiosferas, que a su vez conforman subestructuras y subtextos como son los correspondientes al historiador, al diseñador del libro, al pedagogo, al ilustrador, al profesor, al editor y finalmente al niño que es el receptor.

También, el libro es un texto complejo generador de sentido, en el siguiente diagrama se puede observar la íntima relación entre las diferentes semiosferas que conforman el libro como texto complejo (cuadro 3).

CUADRO 3. LOS CAMPOS SEMIÓTICOS DEL LIBRO

HOMOGENEIDAD: NOSOTROS LADINOS

El objetivo principal de los libros escolares que analizamos y específicamente el de la historia oficial, es el de educar a los niños mexicanos en una forma homogénea y crear en ellos un sentimiento nacionalista y patriótico, por ello mediante el discurso verbal-visual se construyen determinados tipos de sujetos, que sirven de modelos a los niños lectores y funcionan como estereotipos; el niño se identifica con el niño de la fotografía del libro y reproduce el comportamiento debido a los mecanismos de inclusión. A lo largo del libro además de una narración verbal de los hechos en forma cronológica, esta historia también encuentra su materialidad en la narración visual por medio de las imágenes que identifican a la historia que es “verdadera” desde la perspectiva de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y del Estado. A partir de estas dos narraciones, verbal y visual, se crea y se refuerza una imagen colectiva de la mexicanidad; se explica que es un país multiétnico y multicultural, producto de las sociedades del pasado. Los discursos pedagógicos de la historia se ubican en todo el espacio del libro, acompañados de varios tipos de imágenes: pinturas, dibujos, mapas, fotografías de personajes históricos, escenas reales de la vida campesina, de niños de diferentes clases sociales, campesinos, obreros y peones.

ALTERIDAD: USTEDES INDIOS, UNA IDENTIDAD EXCLUYENTE

Las sociedades marginales, es decir “los otros”, han servido a los poderosos como un valioso instrumento sobre el cual ejercer poder, ya que así, la “inocencia” de las historias verdaderas, las oficiales, por medio de las prácticas semiótico-discursivas generan sentimientos de aceptación, de rechazo, de un continuo autorreconocerse o autodesconocerse mediante aquellas imágenes en los que los actores sociales tienen cierto parecido en los rasgos físicos, gestos y vestimenta.

En el niño-lector, en un primer acercamiento, al verse reflejado en el niño de la fotografía, se establece una doble sujeción especular. De tal forma que este niño con una identidad étnica específica se siente incluido dentro de la semiosfera del libro y en su relación con el discurso verbo-visual y en su aprendizaje genera nuevos sentidos, así es construida una posible tercera esfera, porque puede rechazar aquellos elementos de su propia cultura si le representan una identidad que ha sido vilipendiada por otra cultura, como es el caso de los indios mexicanos, por ejemplo, el ser “huarachudo”; en tal caso rechaza su modo de calzar y mediante los mecanismos de inclusión, asimila formas de calzar ajenas a su cultura, como usar tenis con el fin de dejar de ser “huarachudo”.

El libro escolar debe ser considerado como un texto cultural que le permite al niño-lector no sólo el aprendizaje de nuevos conocimientos, sino también la adhesión a determinados comportamientos implícitos y explícitos por el efecto de sentido que se produce de manera verbal y visual y se incrustan en los procesos identitarios complejos y contradictorios.

LA NACIÓN, LA PATRIA

Para Morín [1988:168], la nación es una memoria colectiva caracterizada por normas y reglas comunes. Una nación se alimenta de su largo pasado con todo el conjunto de experiencias que se transmiten por medio de la familia y de la escuela, entre otras instituciones.

Por su parte, Gellner [1991:17] considera que la nación existe a partir de la existencia de culturas desarrolladas, estandarizadas, homogéneas y centralizadas que penetran en las poblaciones enteras. Las culturas unificadas se convierten en la forma exclusiva de unidad con la que el hombre se identifica voluntariamente.

La nación sólo puede existir dentro de la formación de un Estado, el cual se encargará, como “educador”, de mantener el orden por un lado, y por otro, de transmitir el sentimiento nacionalista mediante una serie de instituciones establecidas y legitimadas por éste, como son la familia, la escuela, la religión, los medios de comunicación, etcétera.

[México nace como Estado-nación] en el marco de un difícil proceso histórico que además de responder a contradicciones internas propias de dicho trance, obedeció a otras de tipo externo que tenían que ver con el surgimiento de los nacionalismos en la época moderna [Muñiz, 1993:17].

Respecto al concepto de patria, Dení Ramírez [1999:310 y s] señala que está ligado a la tierra de los antepasados, el lugar de origen, un referente al cual asirse en momentos de ruptura, de crisis o de lejanía. A la patria, como a la madre, se le transfieren sentimientos característicos del amor filial, lealtad, disposición a morir y a trabajar por ella e incluso a amarla incondicionalmente.

Así, el Estado mexicano en su afán de homogeneizar y unificar a la población, generará los medios idóneos para la transmisión del concepto de una “identidad nacional”, que servirá a los intereses particulares de ese Estado-nación, ha utilizado estos medios para regular ideológicamente a la población, con el propósito implícito de legitimarse y perpetuarse en el poder. Así lo ha demostrado la larga historia de la Educación en México (incluso desde 1810), para ello, en 1959 se creó la Comisión Nacional de los Libros de Texto Gratuito, como lo señala Osornio [1994:25], su intención era la de un primer acercamiento al conocimiento, al arte, a su lengua y a la historia que nos da identidad, unidad y proyección hacia el futuro. Más adelante pondera que los programas educativos tienen la vocación de formar igualitariamente a todos los niños mexicanos. Como complemento a esta concepción, la Ley Federal de Educación de 1980 reforzó la creación de un sentimiento nacionalista y patriótico en los niños: “La educación primaria que imparta el Ejecutivo de la nación será nacional, esto es, propondrá que en todos los educandos se desarrolle el amor a la patria mexicana y a sus instituciones [...]”

De esta forma, la escuela y el libro de texto constituyen un aspecto de dominación,⁶ o bien, en términos gramscianos, “un problema de hegemonía”, cuyos preceptos son los de reproducir la ideología⁷ dominante por medio del aparato escolar.

Estos dos recintos, escuela y libro, representan la legitimación de la enseñanza oficial nacional, de la cultura oficial nacional, de la lengua oficial, el español (cabe destacar que los primeros libros que salieron a la luz en 1959 y que se referían a la enseñanza de la lengua, se denominaban *Mi libro de Lengua Nacional*); la historia oficial como única historia verdadera de los ladinos.

La construcción de la identidad nacional ni es auténtica ni natural, porque se fuerzan sentimientos y actitudes en la población, como el amor a la virgen de Guadalupe —símbolo de la tierra mexicana— y “el gran culto patriótico” que vino a unificar a una población dividida. Este sentimiento fue creado por los criollos, para sus fines específicos, y usado por las generaciones de Estado posteriores para reforzar ese sentimiento de unidad, de ferviente amor a la patria mexicana. Como primera conclusión, la identidad nacional construida sobre esta base, es un mito, en virtud de que sirve como un instrumento de poder para establecer un buen control entre las sociedades tanto incluyentes como excluyentes; es un nacionalismo exacerbado que excluye a las sociedades étnicas porque no les da un reconocimiento como el “otro”, el libro sólo las reconoce en las prácticas semiótico-discursivas en la medida en que las utiliza para que el Estado se legitime, como ya lo hemos mencionado, pero las excluye porque no les reconoce su lengua, sus costumbres, su religión cósmica, en suma su propia identidad. De tal forma que hace creer a toda la población mexicana que está unida por los mismos espacios geográficos y por “la única y verdadera historia, lengua y religión” del otro, se trata de un nacionalismo mexicano que ha servido, como proyecto del Estado revolucionario durante más de 70 años, “para integrar los intereses de todas las clases al desarrollo capitalista” [Mosiváis, citado en Bartra, 1993:102].

LAS IMÁGENES

En la siguiente imagen, se puede observar claramente la identidad étnica excluida, a la vez que la identidad del “otro” es incluida.

⁶ En relación con la teoría del poder han sido abarcadas diversas formas de poder, entre las cuales se encuentra la de dominio o bien de la autoridad, que en una reflexión es adecuado el concepto de poder como dominio [Giménez, 1983; Poulantzas, 1969].

⁷ La ideología para Althusser es “falsa conciencia”, en tanto que el individuo es interpelado por la ideología dominante como sujeto de su propio discurso, en el cual se produce el proceso de deformación y ocultamiento social [Althusser, 1970]. Para Julieta Haidar [1994] el concepto de ideología se sintetiza en dos puntos de vista: a) en sentido restringido (Althusser) como proceso de deformación y ocultamiento de la realidad social y b) en sentido amplio (Gramsci) la forma en que los hombres toman conciencia de los conflictos sociales y como concepción del mundo que se materializa en las prácticas sociales, de tal forma que el fenómeno ideológico es un proceso complejo en el que existen los dos funcionamientos y entre los cuales no puede haber separación porque se establece un *continuum*.

IMAGEN 1. "LA VIRGEN DE GUADALUPE"



EL LEGADO CRIOLLO

Los criollos ricos construyeron grandes catedrales, iglesias, conventos y casas lujosas.

Estos edificios tenían gran cantidad de adornos; forman parte de lo que se conoce como estilo **barroco**.

- Los criollos le tomaron amor a la tierra mexicana donde nacieron. Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora escribieron elogios sobre el pasado indígena.
- El sacerdote criollo Miguel Sánchez difundió en 1648 el culto a la **Virgen de Guadalupe**, que unió a indios, criollos y mestizos en un gran culto patriótico.

La imagen está insertada en el capítulo número 7, "Política y sociedad", en él se explica cómo se produce el mestizaje y la unión de las diferentes culturas. Centremos nuestra atención en el discurso que acompaña a esta interesante imagen: "El sacerdote criollo Miguel Sánchez difundió en 1648 el culto a la virgen de Guadalupe, que unió a indios, criollos y mestizos en un gran culto patriótico".

En este texto los elementos unión y gran culto patriótico, sirven para exaltar en el niño un sentimiento a su patria y a su nación, ponderando lo patriótico, pues, como ya ha sido mencionado, la patria es sinónimo de madre, y a ella se le respeta, se le venera y se le cuida por sobre todas las cosas. Este sentimiento se suma al de la virgen de Guadalupe, quien tiene cierto parecido a los indios por sus características físicas, por ejemplo, el color moreno de la piel, mas no los rasgos físicos, es una virgen europeizada, pues los rasgos de su cara son finos; en este sentido mediante los mecanismos de inclusión el pintor genera un nuevo sentido, en la imagen, se unen tanto los rasgos físicos europeos como los americanos, generando sutilmente un mestizaje en la figura.

La actitud mística de la virgen, así como el color de su piel, junto con el sentimiento patriótico del niño escolar, le permite a éste adherirse a ese sentimiento religioso, que además ya le ha sido inculcado por su familia desde antes de nacer. Esta misma virgen, con la base del precepto del gran culto patriótico, une a indios, mestizos y criollos.

No obstante el texto verbal, el texto visual narra una familia auténticamente criolla, que por sus ropas elegantes, sus actitudes místicas ante la imagen de la virgen y sus rasgos físicos —la piel blanca, los ojos azules, cuya expresión se identifica como lo bueno— excluye en esta imagen tanto a los mestizos como a los indios.

El proceso argumentativo empieza desde la primera frase, “El legado criollo”. De esta forma se comienza a argumentar para que finalmente sea aceptado que los criollos son parte fundamental de la sociedad mexicana.

Mas adelante dice, “Los criollos le tomaron amor a la tierra mexicana donde nacieron [...] Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza escribieron elogios sobre el pasado indígena”.

El “otro”, el indio, sujeto de la identidad étnica mexicana, mediante los mecanismos de exclusión está borrado del texto visual, pero no del texto verbal, que por medio de los mecanismos de inclusión, es incorporado.

IMAGEN 2. “FAMILIA CRIOLLA”



LOS CRIOLLOS

Los **criollos** eran los hijos de españoles nacidos en América. Los primeros criollos fueron los hijos blancos de los conquistadores.

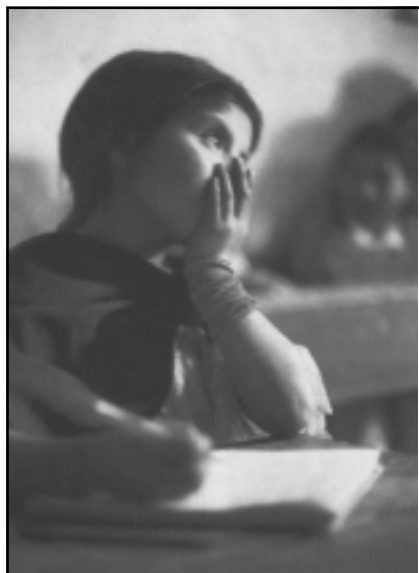
- Los criollos vivían en contacto con la tierra mexicana y con los indios, negros y castas. Pronto adquirieron costumbres distintas a las de sus padres españoles.
- Los criollos tenían tierras y minas. Eran sacerdotes, **funcionarios**, artistas y escritores.
- A finales de la colonia, el rey les quitó los altos puestos públicos.

Esta imagen, “La familia criolla”, también refuerza el sentimiento patriótico y la mexicanidad, pues ellos, aunque hijos de españoles, son nacidos en México, lo que les da el privilegio de formar la nueva sociedad mexicana de aquel entonces, unida por el gran culto patriótico, el culto a la virgen de Guadalupe.

En el capítulo titulado “Los mexicanos y el futuro”, hay dos imágenes, la primera es el cuadro que María Izquierdo llamó “Mis sobrinas”; en éste se muestra la identidad del ladino, la que sí está unida mediante ese gran culto patriótico y religioso. Del

lado derecho se encuentra la fotografía de una niña indígena que está en la escuela haciendo algún ejercicio que su profesor le ha encomendado para su aprendizaje.

IMAGEN 3. NIÑA INDÍGENA



POBREZA

El mayor reto de México es el más viejo de todos: la pobreza y la desigualdad. Una parte muy importante de la población vive en condiciones de pobreza.

Los más pobres de México sufren malnutrición; la calidad de lo que comen no es adecuada; comen frijoles, chile y maíz, pero no alcanzan a comer suficiente carne, pescado, queso, leche, frutas ni verduras.

La distribución de la riqueza es desigual, ya que el 60 por ciento de las familias no recibe más que el 21 por ciento de la riqueza.

IMAGEN 4. "MIS SOBRINAS" DE MARÍA IZQUIERDO



NUESTROS PROBLEMAS

Los problemas de nuestra nación son de tipo social, económico y político. Se llaman pobreza, democracia, ecología y equilibrio en nuestras relaciones con el mundo.

México debe ser parte activa de un mundo que tiende a integrar las economías y acercar las fronteras. No podemos quedarnos aislados.

Éstos son los retos de nuestro futuro. Hay que verlos con los ojos bien abiertos y enfrentarlos sin miedo, porque nos toca ayudar a resolverlos.

El futuro de México está en sus niños.

En esta imagen, de acuerdo con la teoría del sujeto semiótico-visual, los rasgos físicos así como la ropa y las actitudes constituyen su identidad étnica; es una niña de piel morena, sus cabellos son negros, lacios, delgados, al parecer sucios, una trenza mal peinada, usa un rebozo y un vestido que denotan humildad. Con su mano izquierda tapa tanto su boca como su nariz en una actitud de desolación, como queriendo callar su propia lengua, sus propias costumbres, el sufrimiento de haber sido despojada de sus tierras, de haberse convertido en su propia tierra, el "otro", el invasor; en suma, de todo aquello que constituye su identidad. Así, su mirada narra la desesperanza milenaria que tiene la indígena en sus propias tierras, pese a haber sido unificada la población mexicana por el gran culto patriótico, del que se habló en capítulos anteriores.

En el cuadro de María Izquierdo, el ambiente es rústico, la tía y las sobrinas, por sus rasgos físicos parecen mestizas, su piel es morena, ojos negros, cabellos negros, lacios o rizados, pero muy bien peinados, los vestidos de las niñas son occidentalizados, no así el de la tía que es un atuendo compuesto por falda larga y blusa de tela fina con encajes. Mediante los mecanismos de inclusión, en la sociedad mexicana, se incorporan aquellos componentes de identidad étnica, para hacer parecer que hay una intrínseca identidad con esta etnia, pero en realidad no.

En esta parte, los componentes de identidad tanto de género como étnica, afloran cada una en la dimensión de su semiosfera, en este momento se observa la operación de tensa intersección de los componentes identitarios, unos excluidos y otros incluidos, dependiendo de los fines.

Hemos dicho que la identidad nacional se ha ido construyendo de acuerdo con los fines particulares de quienes escriben la historia oficial. Dentro de este eje temático observamos dos imágenes más, una es nuestra identidad nacional, y la otra, el pueblo mexicano. En la primera imagen vemos a Octavio Paz que, de acuerdo con el texto, contribuye a la formación de la nación mexicana y continúa reforzando la idea de unión. En la segunda, los dos primeros niños que conforman el pueblo mexicano están vestidos con trajes de huicholes como los que usan en los bailables de algún festejo; también hay dos niñas una de ellas risueña y la otra haciendo su tarea, las dos están vestidas con ropas occidentales, pero sus rasgos hacen evidente su origen indígena, su pobreza, su marginalidad y su auténtica mexicanidad.

La historia oficial refuerza constantemente la multietnicidad que conforma a México, y tanto el discurso verbal como el visual adquieren su significado en el mismo contexto del libro y también a partir del juego de relaciones que coexisten entre el cuerpo docente, el sistema educativo mexicano, los niños escolares, todos ellos considerados como sujetos y que en su relación e intercambio de componentes identitarios, van produciendo otras semiosferas en una cadena continua.

Finalmente, es posible concluir que el sistema educativo, escuela, libros, cuerpo docente y administrativo, se resignifican en la semiótica de la cultura porque remiten

a otros códigos con los cuales, los sujetos semiótico-visuales (actores sociales) representados en las imágenes de los libros, constituyen en sus relaciones sociales las prácticas semiótico culturales, identificándose en su mundo natural, con los objetos que en este contexto adquieren su significado y su sentido.

Los sujetos semiótico-visuales se incluyen y se reafirman en la semiosfera a la que pertenecen, pero también cabe la posibilidad de que se tomen componentes identitarios, de otras semiosferas y se incluyan como parte de la vida del sujeto semiótico-visual. Sin embargo, este sujeto semiótico-visual, cuyas características físicas no pueden negar su propia identidad étnica por más que tome elementos de otras culturas —el vestido, las costumbres e incluso elementos religiosos del “otro”— siempre será él físicamente. Por ejemplo, cuando el sujeto semiótico-visual se excluye por voluntad propia de su grupo, como ha sucedido frecuentemente con los campesinos que cruzan la frontera para buscar mejores oportunidades de subsistencia, les agrada la *american way of life* y cambian los componentes identitarios por los del “otro”, dejan de usar sus vestidos de manta, el sombrero, los huaraches, e incluyen en su repertorio identitario los pantalones de mezclilla, botas vaqueras, etcétera, que lo harán identificarse con el nuevo grupo. Pese a lo anterior, este sujeto no puede olvidar ni siquiera voluntariamente las costumbres inherentes a los comportamientos que se adquieren desde temprana edad, amén de los rasgos físicos, por ejemplo, mover el tazón de barro para enfriar el atole.

Las identidades estudiadas en este trabajo, la nacional, la de género y la étnica, se autodefinen por medio del sistema de relaciones sociales dentro de la semiosfera, y se reproducen en cadena incluyendo y excluyendo en un *continuum* los componentes identitarios del grupo social al que pertenece el sujeto semiótico-visual. por ejemplo, el niño lector se evocará en el niño/niña de la ilustración del libro. Este niño/niña puede ser hijo de algún peón, campesino, albañil, obrero; por sus semejanzas físicas se identificará con las ilustraciones del libro de texto que se refieren a las grandes culturas mesoamericanas, a los grandes agricultores que dieron grandeza a la cultura mexicana antes de la llegada de los españoles. En esta cadena se va constituyendo la realidad del niño-lector con una identidad nacional, de género y étnica, en la que el sujeto semiótico-visual de hoy se identifica por sí mismo, pero que es excluido, en tanto alteridad, y tanto su diferencia como su exclusión es fijada por los demás.

Finalmente, la semiótica de la cultura en su interdisciplinariedad con el concepto de semiosfera permite interrelacionar los conceptos de cultura, identidad, ideología y poder, articulados al sujeto en cualquiera que sea su dimensión. Dentro de este sistema de relaciones identitarias, los sujetos son el origen de sentidos, los cuales se significan, se refuncionalizan y se reproducen en el marco de una identidad nacional construida por los aparatos ideológicos del Estado, en este caso la SEP, representada por medio del sujeto colectivo, los historiadores.

BIBLIOGRAFÍA**Althusser, Louis**

1970 *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, México, Ediciones Quinto Sol. México.

Giménez, Gilberto

1983 *Poder, estado y discurso*, serie G, núm. 47, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas.

Haidar, Julieta

1994 "Las prácticas discursivas culturales como prácticas semiótico-discursivas", en González, Jorge A. y Jesús Galindo (coords.), *Metodología y Cultura*, México, Conaculta (colección Pensar la Cultura), 281 p.

Muñiz, Elsa

1999 *Cuerpo representación y poder*, México en los albores de la reconstrucción nacional, tesis doctoral, México, ENAH, 389 p.

Poulantzas, Nicos

1969 *Poder político y clases sociales en el Estado capitalista*, trad. Florentino M. Torner, México, Siglo XXI editores.

Río Lugo, Norma del (coord.)

2000 "El poder y la magia de la palabra", en *La producción textual del discurso científico*, México, UAM, 117 p.

SEP

1992 *Mi libro de Historia de México*, cuarto y sexto grados, Educación primaria, SEP, México.

El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca

Lilly González Cirimele*

RESUMEN: Este artículo es un análisis del proceso de representación semiótico visual de la identidad cultural en dos museos comunitarios del estado de Oaxaca, éstos son el de Santa Ana del Valle y el de San José Mogote.

El interés principal se centra en la construcción del texto museográfico desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura y en el Sujeto Enunciador Colectivo (SEC) como parte relevante de las circunstancias discursivas que hacen posible su construcción.

ABSTRACT: This article analyses the visual semiotic representation process of cultural identity in two community museums of Oaxaca State. These museums are Santa Ana del Valle and San José Mogote.

Our main interest is the museographic text construction from a Cultural Semiotic perspective, and also, the Collective Enunciator Subject (SEC) as a relevant part of the discursive circumstances that make possible its construction.

El presente trabajo tiene como finalidad revisar algunos de los problemas que existen en la representación semiótico-discursiva de la identidad cultural en dos museos caracterizados por su dinamicidad y alta participación social; éstos son el Museo Comunitario *Shan–Dany* de Santa Ana del Valle y el Museo Comunitario de San José Mogote, ambos ubicados en los valles centrales de Oaxaca.

Este artículo se desarrolla a partir del estudio de la interrelación de dos categorías sólidamente vinculadas, éstas son la identidad cultural y el texto museográfico. También es analizado el museo comunitario como un proceso de producción cultural, es decir, como una práctica semiótico-discursiva cuyo producto es el texto semiótico-museográfico. Para realizar estos planteamientos iniciales se tomó como base la propuesta que hace Julieta Haidar [1994] sobre las prácticas culturales, quien las ha considerado como prácticas semiótico-discursivas. Igualmente, es analizada la categoría de formaciones imaginarias de M. Pécheux [1978] como una de las condiciones relevantes de la producción discursivo-museográfica comunitaria.

El museo comunitario muestra el proceso de representación semiótico-visual de la identidad, materializado en el texto museográfico, haciendo uso del patrimonio cultural del grupo social que lo genera. Entender la complejidad que esto implica

* Escuela Nacional de Antropología e Historia

requiere abordar este análisis de un modo interdisciplinario. Con este objetivo ha sido planteado un modelo operativo (figura 1), en el cual la identidad cultural, objeto de estudio de la antropología, está relacionada con el texto semiótico-museográfico, práctica en la que convergen la museología/museografía —disciplinas encargadas del estudio y la técnica museística en general—; con el análisis del discurso indispensable para el estudio de las condiciones de producción, circulación y recepción del discurso; y con la semiótica de la cultura, la cual aporta un modelo de análisis que permite abordar sistemas semióticos diversamente estructurados.

FIGURA 1. DIAGRAMA DEL MODELO OPERATIVO

LA IDENTIDAD CULTURAL. SU REPRESENTACIÓN MUSEOGRÁFICA

Nuestro punto de partida es la identidad; categoría que ha sido entendida por muchos autores como un proceso relacional entre los sujetos [Figueroa, 1994; Giménez, 1996; Ruiz, 1999], es decir, como una relación intersubjetiva en la que cada sujeto se reconoce como semejante o diferente a otros en múltiples aspectos y en distintas dimensiones.

Muchas disciplinas han estudiado a la identidad —antropología, sociología, psicología— enfocándola desde diferentes perspectivas. Un resumen en donde se

revisan los aportes de diversos autores de diferentes corrientes, es el que presenta Dalia Ruiz en su tesis doctoral *Tejiendo discursos se tejen sombreros. Identidad y práctica discursiva* [1999], donde también hace una propuesta taxonómica de la identidad sociocultural de carácter multidimensional. A partir de esta propuesta podemos corroborar que la identidad constituye un sistema en el que coexisten distintas dimensiones identitarias que corresponden a diferentes tipos de agrupamientos en los que se reúnen los sujetos [1996:25] dependiendo de sus creencias, cultura, nacionalidad, grupo étnico, sexo, edad, profesión, etcétera.

Bonfil Batalla [1993:25] en su definición de patrimonio cultural deja implícita la noción de identidad cultural; este autor plantea que “el universo social más importante que sirve de base para sustentar una cultura en particular es la comunidad local, es lo que hace que en una misma región sea posible advertir diferencias culturales entre una comunidad y otras [...]”. Estas diferencias constituyen lo que es el proceso de autoidentificación que maneja Gilberto Giménez [1996:15], “proceso de toma de conciencia de las diferencias”, o por otro lado, “la autopercepción de un ‘nosotros’ [...] en contraposición con los ‘otros’, sobre la base de atributos, marcas o rasgos distintivos” [Figuroa, 1994:327].

En el proceso de reconstrucción de la identidad que plantea Giménez [*op. cit.*], el sujeto está permanentemente construyendo semejanzas y diferencias, las primeras con aquellos con quienes comparte una forma de vida, una historia común, y con quienes está integrado cultural y socialmente; en cambio, las diferencias las construye en relación con aquellos que de alguna manera no son como él o no pertenecen a su mismo grupo sociocultural. Señala que la identidad:

“Es un proceso lógico primordial en virtud del cual los individuos y los grupos humanos se autoidentifican siempre y en todo lugar por la afirmación de su diferencia con respecto a otros individuos y otros grupos. En efecto, la autoidentificación consiste fundamentalmente en un proceso de toma de conciencia de las ‘diferencias’” [*ibid*:15].

Aspecto que claramente se demuestra en el terreno de la identidad cultural. Siguiendo a los autores citados, la identidad es “un fenómeno relacional” [Figuroa, *op. cit.*:325], por tanto, todo proceso de identidad se produce entonces en un marco de relaciones sociales del que no se excluye la identidad cultural.

La dinámica que tienen los grupos humanos de construir permanentemente semejanzas y diferencias, conduce a que en cualquier concepción de identidad se encuentren implícitos distintos niveles de la misma, es el caso por ejemplo de la propuesta taxonómica de la identidad sociocultural que hace Ruiz [1999]. Los distintos procesos sociales en los que se insertan los sujetos permiten que se den distinciones identitarias tanto en el nivel personal como en el colectivo.

Muchos autores, entre ellos Ruiz [*op.cit.:xxx*], plantean esquemas taxonómicos de la identidad que consideran, por un lado, aquellos aspectos referentes al carácter interno del sujeto, y por el otro, a los relacionados con el territorio, así se distingue la multidimensionalidad de la identidad. En el ámbito de las comunidades estudiadas —vistas cada una como un sujeto colectivo, “ya que cualquier colectividad presupone, [...] la elaboración de su(s) diferencia(s) con respecto a otras colectividades” [Figuroa, *op. cit.:331*]— se genera un conjunto de pertenencias, es decir, de identidades múltiples, cambiantes y transversales que se presentan de la siguiente manera. Santa Ana del Valle y San José Mogote son dos comunidades indígenas cuyos habitantes se perciben tanto por sus características físicas como por sus elementos culturales, con un origen lejano común, con una misma filiación cultural. Sin embargo, el carácter cambiante del proceso identitario ha permitido que por razones históricas y culturales, estos dos grupos sociales se diferencien entre sí conservando lo que cada uno de ellos considera como sus particularidades culturales. Así, se ha encontrado el siguiente sistema identitario en el que la distinción no se basa en la ocupación territorial sino en la comunidad de significados que cada una comparte entre sus integrantes [*ibid.:225*].

CUADRO 1

IDENTIDAD	SANTA ANA DEL VALLE	SAN JOSÉ MOGOTE
Cultural	Zapoteco de Sta. Ana del Valle	Zapoteco-mestizo de San José Mogote
Local	Territorio del poblado de Sta. Ana	Territorio del poblado de San José
Regional	Valles Centrales de Oaxaca	Valles Centrales de Oaxaca
Nacional	Mexicana	Mexicana
Pertenecen también a distintas agrupaciones religiosas, de oficios, a diferentes organizaciones de las respectivas comunidades, etcétera.		

Los bienes materiales e inmateriales creados o adoptados por una comunidad y transmitidos de generación en generación a sus habitantes, constituyen el patrimonio cultural de ese grupo social con el que éste mantiene una vinculación estrecha, directa y significativa, con el cual se identifican. Este acervo que es parte del universo más próximo en el que la población ha desarrollado su vida, forma su contexto cultural, mismo que es valorado y protegido por su significado como rasgo distintivo ante lo ajeno.

De acuerdo con lo anterior, el patrimonio cultural comunitario no sólo es considerado por su grupo como propio, lo importante también es que tiene un significado semejante para todos los integrantes de esa comunidad. Esto permite reafirmar que los bienes culturales de una comunidad específica son interpretados en los términos de su comunidad por sus propios integrantes quienes comparten un código común; para otras parcelas culturales la significación será diferente. Es decir,

una comunidad determinada descifra sus textos culturales con los códigos de su propia cultura, los cuales si son interpretados bajo códigos diferentes pueden aparecer con significados deformados o diferentes, o no contener significado alguno.

El carácter colectivo de la identidad cultural se evidencia porque permite garantizar la continuidad y permanencia en el tiempo de un grupo o sociedad, y establece los límites de ese grupo en relación con su entorno social, definiendo quiénes son y quiénes no son miembros de esa colectividad que comparte y se reconoce en su patrimonio cultural. Es lo que Figueroa [*op. cit.*] ha denominado su "historicidad", es decir, la presencia de rasgos de continuidad de la cultura a lo largo de la historia mediante la memoria colectiva, proceso que califica como elemento de cohesión social.

En este sentido, cada comunidad se organiza como un universo social delimitado que se asume depositario exclusivo de un patrimonio cultural que le ha sido heredado por las generaciones precedentes, en torno al cual forjan una identidad colectiva diferenciada y excluyente que se configura en una identidad cultural local.

Como vimos en estas comunidades, Santa Ana del Valle y San José Mogote, los habitantes se perciben a sí mismos como integrantes de sus respectivos grupos, se sienten identificados con los demás miembros de su colectividad, con ellos tienen un origen común, un territorio compartido durante el transcurso de mucho tiempo, un patrimonio cultural legado de generaciones anteriores al cual quieren salvaguardar, pero a la vez se diferencian de aquellos que no participan de sus propios rasgos culturales, de aquellos quienes no son parte de su comunidad y no tienen su mismo origen.

Estas poblaciones, ambas de origen zapoteco, se encuentran situadas en los valles centrales de Oaxaca, la primera es una comunidad indígena localizada en la cabecera municipal de Santa Ana del Valle, Tlacolula, con una población aproximada de 2 204 habitantes, la segunda está ubicada en la Agencia Municipal de Guadalupe, Etlá, con una población mestiza de 1 770 habitantes.¹ En ambas poblaciones, la formación de los museos comunitarios ha contribuido a despertar la conciencia colectiva de cada uno de los dos grupos, acerca de la realidad de su patrimonio cultural, es decir, aquellos elementos culturales que han hecho suyos a lo largo de la historia y que de alguna manera los caracteriza como colectividad, y en relación con los otros, los diferencia. Así, se manifiestan rasgos "[...] identitarios que se construyen en el interior de un grupo [...] y que frecuentemente refieren a un conjunto de elementos culturales que la sociedad considera fundamentales para su definición colectiva" [Bartolomé, 1997:77], los cuales son resignificados o resemantizados en el texto museográfico.

En este sentido, para cada población el museo comunitario está íntimamente asociado a la idea de defender sus identidades. El espíritu colectivo está dirigido a resistir el olvido de lo propio, convirtiéndose así en el museo de grupos sociales que

¹ *Anuario estadístico del estado de Oaxaca*, INEGI-Gobierno del estado, 1998.

tratan de reconocerse, reconstruirse y perdurar en el tiempo, independientemente de las intervenciones de otros sujetos culturalmente diferenciados, que bajo la forma de asesorías determinan el sentido museográfico de las exposiciones.

El objetivo de los museos comunitarios es preservar y exhibir la cultura del grupo social al que pertenece, sus bienes materiales, sus formas de pensamiento y de uso, y su universo espiritual, contextualizándola con la ubicación de los objetos en su espacio cultural original.

En las salas de exposición de estos museos la comunidad reinterpreta su pasado y su presente, se reconoce y refuerza cada etapa como grupo con un pasado, una tradición, un patrimonio y una identidad cultural compartida. De esta manera el museo contribuye a la afirmación de los valores propios de la identidad cultural.

Tanto el Museo de Santa Ana del Valle, como el de San José Mogote tienen pasajes históricos de su propia comunidad, éstos van desde episodios del pasado prehispánico hasta el presente inmediato, abarcando acontecimientos históricos, festivos y productivos con los que, respectivamente, se identifican en diferentes grados ambas poblaciones.

OBJETOS DISCURSIVOS MUSEOGRÁFICOS

En este punto es necesario hacer una descripción de los dos museos comunitarios y sus objetos discursivos, con la finalidad de entender lo complejo que es reconstruir la identidad cultural en los textos museográficos. Estas instituciones culturales comunitarias, nacidas en México en los años setenta, buscaban no sólo cumplir con las funciones clásicas de conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural que debe realizar todo museo, sino también propiciar la participación de la comunidad en todas las actividades del mismo, desde la producción semiótico-discursiva del texto museográfico hasta la recepción de la información. Así, estos museos constituyen un conjunto de comportamientos humanos y un conjunto organizado de sistemas de expresión y de representación, los cuales son formas de comunicación, son mecanismos generadores de una visión particular del mundo al igual que cualquier otra manifestación cultural, que en este caso se materializan en forma visual.

En este sentido, el Museo de Santa Ana del Valle tiene cuatro objetos discursivos dispuestos en distintas áreas o salas de exhibición. En la primera sala destacan aquellas piezas arqueológicas encontradas en las excavaciones realizadas en 1985, frente al Palacio Municipal del pueblo, en las que participó una parte importante de la población, a partir de esto se generó la primera inquietud del pueblo por tener un museo para que permaneciera su patrimonio en la comunidad como símbolo de sus antecedentes históricos y de su identidad; entre los objetos arqueológicos destaca una deidad llamada el dios "Cosijo", con el que se ha identificado la comunidad por tradición.

La segunda sala exhibe el periodo que corresponde a la Revolución mexicana, narra los hechos que se dieron en esta región, su importancia radica en que la comunidad participó en los sangrientos episodios combatiendo contra las tropas carrancistas. La museografía hace resaltar la participación de las mujeres en la preparación de la pólvora para las municiones.

La tercera sala expone la tradición de la Danza de la Pluma, festividad que nace en Santa Ana a finales del siglo XIX por iniciativa de un habitante del pueblo que creó el primer grupo de danzantes; ésta es una tradición que representa la conquista de los españoles en México —en Santa Ana se acostumbra hacer promesas de danzante por un periodo determinado—. Los habitantes del pueblo se sienten muy identificados con esta tradición.

En la última sala destaca la importancia que tiene para ellos la producción textil ya que esta actividad no sólo significa la fuente principal de ingresos económicos para el pueblo, sino también porque es una actividad tradicional muy antigua en el grupo social.

Con relación al Museo de San José Mogote, éste maneja dos objetos discursivos, el tema arqueológico y la vida en torno a la hacienda “El Cacique”. En la sala arqueológica sobresalen dos piezas de la época Monte Alban II, encontradas en las excavaciones de San José. La primera es una escultura antropomorfa de jadeíta y, la segunda, es un brasero efigie de cerámica con aplicación de cinabrio, el cual ha sido bautizado por la comunidad como “el diablo enchilado” y que se ha convertido en el símbolo de la comunidad. A diferencia de Santa Ana, este museo no presenta una sala de textiles, por el contrario, dedica un amplio espacio a la historia de la comunidad, específicamente el periodo de principios del siglo XX, la dinámica giraba en torno a la vida de la hacienda, fuente de trabajo para la comunidad de la época, pero también generadora de muchos conflictos en torno a la tenencia de la tierra. Los acontecimientos de ese periodo todavía se reflejan en la población actual.

EL MUSEO COMUNITARIO COMO PRÁCTICA SEMIÓTICO-DISCURSIVA

La construcción de un museo comunitario y la elaboración de su texto museográfico son procesos de producción cultural, y por ende colectivo del ser humano en contextos muy particulares. Mediante diversos recursos semióticos, entre otros los objetos y las imágenes, se expone una selección de elementos del patrimonio cultural del grupo social, con el fin de difundir aquello que sienten que les es propio y con lo que se identifican. En este sentido, el texto museográfico es una práctica semiótico-discursiva y consecuentemente sociocultural que incide, por medio del funcionamiento de las distintas materialidades [Haidar, 1995:105-209] que las constituye, en la producción y reproducción de la vida cultural de la comunidad.

La orientación metodológica de lo expuesto arriba surge de la propuesta que hace Julieta Haidar [1994:119], para entender las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas:

la cultura se constituye por un complejo funcionamiento de sistemas semióticos, en cada uno de los cuales convergen en mayor o menor grado una multiplicidad de códigos [...], tales funcionamientos sistémicos se materializan en prácticas culturales semiótico-discursivas.

Para poder entender qué es y cómo se construye el texto museográfico se parte del concepto de texto que maneja la Semiótica de la Cultura. Esta corriente afirma: “para que un mensaje dado pueda ser definido como ‘texto’, debe estar codificado, como mínimo, dos veces” [Lotman, 1993:1]. A partir de esto es posible decir que el texto museográfico es un sistema de sistemas sígnicos que posee “un repertorio de unidades básicas”, constituido por elementos museográficos de distinta naturaleza (plurisistémico), que se organizan bajo una determinada estructura sintáctica dependiendo de los objetos discursivos y de las correlaciones internas entre los distintos elementos.

Este texto, como producto semiótico-discursivo, debe ser considerado un sistema semiótico complejo, un espacio conformado por la interacción de diversos sistemas semióticos, subsistemas o subtextos que lo caracterizan como eminentemente pluricodificado [*ibid.*].

A diferencia de las ideas semióticas tradicionales la Semiótica de la Cultura —originada en la Escuela de Tartu con Iuri Lotman como fundador y uno de sus principales exponentes— es “la disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico” [*ibid.*:16]. Esta definición permite entender al museo comunitario como uno de los objetos de la Semiótica de la Cultura, en tanto constituye un espacio conformado por la interacción de diversos sistemas semióticos.

A partir de lo anterior es posible resumir que el texto museográfico comunitario, como producto semiótico-discursivo de una determinada cultura, es un sistema semiótico complejo en el que convergen una multiplicidad de códigos cuya finalidad es transmitir un determinado contenido, y donde la dimensión pragmática de su producción, circulación y recepción se ubica en los procesos intersubjetivos, es decir, en los sujetos, tal como dice Lotman: “Las relaciones pragmáticas son las relaciones entre el texto y el hombre” [Lotman, 1996:98].

En este sentido, el texto museográfico visual es producido por un sujeto colectivo complejo y dinámico integrado básicamente por dos grupos; por un lado, aquellos sujetos de la comunidad, sea ésta la de Santa Ana del Valle o la de San José Mogote, provenientes de una cultura textualizada, o culturas “que se consideran [...] como una suma de precedentes, de modos de uso, de textos” [Lozano, 1979:26], que

mediante la memoria colectiva traen a la actualidad su pasado e integran en el museo parte de éste con hechos del presente, como testimonio de su tradición, además presentan aspectos de su identidad cultural distintiva. Por otro lado, los sujetos ajenos a esta comunidad, provenientes de una cultura gramaticalizada, o culturas “que se consideran [...] como un conjunto de normas y reglas” [*ibid.*], es decir, sujetos integrantes de instituciones oficiales como el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y la Dirección de Culturas Populares, quienes en términos identitarios son “los otros” que intervienen para orientar la forma en la cual ese patrimonio cultural ajeno y esa identidad pueden o deben ser representados museográficamente, por medio de este proceso también se representa, implícita o explícitamente, la identidad de “estos otros”.

Lo anterior queda claramente confirmado con las palabras del curador Ivan Karp [1992:15] quien al respecto dice:

Cuando la cultura de los otros está involucrada, las exposiciones museográficas nos dicen quiénes somos y, quizá lo más significativo, quiénes no somos. Las exposiciones son campos privilegiados para presentar imágenes de uno mismo y del “otro”.

Ambos grupos, en sí mismos heterogéneos y dinámicos, se relacionan asimétricamente y mantienen una comunicación intercultural en la que cada uno aporta modos de pensar, sentir y actuar distintos, no compartidos, que están plasmados en el museo. Estos dos grupos forman al Sujeto Enunciador Colectivo (SEC) del texto museográfico, el cual pretende producir y reproducir la cultura local comunitaria. Ahora bien, recordando de nuevo a Karp [*ibid.*] es oportuno preguntar ¿“quién controla los significados de la representación” museográfica cuando el sujeto enunciador colectivo es tan complejo como éste?

TEXTO MUSEOGRÁFICO, CONTEXTO, MACROTEXTO Y SUBTEXTOS

En la perspectiva de la Escuela de Tartu el concepto de texto no puede pensarse aisladamente, y menos desvinculado de las nociones de cultura y contexto. Así, esta Escuela sostiene que la cultura es un conjunto de lenguajes variados, no homogéneos, que elabora información; y el texto un productor de significados que está codificado como mínimo dos veces, de acuerdo con esto la cultura puede ser vista como un tejido en el que se integran diversos textos, “como un conjunto de textos” [Lotman, 1998:167].

Por otro lado, el texto es una formación semiótica por su carácter delimitado, “La delimitación es inherente al texto. En este sentido, el texto se opone [...] a todos los signos encarnados materialmente que no entran en su constitución” [Lotman, 1970:71], su constitución es finita, cerrada, el texto está separado del contexto pero insertado en

él y consecuentemente, marcado por las características de dicho contexto. Tanto el medio social, como el institucional y el cultural condicionan la producción textual.

El contexto en el que se produce el texto museográfico comunitario está formado no sólo por la cultura local en la cual se genera y por las relaciones sociales intra-grupales, también está formado por aquellos sujetos ajenos a la misma pero que participan en la producción discursiva, además de todo un cuerpo de instituciones, normas museográficas y criterios científicos, que se interrelacionan y dejan su huella en el texto. Aquella parte del contexto formada por la comunidad local constituye a su vez el macrotexto en el que se genera el museo, el cual debe ser entendido también como un texto inmerso en otro texto de orden superior. El resultado de la producción discursiva museográfica comunitaria es una formación textual pluricodificada cuya función es la comunicación, la cual está estructurada a partir del lenguaje museográfico, donde confluyen el lenguaje natural y el visual.

La extensión conceptual del término lenguaje, se aplica [...] no exclusivamente al verbal sino a otros sistemas de significación y representación. Por lo tanto se extiende a lo transemiótico y más allá de la esfera de lo verbal [Pimentel, 1998:13].

El lenguaje natural lo constituye el sistema de los textos o cédulas, las guías pedagógicas explicativas y la información verbal de las visitas guiadas, el lenguaje visual está formado por la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados como son el sistema de los objetos, el sistema de las imágenes (gráficos, mapas, fotografías), el sistema semiótico espacial, el sistema de los elementos tridimensionales como maquetas, escenografías y dioramas, entre otros. Por esto, es un espacio semiótico no uniforme internamente, sino con una compleja heterogeneidad.

El texto museográfico se expresa en un lenguaje especial que se superpone sobre la lengua natural como un sistema de modelización secundario. Tiene una organización interna que lo convierte, en el nivel sintagmático, en un todo estructural que sirve de significante del verdadero sentido, el cual se encuentra, dado el carácter del texto visual, ordenado en forma temporal-espacial. Tiene un principio lineal discreto en la dimensión temporal, en el que el recorrido temático va de épocas pasadas al presente, segmentado en diferentes subtemas; y un principio espacial continuo, donde la organización de los elementos museográficos es continua en el espacio, lo que permite en un primer momento un reconocimiento integral, aunque para su lectura en detalle el espacio museográfico deba descomponerse en unidades mínimas de sentido.

Los antecedentes inmediatos de la creación del texto museográfico son el guión museológico y el guión museográfico, son las estructuraciones primarias de la exposición en lenguaje natural escrito, el cual se traduce como exposición codificada mediante un lenguaje secundario, en el sentido lotmaniano, el lenguaje museográfico.

Al reinterpretar y traducir el guión en un texto semiótico visual complejo, se produce lo que Lotman [1993:17] ha denominado una “combinación de tipos esencialmente diferentes de semiosis”, al referirse a textos de rituales, ceremonias y representaciones dramáticas; los distintos subtextos que lo componen adquieren una unidad complementaria dinámica igual que la que plantea este autor en relación con los textos artísticos.

En la opinión de Lotman [*ibid.*] esta dinámica de las obras de arte está orientada a aumentar la unidad interna del texto y la clausura inmanente de los mismos, a subrayar la importancia de las fronteras del texto, y [...] a incrementar su heterogeneidad, la contradictoriedad semiótica interna de la obra, el desarrollo dentro de ésta de subtextos estructuralmente contrastantes que tienden a una autonomía cada vez mayor.

Estas características de la dinámica de los textos artísticos se presentan igualmente en los textos museográficos, así, en estos últimos su dinámica interna conduce a:

- Aumentar la unidad interna del texto museográfico en tanto tiene un objeto discursivo central que es la identidad cultural de su comunidad.
- Marcar las fronteras internas y externas del texto, las cuales pueden ser observadas en dos niveles, en el nivel de los objetos discursivos (temático) y en el nivel estructural de la exposición. El inicio estructural del texto comienza desde la entrada de la exposición, es una frontera espacial concreta señalizada con el acceso al espacio museográfico y reiterada con el título de la exposición o la cédula introductoria, lo que puede o no coincidir con el inicio temático de la exposición el cual corresponde a una frontera abstracta, móvil, ya que cada visitante generalmente tiene algunas ideas previas de lo que va a ver. El final estructural concluye cuando el recorrido espacial ha determinado, así, el visitante se lleva parte importante de lo que vio en el museo. Esto último tiene que ver con la recepción de los sentidos que están en el texto museográfico, (aspecto que ha sido muy estudiado).
El inicio y el fin de las fronteras internas están dados por los diferentes objetos discursivos expuestos y por las delimitaciones construidas con diversos recursos que separan visiblemente los sectores interiores del texto como son el mobiliario, museografía, efectos de iluminación, uso de los colores, prohibiciones de pasar a ciertos lugares, etcétera.
- Incrementar la heterogeneidad semiótica interna materializada en los diferentes subsistemas que forman el texto museográfico: cédulas, objetos, imágenes, elementos tridimensionales, etcétera.
- Desarrollar subtextos estructuralmente contrastantes que tienden a una autonomía cada vez mayor, el subtexto de los objetos puede presentarse independientemente de, por ejemplo, el subtexto de las imágenes.

El texto museográfico conforma, por un lado, un espacio concreto materializado en la estructura arquitectónica conocida como “el museo”, es decir, el continente que “debe constituir bajo una forma manifiesta y convincente una expresión semántica del concepto del museo” [León, 1990:23]. Es el edificio donde se conservan y exponen las colecciones, en el caso de Santa Ana, está constituido por una construcción que respeta la estética arquitectónica local tradicional lo que se consiguió restaurando una antigua escuela del pueblo; y en el caso de San José del Mogote acondicionando las instalaciones de la hacienda como una forma de contextualización del contenido. Por otro lado, es un espacio abstracto formado por el mundo de las ideas y conceptos, los cuales producen los objetos discursivos y le dan coherencia en un todo temático general.

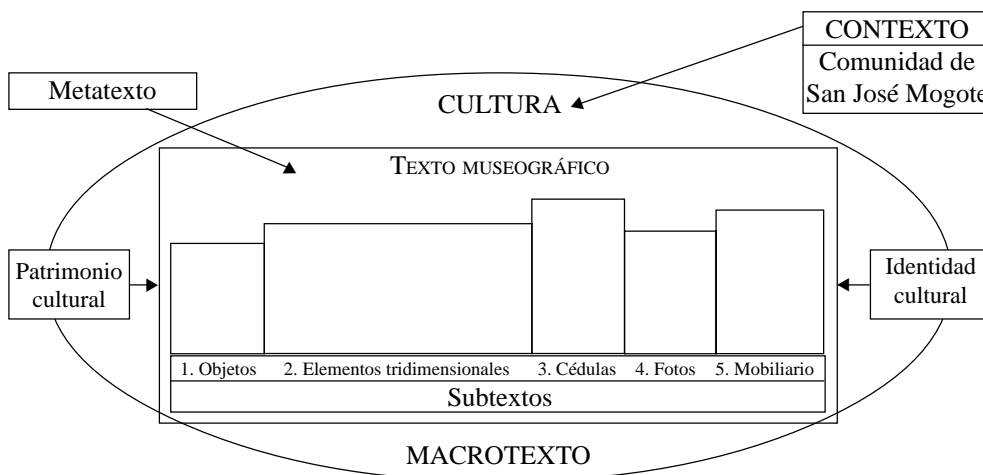
Un factor importante del texto museográfico comunitario es la integración del contexto en el texto. La comunidad de Santa Ana del Valle como contexto cultural circundante y parte del contexto general del texto museográfico de *Shan-Dany*, forma parte y constituye el texto en la medida en que éste habla del contexto.

Igualmente, ocurre con el museo de la comunidad de San José Mogote. En el diagrama titulado el “Texto museográfico como metatexto del contexto” (figura 2), es posible observar que el texto museográfico —texto en tanto que presenta la interacción de distintos sistemas semióticos (o subtextos)— reconstruye parte del contexto cultural local y representa diversas manifestaciones identitarias del grupo, integrando el contexto o macrotexto (texto de orden superior) en el texto museográfico, el cual funciona como metatexto de su cultura. Es decir, el texto museográfico es un elemento descriptivo de la cultura que “representa”, esto lo hace mediante los distintos subtextos que lo componen. Así, encontramos entre otros, los siguientes subtextos:

- De los objetos. Conformado por las colecciones del museo, piezas que en el pasado tuvieron un uso específico en la comunidad: ritual, estético o utilitario y que hoy desempeñan funciones diferentes sin perder el significado que tienen para sus creadores. Así, por ejemplo, la pieza bautizada por la comunidad como “el diablo enchilado”, la cual representa el pasado arqueológico de la comunidad y la visión del mundo de sus antepasados, es un rasgo cultural compartido por el grupo, exclusivo de ellos, portador de significados y por eso un símbolo que crea identidad.
- De los elementos tridimensionales. Reproducen espacios significativos para la población. Es el caso de la maqueta de la hacienda “El Cacique”, en torno a esta construcción se desarrolló durante mucho tiempo la vida de la comunidad y como consecuencia el testimonio de la historia del lugar.
- De las cédulas o textos escritos. Anclan y contextualizan la información visual.
- De las fotografías. Pueden funcionar como testimonio de sucesos, lugares o personajes de la comunidad, o como contextualización del tema tratado.

- Del mobiliario museográfico. El cual puede funcionar como frontera entre diferentes objetos discursivos, o para darle coherencia a algún aspecto en particular.

FIGURA 2. TEXTO MUSEOGRÁFICO COMO METATEXTO DEL CONTEXTO



El texto museográfico interviene como participante del acto comunicativo, como una fuente de información y es un elemento descriptivo parcial de parte de la comunidad que lo produce, es decir, del contexto cultural circundante. Claramente lo observamos en los textos museográficos de los Museo *Shan-Dany* y el de San José Mogote los cuales son parcialmente semejantes al macrotexto cultural, a la cultura zapoteca local de Santa Ana y a la cultura zapoteco-mestiza de San José, es decir, de las culturas que respectivamente representan cada uno de los dos museos y de las cuales hablan.

El universo semiótico museográfico se orienta hacia una metadescripción del contexto cultural en el que está inmerso básicamente por dos razones:

- El texto se vuelve “transfiguradamente” semejante al macrotexto cultural. Durante el proceso de producción del texto, parte del SEC, es decir, la fracción de la comunidad que participa en su producción, lo dota de rasgos del modelo de cultura que reproduce, transformando a éste en metatexto. El texto museográfico de *Shan-Dany* es una construcción generada en parte por un grupo de sujetos pertenecientes a la comunidad de Santa Ana del Valle, por ello, en el proceso de su producción, lo marcan con los elementos diferenciadores de su cultura.
- El texto representa imágenes pasadas y presentes de la comunidad. Reproduce con lenguaje museográfico algunas especificidades locales, como son la

permanencia en el tiempo de su tradición cultural por medio de lo arqueológico, evidencia del origen y persistencia de su cultura. Representa la identidad cultural mediante la reproducción museográfica de actividades cotidianas rituales, festivas, como la Danza de la Pluma y la producción de textiles. El texto desempeña, respecto al contexto, el papel de mecanismo descriptor de esa cultura.

Las relaciones de los textos museográficos del museo comunitario de *Shan-Dany* y del museo comunitario de San José Mogote con sus respectivas comunidades, es decir, con sus contextos culturales, pueden tener:

- Carácter metafórico, cuando el texto es percibido como sustituto de todo el contexto, el cual en determinado momento puede ser equivalente.
- Carácter metonímico cuando el texto representa al contexto como cierta parte del todo.

CONDICIONES DE PRODUCCIÓN DISCURSIVO-MUSEOGRÁFICA

El SEC es una estructura imprescindible de aquello a lo que M. Pécheux [1978:38] ha denominado “proceso de producción”, y que definió como “el conjunto de los mecanismos formales que producen un discurso de un determinado tipo, en unas ‘circunstancias’ determinadas”. Entonces, es necesario considerar que el SEC, entre otros mecanismos, es parte de las circunstancias que hacen posible la construcción del texto museográfico comunitario, y a cuya relación (circunstancias discursivas–texto museográfico) Pécheux habría denominado “condiciones de producción”. Por otro lado, Haidar sugiere por lo menos ocho propuestas para el análisis de las condiciones de producción del discurso, nosotros consideramos en esta oportunidad sólo “Las Formaciones Imaginarias” de M. Pécheux, dada la importancia que tienen las imágenes que de sí mismo y del otro se hacen respectivamente los integrantes del SEC.

Las “Formaciones Imaginarias”, categoría propuesta por Pécheux [*ibid*:48], son definidas como “la imagen que [...un sujeto] se hace de su propio *lugar*,² y del *lugar* [del otro]”. Esta propuesta permite examinar las relaciones que se dan entre los sujetos integrantes del SEC, ya que como dice este autor, “todo proceso discursivo supone la existencia de estas formaciones imaginarias” [*ibid*:49].

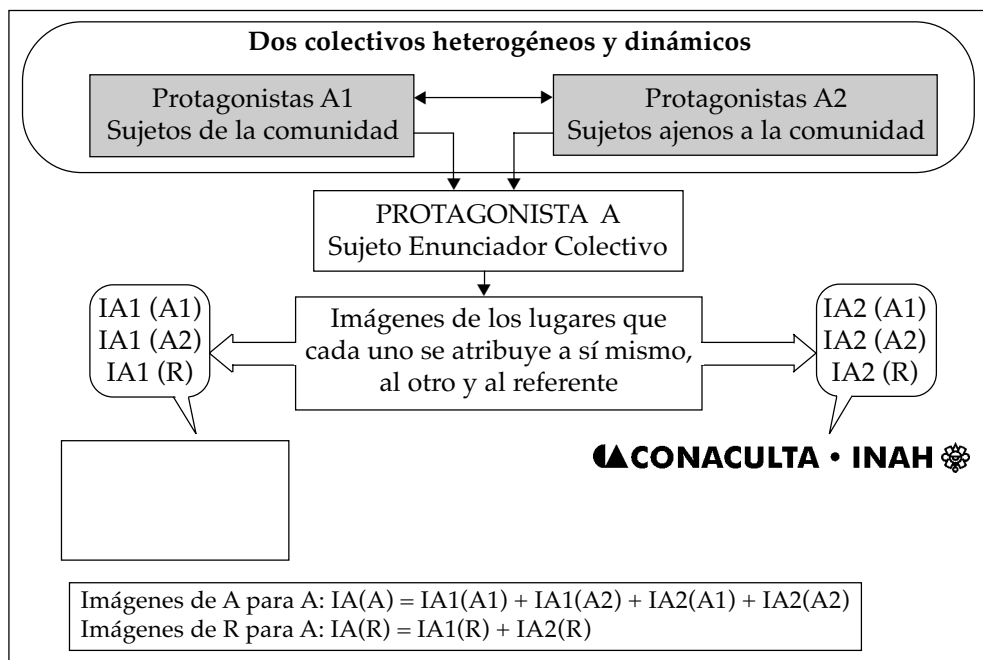
De acuerdo con Pécheux [1978], quien establece la existencia de las formaciones imaginarias en los procesos discursivos a partir de “los factores constitutivos de todo acontecimiento del habla” [Jakobson, 1996:81], cada uno de los sujetos protagonistas de un discurso (emisor “A”–receptor “B”), construye formaciones imaginarias de sí mismo, del interlocutor y del tema al que se hace referencia. Como

² El término “lugar” para Pécheux [1978:48] representa no al sujeto en sí mismo sino a la posición que ocupa en una determinada formación social.

en este trabajo el interés se centra en las condiciones de producción del discurso museográfico, aunque esto supone una recepción, aquí se retoma el planteamiento de Pécheux sólo para aplicarlo a las formaciones imaginarias que se hace el emisor del discurso museográfico comunitario, es decir, el SEC, el cual ha sido identificado como protagonista "A" en el cuadro que ha sido elaborado con base en los planeamientos de este autor, titulado "Formaciones imaginarias del SEC" (figura 3). En este sentido tenemos al protagonista "A" formado por dos grupos heterogéneos:

- Protagonista "A1" Corresponde al grupo formado por sujetos de la comunidad.
- Protagonista "A2" Corresponde al grupo formado por sujetos ajenos a la comunidad.

FIGURA 3. FORMACIONES IMAGINARIAS DEL SEC-PROTAGONISTA "A"



Fuente: Tomado de M. Pécheux

Las formaciones imaginarias de ambos protagonistas se expresan de la siguiente manera:

- IA1(A1) Imagen del lugar de A1 para el protagonista "A1"
- IA1(A2) Imagen del lugar de A2 para el protagonista "A1"
- IA1(R) Punto de vista del protagonista "A1" sobre (R)

IA2(A1) Imagen del lugar de A1 para el protagonista "A2"

IA2(A2) Imagen del lugar de A2 para el protagonista "A2"

IA2(R) Punto de vista del protagonista "A2" sobre (R)

La peculiaridad del museo comunitario es que en su discurso se plasma un trabajo de reconstrucción de la historia, la cultura y la identidad de la propia comunidad (R), por parte de su grupo social local (A1) y de sus respectivos asesores (A2). Podríamos decir entonces que es la comunidad museografiada en su propio contexto, por la comunidad misma y sus asesores. En términos de Pécheux el museo comunitario sería la mezcla de la imagen de A1 para A1 más la imagen de A1 para A2, siendo A1 el referente (la comunidad de quien se habla), y el emisor del discurso al mismo tiempo. Es decir que, siendo A1 el objeto discursivo=R, entonces:

$$\text{El Museo comunitario} = \text{IA1(A1)} + \text{IA2(A1)} \longrightarrow \text{IA1(R)} + \text{IA2(R)}$$

El museo comunitario, tal como ha sido concebido en el contexto de la museística Oaxaqueña, comparte muchas de las funciones que desempeñan los museos tradicionales, a estas funciones se suman una serie de características que involucran directamente a la comunidad que lo genera, la iniciativa nace de ella y responde a necesidades de la misma; su creación y desarrollo se da a partir de la participación activa de la comunidad, quien lo dirige y administra, así se fortalece la organización y la acción comunitaria [Morales y Camarena, 1994:8-12]. Esta descripción ratifica que en los museos comunitarios, a diferencia de aquellos museos que no se incluyen dentro de la tipología de "museos integrales", parte importante de la comunidad está incluida en los mecanismos formales del proceso discursivo como protagonista productor y referente.

En este proceso, parte de la imagen que la comunidad tiene de sí misma, se representa museográficamente en una composición producto de la mezcla entre esa imagen propia y la imagen que de ella tiene el grupo asesor que no pertenece a la población; en el contexto de los museos comunitarios de Oaxaca, es lo que acertadamente Luis Gerardo Morales [1995:13-43] ha llamado los "espejos transfigurados", y que desde otra óptica han sido vistos como fieles espejos en tanto "los museos son un instrumento utilizado por las comunidades para [...] mirarse a sí mismas y presentar dicha imagen hacia fuera" [Barrera, 1993:117].

En este sentido, el museo comunitario presenta una visión entre propia y ajena de la cultura a la que pertenece, presenta también, en un tejido sutil, imágenes de identidades diversas que se entremezclan en un discurso semiótico visual, el cual es producto de la memoria colectiva del pueblo, de las técnicas museográficas, de los conocimientos científicos especializados, de los lineamientos institucionales y de algunos objetivos personales.

COMENTARIOS FINALES

La construcción de un museo comunitario es una práctica semiótico-discursiva y consecuentemente una práctica cultural en la que se presentan imágenes tanto de la comunidad que desea expresarse y representarse en el texto museográfico como de aquellos que sin pertenecer al grupo social local participan directamente en la producción discursiva.

Por otro lado, la Semiótica de la Cultura aporta un modelo de análisis que permite abordar cualquier tipo de sistema semiótico más allá de lo simplemente descriptivo. Las categorías de texto, contexto y metatexto, han permitido una aproximación analítico-explicativa de la relación de dos museos comunitarios como un fenómeno cultural dinámico y complejo que representa muy parcialmente su contexto.

BIBLIOGRAFÍA

Aguado, J. y A. Portal

1992 *Identidad, ideología y ritual*, México, UAM, pp. 241.

INEGI

1998 *Anuario Estadístico del Estado de Oaxaca*, México, INEGI, Gobernación del estado.

Barrera, Marco

1993 “Pueblos, espejos y reflejos”, en *Tercer Curso Interamericano de Capacitación Museográfica. Antología*, México, INAH, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, pp. 116 –122.

Bartolomé, Miguel Alberto

1997 *Gente de costumbre y gente de razón*, México, Siglo XXI editores, pp. 214.

Bonfil Batalla, Guillermo

1993 “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados”, en Florescano, Enrique (comp.), *El patrimonio cultural de México*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 19–39.

Figueroa, Alejandro

1994 *Por la tierra y por los santos. Identidad y persistencia cultural entre yaquis y mayos*, México, CONACULTA, pp. 327.

Giménez, Gilberto

1996 “La identidad social y el retorno del sujeto en sociología”, en *Identidad. Coloquio Paul Kirchhoff*, México, UNAM, pp. 11–24.

Haidar, Julieta

1994 “Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas”, en González y Galindo (coord.), *Metodología y cultura*, México, CONACULTA, pp. 119-160.

- 1995 “El campo de la semiótica visual. De los sistemas a las prácticas semióticas”, en Gimate-Welsh y López (coords.), *Semiótica. Memoria del primer curso*, UAM-Azcapotzalco, pp. 105–209.
- 1994 “Análisis del discurso”, en Galindo Cáceres, Jesús y Addison Wesley Longman (coords.), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México, CONACULTA, pp. 119–234.
- 2000 “El poder y la magia de la palabra”, en *La producción textual del discurso científico*, México, UNAM, pp. 33–65.

Ivanov, M. y V. Torop

- 1993 “El enfoque tipológico estructural de la interpretación semántica de las obras de artes plásticas en el aspecto diacrónico”, en *Escritos 9*, enero–diciembre, Puebla, México, Centro de Ciencias del Lenguaje, pp. 85-105

Jakobson, R.

- 1996 *El marco del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 128.

Karp, Ivan

- 1992 “Introduction: Museums and Communities. The Politics of Public Culture”, en Karp, Ivan, Cristine Mullen Kreamer y Stevens Lavine (eds.), *Museums and Communities. The politics of Publics Culture*, Washington, Londres, Smithsonian Institutio Press, American Association of Museums, pp. 1-18.

Leon, Aurora

- 1990 *El museo, teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 378 p.

Lotman, Iuri

- 1988 *Estructura del texto artístico*, Madrid, Ediciones Itsmo, 364 p.
- 1993 “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en *Escritos 9*, enero–diciembre, Puebla, México, Centro de Ciencias del Lenguaje, México, pp. 15-20.
- 1996 “El texto y el poliglotismo de la cultura”, “El texto en el texto”, “El fenómeno de la cultura”, en *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 25-41, 83-90.
- 1998 “El texto y la función”, en *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 163-174.

Lozano, Jorge

- 1979 “Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu”, en Lotman, Iuri, *Semiótica de la Cultura*, Madrid, Cátedra, pp. 9-37.

Morales, Luis Gerardo

1995 "Los espejos transfigurados de Oaxaca", en *Boletín Archivo General de la Nación*, 4a serie, México, pp. 13-43.

Morales, T. y C. Camarena

1994 *Pasos para crear un museo comunitario*, México, INAH, CONACULTA, Dirección General de Culturas Populares, 129 p.

Pécheux, Mircea

1978 *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos.

Pérez Ruiz, Maya Lorena

1999 *El sentido de las cosas. La cultura popular en los museos contemporáneos*, México, INAH, pp. 229.

Pimentel, Luz Aurora

1998 *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI editores, pp. 191.

Riviere, George H.

1993 *La museología. Cursos de museología/Textos y Testimonios*, Madrid, Akal.

Ruiz, Dalia

1999 *Tejiendo discursos se tejen sombreros. Identidad y práctica discursiva*, tesis doctoral en Antropología, México, ENAH, pp. 701.

De arpía a parásito: la insolidaridad intergeneracional en los mitos andinos

Nestor Godofredo Taipe*

RESUMEN: Desde el análisis de un grupo mítico, este artículo reconstruye teóricamente la configuración axiológica y simbólica proyectada en los mitos andinos. Demuestra que la solidaridad/insolidaridad es el valor/desvalor dominante y se halla interconectada sistémicamente con otros valores jerárquicamente inferiores. Analiza el papel de la metáfora de regresión del orden cultural al natural como operadora del proceso social, que sanciona míticamente a los transgresores del funcionamiento del sistema de valores andinos. Asimismo, el simbolismo del cóndor, puma, halcón, gallinazo, zorro, zorrino, papagayo, del piojo y la pulga, del tamborcillo y de la fertilidad e infertilidad.

ABSTRACT: From the analysis of a mythical group, this article theoretically reconstructs the axiological and symbolic configuration projected in the Andean myths. This paper shows that the solidarity/insolidarity is the dominant value/devalue and it is interconnected hierarchically with other inferior values. This text analyses the paper of the regression metaphor from the cultural order to the natural one, as an operator of the social process that mythically sanctions to the transgressors of the Andean values operation of the system. It is important to highlight the symbolism of the condor, puma, hawk, vulture, fox, marmot, parrot, louse and flea, of the small drum and fertility and infertility.

En este trabajo son analizados cuatro relatos míticos quechuas sobre el origen de los piojos y las pulgas, los cuales fueron recopilados en un trabajo de campo de algunas comunidades de la provincia de Tayacaja, en los Andes Centrales de Perú. El propósito es reconstruir teóricamente la configuración axiológica y simbólica proyectada por los mitos y mostrar el papel de la metáfora de regresión del orden cultural al natural como operadora del proceso social.

Los relatos fueron registrados en lengua *runasimi* o quechua y luego traducidos al español en modalidad “libre”. Sin embargo, se considera también la perspectiva sincrónica, razón por la cual se analizan los relatos coetáneos de la sierra norte (Ancash) y de la costa central (Lima), registrados por J. M. Arguedas y F. Izquierdo [1947] y por Pedro Villar [Rostworowski, 1978]. Esto responde a que la espacialidad del mito carece de frontera. Una vez surgidos en cualquier área, los mitos “viajan” en el espacio, rebasando las fronteras culturales. En el sentido anterior, los mitos

* ENAH/ Programa de Protección a Poblaciones Afectadas por la Violencia (PPPVA) de la Defensoría del Pueblo, Perú

registrados, más que locales y regionales, son pan-andinos. Constantemente, un mito local que presenta dificultad en su interpretación, termina por ser comprendido y explicado gracias al auxilio de mitos análogos de áreas vecinas o lejanas. Allí radica la importancia metodológica de estas otras fuentes.

Así como los mitos “viajan” en el espacio, también lo hacen en el tiempo. Esto condujo a considerar en este análisis los relatos registrados especialmente por el cronista Francisco de Ávila [1975], lo que responde a la postura teórico-metodológica lotmaniana de que el símbolo nunca pertenece a un solo corte sincrónico de la cultura sino que siempre la atraviesa verticalmente, viniendo desde el pasado y proyectándose hacia el futuro.

El mito, en su viaje a través del tiempo, transporta consigo a sus símbolos. El símbolo es de doble naturaleza: es invariante, representa uno de los elementos más estables del *continuum* cultural, es un mensajero de otras épocas culturales, como un recordatorio de los fundamentos antiguos de la cultura; al mismo tiempo, es variante, se relaciona activamente con su contexto cultural, se transforma bajo su influencia y, a su vez, la transforma [Lotman, 1993]. Así, las crónicas dan acceso a los mitos antiguos análogos en los actuales, lo que permite comprender sus cambios o el —*continuum*— y colaborar con la interpretación y explicación del sentido de los mitos actuales.

La exposición de este artículo parte desde el desarrollo de la estructura y función del mito, configura la axiología y el simbolismo en la mitología estudiada y, finalmente, incluye un anexo con los textos de los relatos analizados.

LA ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DEL MITO

La estructura del mito [ver anexo al final de este artículo], mediante el código entomológico, presenta una interrelación opositoria entre el funcionamiento y la ruptura de la solidaridad intergeneracional (de abuelos a nietos). El funcionamiento de la solidaridad como cualidad axiológica está condicionada por el despliegue de otros valores como la bondad, la ingenuidad, la inocencia, la no-antropofagia y la mentira positiva y se encuentra correlacionado con la niñez y con la cultura. En contraste, la ruptura de la solidaridad está condicionada por el despliegue de los “desvalores”, como la maldad, el engaño, el homicidio, la antropofagia y la mentira negativa y se halla relacionada con la senectud, la anticultura y la no-cultura.¹

¹ “La cultura sólo se concibe como una porción, como un área cerrada sobre el fondo de la no-cultura. El carácter de la contraposición variará: la no-cultura puede aparecer como una cosa extraña a una religión determinada, a un saber determinado, a un tipo determinado de vida y de comportamiento” [Lotman y Uspenskij, 1979: 67 y s]. Sobre el fondo de la no-cultura, la cultura interviene como un sistema de signos, como artificial en oposición a lo innato, como convencional en oposición a lo natural y absoluto, como capacidad de condensar la experiencia humana en oposición al estado originario de la naturaleza. La cultura también se contraponen a la anticultura entendida como un sistema de signos opuestos o negativos, cuya construcción puede ser de manera isomorfa a la cultura, a imagen y semejanza de ésta [ibid].

Los relatos analizados son mitos de origen, cuya etiología explica la aparición de las pulgas (*Pulex irritans*) y los piojos (insecto hemíptero, *anopluros*) y el porqué de su característica parasitaria. No obstante, el rastreo y la comparación con otros relatos más completos explican también las características y cualidades de otros animales, del surgimiento de las montañas y los desiertos, pero también del origen del Sol, la Luna y de sus asociaciones y correlaciones simbólicas con ciertas especies zoológicas.

El mito revela a los hombres el funcionamiento de la solidaridad intergeneracional como valor axiomático que influye decisivamente en la producción y reproducción de los miembros de las familias andinas, cuya transgresión acarrea castigos míticos que implican la regresión metafórica de la cultura al estado de la naturaleza; por tanto, implica la pérdida de la condición humana de los transgresores. El mito proyecta una relación tiempo-espacio circular: naturaleza-cultura-naturaleza.

LA CONFIGURACIÓN DE LOS VALORES EN EL MITO

Los mitos 1, 2 y 3 [ver anexo] presentan una abuela y sus dos nietos, hombre y mujer. En el mito 1 (M1) y el mito 2 (M2) los niños son huérfanos y viven con la arpía. En el mito 3 (M3) la madre de los niños se ausenta y los deja al cuidado de la abuela. En cambio, en un relato perteneciente a la sierra norte del Perú (Ancash), recopilado por Arguedas e Izquierdo [1947], los niños huérfanos “quedaron [...] abandonados sin techo ni pan [...]” y la oponente (la arpía) vive en el mismo pueblo pero no es la abuela de los niños. El común denominador de este motivo es la contraposición de la niñez *versus* la senectud. En este sentido, axiológicamente, se puede interpretar que la infancia representa la fertilidad y se correlaciona con la vida, mientras que la vejez representa la esterilidad y la muerte. En consecuencia, en el contexto mitológico analizado, la niñez tiene significado positivo, como lo ilustra Ivanov [1979], mientras que el de la vejez es negativo; no obstante, en otros contextos, especialmente en sociedades gerontocráticas, los sentidos semánticos referidos pueden ser diferentes e incluso contrarios. La vieja, mediante el engaño (opuesto a la ingenuidad de los niños), envía al varón a realizar un mandado (M1) o, específicamente, por agua (M2) y aprovechando su ausencia mata a la hermanita, la cocina y se la come. El M3 presenta el mismo motivo pero invertido, la abuela aleja a la hermana, que es la mayorcita, y mata, cocina y se come al hermanito menor. Este motivo (aunque inconcluso) está presente en el relato *ancashino* acopiado por Arguedas e Izquierdo [1947]: los niños acosados por el hambre ven pasar un gorrión que lleva en el pico la flor de la papa e, interpretando este signo, piensan que siguiendo al pájaro llegarían al lugar de cultivo de los tubérculos. Pero Achiqueé (nombre de la vieja malvada), también decide ir en busca de las papas, para lo cual mata a los niños. Con engaños los atrae a su casa y mientras la niña parte leña para cocinar, intenta dar muerte al varón. La niña, al escuchar el llanto de su hermanito, regresa y ve lo que la vieja se proponía, así que la distrae, carga a su hermanito y huye de la casa.

En cambio, el motivo de la devoración se encuentra en el mito prehispánico de Wa-Kon (dios del fuego), perteneciente a la costa central del Perú. El mito cuenta que el dios Pachacamac desapareció ahogado en el mar, frente a lo que después sería su templo mayor; en ese entonces, la noche reinaba sobre la Tierra. Uno de los atributos de Pachacamac era el ser un dios creador que se ocultó en el océano, mientras su mujer, Pachamama —la Tierra—, quedó sola en tinieblas, con sus pequeños mellizos. En una oscura noche poblada de animales terribles, se encaminaron hacia una distante luz, que resultó provenir de una cueva habitada por Wa-Kon, quien tenía forma de hombre semidesnudo, con larga e hirsuta cabellera. Mientras que los mellizos —un varón y una niña— fueron a una fuente por agua, Wa-Kon pretendió seducir a Pachamama y al no lograrlo, la mató y devoró [Rostworowski, 1978].

Así, en relación con el mito contemporáneo, el motivo de la devoración aparece invertido en el mito de Wa-Kon. El devorador del mito prehispánico es un ser sobrenatural masculino; asimismo, la devorada no es uno de los niños sino la madre de éstos.

En el mito coetáneo, el hermano mayor (varón o mujer en M1 y M2) descubre el homicidio hecho por la abuela y la cocción del hermanito menor; entonces, el mayor saca la cabeza de la olla y huye de la vieja que intenta alcanzarlo también para asesinarlo y manducarlo. En cambio, en M3, la madre descubre lo que hizo la abuela y expulsa a la vieja de su casa. Asimismo, los mellizos del mito prehispánico perseguidos por Wa-Kon huyen de éste porque pretende devorarlos. También en el relato contemporáneo de Ancash, los hermanitos perseguidos por la arpía Achiqueé emprenden la huida.

El niño de M1 y M2, en su huida, se encuentra con un cóndor (*Vultur griphus*) quien interroga: “¿Dónde vas hijo?” y el niño responde: “Mi malvada abuela dio muerte a mi hermana menor. De ella vengo escapándome. Ella viene persiguiéndome y está por darme alcance”. Y el condor: “Ya no sigas. Métete debajo de mis alas. Si te da alcance puede darte muerte”(M1). Así, el niño se oculta debajo de las alas del cóndor. Después de unos instantes, la vieja llega y pregunta al cóndor: “¿No vio pasar por aquí a un niño?”. “Hace mucho rato pasó un niño, ya no creo que le des alcance”, responde el cóndor. En este motivo, la mentira del ave es positiva. Mientras el niño estaba oculto bajo las alas, la vieja continúa con la persecución, pero al ver que no puede alcanzarlo, empieza a gritar darle alcance, empezó a gritar: “Espérame, espérame... no importa, seré pulgas o piojos” (M2).

El motivo de la huida y la presencia del ayudante (el cóndor) o ayudantes (otros animales) también está presente en otros relatos, aunque con distinta forma. Durante la persecución de los mellizos, hijos de Pachacamac, por el oponente Wa-Kon:

varias son las peripecias por las cuales pasaron los niños, antes de salvarse del terrible genio y a su ayuda acudieron diversos animales. Uno de ellos fue un ave

llamada *Huay-chau*, anunciadora de la salida del sol y *Arahuay*, patito de las lagunas de la cordillera [*somorgujo*], pero el que más contribuyó a resguardar a los mellizos fue el añaz, rapoza o zorrillo [*Canepatus inca*], que protegió y alimentó con su sangre a los *willkas*. El burlado Wa-Kon se lanzó en persecución de los niños y por su camino interrogaba a los animales que lograron engañarle, hasta que el añaz le puso una trampa en un elevado cerro y Wa-Kon rodó al abismo, produciendo un tremendo terremoto. El dios Pachacamac, apiadado de sus hijos, les envió desde el cielo una cuerda por la cual treparon, convirtiéndose el varón en el Sol y la niña en la Luna. La diosa Tierra quedó para siempre transformada en el imponente nevado de La Viuda, la cual simboliza a la Tierra abandonada cada noche el Sol [*ibid.*:184-186].

En la mitología de Huarochirí (sierra central del Perú), el dios Cuniraya Viracocha tomó la apariencia de un hombre haraposo. En ese tiempo, había una *waka* (diosa) llamada Cavillaca, que era doncella. Todos los dioses la pretendieron, pero ninguno logró su propósito. Como Cuniraya Viracocha era sabio, se transformó en pájaro, se posó en un árbol, echó su semen e hizo caer el fruto delante de la mujer. Ella lo tragó, quedó preñada y parió; crió a su niña hasta que ésta cumplió un año. Entonces, reunió a todos los dioses para que reconocieran a su hija, pero ninguno contestó que fuera suya. Cuniraya Viracocha estaba sentado humildemente y la mujer no le preguntó nada. La madre dijo a la niña: “Anda tú misma y reconoce a tu padre”, entonces, la criatura se dirigió gateando hasta el hombre haraposo. La madre, al ver eso, echó a correr asqueada hacia el mar y se arrojó al agua para desaparecer. Cuniraya apareció con un traje de oro y llamó a Cavillaca para que lo viera, pero ella no volteó. Apenas cayeron al agua, madre e hija se petrificaron.

Cuniraya Viracocha empezó a perseguirla y se encontró con un cóndor, quien le alentó, por lo que el dios le dijo que tendría larga vida y abundante comida. Después, se encontró con el zorrino (*Canepatus inca*), quien le desalentó, por lo que fue maldecido para que no caminara de día y fuera odiado y apeestado. El puma (*Felis concolor*) le alentó y por eso dijo que sería amado y que comería las llamas (camélidos andinos: *Llama glama*) de los hombres culpables y que sería honrado en las fiestas. El zorro (*Dusieyón cultacus*) le desalentó y lo maldijo para que fuera odiado y matado por los hombres. El halcón (*Falco peregrinus*) le alentó y por eso sería feliz y comería picaflores y otras aves y, si le mataran los hombres, le ofrendarían con una llama. El lorito (*Amazona festiva*) le desalentó y por eso fue maldecido para que anduviera siempre gritando, padeciendo y fuera odiado por los hombres [Ávila, 1975; Taylor, 1987]. A cualquier animal que le daba buenas noticias y le alentaba, Curinaya Viracocha le confería dones y seguía caminando, si alguien le desalentaba con malas noticias, lo maldecía y continuaba su camino. Según el relato ancashino registrado por Arguedas e Izquierdo [1947], en la huida de los niños surgen tres adyuvantes: el

gallinazo o buitre sudamericano (*Goragyps otratus*), que esconde a los hermanitos debajo de sus alas, por lo que le fue otorgado el don de la buena vista y la abundante comida; el puma, que los defiende de la bruja, así que adquiere el don de la valentía y el añaz, que se negó a ayudarles, así que fue maldecido para que tuviera un olor repugnante y que fuera presa fácil de los cazadores. Los niños llegan a una pampa y con la ayuda de San Jerónimo suben al cielo mediante una cuerda. Los niños perseguidos por Wa-Kon parecen ser los mismos del relato de Achiqueé. En ambos relatos los niños suben al cielo, pero el dios Pachacamac ha sido reemplazado por la figura de San Jerónimo. En cambio, la función de los ayudantes se presenta invertida. En el relato de Wa-Kon, los niños son auxiliados por el añaz (con cualidad nocturna); a partir de este hecho, se deduce que el zorro y el loro, junto con el añaz, también son adyuvantes lunares, relacionados con el culto a Pachacamac, mientras que el cóndor, el puma y el halcón son sus opuestos solares asociados con Viracocha, como aparece en la mitología de Huarochirí.

La presencia del cóndor como único ayudante en los mitos contemporáneos de estos registros parece mostrar un empobrecimiento en relación con los mitos prehispánicos de la costa central y de Huarochirí y con la mitología contemporánea de Ancash. Etiológicamente, el mito del Achiqueé surge a partir de la caída de la bruja, quien también estaba subiendo al cielo pero un ratón (*Mus musculus*) roe la cuerda y sus huesos se convierten en las cordilleras, mientras que la costa, que fue salpicada por su sangre, se convierte en desierto, por lo que éste predomina en aquella región [Blanco y Bueno, 1989].

Cuando la abuela pregunta al cóndor si vio pasar a un niño, éste, quien lo tiene oculto entre sus inmensas alas, miente al decirle que pasó por allí pero que ya sería difícil alcanzarlo. En este propósito específico de proteger al indefenso niño, la mentira del cóndor, como transformación alterada la realidad, se torna en positiva e inclusive —como sostiene Lotman [1999]— embellece la fantasía del relato. En consecuencia, la mentira no es siempre homogénea ni negativa.

La vieja continúa la persecución gritando al niño que la espere y que no importa que ella sea pulgas o piojos. La abuela llega a la cueva de un zorro y al dormir se transforma en piojos y pulgas; cuando el zorro regresa a dormir, los parásitos lo cubren “hasta dar muerte al pobre zorrillo” (M1). La característica caníbal de las pulgas y piojos también está descrita en M4 y se personifica en dos jóvenes mujeres, una con sombrero color vicuña y la otra con sombrero blanco y quienes se alimentan de los hombres que las enamoran. Icónicamente, el color vicuña (marrón) evoca a la pulga y el color blanco, al piojo. Contrariamente a la transformación simbólica de la arpía en parásitos, el M4 presenta la humanización de éstos.

En consecuencia, la insolidaridad es una cualidad anticultural que caracteriza al oponente porque pone en peligro la existencia de los miembros más débiles de una familia (los huerfanitos) y porque la transgresión del funcionamiento de la solidaridad

intergeneracional que rige las relaciones entre los hombres conduce a la transformación de la abuela en piojos y pulgas, es decir, al retorno metafórico de la humanidad a la animalidad, de la cultura a la naturaleza, de la cultura a la no-cultura.

La vieja expulsada de M3 se marcha con un tamborcillo, el cual empieza a tocar al llegar en medio de dos montañas. Entonces, los cerros responden: “*Tinko, tinko, tinko*” (“encuentro, encuentro, encuentro”). Los cerros de ambos lados se juntan y aplastan a la vieja transgresora. Más tarde, el zorzal y el zorro escarban el lugar donde la vieja está sepultada y sólo encuentran inmensas cantidades de pulgas. La vieja se transforma en pulgas: de humana en animal, de cultura en naturaleza.

En los relatos míticos prehispánicos, el tamborcillo aparece como símbolo de vida. Los cronistas Cristóbal de Molina [1989] y B. Cobo [Valcárcel, 1984] escriben que, por causa del diluvio, pereció toda la gente y todas las cosas criadas, excepto un hombre y una mujer que estaban en una caja de tambor. En el caso del M3, el tamborcillo aparece como símbolo invertido porque representa la muerte de la vieja malvada, quien, cuando lo toca, provoca la conjunción de los cerros, que la aplastan y provocan su muerte. La presencia de los cerros, ejecutores del castigo a la maldad de la vieja, se relaciona también con los mitos en los cuales los cerros y las lagunas castigan a los transgresores de la solidaridad intrageneracional, provocando así la transformación de los hombres egoístas y falsos en venados, mediante el retorno metafórico del orden cultural al natural.

En la manducación que la vieja realiza mediante el consumo de la carne cocida, tierna y blanda del nieto o de la nieta hay una aparente paradoja, porque lo crudo pertenece a la categoría natural, mientras que lo cocido se incluye en la categoría cultural [Lévi-Strauss, 1986]. Sin embargo, la antropofagia de la vieja significa que a ésta le es indiferente tanto lo comestible como lo no comestible (como la carne humana aunque esté cocida) y esto la ubica en el ámbito de la maldad y convierte al niño o a la niña en alimento en vez de consumidor [Lévi-Strauss, 1987]. De ahí que el castigo mítico haga perder la condición humana de la vieja, transformándola en pulgas o piojos, que también, metafóricamente, son caníbales porque se alimentan de los hombres (específicamente, de la sangre humana). Por tanto, estamos ante una regresión metafórica del orden cultural al orden natural, metáfora que regula el funcionamiento de los valores axiomáticos y las reglas sociales entre los hombres.

En múltiples y diversas culturas, comer es metáfora del acto sexual. En los relatos estudiados, existe la manducación explícita del niño o la niña por la vieja. Por otra parte, la vieja y el hermano vivo disputan al hermano devorado, ya que el primero logra recuperar la cabeza del otro y huye con ella. En otros relatos, la cabeza decapitada es restituida íntegramente mediante algo maravilloso, recuperando así la posibilidad de conjunción de los hermanos. En la interpretación de Blanco y Bueno “siempre es el niño, y no la niña, el elegido para ser devorado (sexualmente incorporado) por la vieja” [1989:209]. Sin embargo, como propone Hérítier [1994], el

incesto del primer tipo está caracterizado por la relación sexual directa entre consanguíneos de modo heterosexual u homosexual, entonces, sí existe sentido también en la manducación de la nieta por la vieja.

El análisis ejecutado en estos relatos míticos permite proyectar la configuración de los valores [ver cuadro 1], cuyos portadores son las cualidades y las actitudes de la abuela, de los niños y del animal ayudante (el cóndor).

CUADRO 1: VALORES/DESVALORES EN EL MITO DEL ORIGEN DE LAS PULGAS Y LOS PIOJOS

VALORES SOCIALES		SOPORTE
NEGATIVOS	POSITIVOS	
Insolidaridad intergeneracional		La actitud de la abuela
Maldad		La actitud de la abuela
	Bondad	La actitud de los niños
Engaño		La actitud de la abuela
	Inocencia	La actitud de los niños
Homicidio		La actitud de la abuela
	Ingenuidad	La actitud de los niños
Antropofagia		La actitud de la abuela
	No-anthropofagia	La actitud de los niños
Mentira negativa		La actitud de la abuela
	Mentira positiva	La actitud del cóndor
Esterilidad		La abuela
	Fertilidad	Los niños

EL SIMBOLISMO EN LOS RELATOS MÍTICOS

Simbólicamente, la niñez y la senectud representan la fertilidad y la vida, la esterilidad y la muerte respectivamente; asimismo, el tamborcillo representa la vida y la muerte. A continuación se desarrollará el simbolismo de los animales adyuvantes u oponentes —en el episodio de la fuga de los niños y de la persecución de la vieja— y sus afines —en la persecución entre diferentes deidades: Curinaya Viracocha a Cavillaca y su hija y Wa-Kon a los mellizos, hijos de Pachacamac y Pachamama—.

El cóndor, el puma y el halcón son seres teriomorfos y heliacos, solares o uránicos; éstos fueron relacionados con el culto solar, mientras los otros —aquellos opuestos a Curinaya Viracocha y que se ganaron la maldición— son la mofeta (o añaz), el zorro y el papagayo, relacionados con el culto lunar.

El cóndor es también símbolo del *wamani* o dios montaña, por tanto, es un símbolo de la cohesión étnica e interétnica. Es el prototipo de la masculinidad [Aguilo, 1980], la más fuerte y veloz de las aves, es discreto, prudente, de buenos modales y el amo de las alturas, por tanto, está relacionado con el mundo de arriba, que lo hace heliaco. Asimismo, el cóndor es conocedor de misterios por ser el confidente y mensajero de los dioses [Arguedas e Izquierdo, 1947].

En la mitología andina, el puma es un símbolo positivo de fiereza y valentía, origen de muchos *ayllus* (comunidades) posteriormente, de apellidos que se han difundido por toda la geografía andina [Aguilo, 1980]; su fiereza, sus ojos fosforescentes y su contrariedad con el agua lo relacionan con cualidades solares.

El halcón (*waman*, en quechua), en muchas etnias andinas es también símbolo del dios montaña. Junto con el cóndor, ocupa un lugar preferente y sagrado en la cultura andina; muchos *ayllus* se percibieron como la encarnación del halcón, por eso es frecuente el apellido Huamán. La simbolización originaria es masculinizante, con una aureola de gloria y la concepción positiva de la autoridad, pilar de la cohesión grupal. Después del cóndor, el halcón es también amo de las alturas, veloz y excelente cazador. Esto lo relaciona con las características uránicas. Icónicamente, la forma en la que el cóndor y el águila despliegan sus plumas en el vuelo los pone en relación analógica con los rayos que irradia el Sol. Esta iconicidad es un elemento más que asocia a estas aves con el astro solar.

La presencia del gallinazo en el relato de Achiqueé puede ser una devaluación narrativa del rol actancial del cóndor o del águila, puesto que a pesar de ser aérea, la altura que alcanza el gallinazo es modesta y no tiene comparación con la del cóndor ni con la del halcón. Pero en el relato mítico analizado, está relacionado con la bondad como cualidad positiva, ya que ayuda a la fuga de los niños perseguidos por la arpía, que encarna la maldad.

El zorrino, el zorro y el loro, en oposición con el cóndor, el puma y el halcón, son seres contrarios al culto solar, asociados con la noche, el agua y la Luna.

El zorrino (añaz) es el animal que protegió y alimentó a los mellizos (hijos de Pachacamac), puso una trampa y acabó con Wa-Kon (dios del fuego). Este animal está asociado con el culto de Pachacamac y, por su cualidad nocturna, con la Luna y el agua (su mejor defensa es su propia orina). En el relato analizado, el zorrino niega su ayuda a los hermanitos, de ahí la deducción de un lazo familiar entre los fugitivos y la deidad heliaca, razón por la cual se niega también a ayudar a Cuniraya Viracocha (deidad solar), en consecuencia, son maldecidos para que anden apestando y sean presa fácil de los cazadores. En cambio, es muy importante el simbolismo del añaz asociado con el dios Pachacamac.

El zorro también está asociado con el culto a Pachacamac, enemigo de Wa-Kon. Al igual que el cóndor, el zorro es conocedor de muchos saberes y misterios [Ávila, 1975], como cuando intercambian información entre el zorro de arriba y el zorro de abajo. Por

su astucia e inteligencia, es al mismo tiempo admirado y odiado por los campesinos. Puede cazar tanto en el día como en la noche. Según el cronista Calancha, en el templo de Pachacamac se halló una zorra de oro venerada como un importante ídolo y para quien estos animales eran sacrificados. También el cronista Cristóbal de Albornoz cuenta que había en el mismo pueblo un adoratorio dedicado a una zorra muerta. El zorro, unido con la idea de la noche y de la Luna, era lo contrario del culto heliaco [Rostworowski, 1977]. El zorro tiene a veces la función de simbolizar lo masculino, la punta de su cola y sus dientes son amuletos usados por los varones para atraer a las mujeres. No obstante, cuando la referencia es de "zorra", tiene la función de simbolizar lo femenino; por ejemplo, al sexo de la mujer se le dice "zorra", también así se le denomina a una mujer fácil o vendedora de placeres [Melgar, 2000]. Sin embargo, el zorro también simboliza la autoridad despótica; en el contexto de muchas canciones andinas, representa al hacendado que en la época de su hegemonía era dueño de las vidas de los siervos.

Algunas veces, al loro o papayo se le atribuye una connotación fálica, pero debido a su multicolor y bello plumaje, predomina su connotación femenina. Así, se le concibe como opuesto al culto solar y asociado con el culto a Pachacamac. Lo curioso y paradójico es que en muchos cuentos, el loro aparece algunas veces como oponente del zorro, a pesar de que ambos son animales lunares, sin embargo, la paradoja también se extiende hacia situaciones en las cuales el halcón surge como oponente del cóndor, a pesar de que ambas aves son heliacas o uránicas. La solución de estas paradojas demanda profundidad en los estudios de los relatos orales e inclusive de los hábitos de estos animales, los cuales no son objeto de este estudio.

Finalmente, las pulgas y los piojos, como se ha desarrollado ampliamente, son principalmente símbolos femeninos de connotación negativa, de la insolidaridad intergeneracional y maldad de las abuelas hacia los nietos.

En suma, el análisis de los relatos míticos sobre el origen de las pulgas y los piojos muestra el papel de la metáfora de regresión del orden cultural al natural como operadora social, ya que por causa de la insolidaridad (de abuela a nietos), las transgresoras se transforman en parásitos. La solidaridad/insolidaridad como valor/desvalor dominante se encuentra interconectada sistémicamente con otros valores/desvalores jerárquicamente inferiores, estos son la bondad/maldad, la inocencia/engaño, la ingenuidad/homicidio, la no-antropofagia/antropofagia, la mentira positiva/mentira negativa y la fertilidad/esterilidad.

ANEXO

Mito 1: El mito de referencia (relato de Cristina Enciso Reginaldo registrado en la comunidad La Loma, en el distrito de Salcahuasi).

Hubo una vieja que tenía dos nietos, varoncito y mujercita. Al varoncito lo mandó por agua. Mientras él intentaba, con dificultad, recibir el agua, la vieja mató a la

mujercita. El varoncito, al no poder traer agua, regresó trayendo leña y fue castigado por su abuela, luego ésta se sentó en la entrada de la cocina, no permitiendo el ingreso del niño.

El niño preguntó por su hermanita: “¿Dónde está mi hermanita?”. La abuela respondió: “Yo no sé. La ociosa no está aquí. Estará jugando por algún lado”.

El varoncito fingió ir en busca de su hermanita. Mientras tanto, la abuela penetró en una habitación. Esto lo aprovechó el varoncito e ingresó en la cocina y vio con horror que el cuerpo de su hermanita estaba hirviendo en una olla: “*Turiy* [hermano], *tiw, tiw, tiw. Turiy, tiw, tiw, tiw*”, diciendo. Entonces, el niño sacó de la olla la cabeza de su hermanita y se fue. Pero su abuela empezó a perseguirlo.

Cuando el niño escapaba, se encontró con un cóndor que estaba en el cerro, a quien el niño le pidió que lo ocultara. El cóndor le preguntó por qué huía y supo que la vieja había matado a la hermanita del niño y que por eso estaba haciendo escapar a su cabeza y que era perseguido por la vieja. Entonces, el cóndor escondió al niño debajo de sus grandes alas.

La vieja llegó hasta el lugar donde estaba el cóndor y luego preguntó si había visto pasar a su nieto. El cóndor respondió que, hace varias horas, un niño había pasado por allí.

La arpía se fue apresurada, pero en su persecución fue sorprendida por la noche y llamó hasta dos veces: “Espérenme, espérenme. Aunque sea seré piojo o pulgas”. Llegó a la cueva de un zorro y durmió allí. Pero, mientras dormía, la vieja se transformó en piojos y pulgas. Cuando el zorro regresó a dormir a su cueva, los piojos y las pulgas invadieron su cuerpo hasta dar muerte al pobre zorrillo.

Mito 2: Relato de Apolonia Córdova (registrado en la comunidad San Antonio, en el distrito de Salcahuasi).

Una vieja criaba a sus nietos, varoncito y mujercita. Cierta día, se cansó de criarlos y al varoncito le dijo: “Niños ociosos, ya estoy cansada de ustedes. Siquiera por leña anda. Yo ya estoy vieja y no tengo fuerzas”; al niño envió al bosque por leños.

Mientras el niño estuvo fuera de la casa, la vieja dio muerte a su nieta y luego, con su carne, empezó a hacer un caldo.

Al regresar el varoncito, preguntó por su hermanita: “¿Dónde está mi hermana?”. “No la vi, esa ociosa estará jugando en algún lugar”, respondió la abuela. Después de buscar por las afueras de la casa, el niño ingresó en la cocina y vio que su hermana estaba hirviendo en una olla: “*Turiy* [hermano], *tiw, tiw, tiw. Turiy: tiw, tiw, tiw*”, diciendo, llamó desde la olla. “Abuela, estás haciendo caldo con mi hermana”; gritando, dio un salto y sacó de la olla la cabeza de su hermana y se fue por un cerro cuesta arriba.

Cuando llegó a la cima del cerro, halló un cóndor posado en una roca y éste al ver al niño, preguntó: “¿Dónde vas hijo?”. [Y el niño respondió]: “Mi malvada abuela dio muerte a mi hermana menor. De ella vengo escapándome. Ella viene persiguiéndome y está por darme alcance”. “Ya no sigas. Métete debajo de mis alas. Si te da alcance puede darte muerte” [dijo el cóndor]. Así, el niño se ocultó debajo de las alas del cóndor.

Después de unos instantes, la vieja llegó y preguntó al cóndor: “¿No vio pasar por aquí a un niño?”. “Hace mucho rato pasó un niño, ya no creo que le des alcance”, respondió el cóndor.

Mientras el niño estaba oculto bajo las alas del cóndor, la vieja continuó con la persecución, pero al ver que no podía darle alcance, empezó a gritar: “Espérame, espérame... no importa, seré pulgas o piojos”.

Mito 3: Relato de Martha Mercedes Lazo (registrado en la comunidad Cedropampa, en el distrito de Salcabamba).

Una señora tenía dos hijos, pero con ellos vivía la abuela. Cuando la madre de los niños se ausentó de la casa, la vieja se quedó al cuidado de los niños; entonces, a la hermana que era la mayorcita, la envió por agua, mientras tanto, con el menorcito, que estaba gordito, hizo un caldo y se comió el cuerpo y cubrió la cabeza en la olla. Cuando llegó la madre de los niños, la vieja dijo: “En la olla hay caldo, coman”. La hija de la vieja interrogó: “¿De dónde sacaste carne para hacer un caldo?”. “Para mí no falta carne. Cuando quiero la obtengo”, respondió la abuela. Cuando la hija vio la olla, encontró la cabeza de su hijo: “Hermanita, *síw, síw*; hermanita., *síw, síw*”, decía. Entonces, la mujer se puso a llorar desconsoladamente. Luego expulsó de su casa a la vieja.

La vieja se fue, llevando un tamborcillo que empezó a tocar al llegar al medio de dos montañas. Entonces, los cerros respondieron: “*Tinko, tinko, tinko*” [encuentro, encuentro, encuentro]. Los cerros de ambos lados se juntaron y aplastaron a la vieja. Más tarde, el zorzal y el zorro escarbaron al lugar donde la vieja fue sepultada y sólo encontraron inmensas cantidades de pulgas. Esa vieja se transformó en pulga.

Mito 4: Relato de Marcelino Vivanco (registrado en la comunidad La Loma, en el distrito de Salcahuasi).

En el borde del riachuelo lavaban dos chicas, una de ellas tenía sombrero color vicuña y la otra, color blanco. Entonces, dos hacendados *mistis* [blancos] pasaban y se enamoraron de las chicas. A sus peones les hicieron adelantar con sus acémilas y ellos se quedaron. Los peones esperaron más adelante, pero cuando ya no aparecían sus patrones fueron en su busca, en el lugar donde se quedaron éstos sólo encontraron huesos: las pulgas y los piojos se los habían comido.

BIBLIOGRAFÍA**Aguilo S. I., Federico**

1980 *Los cuentos. ¿Tradiciones o vivencias?*, La Paz, Los Amigos del Libro.

Arguedas, José María y Francisco Izquierdo Ríos

1947 *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*, Lima, Ministerio de Educación.

Ávila, Francisco de

1975 *Dioses y hombres de Huarochirí*, México, Siglo XXI editores.

Blanco, Desiderio y Raúl Bueno

1989 *Metodología del análisis semiótico*, Lima, Universidad de Lima.

Héritier, Françoise

1994 "Presentación", en F. Héritier, et al., *Del incesto*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 7-17.

Ivanov, V. V.

1979 "La semiótica de las oposiciones mitológicas de varios pueblos", en Lotman, Iuri y la Escuela de Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, pp. 149-172.

Lévi-Strauss, Claude

1996 *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*, México, Fondo de Cultura Económica.

1987 *Mitológicas II: De la miel a las cenizas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Lotman, Iuri M.

1993 "El símbolo en el sistema de la cultura", en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, núm. 9, México, BUAP, enero-diciembre, pp. 47-60.

1999 *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa.

Lotman, J. M. y Boris A. Uspenskij

1979 "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura", en Lotman, J. M. y Escuela Tartu, *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, pp. 67-92.

Melgar, Ricardo

2000 "Escatología en el universo del mal en 'Los zorros' de Arguedas", en *Arguedas: Entre la antropología y la literatura*, México, Cuadernos La Feria, Taller Abierto, pp. 55-70.

Molina, Cristóbal de

1989 "Relación de las fábulas y ritos de los incas", en C. de Molina y C. de Albornoz, *Fábulas y mitos de los incas*, Madrid, Historia 16, pp. 47-134.

Rostworowski, María

1977 *Etnia y sociedad. Costa peruana prehispánica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

1978 *Señoríos indígenas de Lima y Canta*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.

Taylor, Gerald

1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo xvii. Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos / Instituto Francés de Estudios Andinos.

El Centro Histórico como espacio semiótico. Planteamientos iniciales

Pedro Paz Arellano*

RESUMEN: *Explorar el Centro Histórico de la ciudad de México como un texto que comunica, genera sentido y conserva una parte importante de la memoria histórica de la nación, es uno de los intereses de este trabajo. Su objetivo es recorrer, mediante estas rutas analíticas, la interacción socioespacial de algunas personas con este lugar y advertir por medio de sus relatos ciertas características propias del viejo centro de la ciudad, acuñadas en sus experiencias.*

ABSTRACT: *Exploring the Historical Center of Mexico City as a text that communicates, generates sense and preserves a very important part of the historical memory of the nation is one of the objectives of this work. Its interest is to know the interaction between some people and this place, like a sort of socio-spatial relationship, and the experiences of these people which have a picture of the very own characteristics of the old downtown.*

El objetivo de este trabajo, es conocer el significado de los espacios del Centro Histórico de la ciudad de México; la base analítica para su desarrollo es el relato de la interacción socioespacial. La investigación consta de cuatro apartados, los dos primeros se presentan en este trabajo y los dos últimos consisten en un futuro trabajo de campo. El primer apartado se refiere a la naturaleza interdisciplinaria del Centro Histórico como objeto de estudio de la semiótica de la cultura; el segundo comprende algunos planteamientos teóricos de Iuri M. Lotman que permiten reconocer al viejo centro de la ciudad como un texto. En el tercer punto será esbozada la metodología del trabajo, la cual consiste en estudiar etnográficamente las formas en que un visitante, un trabajador y un residente del Centro Histórico dividen sus espacios cotidianos entre “lo propio” y “lo ajeno”, la manera en que los clasifican y la forma en que traducen sus relaciones sociales al lenguaje de sus relaciones espaciales. Por último, en el cuarto apartado se hará referencia a la base analítica del estudio, al *corpus* del trabajo integrado por registros, entrevistas en profundidad e historias de vida de un visitante, un trabajador y un residente en torno de tres escenarios del Centro Histórico: la Plaza de Santo Domingo, la calle República de Brasil y uno de los edificios circundantes a dicha plaza. Los apartados tres y cuatro consisten en un futuro trabajo de campo.

* Instituto Nacional de Antropología e Historia

RELACIONES Y ARTICULACIONES

El espacio urbano y arquitectónico del Centro Histórico de la ciudad de México es un generador de sentido social; es un ambiente que comunica y conserva la memoria histórica de la nación. El análisis de estas funciones requiere la relación y articulación teórica de las disciplinas encargadas de estudiar el lenguaje, el espacio y la conducta humana. Esta relación interdisciplinaria también es necesaria para explicar la interacción del sujeto social con su contexto espacial y tratar de comprender la experiencia del sujeto que ata —en los hechos— la estructura social con la estructura física del espacio, mediante significados aprehendidos.

Es importante considerar que:

[...] después de años de interés en problemas interdisciplinarios, estamos muy lejos todavía de entender eficazmente la manera de manejarlos. No sabemos manejar todavía problemas cuyas soluciones exigen conocimientos que sólo pueden cosecharse en los intersticios que dejan entre sí las demás disciplinas [Proshansky, 1978:29-33].

Siempre hacen falta categorías de enlace entre las disciplinas, procedimientos estandarizados y técnicas para la elaboración de conceptos que permitan abordar objetos de estudio como el Centro Histórico. Agrupar conceptos, establecer nuevas relaciones o inventar son algunos de los procedimientos para confeccionar las categorías analíticas que se requieren, aunque ninguno de éstos es sistemático:

A lo sumo hay indicaciones anticonceptivas como “no rebasar la observación”. Los conceptos se forman espontáneamente, a medida que crece el conocimiento común o especializado; después de todo, los conceptos no son más que píldoras de conocimiento [Bunge, 1987:129].

Las disciplinas del conocimiento científico dividen la realidad en segmentos. Mediante sus lenguajes artificiales, crean campos de conocimiento donde establecen sus principios, teorías y métodos de trabajo. De este modo, generan las condiciones para confeccionar y tratar sus objetos de estudio. Dentro de cada una de ellas, la producción del conocimiento actúa como una fuerza dinámica que obliga constantemente a los investigadores a reubicar los límites disciplinarios de sus materias para construir nuevos objetos de investigación.

En este sentido, Julieta Haidar [1994:119-160] apunta que en cualquier campo científico las relaciones internas entre las disciplinas contienen diferentes grados de interacción y articulación. Cuando coinciden al menos dos de ellas, en algunos casos significa la inauguración de nuevos campos del conocimiento, como sociolingüística, etnolingüística y psicolingüística. Asimismo, la interacción de más de dos disciplinas ha causado la articulación de objetos de estudio más complejos.

Las ciencias del lenguaje desarrollaron su campo interdisciplinario y comparten la problemática lingüístico-discursiva con otras ciencias sociales y culturales. Sus objetos de estudio sufren cambios cualitativos en su construcción conforme aumenta su grado de interdisciplinariedad: salieron de la lingüística sistémica para arribar a una lingüística textual; de la etnolingüística llegaron a la etnografía de la comunicación; de la semiótica lingüística a la semiótica de la cultura [*ibid.*].

Iuri M. Lotman [2000c:77-82] analizó el desarrollo de la semiótica. Entre 1966 y 1981 reconoció dos tendencias, una enfocada en la elaboración de modelos semióticos, orientada a precisar los conceptos y procedimientos de estudio y guiada por la aspiración de lograr una modelización exacta. Su objeto de investigación no son los textos como tales sino los modelos de los textos. La otra tendencia concentró su atención en el funcionamiento del texto real.

Para Lotman, la investigación semiótica de la cultura fue el agente encargado de cambiar sustancialmente el concepto de “texto” a partir de la década de los sesenta. Anteriormente, el texto era considerado como un enunciado en un lenguaje cualquiera; se subrayaba su naturaleza unitaria de señal o la unidad indivisible de sus funciones en cierto contexto cultural. La semiótica de la cultura se enfocó en el funcionamiento semiótico del texto real, de esta manera, centró su interés en la contradicción, la inconsecuencia estructural, la conjunción de textos diversamente estructurados dentro de los límites de una sola formación textual y la indefinición del sentido. Este hecho modificó de manera considerable las ideas semióticas tradicionales: “El texto no es la realidad sino el material para la reconstrucción de la misma” [Lotman y Uspenski, 2000:175].¹ “El texto es el lenguaje en acción” (Halliday). “El lenguaje se hace visible en forma de texto” (Hartman). “El texto es todo lo que fue, es y será dicho en un lenguaje dado” (Hjelmslev).²

Los sujetos no sólo leen y descifran el texto, más aún, tratan con él. Es una relación tan compleja e intensa que Lotman llega a referirla metafóricamente como el “trato semiótico de un ser humano con otra persona autónoma”. En esta nueva relación del sujeto con el texto se pierde ese carácter de desciframiento como un acontecimiento finito y único. La cultura [Lotman 2000a:83-90] en su totalidad puede ser considerada como un texto complejamente organizado por una jerarquía entretejida de “textos en los textos”.

EL CENTRO HISTÓRICO COMO TEXTO

El Centro Histórico de la ciudad de México teóricamente puede ser considerado como un texto [Lotman, 2000c:77-82] porque llena el lugar que se queda vacío entre

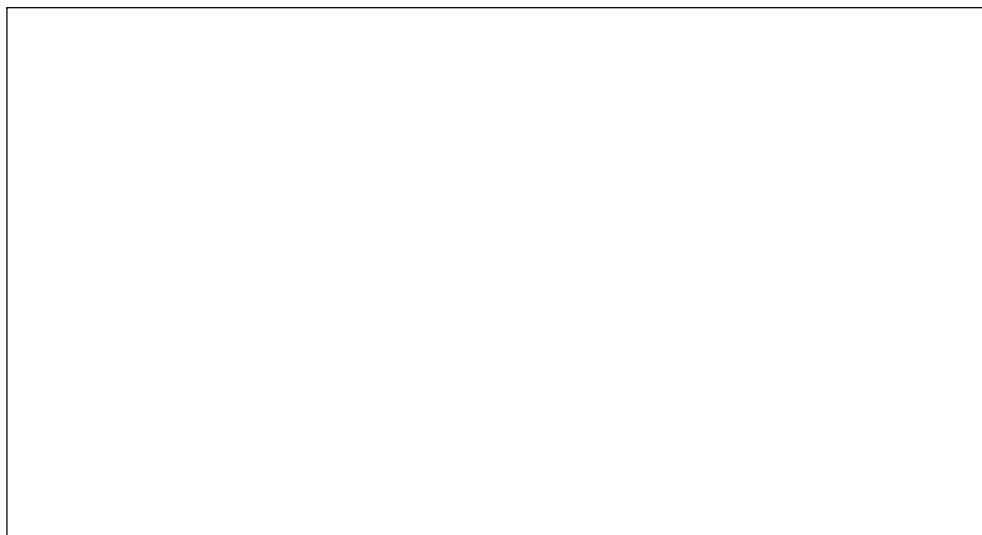
¹ Casi todas las referencias empleadas aquí provienen de los estudios de semiótica de la cultura realizados por Iuri Lotman y publicados en los tres tomos de *La semiosfera*.

² Autores citados por Iuri M. Lotman en su ensayo “La semiótica de la cultura y el concepto de texto” [2000c:77-82].

la conciencia individual y el dispositivo cultural. Este espacio urbano y arquitectónico contiene elementos que pertenecen a diferentes tradiciones culturales, históricas, étnicas y también incluye constantes diálogos internos.

Es un área culturalmente diferenciada del resto de la ciudad porque las acciones en sus inmuebles, calles y plazas deben realizarse conforme a normas institucionales específicas, orientadas a proteger, restaurar y recuperar sus características históricas y materiales. Esta atención particular inició desde el 11 de mayo de 1980, cuando el gobierno mexicano convirtió al viejo centro en algo más importante: mediante un decreto presidencial, lo transformó en una zona de monumentos históricos y le dio el nuevo nombre de Centro Histórico de la ciudad de México.

FIGURA 1. CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO



FUENTE: Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH (folleto).

Esta área cuenta con una superficie de 9.1 kilómetros cuadrados, incluye 668 manzanas y comprende 1 417 inmuebles declarados monumentos históricos; está formado por dos perímetros diferentes: A y B, de acuerdo con la cantidad de edificios antiguos. En el perímetro A existe la mayor concentración de fincas históricas y también es el área de estudio de esta investigación; mide 3.2 kilómetros cuadrados e incluye cerca de 8 mil predios. *Grosso modo*, limita al norte con la calle de Rayón, al sur con Avenida Izazaga, al oriente con la avenida Anillo de Circunvalación y al poniente con el Eje Central. En este perímetro están localizados los vestigios de la antigua ciudad de Tenochtitlán, fundada por los mexicas en 1325.

El espacio urbano y arquitectónico del Centro Histórico realiza las tres funciones de un texto en la vida social porque comunica, genera sentido y conserva una parte importante de la memoria histórica de la nación. Este lugar tiene la capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente con el conocimiento generado por el estudio de sus vestigios arqueológicos, sus historias y sus antiguos espacios, y las experiencias espaciales que hoy en día ocurren. Es un lugar que cuenta con la facultad de actualizar algunos aspectos de la información histórica depositada en él y de olvidar otros, temporal o permanente. Desde el siglo XIII ha sido el escenario de un proceso social de conservación, transformación y sustitución continua de sus características históricas y materiales.

Los conocimientos gremial, académico y profesional de los constructores acerca de los beneficios de los materiales empleados en la construcción del espacio arquitectónico en la ciudad de México tuvieron como referentes la experiencia europea codificada en los antiguos tratados de arquitectura, la práctica del constructor hispano y la pericia y habilidades del constructor indígena; es decir, fue un proceso de acumulación, ruptura y convergencia del conocimiento arquitectónico ajustado al entorno físico de la ciudad de México. Este desarrollo es el generador de nuestra experiencia local, que actúa siempre al enfrentarnos al complejo entorno físico de la ciudad, a la calidad de su suelo, a las inundaciones constantes, a los sismos, etcétera.

La edificación del espacio arquitectónico fue un proceso social heterogéneo de producción, resultado del trabajo colectivo. No todos los edificios de esta ciudad fueron construidos por grupos de trabajadores dirigidos por un arquitecto; muchos fueron edificados por obreros contratados directamente por los propietarios. Además, hubo quienes construyeron por sí mismos sus inmuebles.

Las propiedades del espacio arquitectónico están determinadas por los materiales y las formas con las que está construido. El material empleado en la construcción de las fincas determinaba también quién debía ser el constructor: ¿adobe o piedra? La heterogeneidad social de la ciudad correspondía con la diversidad de los materiales empleados. Así como los materiales determinaron las propiedades físicas del espacio construido, también confirmaron los atributos sociales de sus poseedores, usuarios y constructores; a estos valores sociales se agregaban la ubicación del inmueble, las dimensiones del terreno y el tamaño de la finca.

Entre los mexicanos y en nuestra tradición cultural, el Centro Histórico es un texto complejo [Lotman, 2000c:77-82] que cumple la función de memoria cultural colectiva, guarda diversos códigos, es capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevas comunicaciones. Es un inductor de información altamente desarrollado, sus espacios y su masa arquitectónica dan a conocer un mensaje dirigido a los mexicanos de hoy y mañana. Esto conduce a reconocer una vez más la necesidad de su conservación, tanto para disfrutar de su profunda carga simbólica, como para heredar sus espacios y sensaciones agradables. El Centro es un texto heterogéneo

con múltiples subtextos y diversas fronteras, algunas físicas, otras simbólicas, artísticas, religiosas o comerciales: fronteras espaciales y temporales que cambian su funcionamiento según la circunstancia y los procesos sociales. Saber lo que está a un lado u otro de estas fronteras es menos interesante que el análisis de su presencia.

Aunque la historia nacional tiene en el Centro Histórico un mensaje cifrado en múltiples lenguajes, muchos de ellos ya son desconocidos, otros están olvidados y algunos más se están creando en estos días. En nuestra historia personal, ese mismo espacio puede contener recuerdos, razones y emociones que dependen de la calidad del vínculo efectivo (o afectivo) establecido o no con ese lugar. Simbólicamente, nuestra historia personal transcurre en la mismas calles de la historia nacional.

El Centro Histórico es un texto producido por la manifestación de varios lenguajes a la vez; su estructuración compleja, junto de sus relaciones sincrónicas, lo convierten en un generador de sentido, no sólo es un recipiente pasivo. Esta configuración lo hace un fenómeno dinámico, internamente contradictorio. El Centro Histórico, sus habitantes y su cotidianidad son los productores de los lenguajes expresados en el texto que se percibe y se lee al estar ahí.

Lo cultural en un hecho es su significado; heredar un don es la motivación simbólica para conservar las características materiales e históricas de los espacios del Centro Histórico de la ciudad de México. El objetivo es conservar, sin pérdidas, un código auténtico para transmitirlo a las siguientes generaciones. Así, el texto [Lotman, 2000b:91-109] deja de ser un eslabón pasivo en la transmisión de alguna información constante entre la entrada (el remitente) y la salida (el receptor). El Centro Histórico es un texto que genera nuevos sentidos a partir de su heterogeneidad interna, el despliegue de sus estructuras propias y la interacción con otros textos.

Toda variación negativa en la cantidad y calidad de la conservación de los antiguos inmuebles del Centro Histórico debe considerarse como una falla. En este perímetro, los propietarios y, en su caso, los funcionarios públicos, antes de realizar alguna obra en un monumento histórico, sus colindantes o dentro de la zona de monumentos, deben contar con la autorización correspondiente. Este permiso es otorgado por las instituciones encargadas de velar por el interés social y nacional de la investigación, protección, conservación, restauración y recuperación de los monumentos históricos.

El estado de conservación de esta zona de monumentos y la calidad de vida de sus habitantes es un resultado histórico multideterminado por las relaciones sociales de producción y de sentido, que no son objetos ni problemas exclusivos de la administración pública. Para proteger el interés social y nacional, la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas establece institucionalmente la coordinación, las relaciones y los procedimientos para lograr dicha conservación.

Los argumentos históricos, normas técnicas y bases jurídicas institucionales son el conjunto de disposiciones que deben orientar la conservación de los monumentos

históricos. Primero hay que conocerlos para después protegerlos, restaurarlos y recuperarlos.

La relación del Centro Histórico con el tiempo no es única ni homogénea sino diversa y heterogénea, pues está basada en distintos recuerdos de profundidades temporales diferentes. El Centro funciona como un programa nemotécnico porque tiene la capacidad de llegar hasta nosotros desde la profundidad del oscuro pasado cultural; reconstruye capas enteras de cultura y restaura el recuerdo. Es comparable con las semillas de las plantas porque ambos tienen la propiedad de conservar y reproducir el recuerdo de estructuras precedentes. Así, este espacio tiende a la simbolización, convirtiéndose así en un símbolo integral.

El Centro Histórico de la ciudad de México es un texto que tiene la función de garantizar la memoria común de la colectividad, de convertir a una muchedumbre desordenada en un sujeto social, colectivo, moral.

UNA MANERA DE PROCEDER

*El mundo es un libro que espera a su lector*³

S. MATHAUSEROVÀ

La interacción de las ciencias sociales genera un proceso interdisciplinario determinante en la marcha interna de cada una de ellas, sus objetos de estudio experimentan transformaciones cualitativas conforme aumentan sus relaciones. Según Haidar [1994:119-158], la complejidad del funcionamiento de la cultura, de sus dimensiones y del estatuto del lenguaje en lo social, lo histórico, lo cognoscitivo, lo psicológico, lo filosófico, etcétera, requieren que el estudio de los fenómenos socioculturales y lingüístico-discursivos sea un trabajo interdisciplinario.

En este sentido, es necesaria la confección de categorías teóricas indispensables para el establecimiento de los observables (referente empírico del argumento teórico) y la construcción del dato interdisciplinario al estudiar la significación del Centro Histórico como espacio semiótico. La “escena cotidiana” y el “enlace normativo” son ejemplos de esta intención teórica.

Las disciplinas tienen sus propios métodos para determinar la pertinencia de sus observables, su descripción y el registro de la información relacionada con los fenómenos y objetos que tratan. Pero un observable [*ibid.*] se transforma en un dato diferente cuando pasa de una disciplina a otra. Además, el dato [*ibid.*] es producto de una teoría que funciona como un principio selectivo de la realidad y propone la pertinencia de la cantidad de información.

En este estudio, la construcción de categorías interdisciplinarias es producto de la articulación de conceptos teóricos de la semiótica de la cultura desarrollada

³ Citado por Jorge Lozano [1979:25].

por Iuri M. Lotman en algunos de sus ensayos, además, concepciones antropológicas, conocimientos arquitectónicos, consideraciones de la planeación urbana, nociones de la restauración de bienes inmuebles y algunos criterios de la psicología ambiental.

Estudiar la significación del Centro Histórico como espacio semiótico conduce al análisis de la interacción socioespacial por medios etnográficos. El relato del sujeto social es la base analítica para identificar algunos de los mecanismos y operaciones que intervienen en la construcción del significado espacial de este lugar. Con tal propósito, la “escena cotidiana” y el “enlace normativo” son dos categorías analíticas que guían la observación antropológica y constituyen un referente para la interacción etnográfica. En esta investigación, las escenas cotidianas comprenderán las experiencias espaciales de un visitante, un trabajador y un residente en torno de la Plaza Santo Domingo, la calle República de Brasil y un edificio contiguo a la plaza.

La “escena cotidiana”. Desde niños nos enseñan a leer e interpretar el significado de cada situación como si se tratara de una unidad cultural, de una trama constituida por distintas palabras, acciones y cosas, una escena cotidiana [Paz, 1999:128] donde la interrelación de sus signos y normas contenidos en ella permiten su lectura e interpretación. En esta escena, donde cada cosa ocupa un sitio y no otro; donde lo que debe ocurrir está previsto de algún modo y no sucede solamente lo esperado. Su significado resulta del enlace de las distintas normas sociales, de la manera particular de relacionar hechos, personas, acciones y cosas incluidas en el momento de la interacción. Enlace donde quedan unidas diversas normas: la del lenguaje, de la acción social, de posición para los signos y cosas, del movimiento de los actores, etcétera.

Todos los días aplicamos estas reglas sociales que resultan indispensables para leer, interpretar y reconocer el significado de las situaciones, escenarios y contextos. Son necesarias en nuestra interrelación con el entorno y la interacción personal, incluso en el diseño de nuestras propias expectativas.

La escena cotidiana está determinada por un “enlace normativo” [ibid.:25]. Éste resulta de una frágil configuración histórica que no es producto solamente de la voluntad del sujeto ni de las determinaciones de la estructura social por separado. Ambas son entidades que simultáneamente establecen las coordenadas sociales e históricas entre estas relaciones, significaciones y acciones sociales. No puede explicarse una sin la otra y carecen de sentido cuando son separadas. Cuando ocurre el enlace se cumplen las normas, con lo que surge la comunicación, la significación y la representación social.

El enlace normativo ocurre todo el tiempo en la vida social; convergen en él pensamientos, acciones, espacios y cosas que pertenecen a diferentes planos y niveles

de la realidad. Sin embargo, esa diversidad y heterogeneidad adquieren sentido en la interacción de los sujetos y en la interrelación con el contexto espacial. No se trata de una relación simple, es una red compleja de símbolos y normas que hace posible la vida social. Solamente por métodos analíticos es posible establecer la configuración del enlace normativo. Además, debido a su compleja composición, resulta muy inestable, tanto que parece producto del azar.

A partir de estas consideraciones, los observables y el registro de la escena cotidiana están guiados hacia la contrastación de algunos argumentos teóricos planteados por Iuri. M. Lotman:

- Gracias a la división del espacio, el mundo se duplica en el ritual, de la misma manera que se duplica en la palabra [2000a :83-90].
- Dos características inalienables de la cultura son **la división** del espacio y **la idea** de que a cada espacio le corresponden sus habitantes, dioses, hombres, una fuerza maligna o sus sinónimos culturales, [*ibid.*] [las negritas son del autor].
- Toda actividad del hombre como *homo sapiens* está ligada a modelos clasificatorios del espacio, además a la división de éste en “propio” y “ajeno” y a la traducción de los variados vínculos sociales, religiosos, políticos, de parentesco, etcétera, al lenguaje de las relaciones espaciales [*ibid.*].

Sin una división primaria del espacio en esferas que exigen conductas diferentes, las artes plásticas serían imposibles [*ibid.*].

Se trata entonces de estudiar los enlaces normativos en las escenas cotidianas que configuran los contextos sociales en los cuales ocurre la interacción del visitante, el trabajador y el residente del Centro Histórico, mediante sus tramas históricas, sus redes simbólicas y sus escenarios cotidianos.

De aquí surge la necesidad de identificar los mecanismos y operaciones empleados por el sujeto en la división cotidiana del espacio entre lo “propio” y lo “ajeno” y de estudiar la interacción socioespacial del visitante, el trabajador y el residente en la Plaza Santo Domingo, en la calle República de Brasil y en uno de los edificios que conforman esta plaza.

Es importante hacer un examen minucioso de los relatos para reconocer a los habitantes de cada espacio y sus sinónimos culturales, para identificar los significados que les confieren y comparten a estos lugares, para explorar las relaciones que estas personas establecen entre ellas mismas y con los antiguos espacios con el fin de distinguir aquellas características que admiten como propias de esos sitios.

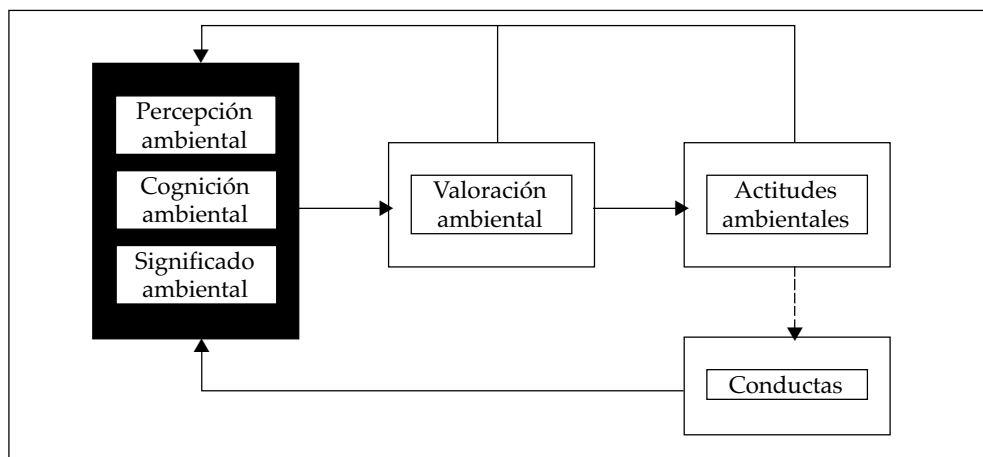
En este mismo sentido, es necesario aproximarse a los modelos de clasificación del espacio derivados de las prácticas cotidianas y tratar de identificar algunos dispositivos empleados en la traducción del lenguaje de las relaciones sociales al lenguaje de las relaciones espaciales.

EL VISITANTE, EL TRABAJADOR Y EL RESIDENTE DEL CENTRO HISTÓRICO

El Centro Histórico de la ciudad de México es un texto que las personas perciben, interpretan y transforman en unidades significativas; el visitante, el trabajador o el residente elaboran su propia lectura de sus espacios. Esta compleja operación no es producto de la suma elemental de sensaciones ambientales ni tampoco es consecuencia directa de la cuantificación de las percepciones de los objetos. Es un proceso integral unitario que en el ámbito de la experiencia no es factible fragmentar o separar en el tiempo.

En el momento en que nos situamos ante un determinado entorno se ponen en marcha un conjunto de mecanismos fisiológicos y psicológicos que permiten captar este entorno y hacernos una idea de cómo es, qué podemos encontrar y qué podemos hacer en él. Las sensaciones recibidas son integradas en unidades de contenido y significado que nos permiten reconocer, comparar o explorar el entorno, experimentar sensaciones o emociones y actuar en consecuencia, integrando las motivaciones e intereses personales, las características ambientales y el contenido social que se deriva del propio contexto. En definitiva, tener una experiencia ambiental [Valera, *s/f*].

ESQUEMA 1. ESQUEMA DE WILLIAM H. ITTELSSON



FUENTE: Vareta, tomado de <http://www.ub.es/dpss/psicambinstrc.htm> y svarela@psi.ub.es

La cultura [Lotman, 2000a:83-90], en correspondencia con el tipo de memoria inherente a ella, selecciona en toda esa masa de comunicados lo que desde su punto de vista son “textos”. El sujeto no sólo capta las propiedades y características del entorno físico sino que “organiza su experiencia en el entorno a partir de deter-

minados propósitos u objetivos. Éstos pueden ser esencialmente utilitaristas o funcionalistas o incluso de carácter emocional, estético o relacional [Valera, *op.cit.*].

Las personas “perciben” [Itelson, *cit.* en Valera] activamente los espacios y ambientes del Centro Histórico. Todo el tiempo incluyen componentes cognitivos (pensamientos), afectivos (emociones), interpretativos (significados) y evaluativos (actitudes, apreciaciones), operando conjuntamente con diversas modalidades sensoriales: pensamientos, emociones, significados, actitudes y apreciaciones que pueden manifestarse en sistemas de signos verbales y no verbales y de distintos lenguajes, que serán reportados por la descripción etnográfica y formarán parte de los relatos de las historias personales.

Aunque el ser humano se concentra en captar determinadas sensaciones, constantemente procesa mucha más información sensorial de la que normalmente está consciente. Elaborar una comprensión general integrada “pasa por la consideración global del entorno experimentado (tanto en su vertiente física como psicológica y social) y por la consideración global del proceso de captar este entorno sociofísico” [Valera, *op. cit.*].

La psicología ambiental plantea que el entorno puede ser concebido como una unidad perceptiva, aunque no define los criterios precisos para establecer sus unidades de análisis o unidades perceptivas. Sin embargo, centra su búsqueda en escenas a gran escala, considerándolas entidades globales.

En esta investigación, las escenas que serán estudiadas en un futuro trabajo de campo son aquellas manifestadas en un inmueble, una calle y una plaza del perímetro A del Centro Histórico de la ciudad de México. No se trata de evaluar las propiedades de estímulos simples como la luminosidad, el color, la profundidad, la forma o el movimiento aparente. La atención estará centrada en el estudio de las experiencias personales en relación con un edificio, una calle y una plaza.

La participación activa del sujeto en la interpretación del texto espacial es similar a la que realiza cuando lee un texto literario, según lo reporta Umberto Eco. Eco estudia la mecánica de la cooperación interpretativa del texto en su libro *Lector in fábula*; ahí trata de identificar qué aspecto del texto estimula y al mismo tiempo regula la libertad interpretativa. Analiza la actividad cooperativa en virtud de la cual el lector extrae de un texto literario lo que el éste no dice (sino que presupone, promete, entraña e implica lógicamente), llena sus espacios vacíos y los conecta. El lector, como principio activo de la interpretación, forma parte del marco generativo del propio texto. El texto requiere la cooperación de su lector, le demanda que ensaye una serie de opciones interpretativas, que si bien no son infinitas, al menos son indefinidas y, en todo caso, son más de una.

En ese libro, Eco restringe el campo de su investigación únicamente a los fenómenos verbales, más aún, a los textos escritos y entre éstos sólo a los textos narrativos. Sin embargo, invita a realizar los ajustes necesarios a sus propuestas

técnicas para que puedan ser aplicadas a textos no literarios y no verbales: “queda en pie el problema de la interpretación en la pintura, en el cine y en el teatro” [Eco, 1987]. Aunque no incluyó los espacios urbano y arquitectónico.

Analizar la actividad cooperativa del residente, el trabajador y el visitante —en virtud de la cual extraen de un texto como el Centro Histórico lo que éste no dice sino presupone, promete, entraña o implica lógicamente—, llenar vacíos, conectar las relaciones entretejidas al interior del texto de donde éste ha surgido y donde habrá de volcarse, es una manera de explorar el significado del Centro Histórico de la ciudad de México como un texto que comunica, genera sentido y conserva una parte importante de la memoria histórica de la nación. Si este modelo de trabajo resulta válido, debe dar cuenta de las características del Centro Histórico que todo lector percibe empíricamente y racionaliza. De otro modo, no será más que un intento por lograrlo.

BIBLIOGRAFÍA

Amerlinck, Mari-Jose (comp.)

1997 *Hacia una antropología arquitectónica*, México, Universidad de Guadalajara.

Bunge, Mario

1987 *La investigación científica*, México, Ariel.

Eco, Umberto

1987 *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, España, Lumen.

Haidar, Julieta

1994 “Las prácticas culturales como prácticas semiótico-discursivas”, en González, Jorge A. y Jesús Galindo Cáceres (coords.), *Metodología y Cultura*, México, CONACULTA.

Hanners, Ulf

1986 *La exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*, México, Fondo de Cultura Económica.

Jelin, Elizabeth, Juan José Llovet y Silvina Ramos

1986 “Un estilo de trabajo: la investigación microsocia”, en *Problemas metodológicos de la investigación sociodemográfica*, México, PISPAL / COLMEX.

Jenks, Charles

1984 “El signo arquitectónico”, en Broadbent, Geoffrey y Richard Bunt, *El lenguaje de la arquitectura*, México, Limusa.

Lotman, Iuri M.

- 2000a “El texto y el poliglotismo de la cultura”, en *La semiosfera I, semiótica de la cultura y el texto*, España, Cátedra.
- 2000b “El texto en el texto”, en *La semiosfera I, Semiótica de la cultura y el texto*, España, Cátedra.
- 2000c “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en *La semiosfera I, semiótica de la cultura y el texto*, España, Cátedra.

Lotman, Iuri M. y B. A. Uspenski

- 2000 “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *La semiosfera III, Semiótica de las artes y de la cultura*, España, Cátedra.

Lozano, Jorge

- 1979 “La introducción a Lotman y la Escuela de Tartu”, en Lotman, Iuri, *Semiótica de la cultura*, España, Cátedra.

Paz Arellano, Pedro

- 1999 *El otro significado de un momento histórico*, México, INAH.

Proshansky, Harold M., William H. Ittelson y Leanne G. Rivlin

- 1978 “Introducción”, en *Psicología ambiental*, México, Trillas, pp. 29-33

Valera, Sergei

- s/f *Psicología Ambiental. Como si de unos apuntes se tratara*, Programa de la Asignatura Optativa del segundo ciclo de la Licenciatura de Psicología, Universidad de Barcelona, Red Nacional de Investigación Urbana.

HEMEROGRAFÍA

- 2000 *Revista Ciudades. Análisis de la coyuntura, teoría e historia urbana*, núm. 46, “Imaginarios urbanos”, abril-junio.

El Zócalo como texto cultural. Un caso de análisis etnográfico-semiótico: la entrada triunfal de la caravana zapatista

Obed Arango Hisijara*

RESUMEN: *El presente trabajo plantea que el texto cultural no sólo es polisémico sino también políglota. Por tanto, los aportes que surgen de esta proposición que hace Iuri Lotman pueden causar una revolución conceptual y metodológica dentro de la antropología social; este estudio intenta reflejar lo anterior, a partir de establecer una avenida de doble sentido. Por un lado, se presenta un diálogo teórico; y por otro, se realiza un análisis etnográfico-semiótico.*

ABSTRACT: *The present essay sustains that the cultural text is not only polysemic, but also polyglot. Therefore, the contribution of this statement, presented by Iuri Lotman, can provoke a conceptual and methodological revolution in the field of the Social Anthropology. This work tries to show this statement by establishing a two-fold discourse: on one hand, a theoretic dialog; and on the other hand, presenting an ethnographic semiotic analysis.*

A bordar el pensamiento teórico de un autor como Iuri Lotman, no es una misión sencilla. Sus trabajos y reflexiones se anclan en las profundidades de la cultura, y buscan lo que no se puede comprobar, pero sí entender de manera parcial, el sentido. La lectura de sus ensayos y libros, requiere de concentración y disposición para realizar lecturas esquemáticas que muestren la exquisita articulación de su obra. Los temas que aborda desde la semiótica de la cultura son diversos y las disciplinas que incluye trastocan una amplia gama de campos del conocimiento, considerando siempre el arte, la cultura y la comunicación. A nuestro parecer, Lotman, se guía por un pensamiento altamente metafórico (lo cual le da magia), entendiendo por éste la búsqueda constante de la comprensión del universo mediante imágenes e imaginarios. Asimismo, se distingue por ser un autor profundo, detallado y consistente. Lleva sus comentarios, reflexiones y descubrimientos hasta las últimas consecuencias, y de esta manera abre líneas de estudio que no han sido tomadas en cuenta en las ciencias sociales. Leer a Lotman es un reto y un ejercicio enriquecedor.

Lamentablemente, Lotman no es conocido con amplitud en el mundo occidental y aunque algunas de sus obras han sido traducidas al habla hispana, pocas son las universidades que ofrecen cursos donde se le pueda estudiar. Por ello en este capítulo

* Escuela Nacional de Antropología e Historia, EBTS

se aborda una pequeña parte de su trabajo y se hace referencia a su libro *Semiosfera I*. El tema a analizar es el texto cultural. Antes de presentar los objetivos y categorías, es necesario comentar que en este trabajo la teoría del texto cultural, así como sus variaciones, se concibe como una metáfora, pero esta teoría, como toda metáfora, tiene sus límites y sus alcances. Este trabajo no tiene como fin “entronizar” a un autor, por eso se dibuja una avenida de doble sentido; y ésta corresponde a los dos objetivos centrales planteados en este ensayo. El primero es presentar la teoría del texto cultural del semiólogo Iuri Lotman y establecer un diálogo acerca de éste, con autores de diversas disciplinas y corrientes, como la hermenéutica, entre otras. Se pretende establecer este diálogo porque sólo así es posible el crecimiento intelectual. El segundo objetivo, es realizar un análisis de caso de tipo etnográfico-semiótico que permita hacer de la presentación de Lotman y del diálogo, una práctica reflexiva analítica. El caso de estudio corresponde a la entrada de la caravana zapatista el 11 de marzo de 2001 al Zócalo de la ciudad de México y a la designación y conformación de éste como un espacio sociocultural.

Este ensayo se divide en tres ejes o categorías de estudio. Las categorías de estudio son conceptualizaciones que definidas de manera operativa permiten, visualizar los datos del fenómeno cultural, identificar los sistemas semióticos y establecer la dinámica interactiva entre éstos.

La primer categoría de estudio de este trabajo es la que se refiere al texto cultural. En ésta, se exponen las teorizaciones que Lotman hizo al respecto. Si bien, Lotman [1996] no fue el primero ni el último en plantear que la cultura puede ser estudiada como un texto, su postura puede ser la más precisa y consistente que se ha presentado hasta hoy; pues considera que el texto cultural no es ni uniforme, ni monolingüe, ni lineal, sino políglota y tejido en redes, esto lo distingue de entre otras posiciones y autores, y al mismo tiempo le permite entablar conexiones y similitudes con otras tradiciones. Además, en éste apartado, se presenta un análisis de la integración y desintegración del texto, en este caso del Zócalo como un espacio sociocultural, en los cinco puntos que Lotman especifica.

La segunda categoría presenta al ritual como subtexto. El ritual, comenta Lotman [1996], es la duplicación del cosmos en el espacio, por tanto, muestra la dinámica de la vida social y de la cultura. En esta sección, por un lado, se plantea la entrada triunfal al Zócalo de la ciudad de México como un ritual de poder que hace visible la dinámica de la historia y de la política en México; y por otro lado, se trata de identificar los principales sistemas semióticos del acontecimiento a analizar. También, es importante mencionar que durante el desarrollo se sostendrá un diálogo teórico con autores que se han dedicado al estudio del proceso ritual, tales como Víctor Turner [1974], Clifford Geertz [1988] y Catherine Bell [1997].

La tercer categoría se enfoca al estudio del símbolo como la unidad mínima y básica del ritual, definido así tanto por Lotman como por Turner [1999]. Sin embargo,

nos referiremos a éste con el término genérico de “forma simbólica”. El anterior, es un concepto acuñado por John B. Thompson [1998] y usado dentro de la tradición interpretativa o hermenéutica, para referirse al símbolo como un constructo de significados siempre abierto a incorporar nuevos sistemas y sentidos; por tanto, nos ayuda a apreciar la dinámica interna y externa que existe en el símbolo. Además, el concepto proporcionado por Thompson [1998] tiene la capacidad de abrir el diálogo entre las diversas corrientes y disciplinas tales como la microsociología y el interaccionismo simbólico, la antropología social, la neohermenéutica y la semiótica, entre otras. Por otro lado, Thompson [1998], similar a Lotman [1996], considera que las formas simbólicas guardan la memoria de la cultura y sintetizan los diversos sistemas semióticos; como consecuencia, es importante rescatar y especificar la relación existente entre la hermenéutica y la teoría del Texto Símbolo de Lotman [1996]. Finalmente, en este tercer apartado se presenta el análisis de tres formas simbólicas, correspondientes al estudio de caso, donde se intenta mostrar la síntesis de los sistemas semióticos que las componen y el dinamismo que se establece en la generación de significados.

Durante el desarrollo de la segunda y de la tercer categoría de estudio, se presentan dos términos que son elementales en el análisis del estudio de caso, estos son los conceptos “sociedad civil” y “espacio público”. Asimismo, gran parte de las sugerencias y lecturas finales de este trabajo encuentran fundamento en estos dos términos, ya que ambos son elementos esenciales del texto cultural del México actual y la mejor presentación de la teoría de Lotman es que ésta pueda ayudar a entender la realidad cultural, política y social de nuestro país.

EL TEXTO

El antropólogo es un autor, es un escritor que interpreta y narra la cultura de manera compleja. Por ello, la labor etnográfica no puede ser tomada en cuenta como una ciencia exacta. Jesús Galindo [1997] la entiende como el arte de la mirada y del sentido, el cual requiere pasar por diversas etapas. Primero, la exploración y la sorpresa; segundo, la descripción que se cumple una vez que el investigador se ha adaptado y tercero, la de la reflexión, que corresponde a la interpretación del significado. Clifford Geertz [1988] tiene una concepción similar, él define a la etnografía como una labor de interpretación y escritura, donde la mirada es punto central de autoría de textos, que a su vez lee el texto de la cultura en diversos momentos que oscilan entre el “estar allí” (en el lugar de la investigación), y el “estar aquí” (en el lugar de la reflexión y escritura).

Las aportaciones de Galindo [1997] y Geertz [1988] son importantes para el desarrollo de la etnografía actual. Las posiciones del segundo han sido bien conocidas y discutidas en el mundo académico. En la actualidad el trabajo de Geertz [1988] se valora dentro de lo que es la labor etnográfica; ya que ésta ha permitido darle un giro simbólico al estudio de la cultura. Sin embargo, también ha sido desarrollada

una extensa crítica alrededor de su obra en la que se destaca la falta de un léxico definido que motiva el uso ambiguo de muchos de los términos que maneja [Thompson, 1998]. A nuestro juicio, Lotman [1996], supera los obstáculos que Geertz no ha podido sortear, pues presenta con precisión y claridad los conceptos y planteamientos teóricos respecto al texto cultural.

No obstante las críticas a Geertz, es importante reconocer que su amplia experiencia en el campo le ha permitido desarrollar un trabajo etnográfico con propuestas novedosas. Así, el objetivo de éste apartado es iniciar un diálogo donde se pueda complementar la teoría del texto cultural de Lotman [1996] y sus puntos semióticos de análisis, con el método interpretativo de Geertz [2000]; lo anterior es con el propósito de que esto se refleje en el estudio de caso que se designa como etnográfico–semiótico. También, es importante que este diálogo incluya al sociólogo inglés Anthony Giddens [1991] y al llamado padre del posmodernismo Jaques Derrida [Green, 2000]. Giddens y Derrida coinciden con Lotman, tanto en el papel que juega el receptor en el proceso de la comunicación, como en lo que respecta a la integración y desintegración de los textos culturales.

EL ZÓCALO COMO UN TEXTO CULTURAL

El Zócalo de la ciudad de México es y ha sido un espacio básico de la vida social, cultural y política, tanto de la ciudad como del país. En él, se han puesto en escena diversas tramas que han marcado la historia de México, por tanto, no es aventurado decir que el Zócalo es fiel representante y tótem del centralismo en México. Pero, ¿cómo se conformó este espacio sociocultural, y cómo llegó a adquirir significación e importancia en la vida de México?

La creación del espacio sociocultural encuentra su origen en el ámbito de lo simbólico. Es en el origen, la palabra que nombra y que da cuenta de la existencia de las cosas y de los seres. Por ello es importante revisar la teoría del texto cultural en los postulados de los máximos exponentes del tema, Geertz [1988], Giddens [1991], Derrida [Green, 2000] y Lotman [1996].

Geertz [2000] observó en su larga jornada etnográfica, que la lectura de los textos es una labor compleja que requiere un esfuerzo intelectual, que a su vez implica encontrar niveles de significación. Los actos, no importa que obedezcan a cierta ortodoxia, significan algo distinto según cómo y dónde se realicen. Geertz [2000:21] expone un ejemplo, tomado de Gilbert Ryle:

Consideremos, dice el autor [Gilbert Ryle], el caso de dos muchachos que contraen rápidamente el párpado del ojo derecho. En uno de ellos el movimiento es un “tic” involuntario; en el otro, una guiñada de conspiración dirigida a un amigo. Los dos movimientos, como movimientos, son idénticos observados “fenoménicamente” no se podría decir cuál es el “tic” y cuál es la señal.

Así, el “esfuerzo intelectual” [Geertz, 2000] debe llevar al etnógrafo a la descripción densa [*ibid.*], es decir, a establecer las diferencias de significado, esto sólo es posible mediante una lectura seria del texto. Esta lectura es lineal y en niveles. Lineal porque el objetivo es descifrar el significado del acto en su contexto. En niveles, porque se trata de diferenciar la ortodoxia de un acto, debido a los diversos sentidos que puede emitir.

Leer el Zócalo, desde la perspectiva de Geertz [2000], nos invita a ver al espacio definido y marcado físicamente como un espacio simbólico donde se narra un texto cultural. El etnógrafo debe educarse para ser un lector del Zócalo (texto) en la experiencia viva de la presencia o del “estar allí”, para después tener la capacidad de escribir un texto que narre la cultura en el momento de la reflexión o del “estar aquí”. Además de diferenciar las diversas significaciones y sentidos de una manera argumentada y organizada; que establezca por niveles la interrelación que guardan los mundos simbólicos y complejos representados en el Zócalo. La mirada etnográfica, en otras palabras, debe aprender a ver la polisemia en una narración lineal. Un segundo elemento que también aparece, es que se requiere establecer la estrecha relación entre los diversos significados del texto (Zócalo) con el contexto sociohistórico. Sin embargo, quedan algunos vacíos en los postulados de Geertz, ¿cómo abordar los dos momentos que Geertz señala, o se depende únicamente de la sensibilidad del etnógrafo? ¿Con qué herramientas cuenta el etnógrafo para poder hacer una lectura lógica y argumentada? Si bien, es importante entender que la cultura es polisémica, es necesario también saber cómo es que se produce ésta polisemia, lo que no explica Geertz.

Para contestar estas preguntas surgen dos respuestas que bien pueden ser complementarias, una dada por Anthony Giddens [1991] y otra ofrecida por Iuri Lotman [1996]. Giddens [*ibid.*], quien aborda lo que se define como procesos de apropiación, establece que la primera hermenéutica corresponde a la interpretación que realiza el agente social (sujeto) de la situación y del contexto. Para Giddens [*ibid.*], el sujeto no es un títere que está plenamente determinado por la herencia histórica o por la circunstancia social, y tampoco se encuentra en el extremo de la libertad irrestricta como para inventar el mundo nuevamente. El agente social, entonces, puede desarrollar su propia historia transitando entre ambas posturas; Giddens [1991], define esta habilidad como “conciencia discursiva”. Esta conciencia evalúa, apropia y desarrolla discursos o textos, siendo capaz de sintetizar y de dar nuevos significados que no obedecen a modelizaciones. Así, observar el Zócalo requiere acercarse para buscar y encontrar las diversas síntesis manifestadas de manera creativa en las diversas expresiones y puestas en escena.

La respuesta de Lotman, va aún más lejos y es más específica. Lotman [1996], además de considerar mucho antes la síntesis establecida por Giddens [1991], explica que de inicio, ésta se presenta entre dos sistemas semióticos. Es decir, la herencia histórica o el condicionamiento social están ampliamente cargados de una amplia

gama de sistemas semióticos de tipo político, artístico y cultural, entre otros. En tanto, los espacios de creación disponen de diversas opciones de expresión también conformados por distintos sistemas semióticos. El agente social de manera creativa desarrolla textos y está suspendido en textos, que no responden a un solo lenguaje, sino a varios que están en interacción y síntesis continua. En otras palabras, Lotman [1996] explica lo que Geertz no aclaró, el texto cultural es polisémico porque la cultura es políglota. Las implicaciones que esto conlleva, afectan el entendimiento de la cultura, pues ésta ya no es una simple narración lineal en un solo enunciado; sino la conformación de un texto dinámico y complejo, compuesto por dos o más lenguajes, que está atado entre diversas subestructuras y tejido en redes. Una segunda implicación, está relacionada con el método etnográfico, ya que revoluciona el sentido de éste. Si bien, y atinadamente, Geertz [2000] refería que la mirada tenía que realizar un esfuerzo intelectual para entender el acto en sus diversos significados, Lotman convierte la mirada etnográfica en una mirada etnográfica-semiótica, con ella, además de buscar los diversos significados nos invita a ubicar y definir los diversos lenguajes y sistemas semióticos que se han sintetizado en la acción del agente social. Es entonces cuando el etnógrafo ya no está perdido en las dos etapas de Geertz [2000] que, aunque atinadas, son insuficientes pues dependen de la suerte del esfuerzo intelectual.

Sin embargo, es importante volver a los postulados de Lotman [1996], ya que ubicar los sistemas semióticos e identificar los lenguajes es una tarea que requiere una búsqueda de las conexiones entre éstos. Lotman lo explica presentando los descubrimientos que hizo la escuela de Tartu, así contesta, ya sea a Geertz o a la clásica postura estructuralista, la cual supone que el texto se narra respetando la lógica gramatical y por tanto debe estudiarse de la misma manera.

Mientras que desde la primera posición la contradicción, la inconsecuencia estructural, la conjunción de textos diversamente estructurados dentro de los límites de una sola formación textual y la indefinición del sentido son rasgos casuales y “no funcionantes”, suprimibles en el metanivel de la modelización del texto, desde la segunda posición son objeto de especial atención. Aprovechando la terminología saussureana, podríamos decir que en el primer caso el habla le interesa al investigador como materialización de las leyes estructurales de la lengua, y en el segundo pasan a ser objeto de la atención precisamente aquellos aspectos semióticos que divergen de la estructura de la lengua [Lotman, 1996:77].

Para Lotman [1996] la cultura se produce y reproduce por la interacción entre sistemas semióticos. Ésta, afirma Lotman, hace que la cultura no sea ni lineal, ni uniforme, sino compleja y tejida en redes; pues son las excepciones de la regla las que fusionan y establecen nexos entre los sistemas. A estas fusiones, Lotman [*ibid.*] las define como

los elementos centrales de la Semiótica de la Cultura. Esta semiótica se genera de manera natural cada día, se convierte en el elemento central de la dinámica cultural que produce nuevos sentidos. Antropólogos como Edward T. Hall [1990], sociólogos como Erving Goffman [1990] y etnometodólogos como Harold Garfinkel [1994] consideraron que son precisamente esas rupturas, esos elementos que están y que aparecen detrás de la cultura, los que descubren los valores y los elementos estructurantes de la misma [Clifford, 1998], además, puntualizaron que los métodos de estudio deben hacer notar esas excepciones de la regla y rupturas dentro de la ortodoxia, así confirman la sentencia de Jesús Galindo [1997] cuando comenta: “El método es el camino y la metodología es la reflexión sobre el camino”.

Observar el Zócalo desde la postura de Lotman [1996] y considerando la frase de Jesús Galindo [1997], induce a reflexionar y a definir de entrada, cuáles fueron estos dos sistemas semióticos que le dieron existencia al Zócalo como un espacio sociocultural y después, a ubicar y definir las excepciones de la regla que permitieron la interacción entre los sistemas.

La primera respuesta es que el Zócalo se convirtió en centro no por su ubicación geográfica, sino por el dogma fundador que lo designó como tal [Monsiváis, 2001]. En otras palabras, en un principio, el Zócalo era un ecosistema desordenado y vacío de significado que pasó siglos en el tiempo, por la palabra divina, esperando un segundo sistema semiótico, en este caso fue el lenguaje religioso. Así, este espacio fue designado como el centro del universo, la Gran Tenochtitlan. Con el paso de las generaciones se transformó en la plaza de armas, y después por accidente se le llamó “Zócalo” (es decir, basamento de una columna) siendo su nombre oficial Plaza de la Constitución. Este espacio ha sintetizado e incorporado diversos sistemas semióticos provenientes de otras culturas, de la política y del arte. No obstante, al ser un lugar físico que obedece a un diseño arquitectónico colonial, se puede hablar de varios zócalos durante diversas épocas y generaciones que lo han apropiado. Además, rompiendo con la definición oficial, es justo mencionar que el habla pudo más que la lengua; pues el término “Zócalo” se originó como resultado de la mal lograda obra de Santa Ana al intentar erigirse una estatua que nunca pudo colocar en el lugar donde se encontraba el “Caballito” de Carlos IV, consecuentemente allí sólo quedó la base de la columna [Blanco, 1990]. La fama de este basamento vacío se transformó, su significado adquirió el de “centro”, así, en la actualidad la mayoría de los pueblos de México tienen sus “zócalos”.

La segunda respuesta, la excepción de la regla que desencadenó la interacción entre los sistemas, se encuentra en la primera respuesta. La designación del centro Azteca desobedeció a los cánones de la geografía y del sentido común debido a diversas razones sociopolíticas. El espacio elegido no presentaba ventajas geográficas, por tanto, tuvo que justificarse dentro y en el orden de lo simbólico, esto abrió la puerta al segundo sistema, antes mencionado. Por ello, es posible que la ciudad de

México a pesar de sus múltiples desventajas geográficas y los múltiples problemas que consigo trae la sobrepoblación, no se ha convertido en un pueblo fantasma; pues el dogma del centralismo, aunque con variantes por la incorporación de otros sistemas y lenguajes, prevalece en el texto original.

INTEGRACIÓN Y DESINTEGRACIÓN DEL TEXTO

La brecha de estudio que Lotman abre al plantear el poliglotismo del texto, invita a observar que en el centro de la dinámica de la Semiótica de la Cultura están los procesos de integración y desintegración. Estos términos se asemejan a los ya trabajados por Jaques Derrida [Green, 2000], quien comenta que los procesos de construcción y deconstrucción en la recepción y decodificación de los mensajes ponen en crisis al autor, y afirma que en el proceso de la recepción es donde se generan los sentidos. Lotman [1996] desarrolló algunos conceptos paralelos, los presenta cual autor que escribe una novela y que la ofrece como un todo integrado, pero el lector puede hacer de ésta una compleja colección de novelas y mensajes. Desde este punto de vista, el texto puede generar nuevos autores, y éstos son los receptores. En palabras de Jesús Galindo [1997]: “La cultura es la mirada que mira, es el marco configurado que permite configurar”; la cultura no es algo estático que está de manera absoluta, es un todo de inicio que requiere ser desintegrado por la mirada para recrearse y reconfigurarse.

Lotman [1996] menciona cinco funciones del texto en los procesos de integración y desintegración, aquí se intentará aplicarlos al Zócalo.

1. El trato entre el destinador y el destinatario. El texto cumple la función de un mensaje dirigido a un auditorio. El Zócalo es usado, y su uso es un medio para comunicar algo, ya sea de manera oficial o de manera no oficial. El Zócalo alberga y transmite mensajes. La designación del Zócalo en la realización de eventos, no es arbitrario, es plenamente intencional, y existe una carga simbólica ideológica de por medio. En palabras de Mc Luhan [1980], “el medio es del mensaje”.
2. El trato entre el auditorio y la tradición cultural. El texto cumple la función de memoria cultural colectiva. Esta memoria es dinámica, se enriquece cada día con los diversos acontecimientos, y también puede enterrar algunos aspectos que pueden quedar en el olvido temporal o definitivamente. El Zócalo al alojar mensajes, cumple también con la función de memoria, ésta puede ser una memoria que perpetúe ciertos acontecimientos que tiendan a convertirse en arquetipos históricos, políticos, sociales, culturales o religiosos. El Zócalo responde y ha reproducido diversas tradiciones culturales, al ser espacio de rituales de muchos tipos. También, el Zócalo ha sido testigo del inicio y fin de etapas de poder. Por tanto, entierra y encumbra. La toma del Zócalo con ciertas características y en ciertas condiciones sociales, puede marcar el inicio de un nuevo orden.

3. El trato del lector consigo mismo. El texto es un espejo del destinatario y refleja parte de su propia configuración. El nombramiento como emperador de Agustín de Iturbide en la catedral, la entrada triunfal de Benito Juárez, la toma de la ciudad de México y cuando se sentaron en la silla presidencial Francisco Villa y Emiliano Zapata son momentos que les permitieron a todos estos personajes verse como los hombres de poder. Sin esa ordenación imperial, sin esa recepción al vencer al eje conservador, sin esa entrada triunfal que terminaba con la traición a Madero, ¿cómo hubiese sido posible establecer el régimen en turno? Asimismo, el Zócalo muestra los límites, pues la plaza pública permite visualizarlos. Un Zócalo lleno y un Zócalo vacío. Un Zócalo adornado, cargado de símbolos y apartado a la fuerza; o un Zócalo abierto, libre y honesto. El Zócalo se convierte en un espejo de los destinatarios y de los usuarios.
4. El trato del autor y del lector con el texto. El texto no sólo es mediador entre un destinador y un destinatario; sino también establece grados de interacción con el autor y el lector. Desde el punto de vista de Derrida [Green, 2000], el texto puede separarse completamente del autor y ser independiente, para entrar en un trato autónomo con el lector y producir nuevos significados que no estaban contemplados originalmente. Por lo anterior, “el autor tiene que morir para que el texto viva” [*ibid.*]. ¿Quién hizo al Zócalo? ¿Quién es el autor del Zócalo? Jesús Galindo [1997] en este sentido comenta; las palabras no reconocen autores individuales, pues éstas son colectivas. El Zócalo no reconoce autores o los cuenta por miles. El Zócalo para poderse reconfigurar está en un proceso ambiguo de reconocer autores, y al mismo tiempo de alejarse de ellos para que sus nuevos receptores le sean a su vez nuevos autores. Por eso “La cultura es la mirada que mira, es el marco configurado que permite configurar” [Galindo, 1997]. El Zócalo se recrea de manera colectiva y dinámica.
5. El trato entre el texto y el contexto cultural. Este punto puede tener una doble interpretación. Primero, que el texto se convierte en un receptor de información al ser una forma simbólica que, en términos de John B. Thompson, descubre nuevos aspectos de sí misma al cambiar de situación. Así, el texto es una forma simbólica que como elemento estructurado está abierta a añadir más significados; por tanto, sus procesos de reconfiguración no tienen límite ni plazo. Segundo, cuando el texto se convierte en contexto, en este caso los procesos de integración y desintegración son más evidentes. El texto de la cultura, como forma simbólica, logra integrarse como parte del contexto. Thompson considera que la forma simbólica debe tener un análisis formal en sí mismo —como en la mayoría de los análisis estructuralistas o funcionalistas—, y además debe ser analizada en y como un contexto sociohistórico. Las formas simbólicas pueden ser contexto cuando son presentadas y toman forma, por ejemplo, de escenario, de campos de interacción, de medio de comunicación, de instituciones sociales. El análisis

de la forma simbólica como contexto ha surgido como un elemento primordial en las teorías interpretativas contemporáneas.

EL RITUAL Y EL ESPACIO SOCIOCULTURAL

La observación del Zócalo como un texto, implica estudiar la realidad donde se materializa y se configura como un espacio sociocultural. El ritual es esta manifestación, y en sus distintas facetas ha moldeado en el Zócalo una existencia continua, colectiva y dinámica. En este segundo apartado se aborda el tema como una categoría de estudio y se analiza exclusivamente un ritual político que está relacionado con las entradas triunfales al Zócalo. Además, se realizará un diálogo entre los postulados de Lotman [1996] con respecto al ritual y los trabajos desarrollados por Víctor Turner [1974], Catherine Bell [1997] y Clifford Geertz [1988]. Estos autores proveen de conceptos y subcategorías que permiten entender el papel del ritual como representación de los dramas, conflictos, historias, creencias, ideologías y movimientos de la sociedad civil expresados en el espacio público.

La perspectiva general

El proceso ritual ha sido el punto de partida de estudio para diversas disciplinas, corrientes de pensamiento y autores. Es posible que los argumentos que cohesionan a esta amplia gama de opiniones, sean los que postula Lotman, al enunciar.

La duplicación del mundo es en la palabra, y la del hombre en el espacio forman el dualismo semiótico de partida [Lotman, 1996:85]. El surgimiento de textos del tipo “ritual”, “la ceremonia”, “la representación dramática”, conducía a la combinación de tipos esencialmente diferentes de semiosis y —como resultado— al surgimiento de complejos problemas de recodificación [*ibid.*:79].

En estas citas hay un par de elementos que bien vale la pena destacar. Primero, que el ritual se define como la doble codificación que requiere el espacio para encontrar sentido, y que en el último de los casos esta codificación corresponde a la dramatización del cosmos mediante el uso de las artes; por tanto, el ritual debe ser apreciado como un tipo de texto. Segundo, el ritual es una forma simbólica insertada en un complejo proceso de comunicación que debe analizarse tanto de manera sincrónica como diacrónica. Sincrónica, al ser objeto de una constante reinterpretación, que resulta tanto en la incorporación de significados, como en el abandono de otros. Diacrónica, porque representa el pensar colectivo de cada generación, y en éstas puede haber diferencias sustanciales.

Ya establecida la perspectiva general acerca del ritual, lo que sigue es entender las implicaciones que ésta tiene desde el punto de vista espacial.

Dinámica del espacio ritual y la representación en los campos socioculturales

Si el ritual es la dramatización del cosmos, entonces el espacio ritual es una réplica homomorfa [Lotman, 1996] del universo, donde sus principales características son la división del espacio y la dinámica que permite la interacción entre sistemas semióticos.

La división del espacio ritual presenta una sistematización estructural al fraccionarse en propio y ajeno, sagrado y profano, público y privado [Lotman, 1996:84 y s]. La dinámica que permite la interacción entre sistemas, se lleva a cabo a partir de los diálogos intratextuales e intertextuales [*ibid.*]. Éstos le permiten al espacio ritual configurarse y reconfigurarse, sumando y eliminando expresiones. Lotman [1996] ofrece el ejemplo de la Catedral de Siracusa, cuya construcción muestra diversos momentos del pensamiento humano debido a las variadas expresiones arquitectónicas que alberga. Por tanto, no es aventurado afirmar que, el espacio ritual plantea una dinámica similar al campo y al universo que representa.

Turner [1974], al igual que Lotman, supone que el ritual es una metáfora, una narración y una escenificación compleja, que evidencia los dramas y los valores más profundos de los grupos sociales, al mismo tiempo que interactúa, perpetúa y se convierte en interlocutor y en campo social. Este autor enuncia lo anterior de la siguiente manera, “con otras palabras, el antropólogo puede colocar ese ritual en el marco de su campo signifiante y describir la estructura y propiedades de ese campo” [Turner, 1999:29].

Si el ritual fuese un texto monolingüe, sería pasivo, sin interacción, sin una posibilidad de generación de sentido. Por lo anterior, como afirma Lotman [1996], su fundamento es la doble codificación y ésta, a la vez, requiere duplicarse en el espacio. Cuando Turner [1974] desarrolló trabajo etnográfico de tipo descriptivo notó la dificultad para comprender los procesos de configuración y significación del espacio ritual, concluyó que la descripción es un paso etnográfico, necesario, pero insuficiente para entender el complejo mundo del proceso ritual. Turner [1974, 1999] en la mayoría de sus trabajos estableció un método de análisis dialéctico donde consideró que la dinámica entre el grupo social y el espacio sagrado, permite la generación procesual de sentidos mediante una dinámica que integra y desintegra símbolos. A este proceso de integración y desintegración lo definió como las tres propiedades de los símbolos: condensación, unificación y polarización del sentido.

Ritual político: sociedad civil y espacio público

Los postulados de Turner [1999], anteriormente expuestos, dan luz al análisis de los rituales de tipo político que se llevan a cabo en la vida moderna. Existen dos conceptos claves que participan de forma dinámica en este proceso de integración y desintegración de símbolos, éstos son el espacio público y la sociedad civil. La vida política de México

se ha debatido entre la perpetuación de un sistema caciquil y el despertar de una conciencia cívica que comienza a marcar los límites del poder, a pesar de sufrir una persecución tenaz. Contradictoriamente las entradas triunfales sintetizan ambos extremos y el Zócalo es el escenario que ha alojado y representado esta paradoja. Sin embargo, antes de definir los conceptos de sociedad civil y espacio público, es pertinente abordar las características y los objetivos que persiguen los rituales de tipo político, para una mejor comprensión de la dinámica que plantean éstos.

Clifford Geertz [Bell, 1997] expone que los rituales de tipo político, no deben ser vistos como energía eléctrica que da luz al bulbo, sino como la orquestación que busca representar un orden cósmico que permita hacer tangible y palpable el poder, además requieren dos elementos simbólicos. El primero, debe enunciar a una entidad organizada, como representación de un grupo de agentes sociales que tiene objetivos y valores comunes. El segundo, debe exponer un sistema de símbolos que demuestren la legitimidad de sus valores y objetivos [*ibid.*]. Finalmente, para Geertz [2000] los rituales políticos son una forma de perpetuar una conquista, de declarar y hacer tangible una independencia, de establecer y legitimar un control político e institucional, de hacer conciencia y de sostener una insurrección, o de proponer una lucha alterna sin tener que recurrir a las armas o la lucha física.

El primer componente del ritual político es el espacio público, éste es el escenario donde se despliegan los dramas sociales y se manifiesta y representan las tramas de la vida cotidiana, los valores, las luchas, las aflicciones, las crisis y las fechas conmemorativas de la cultura mediante los distintos tipos de rituales. El espacio público es la materialización escénica de los imaginarios y campos sociales. Hay espacios públicos que tienen completa libertad, hay otros que sufren persecución y se intenta cerrarlos.

El segundo es la sociedad civil, es decir, la sociedad organizada con fragmentaciones internas y que lejos de ser homogénea presenta una extraordinaria heterogeneidad. Ésta, procura generar bienes y cambios estructurales que no vienen de la esfera del poder político, sino de la base social. Finalmente, vale señalar que la sociedad civil y su actuar difiere dependiendo de su referente cultural e histórico.

Jurgen Habermas [Giddens, 1997] ha desarrollado una investigación bastante detallada acerca del surgimiento del espacio público y la sociedad civil, sin embargo, esta reconstrucción histórica no deja de representar sólo el lado de la cultura occidental. Los procesos del surgimiento de la sociedad civil y del espacio público en América Latina, tienen un proceso distinto, tal y como lo comenta el escritor peruano Samuel Escobar [2000], o como lo demuestra Carlos Monsiváis en el libro *Aires de Familia* [2000].

Por su parte, Samuel Escobar [2001] establece que esta diferencia es evidente en los métodos de acción y expectativas que tiene la sociedad civil. Comenta como ejemplo:

Mientras que la sociedad civil de Estados Unidos, está marcada por un sentido muy pragmático de tipo protestante, que se materializa en el voluntarismo organizado que trata de establecer un tipo de transformación social sin intereses políticos [...] [Sin embargo, también comenta algunas salvedades como lo fue la lucha por los derechos civiles dirigida por Martin Luther King]. La sociedad civil latinoamericana, ha buscado transformaciones sociales a través de establecer un diálogo político e ideológico; como resultado contribuyó a la caída de los gobiernos autoritarios tanto de derecha como de izquierda durante las décadas de los ochentas y noventas.

Asimismo, señala que ante la inminente crisis del bloque socialista, cuando parecía que ya no había nada por discutir, la sociedad civil de América Latina ha generado variantes que han desembocado en la promoción e implantación de nacientes sistemas democráticos.

En cuanto a la diferencia del trato con el espacio público, vale la pena retomar el concepto de Lotman [1996] de tratar con la cultura. En la cultura anglosajona se promueve la idea de que el espacio y la cultura se consume y esto encuentra como explicación general al pragmatismo que prevalece. En México y en América Latina, se trata con la cultura y el espacio. Las diferencias entre ambos conceptos son sustanciales, aunque no dejan de existir elementos de similitud. La obtención de capital simbólico, político y cultural es el punto de convergencia. La diferencia radica en el tipo de símbolos que se generan, que se integran o desintegran. En el “tratar” con la cultura es posible que se origine un símbolo de tipo dominante que corresponde a los procesos de condensación tal y como lo define Turner [1999], quien se refiere a tratar al espacio social como personaje, entonces, a éste se le adorna y se le hace culto; tal y como puede ser el caso del Zócalo [Arango, 1996]. En las ciudades de los Estados Unidos, por ejemplo, es muy difícil encontrar espacios siquiera que simulen las características de los zócalos. “Tratar” es distinto a consumir, la sociedad civil de México tiende a establecer un diálogo con los espacios que están llenos de historia y de capital político social.

Así, es la interacción de la sociedad civil con el espacio público generadora de significados que pueden marcar la historia, además de promover cambios políticos y sociales.

Al abordar la entrada triunfal de la caravana zapatista son tomados en cuenta los siguientes puntos que resultan del diálogo establecido entre Lotman [1996], Geertz [Bell, 1997], Turner [1999] y Escobar [2001]. Como primer punto es necesario ubicar los sistemas semióticos y la interacción entre éstos; como segundo, ejemplificar la diversidad de símbolos y sus representaciones y tercero, evidenciar las ideologías que se despliegan y promueven. La conclusión es que el análisis del proceso ritual como un tipo de texto debe ser visto, por un lado, como un estudio ontológico pues

refiere a la existencia y configuración del espacio sociocultural; por otro, como un estudio de tipo ideológico pues termina por mostrar los valores más profundos de la sociedad.

La entrada al Zócalo, un drama social y la crisis de un sistema

La entrada de la caravana zapatista al Zócalo de la ciudad de México como un ritual político, incluye dos elementos básicos, que son el espacio público y la sociedad civil. En este trabajo pensamos que ambos elementos en interacción producen significados y sentidos de tipo político, cultural y social.

La creación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) es la respuesta de un diálogo reflexivo interno y externo, entre un sector de la sociedad civil mexicana frente a la crisis de las ideologías. El EZLN presenta un discurso auténtico que en su evolución busca ser un grupo rebelde y no revolucionario. La diferencia radica en que el rebelde busca hacer los cambios desde la base, el revolucionario no. El revolucionario busca llegar al poder para imponerse, el rebelde no se puede guiar por dogmas, se guía por el diálogo que le dará un aprendizaje [subcomandante Marcos, 2001]. Por tanto, el EZLN está muy lejos de ser un modelo de guerrilla marxista o maoísta. Es una guerrilla que tiene amplios intereses democráticos que promueve el derecho a la diferencia en términos de igualdad. El diálogo entre la sociedad civil y el EZLN no terminó con su surgimiento. El EZLN va y vuelve, una y otra vez, a ésta para escucharla y aprender a la vez, el EZLN ha transformado la mirada de la sociedad civil. El resultado de esa mutua interacción es la caravana zapatista. En ella se sintetizan años de lucha y diálogo.

Carlos Monsiváis [1987] sostiene que la entrada libre al espacio público de expresión y el surgimiento de la sociedad civil en México encuentra algunos momentos coyunturales, como fue la respuesta ante los terremotos de 1985, entre otros. La creación del Zócalo como espacio público ha sido parte de esos momentos y su apertura como un espacio libre es fruto de una lucha constante y tenaz, que ha roto con mitos y prácticas de control. Hay dos sucesos que son ejemplos claros de esta apertura del Zócalo, los triunfos de la sociedad civil el 1º de mayo de 1995 y el 11 de Marzo de 2001.

El 1º de mayo de 1995, el desfile organizado entre el Presidente y la Confederación de Trabajadores de México (CTM), por primera vez no se realizó. Este desfile que se había llevado a cabo durante varias décadas, tenía como fin expresar la gratitud al “primer trabajador y mandatario” del país con un “gracias señor presidente”. Ese día lo que sucedió fue una ruptura con la historia. El Zócalo alojó a uno de los mítines más concurridos en la historia de México y presenció un balcón presidencial vacío. En el Zócalo se enterró un mito y una práctica oficial para establecer y rescatar rituales propuestos por la sociedad civil. A partir de 1995 los días 1º de mayo son muy distintos. También se abrió la puerta a un ritual antiguo, el de las entradas triunfales.

Éstas, contrarias a los llamados rituales de calendario, no tienen fecha establecida, de ahí su importancia. Son parteaguas en la historia, son señal de parto, de nacimiento y anuncio de un nuevo orden.

Las entradas triunfales se han caracterizado por ciertos elementos que las componen, como puede ser la infaltable presencia del caudillo. Por ello, el 1º de mayo de 1995, fue sólo un preludio del 11 de marzo de 2001. Este día, Marcos, el hombre acusado de mesianismo y caudillismo, fue aclamado y negado como tal, por eso sus críticos no pudieron confirmar sus acusaciones. El EZLN y Marcos apelaron a un doble sistema semiótico.

El primer sistema semiótico refiere a un código histórico muy bien entendido por los Mexicanos, pues es arquetipo de la cultura popular, la entrada triunfal de Villa y Zapata al Zócalo. La caravana zapatista tendió lazos con el hecho histórico y se propuso seguir la ruta de Zapata, la hacienda de Chinameca (lugar del asesinato del general Zapata), Tlatizalpan (lugar del cuartel general de Zapata), Milpa Alta y Xochimilco (lugar del encuentro entre Zapata y Villa). Para llegar al Zócalo tomaron División del Norte, el eje 2 oriente, Anillo de Circunvalación, Avenida San Pablo, la avenida José María Izazaga y la avenida 20 de Noviembre, por donde entro el Ejército Libertador del Sur. El trailer color blanco con la bandera nacional al frente dio vuelta a la derecha y luego a la izquierda para colocarse enfrente del Palacio Nacional.

Eran las 2:20 p.m., los diversos contingentes estaban a “pie del cañón” esperando la entrada triunfal de la Caravana Zapatista. Cuando al fin ésta llegó, se escuchó la popular consigna de “Zapata Vive, la lucha sigue”. Los zapatistas hacían otra histórica entrada al Zócalo [Arango, 2001].

Geertz [Bell, 1997] afirma que los rituales políticos buscan la legitimación de la historia. Los zapatistas al hacer suya la ruta de Zapata buscaban el reconocimiento y la razón histórica; por tanto, la marcha se convertía en la continuación de una lucha iniciada por Emiliano Zapata. Marcos fue confirmado como el nuevo caudillo, la ciudad recibía a Marcos y a los zapatistas. La gente desde sus ventanas y balcones les daba la bienvenida, se conglomeró en las calles y los vio pasar sobre un trailer blanco con la bandera mexicana al frente. Los zapatistas saludaban a la ciudad que les abría la puerta, que le entregaba sus manos y sus voces, para que a la vez, estas manos y estas voces fueran recogidas y expresadas por ellos en sus demandas. Ellos no se negaron a recoger esas voces, pero al mismo tiempo no podían prometer darles cause. Su lucha era una, la lucha indígena.

Marcos le expresó a Sherer [2001] la tentación de ir sumando luchas durante el trayecto de la Caravana. El peligro de caminar al filo de la navaja del mesianismo no se pudo evitar, y aunque éste no se podía aceptar, tampoco era posible rechazarlo pues el caudillismo histórico fue uno de los dos códigos que abrió la puerta del Zócalo y de la historia.

El segundo sistema semiótico es el lenguaje político donde se incluyen los términos de diversidad y pluralidad, los cuales moldearon y se representaron en cada uno de los mítines realizados en los distintos zócalos. La diversidad y la pluralidad fueron la base del discurso ideológico y los fundamentos de las escenificaciones que intentaban mostrar una práctica democrática.

Diversidad y pluralidad, son conceptos diametralmente opuestos al de caudillismo. Cada uno de los discursos y representaciones rituales se esmeraron en presentar un discurso plenamente anticaudillista, antimesiánico. Marcos fue sólo un zapatista más entre los comandantes, y se le definió como alguien “que manda obedeciendo”. Asimismo, la diversidad encontró su aval en los bastones de mando que la caravana fue recogiendo a su paso, y así, la comandancia zapatista se convirtió en la voz oficial de las demandas indígenas. La diversidad también estuvo representada en cada una de las organizaciones no gubernamentales y grupos de apoyo nacionales e internacionales. Cada uno de estos agentes sociales interactuaban y dialogaban entre sí, y con los medios de comunicación; de tal manera que cada día se generaban nuevos significados. La caravana zapatista vivió días de tensión y días de unión y fiesta, la marcha tuvo síntomas de una cultura posmoderna donde la tolerancia fue factor de convivencia.

Marcos, recurrió a la diversidad y negó ser un caudillo cuando declaró en Tepoztlán:

Marcos no existe, es una sombra, es el marco de una ventana, es el reflejo de lo que se ve en el cristal del autobús, que transporta a la Caravana de la Dignidad Indígena. No es al Subcomandante al que miran, sino a ustedes mismos (a la sociedad civil) [...] Marcos es un pasamontañas vacío, es una mala iluminación que ha tenido nuestra lucha [Arango, 2001].

Cuando los reporteros le preguntaron y advirtieron acerca del mesianismo que personificaba al ser encumbrado por la sociedad civil él respondió: “Cuándo ha sido moda la historia, cuándo ha estado en venta la memoria, cuándo el pasado es momentáneo y cuándo la sabiduría es soluble e instantánea” [Arango, 2001]. Marcos trató de reconciliar los dos códigos que la caravana zapatista propuso. Finalmente, Marcos declaró esa noche en Tepoztlán, “cuando se editen los nuevos libro de historia que refieran a estos momentos deben dejar una línea en blanco, para que cada uno de ustedes ponga su nombre y el de sus hijos” [Arango, 2001].

Los sistemas semióticos fueron puestos en la mesa y mediante sistemas de oposición generaron nuevos sentidos. Durante los días de la caravana zapatista surgió un nuevo concepto de caudillo en México, el de la sociedad civil.

A continuación se expone cómo es que estos dos sistemas semióticos y este nuevo concepto de caudillo, entre otros, pueden ser sintetizados en los diversos símbolos que se generaron.

LA FORMA SIMBÓLICA COMO TEXTO

Desde la perspectiva de Lotman [1996], el símbolo también puede ser considerado como un texto; ya que éste tiene la capacidad de sintetizar los diversos sistemas semióticos en sí mismo, así como de guardar la memoria histórica en la que se van añadiendo significados. Por tanto, como señala Geertz [2000], el símbolo debe ser estudiado en niveles de significado con el fin de reconocer esa historia de la cual ha sido depositario. Asimismo, Turner [1999] define que el símbolo tiene la capacidad de referir y de condensar. “Referir” es cuando el símbolo puede representar situaciones inmediatas, por lo cual se convierte en señal o signo; y “condensar”, es cuando el símbolo tiene la capacidad de comprimir significados históricos y conceptos abstractos no tangibles, tales como conceptos religiosos, emociones místicas, sentimientos y dogmas. Otra característica que añade Turner [1999] al símbolo es que éste es multirreferencial, pues interactúa y participa con diversas estructuras. Por otro lado, Thompson se refiere al símbolo como “forma simbólica”. La forma simbólica es un constructo de significados inmersos en una historia y en un contexto sociohistórico que está abierta a incluir constantemente otros sistemas y significados. Como se puede ver, tanto Lotman [1996] como Turner [1999] y Thompson [1998] coinciden en que el símbolo es multirreferencial y no le corresponde un significado único, también en que el símbolo debe ser estudiado cronológicamente, pues está inmerso en la historia, la cual también le añade significados y sincrónicamente porque está en un contexto sociohistórico específico; igualmente coinciden en que el símbolo es un constructo pues interactúa y participa con diversas estructuras o sistemas semióticos que le permiten adquirir, transformar y generar diversos significados. Estas características del símbolo abren paso a la posibilidad de que éste puede ser visto como un texto en sí mismo. Lotman lo llama símbolo-texto [Lotman, 1996:88]. Considera que éste guarda una estrecha relación de estudio con el escenario y el auditorio donde va a comprimir, descubrir o encubrir la memoria y los diversos sentidos.

En este escrito es fundamental analizar algunas formas simbólicas que construyeron parte del escenario del 11 de Marzo, con el fin de entender cómo es que la forma simbólica guarda la memoria del texto de la cultura y cómo es que en cierto momento puede desplegar las capas de significados, la transformación de éstos y la generación de nuevos sentidos. Los tres ejemplos presentados son el pasamontañas, una pancarta y el silencio colectivo.

El Pasamontañas

El pasamontañas está hecho para aquellos que necesitan atravesar los bosques y las llanuras a bajas temperaturas, también es un implemento usado en las regiones nórdicas donde la nieve congela el rostro. Debido a su forma, el pasamontañas incluso sirve para ocultar la identidad, por eso ha sido relacionado con los actos y los grupos terroristas, con los grupos de asalto; con la cobardía y con el anonimato de la acción armada.



Zócalo de la ciudad de México.
Foto: Obed Arango, 11 de marzo del 2001.

El pasamontañas en un ambiente, donde el calor prevalece y en una cultura en la que es importante “dar la cara”, aparentemente no tiene sentido, pues adquiere todos aquellos rasgos pertenecientes a diversos sistemas semióticos. Así, el pasamontañas zapatista, se ha visto atacado e incompreso por un amplio sector de la sociedad debido a esas preinterpretaciones y usos.

Sin embargo, el pasamontañas, que de entrada sirve para guardar el anonimato guerrillero del EZLN desde 1994, de manera dinámica como forma simbólica ha interactuado con otros sistemas semióticos, de tal forma que este anonimato aunque está presente, ya no es primario. Un ejemplo de la interacción del pasamontañas con otros sistemas semióticos es la relación que tiene con la “máscara” en México [Hammil, 2001]. Esa máscara que se hace presente en los cuadriláteros de la lucha libre. Ese rostro es elegido como identidad, de él resulta la dignidad del guerrero, en la cual se hace mito y se construyen las leyendas como el “Enmascarado de Plata”, “Blue Demond”, “Tinieblas”; todos son luchadores que han adquirido cierta representatividad generacional de la cultura popular de México. Cuando la máscara se pierde, la dignidad ha caído al suelo, la carrera del luchador esta moribunda, es una derrota de la cual

muchos luchadores nunca se levantan, se convierten en los derrotados, siempre serán “el que perdió la máscara con...”, no importa cuántas victorias tengan después, ese hecho siempre pesará más que cualquier título. El pasamontañas también ha adquirido las características de la máscara, como forma simbólica ha establecido una interacción con ésta. El pasamontañas se consagró plenamente en la arena más importante del país, en el Zócalo de la ciudad de México el 11 de marzo de 2001.

Sin embargo, el pasamontañas zapatista por ejemplo, —que no es el mismo que el del Ejército Popular Revolucionario (EPR)—, ha adquirido y sintetizado en su dinámica significados de otras culturas y de sistemas semióticos de otros países. El pasamontañas también representa la redención de un rostro. El doctor Martin Luther King fue el redentor del rostro negro, el símbolo y el líder máximo de la lucha por los derechos civiles en los Estados Unidos en las décadas de los cincuenta y sesenta. A su muerte, varios pastores evangélicos de México expresaron “Martin Luther King ha muerto, yo también soy negro” [Arango, 1997]. Estos pastores evangélicos de México doblemente segregados, por ser indígenas y por pertenecer a una minoría religiosa que ha sufrido la expulsión de sus tierras como resultado de la intolerancia, pudieron identificarse con la redención de un rostro hecha por Martin Luther King. El pasamontañas representa esa mirada digna, ese rostro que busca redención. No son pocos los extranjeros que han relacionado el pasamontañas zapatista con la redención del rostro indígena, en relación, a la vez con la redención del rostro negro.

El pasamontañas sintetiza también la lucha no violenta que el EZLN ha sostenido durante siete años. La corresponsal para la BBC de Londres expresó la mañana del 11 de marzo, que los símiles y los paralelos que han sido establecidos entre la marcha a Washington en 1963 en pro de los derechos civiles y la entrada zapatista al Zócalo, no eran pocos, considerando la diferencia de épocas y culturas. La reportera señaló que el discurso de Martin Luther King, “Yo tengo un sueño” (“*I have a dream*”), y el de Marcos, coincidían en el sueño de la diversidad, del derecho a ser diferentes en términos de igualdad. Otro rasgo común era el método de lucha, un recorrido por el país sumando a la sociedad civil y dialogando en el proceso. Destacó con énfasis, que mientras Martin Luther King era el redentor de un rostro negro, que lo ha hecho baluarte y símbolo, el pasamontañas era el redentor del rostro indígena, que poco a poco comienza a convertirse en el símbolo redentor de los grupos marginales de México [Arango, 2001].

El pasamontañas también es dual en forma y fondo. En fondo, es la mirada, esa mirada habla y pide las demandas de un gran sector de la población mexicana. Esa mirada juega con el pasamontañas y representa lo que en niveles macros se da entre caudillismo y anticaudillismo. Marcos es el nuevo mesías, el nuevo caudillo que realizó la entrada triunfal al Zócalo; pero también, “todos somos Marcos”, en una actitud de ponernos el pasamontañas, todos somos zapatistas. Marcos no existe.

El pasamontañas como símbolo ha adquirido la memoria de una lucha, ha sintetizado y puesto en una interacción compleja diversos sistemas semióticos; para un gran sector de la población ha borrado y enterrado las preinterpretaciones de cobardía y terrorismo para convertirse en un símbolo de lucha, de redención, de caudillismo y de anticaudillismo, se ha convertido en baluarte de los grupos marginales.

Las variaciones comienzan a surgir. El pasamontañas blanco representa a la sociedad civil que apoya al EZLN. Un hombre va con una pancarta por la calle de Francisco I. Madero, su rostro debe mirar por dónde camina y al mismo tiempo danza con los tambores, gritando y cantando las consignas. Su rostro está envuelto en un gran pasamontañas blanco, resultado de los orificios que le ha hecho a la manta. Yo le tomo una y otra fotografías y le comento “sólo tomo su mirada”, el hombre me responde, “este es mi pasamontañas, es un pasamontañas blanco, caray estoy contento, esto es de victoria y de paz, por eso es blanco”. La forma simbólica en su dinámica, no sólo transmite información, genera sentido, estos sentido pueden trascender o aislarse en un sólo momento.



Zócalo de la ciudad de México.
Foto: Obed Arango, 11 de marzo del 2001.

La diversidad representada en una pancarta

La característica principal, tanto en el aspecto macro como en el micro, de la entrada zapatista fue la diversidad ideológica, religiosa, étnica y generacional que se congregó y que usó diversos lenguajes para expresarse. Entre éstos destacaron el musical, el gráfico y el dramático. De las manifestaciones musicales y dramáticas sobresalió la danza de los monigotes que, con tamborines, llegaron por la calle Francisco I. Madero [Arango, 2001]. Frente a la catedral había un templete en el cual se presentaron distintos cantantes que entonaron la música de protesta. La presencia de símbolos y prácticas religiosas también estuvieron presentes, por ejemplo, en la esquina de Moneda y Palacio, a un lado de la tarima donde se encontraba el EZLN, los eternos danzantes del Templo Mayor (el grupo de concheros) celebraban un Zócalo indígena. También había diversos grupos protestantes como “Pastores por la paz”, el Seminario Presbiteriano de México y algunas iglesias evangélicas. A un lado del asta bandera se encontraba un chamán haciendo limpiezas, a él se le acercaban todo tipo de personas; en ese momento contrastó la presencia de un



Zócalo de la ciudad de México.
Foto: Obed Arango, 11 de marzo del 2001.

extranjero blanco, alto y barbado con el atuendo de sacerdote. En cuanto a la diversidad ideológica, había grupos de izquierda y derecha centro, éstos se daban a notar por las pancartas y mantas que mostraban. Algunos iconos sobreabundaron como el infaltable “Che”, otros fueron novedosos como el de “*Chicana Power*”, asimismo, hubo pancartas de diversas organizaciones civiles y de partidos políticos; la gran manta que cubría el hotel *Majestic* decía “Los pueblos indígenas esperanza del mundo”, a esta frase la complementaba el símbolo del Partido Verde Ecologista. También se notó una gran variedad de grupos étnicos nacionales y extranjeros. La diversidad se hizo presente y utilizó diversos lenguajes para apoyar y exponer sus demandas a la caravana zapatista.

Un hombre sostenía una pancarta que, a mi parecer, sintetizó de manera gráfica la diversidad que hubo en el Zócalo. En ésta interactúan diversos sistemas semióticos que a continuación son enunciados.

La situación inmediata

El hombre estaba de pie con su rostro cubierto por la sombra, se encontraba muy lejos de la tarima donde estaba la caravana; el hombre había viajado desde muy lejos, venía de Chihuahua y trabajaba con los Tarahumaras.

La pancarta incluía lo siguiente:

- A) El lenguaje gráfico e histórico. El hombre se amparaba en un icono que representa la resistencia social en favor del oprimido. Éste es el rostro del “Che”, copia de la foto que Korda le tomó al Che Guevara en los funerales de “La Coubre” el 5 de marzo de 1960 en la Habana. Este icono, a su vez, está dentro de un eje histórico, pues carga en sí, todo lo que puede representar el mito del “Che” —esta imagen ha sido una de las más reproducidas y famosas del siglo pasado—. La imagen del Che funciona para legitimar la petición de este hombre.
- B) El lenguaje religioso que se mezcla con la ironía política. El hombre está entre la fe y la incredulidad de lo que la marcha puede lograr, de los cambios que puede generar entre los Tarahumaras, de que su petición sea vista por Marcos y de que algún medio lo pueda fotografiar, por tanto, escribió: “Marcos acuérdate (*sic*) de los ‘Tarahumaras’, cuándo (*sic*) estés en palacio legislativo” (cuando me disponía a tomar la fotografía, me preguntó que, si así estaba bien, que si la foto se iba a publicar; yo le contesté “tengo esa expectativa”, el me dijo más enfático “yo también”. Su actitud me confirmó que se debatía entre la fe y la incredulidad). La frase corresponde al pasaje bíblico de Lucas 23:42, el cual refiere al ladrón que busca en Jesucristo, colgado en la cruz, una esperanza. La esperanza está en el Mesías, en aquel que tiene las virtudes para ser un redentor. Una vez más en las formas simbólicas se presenta el código histórico del caudillo. Marcos, abiertamente es el redentor y es quien ha logrado los méritos para llegar a ese reino misterioso que es el Palacio Legislativo.

- C) Un tercer sistema semiótico presente, tiene que ver con el universo étnico que en el caso de los Tarahumaras, se afirma como un mundo lejano y abandonado. En la pancarta, el hombre declara su procedencia: “desde las barrancas del cobre Chihuahua”. Ha llegado desde muy lejos guiado por ese leve impulso de fe que lo llevó hasta el Zócalo.
- D) Hace referencia a un lenguaje social y aunque minimiza, reconoce a la sociedad civil y estampa su firma, ésta encierra todo el desánimo, toda la lucha, todo el abandono, toda la ironía política, toda la fe que le impulsa y toda la incredulidad que lo hace poner los pies sobre la tierra, escribe: “atte- (*sic*) un Mexicano más”. Sabe que por sí mismo, como “un Mexicano más”, no hay mucho por hacer, pero a la vez, se sabe suma de un grupo mayor llamado sociedad civil. Y en el intento existe un “creo, ayuda a mi incredulidad”.

La pancarta es una forma simbólica en la que interactúan diversos sistemas semióticos que le dan un significado místico y religioso, en medio de la realidad que reconoce y en la que se debate. También refleja la diversidad y pluralidad que están en el nivel macro. Ésta es una pancarta pequeña y es una más entre miles, pero es precisamente en esa pequeñez y en esa singularidad donde subsiste y radica la fuerza de la sociedad civil, porque ésta se suma a otras tantas. Marcos es el caudillo y redentor; pero a la vez, el hombre encarna a Marcos, en calidad de saberse “un Mexicano más”. Esta vez, Marcos debe existir, es espejo que se niega a morir en el abandono y la lejanía del mundo Tarahumara.

El Silencio

¿Cómo se fotografía el silencio? ¿Cómo tiene su transición a los sistemas gráficos lo que por naturaleza pertenece a los sistemas semióticos auditivos? Éstas fueron preguntas que flotaron en la mente de muchos fotógrafos durante esa tarde.

El silencio forma parte de diversos sistemas semióticos de tipo auditivo. El silencio en la música es pausa que desemboca en ritmo, tono y colofón. El silencio en la oratoria es arte que forma imaginarios y que envuelve al auditorio en un sueño, tal fue el caso del gran líder social Martin Luther King. El silencio en el diálogo suele ser soberano ante la necesidad. El silencio en el drama es muerte oscura y emoción vivificante.

Quienes estuvimos el 11 de Marzo de 2001 en el Zócalo de la ciudad de México fuimos testigos de uno de los silencios más prolongados y estremecedores que la historia de la política en México haya presenciado. Este silencio mezcló diversos códigos auditivos. Fue musical porque desembocó en fiesta. Fue oral porque formó parte de un discurso que nos hizo soñar. Fue dramático porque representó una realidad compartida. Fue dialógico porque impactó a los partidos políticos y les mostró la necesidad en la que se encuentran y actúan. Pero al mismo tiempo fue un silencio distinto a todos los demás.



Zócalo de la ciudad de México. Foto: Obed Arango, 11 de marzo del 2001.

Marcos se encontraba en el centro de la tarima, habían pasado ya cuatro discursos. Se acercó al micrófono y con papel en mano comenzó a develar un espejo. Es el espejo de la diversidad. Marcos no es el gran orador que fue Martin Luther King, quien con su ritmo, musicalidad y tono de voz cautivó a las masas. Marcos es, más bien, parco, controla sus emociones y su voz es de este mundo, no es sobrenatural.

Al iniciar el discurso, el silencio comenzó a imponer una extraña soberanía, y éste, no es ausencia de sonido, sino presencia de sabiduría. No es, y a la vez sí es, lo que dice Marcos, pues él es el reflejo en el espejo, que es la sociedad civil. Y en ese silencio todos nos miramos y nos dimos cuenta que tenemos una respuesta (o miles de ellas) para la injusticia, la marginación y la muerte (el silencio es sabio).

En tanto Marcos leía su discurso, el silencio también lo estremeció. Él, se había dado cuenta que es espejo y que está encarnando una respuesta genuina y honesta. El texto que expuso se convirtió sólo en parte del contexto (el silencio es texto y mensaje).

La sociedad civil buscó asomarse a esa ventana que es el pasamontañas y se vieron a ellos mismos. El espejo es incluyente, "Todos somos Marcos", no en el lema, en el silencio. El caudillo no existe, existe sólo en el reflejo. La sociedad civil mostró que su presencia no es morbo, es compromiso (el silencio es paradoja).

Es un silencio dialógico que va de la sociedad civil a Marcos, y terminó condensando a toda una diversidad. En dirección contraria a Marcos, la sociedad civil se dispersó en miles de sentidos (el silencio es vanguardia en la resolución de conflictos).



Zócalo de la ciudad de México. Foto: Obed Arango, 11 de marzo del 2001.

Marcos hizo un llamado a la ciudad y tocó las fibras más sensibles cuando en tono humilde pidió su apoyo. Así, se hicieron manifestaciones dramáticas más evidentes del silencio. Se reflejó en la impactada mirada de Marcos. Se evidenció en los miles de periscopios que se alzaron en toda la plancha del Zócalo para observar en silencio, buscando ir al pasamontañas, al centro de la lucha. Se manifestó en la mirada hacia adentro de aquellos que inhabilitados para ver a Marcos —porque la muchedumbre los cubría—, cerraron los ojos y con la mano en la barbilla escucharon y reflexionaron. Se expresó en las miradas lejanas de quienes, como la anciana, sonrieron con esperanza, y en la del niño campesino que observaba con seriedad. El silencio no es ausencia de sonidos, es presencia de gestos de afirmaciones que sólo se medio murmuran. El silencio ya no pertenece más a los sistemas semióticos auditivos, se ha encarnado en el drama y en éste ha hecho su transición a los sistemas gráficos. El silencio se fotografía en los rostros y las miradas. Mi cámara, mi ojo y mi cuerpo, en el “allí”, tiemblan ante lo que ven. Y en el silencio del “aquí” de la escritura, doy cuenta de que el silencio es polisémico porque también es políglota (el silencio, es la mejor bienvenida, para quienes luchan de manera digna, la sociedad civil y los zapatistas).

El silencio vuelve a los sistemas auditivos pues, como en la música, da paso al colofón y con otro acto simbólico, éste se ha roto. Los zapatistas reciben una llave gigante de unicel, la cual lleva consigo su humor y está cargada de significado, representa las llaves de la ciudad. Éstas, no han sido otorgadas por la representación oficial, sino por la sociedad civil. Es la bienvenida, a una entrada triunfal al Zócalo

de la ciudad de México, y marca el inicio de una nueva etapa y también de una jornada que durará varios días, en busca de la toma de la tribuna oficial de la nación. La fiesta y la lucha sigue.

SUGERENCIAS: LO MARGINAL EN EL CENTRO (O DE CÓMO CARLOS SALINAS TUVO UNA PESADILLA “¡AHORA SÍ! LOS VEO Y LOS OIGO”)

Las sugerencias de este trabajo, tienen que ser en el mismo tono del discurso. Por un lado, las implicaciones teóricas y, por otro, la interpretación de la realidad política y social del México actual en el análisis de caso.

Las sugerencias teóricas tienen diversas orientaciones. Éstas son, conceptuales metodológicas y epistemológicas.

En las conceptuales. La teoría del texto cultural ha demostrado que la cultura debe de concebirse de distinta manera para que ésta pueda ser apreciada en toda su riqueza. No es suficiente hacer lecturas lineales donde se busca la polisemia, hay que entender como se produce ésta, porque en ese proceso complejo está la mina de la creatividad del ser humano que reconfigura la historia. Por tanto, entender que la cultura es políglota, no sólo enfoca el estudio de la cultura al aspecto simbólico, como lo propone Geertz [2000], sino la orienta a los sistemas simbólicos y lenguajes que le dan vida.

Si reconocemos la redefinición conceptual de la cultura hecha por Lotman, necesariamente hay una transformación en el método de estudio. Si la etnografía, que tenía como fin clasificar, había pasado de ser una descripción lineal a buscar los significados y sentidos propuestos por Geertz [2000], con Lotman [1996], la mirada etnográfica, tiene que ser también semiótica. Esto provee de herramientas al investigador, pues ya no depende de la buena sensibilidad solamente, sino del enfoque de la mirada hacia los lenguajes y códigos que se presentan en los fenómenos culturales. Lotman no niega los momentos de Geertz (el “estar allí” y el “estar aquí”), les abre camino para que el “esfuerzo intelectual” tenga mayores beneficios. Asimismo, ayuda a estructurar un discurso complejo que va de lo macro a lo micro, porque el texto aparece en las categorías de texto cultural, texto ritual y texto símbolo. En las tres categorías, los sistemas semióticos están integrándose y desintegrándose en el proceso de producción de significados y sentidos. Por tanto, la mirada debe ser amplia y concreta, cuidando las variantes que surgen en cada nivel, pues no se pretende que sean modelos hijos.

Lotman, tiene aportes dentro de la epistemología, pues complementa y abre nuevas avenidas de estudio en el campo de la hermenéutica, confirmando que hay un estudio profundo del ser social que no puede ser comprobado y atado a modelos, pero sí comprendido. También permite contemplar el aspecto ideológico que da dirección al actuar humano y que se entabla en redes sociales de poder.

En cuanto a la lectura social política de México, a partir de la caravana invita a cuestionar ¿cómo surge la democracia en México? La respuesta es, por sistemas de oposición, cuando lo marginal se hace presente y decide vivir en el centro. Cuando el caudillo decide ser la sociedad civil.

Pero ¿qué es un grupo marginal? Ser un grupo marginal es una condena por ser diferente. La marginación es resultado de temores, de la ignorancia, de la cerrazón y de los fundamentalismos de un grupo dominante que ha creado su propio sistema de significaciones válidas sólo para ellos mismos. La segregación que es la madre de la marginación se sostiene en un sistema semiótico dominante, etnocéntrico, que encuentra su propio horror en el espejo de la diferencia. El “otro” no tiene lugar ni derecho a existir, el “otro” es ajeno y se convierte en una pesadilla continua de la ortodoxia. La marginación se expresa y se materializa en la miseria, en la pobreza, en las tragedias naturales, políticas y sociales. Lo marginal tiene diversas representaciones, éstas son auditivas, gráficas o verbales. Los grupos marginales con el paso del tiempo y de las generaciones han resuelto formar su propio sistema semiótico y definir su propio “yo”, ese “yo” que se expresa en las diversas organizaciones sociales. Estos grupos y organizaciones han crecido. En su activismo han decidido hacer cumplir sus derechos con la práctica de un modelo democrático que nace desde abajo, largas asambleas, resoluciones de corto alcance, posiciones radicales de insurrección o moderadas de negociación, al inicio ellos han sido sus propios interlocutores [Monsiváis, 1997]. Sin embargo, ante la falta de acciones y respuestas claras por parte de los gobiernos en turno estos grupos han optado por la resistencia civil, primero para convencerse a sí mismos de que pueden salir y romper el cerco; y segundo para entablar un diálogo permanente con la sociedad, lo cual les ha permitido encontrar nuevos interlocutores y comenzar un proceso democrático [Monsiváis, 1997]. El EZLN es resultado de ese diálogo profundo. Para entender este diálogo se requiere, primero, contemplarlo como una interacción compleja que se compone de múltiples sistemas semióticos. Segundo, debe verse a los espacios donde se genera este diálogo, el Zócalo es ese espacio donde en un domingo soleado hubo un encuentro histórico. El 11 de Marzo de 2000 fue tomada la tribuna más importante de la sociedad civil. Por ello, 17 días después la comandanta Esther (fiel representante de la marginación que ha decidido hacer presencia en el centro) habló en el Palacio Legislativo como una manifestación del triunfo del diálogo sostenido entre la sociedad civil y el EZLN.

Estudiar a la cultura como un texto siempre ha tenido sus límites, pues, como se mencionó al inicio, es una metáfora; sin embargo, aquí en México tenemos mucho por hacer y hoy más que nunca es importante aprender a escuchar, observar y leer los textos culturales apreciando su complejidad con toda seriedad. Hay cambios profundos que se están generando y merecen nuestra atención, por el bien de la democracia, la libertad y la justicia.

BIBLIOGRAFÍA**Arango, Obed**

- 1995 “Los Usos del Zócalo”, en Marie Odile Marión (comp.), *Antropología Simbólica*, México, INAH, CONACYT.
- 1997 “Entrevistas a líderes y pastores evangélicos”, México, material Inédito.
- 2001 *Etnografías del Zócalo: 11 de Marzo de 2001 (La redención de un rostro)*, para el curso de Ética de Martin Luther King, Philadelphia, EBTS.

Bell, Catherine

- 1992 *Ritual Theory. Ritual Practice*, Nueva York, Oxford University Press.
- 1997 *Ritual: Perspectives and Dimensions*, Nueva York, Oxford University Press.

Blanco, José Joaquín

- 1990 *Los mexicanos se pintan solos*, México, Pórtico de la ciudad de México.

Clifford, Reginaldo

- 1998 “Análisis semántico basado en imágenes: un enfoque etnometodológico”, en Galindo, Jesús, *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México, CONACULTA, Addison Wesley Longman.

Escobar, Samuel

- 2001 *Religious Transitions and Civil Society in Latin America*, Filadelfia, EBTS.

Galindo, Jesús

- 1997 *Sabor a ti: metodología cualitativa en investigación social*, Jalapa, Universidad Veracruzana.

Garfinkel, Harold

- 1994 “What is Ethnometodology”, en *Polity Reader in Social Theory*, Cambridge, Polity Press.

Geertz, Clifford

- 1988 *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, California, Stanford University Press.
- 2000 *Interpretación de la cultura*, Barcelona, Gedisa.

Goffman, Erving

- 1990 *The Presentation of Selt in Every Day Life*, Londres, Penguin Books

Giddens, Anthony et al.

- 1991 *La Teoría Social Hoy*, México, CONACULTA, Alianza Editorial (Los noventa).
- 1997 *Habermas y la modernidad*, México, REI-México.

Green, Eugenio

2000 *El Posmodernismo en las Américas*, Quito, CLADE IV.

Hall, Edward T.

1990 *El lenguaje silencioso*, México, CONACULTA (Los noventa).

Hamill, Pete

2001 "La Máscara como Estrategia", en *Letras Libres*, México, Marzo.

Lotman, Iuri

1996 *Semiósfera I* (Semiótica de la cultura y del texto), Madrid, Cátedra.

Mc Lujan, Marshal

1980 *Leyes de los medios: la nueva ciencia*, México, CONACULTA (Los noventa).

Monsiváis, Carlos

1987 *Entrada Libre, crónicas de la sociedad que se organiza*, México, ERA.

2000 *Aires de Familia. Cultura y Sociedad en América Latina*, Barcelona, ANAGRAMA.

Thompson, John

1995 *The Media and Modernity*, California, Stanford University Press.

1998 *Ideología y Cultura Moderna*, México, Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco.

Turner, Víctor

1974 *Dramas Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, Nueva York, Cornell University.

1999 *La Selva de los Símbolos*, México, Siglo XXI editores.

Winkin, Yves (comp.)

1984 *La Nueva Comunicación*, Barcelona, Kairós.

Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual

Rubén López Cano*

RESUMEN: *Este trabajo presenta y critica dos conceptos fundamentales para la semiótica musical cognitiva de nuestros días: los de competencia y tópico musicales. Después de hacer una exposición de estas nociones según los trabajos de autores como Stefani, Hatten, Agawu y Monelle, se inicia una discusión que intenta reformularlas en términos de un estudio cognitivo orientado al enactivismo.*

ABSTRACT: *In this work, two main concepts for cognitive musical semiotics are presented and discussed: those of the musical competence and the musical topic. After an exposition of the notions, following authors as Stefani, Hatten, Agawu y Monelle, I propose a critical discussion whose main objective is to reformulate these concepts in terms of the cognitive orientation of enactivism.*

Durante la última década del siglo xx, el desarrollo producido en la semiótica aplicada a la música ha comprometido de manera definitiva su evolución inmediata. Desde hace mucho tiempo se “denunciaban” ya las importantes limitaciones del estructuralismo y su filiación positivista. Sin embargo, la convicción relativa al discurso epistémico no evitó que en la práctica resultara mucho más difícil desembarazarse de este marco metodológico. Después de todo, ¿no fue el estructuralismo optimista de los felices sesenta y setenta el que permitió la emergencia de la semiótica como disciplina “científica” dentro de las humanidades?¹

La pervivencia de éste es palpable en discursos teóricos relativamente recientes. Citemos dos casos. Por un lado, las teorías de Eero Tarasti [1994] han llevado a su punto más complejo la aplicación de la narratología greimasiana a la música. Sus desarrollos muestran tanto los potenciales como limitaciones de esta ruta. En los últimos años, el propio autor ha redefinido su trabajo semiótico en clave del existencialismo filosófico [Tarasti, 2000].

Otro caso digno de mención es el método de la tripartición, defendido desde los años setenta por Nattiez-Molino. Su pretendido nivel neutro, es decir, la posibilidad de

* Universidad Nacional Autónoma de México, SITEM

¹ Fue por esos años cuando un vigoroso Jean Jaques Nattiez clamaba que la musicología entera debía someterse a una revisión semiológica integral para depurar sus procedimientos científicos. Tan autosuficientes declaraciones despertaron numerosas iras.

aislar el “objeto” musical de toda acción semiótica, no es sino un caso extremo de inductivismo ingenuo. Para Nattiez, este nivel puede alcanzarse por medio del método de análisis paradigmático de Nicolás Ruwet [1972], una estratagema de carácter empírico-taxonómico.² Durante los últimos años, Nattiez ha desarrollado un discurso metateórico intrincado, refinado y complejo, donde nociones de las ciencias cognitivas confluyen con ideas provenientes de la hermenéutica. Pero a la riqueza de su discurso epistémico, no le ha seguido ningún ajuste sustancial de su aparato teórico. En ocasiones parece que se trata de una mera justificación de prácticas analíticas que han permanecido intactas por más de treinta años [Nattiez, 1990a, 1990b, 1993, 2001].

Si bien Nattiez se ha alejado paulatinamente de los círculos de discusión semiótica (cada vez más impermeables a sus propuestas), sus teorías y métodos gozan de la aceptación continua de una buena parte de la comunidad musicológica. Esto se debe, en parte y más allá de sus innegables aportes y ricas argumentaciones, a que su espíritu “científico” complace mucho a una musicología tradicional obnubilada aún con la idea de alcanzar una “objetividad” rigurosa.

Pero el destino de la semiótica general o aplicada no está en el travestismo disciplinar. Pese a la pervivencia del estructuralismo, en los años ochenta y noventa se abrieron nuevos caminos de investigación. Con el desarrollo de las ciencias cognitivas,³ y las coincidencias del objeto de sus investigaciones con el concepto de semiosis del filósofo y científico Charles Sanders Peirce (1839-1914), la disciplina se dotó de nuevos instrumentos.

Al mismo tiempo, las investigaciones históricas y sistemáticas de la musicología más conservadora, contemplaron cómo se derrumbaba su “cientifismo” pintoresco ante la necesidad de nuevas áreas de investigación musical. Estas áreas se gestaron al interior de diversos saberes disciplinarios con tradiciones científicas más solventes. De este modo, la música objeto de estudio de disciplinas como la sociología, las diversas ramas de la psicología —desde la clínica hasta el psicoanálisis—, la cibernética, la neurología, la teoría de sistemas, las ramas de la antropología, la lingüística, etcétera. Esta nueva efervescencia se plasma en numerosos trabajos de fundamentos y alcances distintos.

Entre las orientaciones más relevantes que han seguido el estudio de la música desde el punto de vista de la cognición y significación, podemos mencionar las siguientes:

- La musicología cognitiva en sus diversas orientaciones:
 - La psicología cognitiva que ha producido aportes importantes con los trabajos de Imberti [1986], Sloboda [1993] y otros investigadores [Sloboda, 1994; Sloboda y Aiello, 1994].

² Entre las críticas más interesantes a este y otros principios metodológicos de Nattiez se encuentran las de Dougerthy [1994], Hatten [1980, 1992] y Martínez [1997].

³ Para una revisión histórica del desarrollo de las ciencias cognitivas la referencia obligada y básica es Gardner [1985].

- Los estudios experimentales que encuentran sus máximos exponentes en los miembros de la *European Society for the Cognitive Study of Music*, ESCOM [Delalande, 1989, 1993; Deliege, 1997; Deliege y McAdams, 1989; Deliege y Sloboda, 1996, 1997; Riess y Holleran, 1999].
- Las investigaciones teóricas que recuperan los resultados de los trabajos experimentales para adelantar nuevas hipótesis y modelos de trabajo [Cross, 1994; Leman, 1995, 1997; Lerdahl y Jackendoff, 1983; Zbikowski, 1995, 2001].
- La inteligencia artificial cuyos aportes van desde la formulación de importantes explicaciones teóricas hasta la “musicología aplicada” encargada del desarrollo de recursos tecnológicos como sistemas para la composición o análisis musical asistido por computadora, etcétera [Balaban, Ebcigulu, Laske, 1992].
- Por su parte, la importancia de la hermenéutica en los estudios musicales crece día a día. Ha llegado a impregnar el corazón del discurso historicista [Dalhaus, 1997]; florece en la *new musicology* y el *new criticism* norteamericanos [Kramer, 1990, 1995, 1998; Robinson, 1997], así como en la neonarratología⁴ [Abbate, 1991; Cone, 1974, 1982; Robinson, 1997] y se apuntala con la consolidación de la hermenéutica musical europea [Escal e Imberty, 1997], principalmente en la reciente “escuela” de Aix-en-Provence [Mioreanu y Hascher, 1998].
- En el campo de la semiótica musical son relevantes algunos trabajos neoestructurales [Agawu, 1991; Grabocz, 1987, 1996; Monelle, 1992; Tarasti, 1979, 1989, 1994, 1995, 1996]. Pero el gran aporte viene, sin lugar a dudas, de aquellos trabajos de extracción peirciana [Dougherty, 1994; Monelle, 1992, 2000; Martínez 1996, 1997; Tarasti, 1995, 1996], así como de los estudios de orientación semiocognitiva⁵ [Hatten, 1982, 1994, 1997-1999; Lidov, 1987; Reybrouck, 2001a, 2001b; Zannos, 1999].⁶

En la actualidad, el estudio de la significación musical se desarrolla por sendas variadas que, pese a sus distancias metodológicas, continuamente se encuentran en las mismas encrucijadas epistémicas. Entre éstas:

- La disolución de la oposición objeto-sujeto de estudio.
- La obsolescencia de la dicotomía objetivo / científico *versus* subjetivo / no científico o filosófico.
- La consideración de presaberes que rigen la percepción-comprensión de la realidad fenoménica. La psicología y ciencias cognitivas los denominan “esquemas”, “marcos” (*frames*) o “guiones” (*scripts*) cognitivos. La semiótica los aborda desde la perspectiva de los “tipos cognitivos” a partir de la dicotomía entre *types*

⁴ Para una revisión crítica de algunos trabajos importantes recientes en narratología producidos en Europa y América, Pederson [1996].

⁵ El trabajo de López Cano [2001a, 2001b, 2001c, 2001d, 2001e] pretende recuperar y desarrollar algunas líneas de la investigación semiocognitiva.

⁶ Para una revisión crítica de algunos de los trabajos de semiótica musical más importantes de los noventa, Echard [1999].

y *tokens*. La tradición hermenéutica, por su parte, los llama “prejuicios” u “horizontes de expectativas”.

- El predominio metodológico de procesos y lógicas circulares como el círculo de la percepción en la psicología cognitiva de Neisser o el círculo hermenéutico de la filosofía hermenéutica.
- La convicción de que la semiosis estética es por naturaleza creativa y super-productiva. Cogitar una obra de arte, desde la creación o recepción, supone la generación continua de interpretaciones, reacciones, significados, estrategias y recursos operativos que no estaban presentes en ejercicios semióticos anteriores. El resultado de estos particulares procesos de cognición son, en buena medida, impredecibles. De este modo, emerge un fuerte problema epistémico en el estudio de un fenómeno así de dinámico, impredecible y complejo.

Pero estos “encontronazos” no son exclusivos de la musicología, la semiótica, ni de otras ciencias humanas. La epistemología de la complejidad ha revelado que el mismo mundo “natural” es mucho menos lógico y unidireccional de lo que se ha creído. A la luz de la ciencia más reciente, el mundo físico se parece cada día más a los procesos estéticos. La química, física, biología, ingeniería, pero también la sociología, la politología, la economía y las ciencias empresariales, desarrollan nuevos instrumentos científicos fundamentados en paradigmas de complejidad [D’Agostini, 1997; Morin, 1977-1991, 2000; Roger *s/f*; Wagensberg, 1985].

Todavía no ha sido posible (y quizá no sea deseable) un esfuerzo por construir una vía de estudio semiótico de la música que recupere e integre satisfactoriamente, en un todo único y aglutinador, el marco filosófico de Peirce, las categorías operativas de las ciencias cognitivas, los instrumentos de falsación-verificación de la inteligencia artificial y la estrategia argumentativa de la hermenéutica. Sin embargo, es un hecho que estamos ante una incipiente y prometedora unión entre estos campos de estudio. Los mejores aportes de esta nueva alianza están aún por venir.

LA SEMIÓTICA SE HACE DISCUTIÉNDOLA

A menudo, parece que la semiótica musical no es sino la historia de las increpaciones que se ha hecho a sí misma, no hay paso ni propuesta que no sea inmediatamente criticado por el colectivo de colegas. Pero en esa práctica reside precisamente su mejor acreditación de solvencia académica.

En este trabajo son presentados dos de los instrumentos más importantes, desarrollados en años recientes para el estudio de la semiosis musical, la noción de “competencia musical” y el concepto de “tópico musical”. Si bien ambas categorías aún están en gestación, sus potencialidades y alcances ya son palpables. Una breve revisión crítica de éstos, informará al lector sobre la orientación de los estudios semiótico-musicales más aventajados a la fecha, al tiempo que permitirá proponer

los movimientos que el teórico debe dar para desarrollar al máximo la nueva y rica encrucijada epistémica sin dudar entre el giro lingüístico y el coqueteo hermenéutico.

LA COMPETENCIA MUSICAL

El estructuralismo falló en su proyecto de crear una semántica musical a manera de designadores rígidos. Pese a algunos casos de reincidencia necia o desinformada, los semiólogos agotaron ya la pretensión de encontrar correlaciones semióticas estables y unívocas entre estructuras musicales y significados específicos. Si bien, la búsqueda del “código perdido” y su presentación a manera de diccionario cerrado fracasó, es justo reconocerle a este periodo formativo de la semiótica musical, el gran paso que significó erradicar el trauma que producía el problema del estudio del significado musical (para unos inabordable, para otros inexistente).

Al dejar de considerar las estructuras musicales como principio y fin de la semiosis musical, la semiótica desplazó su atención del objeto sonoro (la mayoría de las veces encarnado erróneamente en la partitura) hacia la competencia del sujeto musical.

La Teoría de la Competencia Musical de Gino Stefani no fue el primer aporte, pero sí uno de los mejores ejercicios teorizadores concentrados enteramente en esta empresa. Stefani [1998:13] define la “competencia musical”, como “el saber, el saber hacer y el saber comunicar” que se actualiza cuando se viven experiencias musicales, la competencia musical es la “capacidad de producir sentido mediante y/o en torno a la música”.

Stefani articula la competencia musical en cinco niveles distintos de codificación:

- Códigos generales del *Homo Musicus*: entre los que se encuentran, por ejemplo, la costumbre de vivir experiencias emotivas, musculares, sensoriales, sinestésicas; aplicar esquemas perceptivos y mentales elementales; efectuar comportamientos antropológicos de base en relación también con objetos sonoros.
- Prácticas sociales: la costumbre de aplicar reglas y esquemas culturales.
- Técnicas musicales: la capacidad que se obtiene aculturándose con teorías, métodos y procedimientos específicos del quehacer musical.
- Estilos musicales: las habilidades que se adquieren frecuentando modos particulares de realizar las técnicas musicales, propias del género de una época específica o corriente determinada.
- Obras: es decir, la facultad de reconocer características específicas de textos musicales particulares.

La teoría de la competencia musical de Stefani está directamente inspirada en la teoría de los códigos de Umberto Eco [1975]. Sin embargo, esta filiación que es su mejor garantía, es también su lastre mayor. La teoría de los códigos de Eco surgió como colofón de una manera de pensar los procesos semióticos. Nació para enterrarse a sí misma, o mejor dicho, para apurar la disolución de la limitada noción de código. Después de varios artículos y discusiones autocríticas que

sucedieron a la promulgación de su propuesta teórica, el propio Eco [1984, 1990] terminó por reemplazar el concepto de “código” por otro más flexible, complejo y productivo, el de “competencia”. Paradójicamente, una semiótica aplicada, visionaria y arrojada como la de Stefani, entra en conflicto con los movimientos de la semiótica general en la que se ha fundamentado. La competencia, como la entiende Eco, no es una mera aglutinación de códigos, es un instrumento de largo alcance y de desarrollo lento, pero fructífero, llamado a transformar sustancialmente la labor del semiótico.

Un código es un sistema, socialmente instituido, de correlaciones entre dos funtivos, uno del plano de la expresión con otro del plano del contenido. Pero la cognición musical es mucho más que la articulación de correlaciones simples, cuando la música es comprendida, la competencia permite hacer inferencias atrevidas que permiten generar sentido exitosamente en expresiones hipocodificadas, es decir, allí donde no hay un código fuertemente establecido. Del mismo modo, aprovecha estratégicamente las hipercodificaciones retóricas y estilísticas para ir más allá y producir sentido simultáneamente tanto en el nivel local como global; así establece una serie de interrelaciones de coherencia entre el todo y las partes, con diversos grados de rigor o laxitud lógica. Como las investigaciones de Stefani sugieren, hay muchas tareas realizadas por la competencia musical que van más allá de la mera aplicación de códigos. Las operaciones de la inteligencia musical desbordan el uso simultáneo, o el paso continuo de una tipología de códigos a otra. Descubrir y describir estos intrincados procesos son el objeto de una teoría de la competencia musical.

Si bien, la definición general de competencia musical de Stefani apprehende una idea asumida globalmente por otras teorías similares, su anclaje en la noción de código le ha impedido aprovechar otras herramientas desarrolladas por la semiótica cognitiva.

LA COMPETENCIA Y EL ESTILO

La teoría musical norteamericana tiene una tradición propia en el estudio de la competencia musical. Leonard Meyer, pionero de la musicología cognitiva, hace referencia a ella explícita o implícitamente [1956, 1978] y la acerca al estudio del estilo [1989]. En 1973 el director y compositor Leonard Bernstein fue invitado a las *Norton lectures* en la Universidad de Harvard, en sus charlas, empleó algunos conceptos de la gramática generativa de Noam Chomsky, incluyendo el de competencia. Cada una de las seis conferencias fue transmitida por televisión y luego distribuida en discos por la *Columbia Records* con el título de *The Unanswered Question*. La insólita popularidad que alcanzaron estas charlas propiciaron que un investigador serio, Allan Keiler, tuviera que aclarar los malentendidos causados por la aproximación *naïf* de Bernstein a la compleja noción de competencia musical [Keiler, 1978].

Uno de los más recientes y fructíferos aportes al estudio semiocognitivo de la competencia musical es el del teórico, musicólogo, pianista y libretista estadounidense

Robert Hatten [1982], quien a principios de los ochenta, dedicó una tesis doctoral al desarrollo de una metodología de estudio para el estilo musical, entendido como una competencia específica, desde la perspectiva de la semiótica posestructural. En trabajos posteriores, aplicó satisfactoriamente este concepto al estudio del significado expresivo (*expresive meaning*) de la música instrumental de Beethoven [Hatten, 1994]. Asimismo, la competencia musical aparece como eje de sus más recientes investigaciones sobre gestualidad [Hatten, 1997-1999] y narratividad en música [Hatten y Pearson, 2001].

Para Hatten, la competencia no puede reducirse a una tipología de códigos toda vez que ésta es mucho “más que un léxico de tipos o un conjunto de reglas”. Según él, la competencia es:

“habilidad cognitiva interiorizada (posiblemente tácita) de un escucha para entender y aplicar principios estilísticos, *constricciones*,⁷ tipos [cognitivos], correlaciones, y estrategias de interpretación para la comprensión de las obras musicales en ese estilo” [Hatten, 1994:288].

Su definición suena muy similar a la de Stefani. En el fondo hablan de lo mismo, pero la de Hatten, desde el principio hace intervenir más elementos aparte de los códigos, como los principios estilísticos, constricciones, tipos cognitivos y tácticas estrategias de interpretación. Gran parte de su trabajo se ha dedicado a investigar el funcionamiento de cada uno de estos conjuntos de operaciones y elementos. Además, la competencia de Hatten está inextricablemente ligada al estudio del estilo.

Para él, el estilo es aquello que la competencia requiere para comprender una obra. Es “la competencia en semiosis [o funcionamiento simbólico] presupuesta por una obra y necesaria para su comprensión como obra musical” [*ibid.*:293 y s.]. De este modo, competencia y estilo quedan vinculados en el mismo proceso cognitivo. Epistémicamente ocurren dos movimientos importantes: 1) ambas nociones se transforman en construcciones teóricas del mismo rango y 2) estilo y competencia se vuelven entidades interdependientes.

En efecto, el estilo determina qué secciones de la competencia musical específica se van a utilizar. Pero no se puede establecer la filiación de un objeto sonoro a determinado estilo musical si no se cuenta con una competencia adecuada. ¿Estamos frente a una molesta paradoja? Quizá no. Se trata simplemente de uno de esos procesos dialógico-circulares tan comunes en las ciencias cognitivas, a los cuales el investigador se tiene que acostumbrar para desarrollar tácticas de estudio adecuadas.

El estilo es un saber que forma parte del patrimonio gnoseológico de los sujetos. Entre el saber estilístico y los objetos estéticos existe una asimetría ontológica que, si

⁷ Constricciones: límites de las posibilidades sonoras y significativas en música ya sean psicológicas (*affordances*), estilísticas (emergentes) o históricas (resultado de un periodo histórico particular, de su tecnología, su estética, ideología, etcétera) [Hatten, 1994:288].

bien no es constante ni uniforme, es irreductible. No pertenecen a la misma esfera de conocimiento o acción sobre el mundo.⁸ Uno de los mayores problemas de la musicología tradicional, ha sido pretender que la enumeración de rasgos recurrentes detectados en unas obras musicales reducidas a mero artefacto, es suficiente para describir satisfactoriamente un estilo musical. No hace falta meditar mucho para advertir que no todos los “estilemas” y elementos que funcionan como marcadores estilísticos son necesariamente recurrentes, o que todas las regularidades y redundancias que aparecen en una obra o género, son consideradas como estilísticamente pertinentes. Además, la investigación cognitiva ha mostrado que muchas de las características estilísticas de una obra o género tienen un régimen emergente.⁹ Es decir, que no se reducen a una sumatoria de rasgos, sino a una serie de propiedades globales y complejas que los sujetos imprimen sobre los objetos sonoros a partir de procesos de categorización especiales. De este modo, sinérgicamente, la inteligencia musical los dota de continuidad, forma y apariencia global, una gestalt inexplicable con una lógica encerrada en principios estadísticos. Por otro lado, los musicólogos se equivocan al pensar que los pesados aparatos taxonómicos con los que jerarquizan estilos y géneros, están contruidos a partir de los mismos procesos de categorización¹⁰ que emplea el escucha o músico habitual para entender o reproducir ese estilo. Una vez más, la investigación cognitiva de la música advierte que la musicología es una actividad musical más, que utiliza una competencia específica productora de una semiosis particular en los sujetos. La praxis musicológica, como objeto de estudio de la musicología cognitiva, es un modo más de comprender la música. Esta modalidad de cognición se desarrolla en un marco distinto del entorno y tareas de otras actividades musicales como la composición, ejecución, escucha, etcétera. Entre todas, conforman el mosaico complejo del saber musical con los que cuenta cada cultura.

Por otro lado, competencia y estilo comparten su sujeción a los procesos de aprendizaje. El estilo es un saber/presaber que se forma durante los procesos perceptivos, al tiempo que es la garantía cognitiva que los posibilita. El saber estilístico, que puede conceptualizarse en la noción de esquema [*infra*], es aplicado a obras concretas para su comprensión. Sin embargo, la puesta en práctica de este

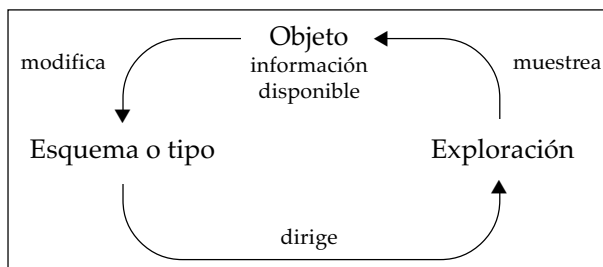
⁸ Para una discusión más detallada sobre la asimetría ontológica entre las obras y el saber estilístico, López Cano [2001e].

⁹ Sobre la naturaleza de la emergencia y propiedades emergentes ha profundizado la corriente cognitiva que se conoce como conexionismo [ver *infra*].

¹⁰ Investigaciones como las de Zbikowski [1995] han detectado por lo menos dos vías distintas de categorización en la escucha musical. La categorización en música es un tema estudiado actualmente tanto por la ciencia cognitiva [Lakoff, 1987; Lakoff y Johnson, 1980] como por la semiótica [Eco, 1997]. La teoría y semiótica musicales trabaja en este tema desde hace varios años. Robert Hatten, en la universidad de Indiana (Bloomington), dedicó en abril de 2001 todo un seminario al tema. El estudio más profundo y reciente sobre los procesos de categorización en música, se encuentra en el libro de Zbikowski [2001], que próximamente será editado.

saber, reconstruye y modifica sus contenidos en un nuevo continuo proceso dialógico que recuerda el círculo perceptual de Neisser [1976] (esquema 1).

ESQUEMA 1. CICLO PERCEPTIVO DE NEISSER [1976]

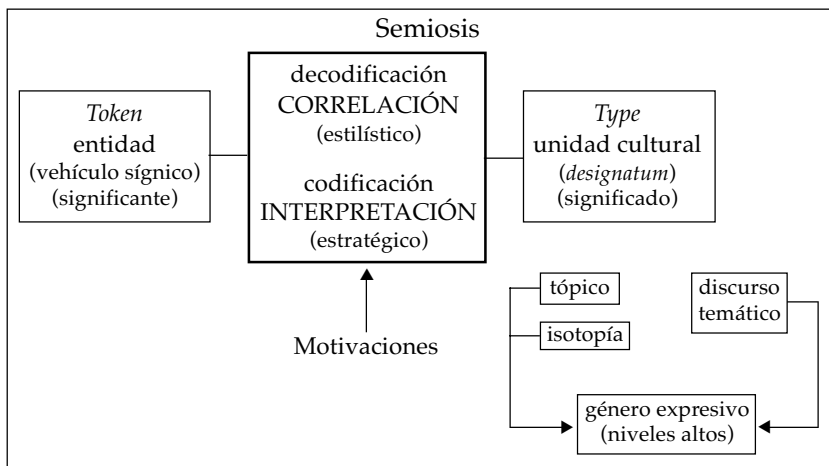


Hatten admite que la identificación del estilo con la competencia no basta para dar cuenta de ésta última. Por eso distingue dos tipos de competencia que intervienen en los procesos de comprensión musical: 1) la competencia estilística propiamente dicha que está constituida por principios y constricciones generales propios de cada estilo, y 2) la competencia estratégica que tiene que ver con elecciones particulares, excepciones u ocurrencias únicas que aparecen en una obra particular. La primera ejerce un papel correlacional; la segunda, interpretativo [Hatten, 1994:29 y s].

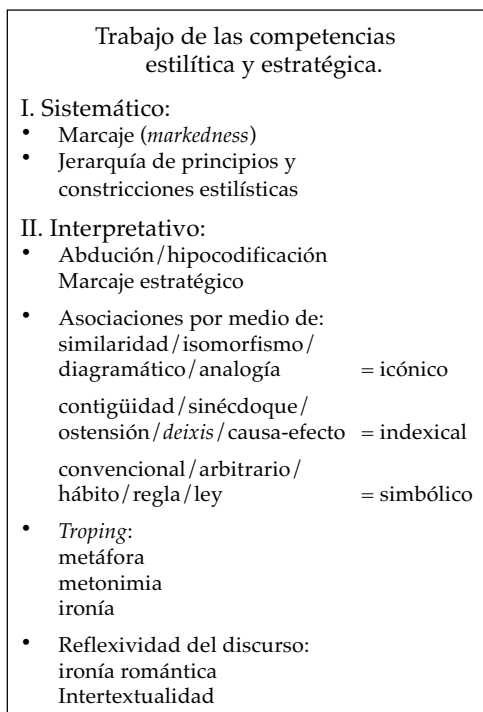
Con esta equiparación de la competencia, Hatten quiere subrayar que la noción de estilo implica mucho más que un cúmulo de simples rasgos, estilemas o incluso tipos cognitivos o un conjunto de las complejas operaciones que la gramática generativa expresa por medio de reglas intrincadas. Al tratarse de una habilidad cognitiva, la competencia estilística tiene que ver con la interpretación y producción de sentido con o a partir de la música como señala Stefani; y este potencial productivo está presente ya en la misma noción de estilo y cualquier descripción estilística debe considerarlo. Al coludirse con la competencia estratégica, el estilo mismo impone un balance entre las constricciones y los principios productivos al tiempo que admite mucha flexibilidad ya que la aparente violación de constricciones en niveles básicos, reditúa, en los niveles altos, en la afirmación de la consistencia de los principios generales. En otros términos, un estilo establece una serie de expectativas, constriñéndolas a un universo limitado, pero al mismo tiempo, provee de tácticas para burlarlas y genera procesos únicos e irrepetibles. La propuesta de Hatten es sumamente importante ya que si bien el teórico musical no debe obviar el componente cognitivo en su estudio, tampoco puede olvidar su especificidad profesional. No puede usurpar las tareas del psicólogo o el filósofo. Su campo de trabajo respecto a la competencia musical, sigue vinculado estrechamente con el estudio estilístico.

En los esquemas 2 y 3 se muestra el cuadro esquemático básico donde el autor enmarca su estudio de la cognición en la producción tardía de Beethoven.

ESQUEMA 2. DIAGRAMA ESQUEMÁTICO DE LA SEMIOSIS MUSICAL
Y TERMINOLOGÍA SEMIÓTICA [HATTEN, 1994:296]



ESQUEMA 3. TRABAJO DE LAS COMPETENCIAS ESTILÍSTICA Y
ESTRATÉGICA EN LA SEMIOSIS MUSICAL [HATTEN, 1994:296]



Existen algunos elementos complementarios al trabajo de la competencia que no menciona Hatten, *performance* y entorno de trabajo (*task environment*).

Como *performance* es designada la parte del saber musical relacionada con el uso que el sujeto hace de su competencia, y al mismo tiempo, con un conocimiento local efectuado en determinadas condiciones del “mundo real”. En este sentido, son reveladoras las investigaciones desarrolladas dentro de la inteligencia artificial por musicólogos como Otto Laske. Para este autor, “mientras gran parte del saber de la competencia se expresa verbalmente”, el *performance* se vincula más con el “saber-acción sobre la música, en términos de Seeger, conocimiento musical de la música”. Sus resultados son palpables en los productos de compositores, instrumentistas profesionales y los escuchas mismos [Laske, 1992:10].

El entorno de trabajo se refiere a las condiciones contextuales y circunstanciales de este tipo de cognición, el universo de herramientas y convenciones que determinan el pensamiento musical [Laske, 1992:8].

Desde la perspectiva de los estudios semiótico-cognitivos, según Ugo Volli [2000:166], la competencia:

“puede ser concebida, al menos en parte, como una serie de representaciones mentales esquemáticas (o a manera de guiones) de naturaleza seminarrativa que los miembros de una cultura determinada han elaborado sobre la base de experiencias repetidas”.

Es decir, aquellas construcciones teóricas propuestas por la ciencia cognitiva o la inteligencia artificial llamadas “marcos” (*frames*) o “guiones” (*scripts*). Éstos no son sino una versión desarrollada de los esquemas cognitivos, propuestos por el psicólogo cognitivo Frederick Bartlett [1932], que han sido objeto de reflexión en occidente, con diversos grados de matices desde la filosofía de Kant (*Crítica de la razón pura*, 1781-1787).

Ambos conceptos se pueden definir del modo siguiente:

Marco (*Frame*), esencialmente utilizado en la inteligencia artificial [Minsky, 1975], fue recuperado para la semiótica del texto por van Dijk [1976]. Estos autores definen los marcos de la siguiente manera:

Cuando se encuentra una información nueva [...] se selecciona en la memoria una estructura sustancial llamada *frame* [marco]. Se trata de un encuadre recortado que debe adaptarse a la realidad cambiando, si fuese necesario, ciertos detalles. Un *frame* es una estructura de datos para representar una situación estereotipada, como encontrarse en determinado tipo de estancia o ir a una fiesta de cumpleaños para niños. Cada *frame* incluye cierta cantidad de informaciones. Algunas se refieren a lo que alguien puede esperar que ocurra a continuación. Otras se refieren a lo que se debe hacer si estas expectativas no se confirman [Minsky, 1975].

[Son elementos de] conocimiento cognitivo[...] representaciones sobre el “mundo”, que nos permiten realizar actos cognitivos fundamentales como percepciones, comprensión lingüística y acciones [Van Dijk, 1976:31].

Los marcos son esquemas donde la base informativa aparece jerarquizada pero no ordenada en forma de acontecimientos sucesivos de acciones temporalizadas. Es una especie de mapa de situación que representa los contenidos informativos, incluyendo instrucciones de comportamiento o interrelación de la situación, organizados en pequeños fragmentos, unos con respecto a otros, pero no en su orden cronologizado ni en la disposición completa entre todos. Se emplean fundamentalmente para describir los procesos de percepción visual, cuando observamos una habitación o un rostro, nuestra percepción es guiada por marcos que nos permiten preconocer todos los objetos que esperamos estén contenidos en una habitación normal o el lugar donde sabemos deberán aparecer los ojos (dos) en relación con la nariz (una) y la boca (una) en un humano normal. Toda alteración de este marco supone la activación de acciones retóricas complejas que permitan normalizar la información respecto al marco e incorporarla en él en forma de nuevos datos que quedarán disponibles en futuras percepciones.

Cuando entramos en un restaurante, por ejemplo, activamos un marco que nos previene de los elementos que esperamos encontrar (tabla 1).

TABLA 1. REPRESENTACIÓN DEL ESQUEMA RESTAURANTE [LEAHEY Y JACKSON, 1998:222]

Papeles:	cliente, cajero, camarero, dueño.
Elementos:	Mesa, platos, menú, dinero, cubertería, comida, propina, servilletas, cuenta.
Condiciones de entrada:	el cliente tiene dinero, el cliente tiene hambre, el restaurante tiene comida, el restaurante está abierto.
Resultado:	el restaurante tiene más dinero, el cliente tiene menos dinero, el cliente ya no tiene hambre.

Guión (*scrip*), un guión emerge cuando un marco organiza su información interna en una sucesión temporal más o menos fija.

La forma *allegro* de sonata, por ejemplo, suele definirse en términos de (1) una exposición de las ideas temáticas fundamentales, que es seguida de (2) un desarrollo que elabora estas ideas, para dar lugar a una (3) reexposición conclusiva. Sin embargo, esta tipificación no es en realidad la descripción de una forma que, como ha quedado probado por Charles Rosen [1972], tiene muchas posibilidades de manifestación. Se trata en realidad de un guión muy abstracto y simple, pero de enorme potencia que

orienta nuestros procesos perceptivos hacia un sin fin de situaciones de cognición verbal, visual o estética. El marco del restaurante esbozado arriba, puede devenir en guión (tabla 2).¹¹

TABLA 2. GUIÓN TEÓRICO DE UN RESTAURANTE [LEAHEY Y JACKSON, 1998:222]

Escena 1:	Entrada el cliente entra en el restaurante, el cliente decide la mesa, el cliente va a la mesa, el cliente se sienta.
Escena 2:	Encargo el cliente recibe el menú, el cliente mira el menú, el cliente ordena la comida.
Escena 3:	Comida el camarero lleva la comida, el cliente se come la comida.
Escena 4:	Salida el camarero lleva la cuenta al cliente, el cliente paga al cajero, el cliente deja propina, el cliente sale del restaurante.

EL TÓPICO MUSICAL

Un concepto fundamental para el estudio de la competencia musical es el de tópico. Difundido ampliamente a partir del trabajo del musicólogo norteamericano Leonard Ratner [1980], en primera instancia, el tópico se refiere a los lugares comunes que se encuentran en las obras del periodo Clásico (1750-1800) y que remiten intertextualmente a estilos, tipos o clases de músicas reconocibles por el escucha competente. La noción ha permeado intensamente los estudios recientes en semiótica musical. Poco a poco se ha convertido en una noción omnipresente que ha sustituido las categorías de la narratología estructuralista. En especial la problemática noción de isotopía. Pero, ¿qué es un tópico, un trozo de competencia intertextual, un signo o una clase de hipersigno? ¿En qué se distingue de otros signos musicales? ¿Una semiótica orientada cognitivamente debe conformarse con la concepción de tópico como signo?

¹¹ Sobre los marcos véase también Minski [1985]. Sobre los guiones, Schank y Abelson [1977]. Para una discusión sobre la utilidad del empleo de los esquemas en la semiótica musical, López Cano [2001c, 2001d, 2001e].

El tema es sujeto de debate actual entre los teóricos. Para López Cano la concepción del tópico tiene que ver con ese punto cognitivo en el que el escucha (o músico) competente comienza a construir mundos específicos con el objeto sonoro, gracias a la articulación de marcos y guiones que orientarán su semiosis musical. A continuación se expone la reconstrucción de la historia de la categoría, la crítica al uso que se le da últimamente y la propuesta para su desarrollo ulterior.

En el principio fue la retórica

Como muchos otros términos semióticos, la noción de tópico tiene su origen en la retórica aristotélica. La retórica concebía cinco fases en la preparación del discurso: 1) *inventio*, o de la obtención de ideas y argumentos; 2) *dispositio* o de su correcta y eficaz distribución dentro del discurso; 3) *elocutio* o de la verbalización de las ideas; 4) *pronuntatio* o de la actuación del orador, y 5) la *memoria* o sobre la memorización del discurso y de los recursos de las fases preparatorias.

La *inventio* era todo un sistema para obtener argumentos a partir de un mínimo indispensable de información previa. Los oradores visualizaban la memoria como una suerte de pequeños compartimentos o lugares, los *topoi*. Éstos se articulaban en una compleja red. En cada *topoi* se encontraba una pregunta (¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿dónde?, ¿con la ayuda de qué?, etcétera). Al aplicar alguna de estas preguntas a un tema determinado, se obtenía una primera información seminal. Posteriormente, ésta era procesada por medio de una serie de complejos mecanismos retóricos de lógica alterada como el *exemplum*, el *entimema* o *silogismo retórico*. De este modo, se producían argumentos potentes aunque de sospechosa solvencia lógica.

En ocasiones, en la misma fase de la *inventio*, los oradores aplicaban argumentos prefabricados, frases hechas o figuras retóricas por medio de las cuales las ideas generales cobraban una dimensión argumentativa excepcional. Estos recursos eran traídos directamente de la fase de la *elocutio* pues tenían más que ver con la puesta en discurso de las ideas que con su obtención.¹² De este modo, durante la producción de argumentos, los oradores articularon un vínculo estrecho entre *inventio* y *elocutio* (esquema 4).

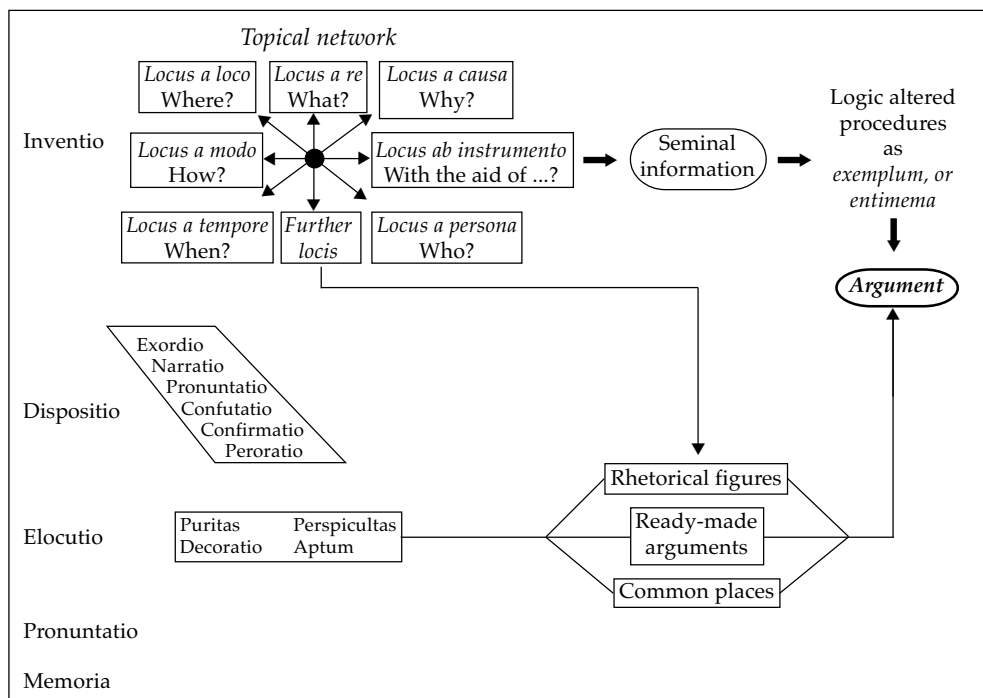
La práctica retórica comienza a confundir los procesos de obtención de argumentos con sus productos. Así, los argumentos mismos fueron concebidos como lugares comunes y denominados tópicos.¹³ Desde la antigüedad, se acuñaron dos sentidos simultáneos del término, el tópico-búsqueda que se refiere a aquellos lugares estratégicos para la obtención de ideas y el tópico-argumento, que pronto conformó una suerte de repertorio de argumentos o ideas generales aceptadas como verdades

¹² De hecho, algunos estudiosos han afirmado que no se trataba de fases sucesivas sino de operaciones que se aplicaban de manera simultánea. La división se empleaba meramente como un recurso didáctico para posibilitar su estudio sistemático.

¹³ Sin embargo, para el *retor* especializado, los tópicos seguían siendo propios de la fase de la *inventio*.

incuestionables en el seno de una comunidad, a las cuales el orador podía recurrir [López, 2000:73-81].

ESQUEMA 4. RED TÓPICA Y ARTICULACIÓN ENTRE LAS FASES DE *INVENTIO* Y *ELOCUTIO* EN LA RETÓRICA CLÁSICA [LÓPEZ, 2001d]



El tópicos en la semiótica y pragmática textual

Saltemos un poco en el tiempo para introducir otro sentido del concepto que nos ocupa. Los recientes estudios en semiótica y pragmática del texto emplean el término *tópico* para referirse al tema principal de un relato en relación con sus niveles de coherencia [Van Dijk, 1976, 1984]. Umberto Eco [1979] lo define como un esquema abductivo propuesto por el lector para disciplinar la semiosis. Es la ruta tramática que decidimos seguir para esclarecer el entramado semántico de un texto durante el proceso de lectura. Para explicar teóricamente la selección del *topic*, Eco rescita el viejo método de la tópica aristotélica trasladándolo al ámbito del receptor. “Un tópicos puede ser formulado rudimentariamente por medio de una pregunta: ¿De qué se está hablando?”. La determinación del tópicos incluye más operaciones complejas activadas, por eso Eco la llama “topicaización”, es decir, procedimiento mediante el

cual el lector decide qué propiedades textuales desea activar y cuáles otras dejará estáticas “bajo la óptica de una hipótesis sobre la identidad de los tópicos textuales” [Eco, 1979:124].¹⁴

Dentro de un mismo texto podemos encontrar muchos niveles y jerarquías de tópicos, los de oración, discursivos, narrativos, de macroproposición de fábula y el macrotópico, el campo tópico que comprende a todos [Eco, 1979:123-131].

La noción de tópico de Eco está estrechamente vinculada con el concepto de isotopía de la narratología greimasiana [Greimas, 1970]. Para el italiano, la isotopía es un nivel de sentido producido por medio de una serie de amalgamas semánticas logradas gracias al reconocimiento del tópico [1979:131]. Sin embargo, advierte, es necesario tomar en cuenta que mientras la isotopía es un fenómeno semántico, el tópico es un recurso pragmático.

De este modo, la búsqueda de argumentos de la vieja tradición retórica, se transforma en los estudios de semiótica y pragmática textual, en la búsqueda del tema principal de la narración. El tópico-búsqueda es asimilada por la topicalización al tiempo que el tópico-argumento se convierte en tópico-tema. Así se obtienen tres nociones emparentadas pero distintas del tópico, el de búsqueda o topicalización, el de argumento y el de tema.

El pasado oculto de la historia del tópico musical

El concepto de tópico fue introducido en música por los teóricos de la retórica musical del Barroco. Durante el siglo XVIII fue designado con la pleonásmica fórmula *loci-topici*. Como su modelo retórico-literario, era serie de tácticas compositivas coadyuvantes de la producción de ideas musicales. El sistema más desarrollado de *loci-topici* fue propuesto por Johann Mattheson (*Der Volkommene Capellmeister*, Hamburgo, 1739). Para Mattheson, cuando un compositor no podía alcanzar una inspiración de forma natural, podía buscar ayuda en diferentes *loci-topici* como los siguientes:¹⁵

- *Locus notationis* (lugar de la notación), consistía en la transformación de los valores de las notas, o la estructura del tema principal (tal y como aparece en la notación de la partitura) por medio de la inversión, retrogradación o retorgradación de la invención, repeticiones literales o alteradas, imitaciones, etcétera.
- *Locus descriptionis* (lugar de la descripción), el más importante para Mattheson, tiene que ver con la producción de afectos por medio de la música. Se trata de un lugar complejo y fascinante [López, 1996, 2000].

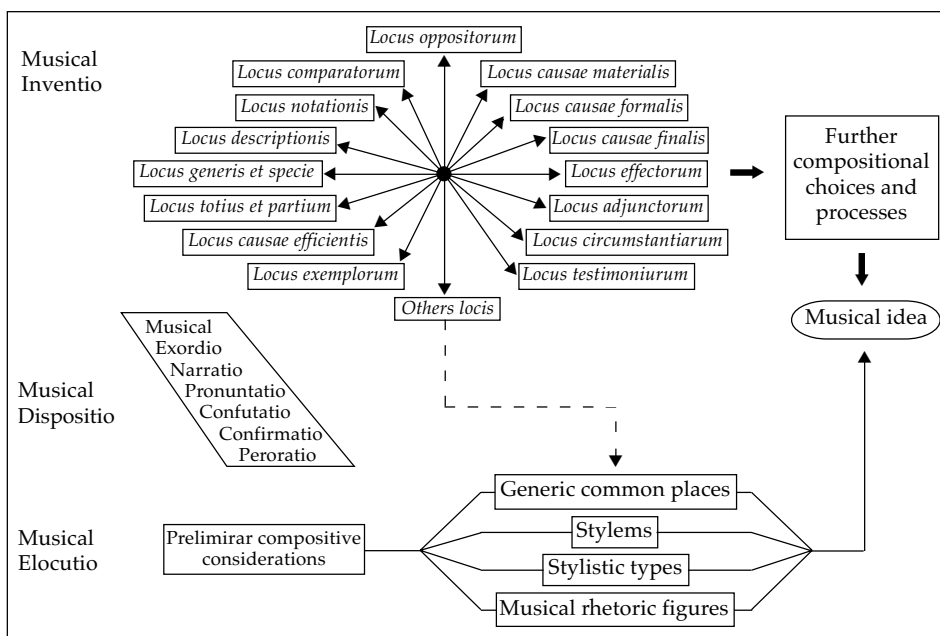
¹⁴ Para Robert Hatten, la noción de *topic* de Eco es distinta a la de tópico musical introducida por Ratner (comunicación personal). Sin embargo, como se demuestra más adelante, introducir esta dimensión pragmática es sumamente provechosa para desarrollar la categoría en términos cognitivos.

¹⁵ Para una relación completa de todos los tópicos o *locis* que propone Mattheson, Lennenberg [1958:71-84]. Un resumen de los mismos se encuentra en López Cano [2000:76-81].

- *Locus causae materialis* (lugar de la materia prima), pensar en las cualidades y potenciales afectivos y simbólicos de los instrumentos, los ejecutantes o los cantantes.
- *Locus causae finalis* (causa final), ¿para qué clase de público se está componiendo?
- *Locus effectorum* (lugar de la causa), ¿para qué lugar se compone, una iglesia, una cámara de palacio, un teatro o un espacio exterior como una plaza?
- *Locus adjunctorum* o (lugar de lo adjunto), para la representación musical de personajes y situaciones se debe pensar en las cualidades de su alma (es caritativo, generoso o malvado), cuerpo (tiene algún defecto o característica) y fortuna (es desdichado o feliz) (*adjunta animi, corporis y fortunae*).
- *Locus exemplorum* (lugar del modelo), cita de obras de otros compositores.
- *Locus testimoniorum* (lugar del testimonio), cita fragmentos de melodías bien conocidas como himnos de iglesia, *cantus firmi*, melodías populares, etcétera.

El sistema de *loci-topici* de Mattheson incluye quince dispositivos tópicos en los que se establece de nueva cuenta, un vínculo entre las fases de la *inventio* y la *elocutio* (esquema 5).

ESQUEMA 5. RED TÓPICA Y ARTICULACIÓN ENTRE LAS FASES DE *INVENTIO* Y *ELOCUTIO* EN LA RETÓRICA MUSICAL [LÓPEZ, 2001d]



Encontramos una importante aplicación de esta noción en el ámbito de la musicalización de letras en la música vocal. Athanasius Kircher en su *Musurgia*

universalis [1650]¹⁶ es uno de los primeros en proponer una suerte de *inventio* musical de este tipo. Para la correcta musicalización de un texto, Kircher propone los siguientes pasos [Bartel, 1997:77]:1) aislar el tema principal o argumento del poema. En nuestra terminología este paso corresponde a la topicalización o aplicación de un tópico-búsqueda que produce un macrotópico-tema; 2) identificación de los afectos dominantes, (la mayoría de las veces estos cobran la forma de tópicos-argumentos o tópicos-temas parciales o un macrotópico-tema principal); 3) elegir la tonalidad, metro, ritmo y figuras retóricas musicales adecuadas a la correcta expresión de las pasiones y contenidos textuales, las figuras de la retórica musical del Barroco.¹⁷

En este momento es necesario preguntar si estos recursos tópicos deben ser considerados como tópicos-argumentos o si ya debe ser considerada la existencia de una cuarta acepción del término y empezar a hablar de tópicos-signo. Otra observación, los procedimientos 1 y 2 de Kircher pertenecen a la *inventio*, el paso tres a la *elocutio*. Una vez más, el sistema de los tópicos genera un vínculo entre ambas fases preparatorias del discurso.

Veamos una aplicación práctica propuesta por Johann David Heinichen en su *Der General-Bass in der Composition* [1728].¹⁸ Este ejemplo es citado por el profesor Raymond Monelle en su último libro, *The Musical Sense* [2000]; trabajo, que sin lugar a dudas, incluye la más cuidadosa y completa teoría de los tópicos musicales desarrollada hasta nuestros días [Monelle, 2000:20 y s].

Lo que sigue es la reconstrucción que realice a partir de los procedimientos tópicos propuestos por Heinichen. Se trata de la composición de una área en estilo italiano a partir del siguiente texto.

*Non lo dirò col labro,
Che tanto ardir no há.*

*Forse con le faville dell'ovide pupille
Per dirche gia tutt'ardo,
Lo sguardo
Parlerá*

¹⁶ Kircher no menciona explícitamente el concepto de tópico.

¹⁷ La descripción musical de conceptos extramusicales, personas o cosas era conocida dentro del sistema de la retórica musical como *hypotiposis*. Se trata de una familia de figuras retóricas como la *anabasis* (líneas melódicas ascendentes que remiten a lo “elevado”, “celestial”, “bueno”, etcétera) o *catabasis* (líneas melódicas descendentes que alegorizan conceptos como lo “bajo”, “terrenal”, “tristeza”, “humildad”, etcétera) [López Cano, 2000:147].

¹⁸ Los *loci topici* de Heinichen incluyen tres clases de tópico búsqueda: 1) *antecedentia*, ¿qué debió haber pasado con anterioridad a los hechos o estado de cosas que describe la letra?; 2) *concomitantia*, ¿qué hechos complementarios pueden discurrir de forma paralela o simultánea? y 3) *consequentia*, ¿qué pasaría a futuro? En realidad se trata del *locus circumstantiarum* de Mattheson [Buelow, 1966; Bartel, 1997:78-80].

- Fase de *Inventio*
 - Proceso de topicalización, en éste, tópicos-búsqueda encuentran información importante en palabras clave como “*faville, pupile, l’ardore, lo sguardo*”.
 - Identificación del macrotópico-tema, “fuego del amor”
- Generación de un vínculo entre las fases de *inventio* y *elocutio*
 - Nuevo proceso de topicalización donde nuevos tópicos-búsqueda, basados en la competencia enciclopédica del compositor, buscan en composiciones anteriores expresiones musicales adecuadas para la representación de fuego.
 - Localización de tópicos-signos de fuego en *types* musicales que, como señala Monelle, eran empleados ya en la tradición madrigalística del siglo XVI. Estos son “precipitadas figuras en el violín, línea del bajo a manera de fanfarria, tiempo ternario rápido”, etcétera [Monelle, 2000:20].
- Fase de *elocutio* (fuera del trabajo tópico)

En ésta, el compositor desarrolla *tokens* originales de los *types* según el contexto, señalizaciones de dinámica *piano*, unísono de flautas y violines, variaciones en los diseños de fanfarria y ritmos, etcétera [*ibid.*:21] (ejemplo 1).

EJEMPLO 1. *NON LO DIRÓ CON LABRO* DE JOHANN DAVID HEINICHEN [MONELLE, 2000:21]



Renacimiento del tópico musical

Dos siglos después, Leonard Ratner reintroduce el concepto de tópico musical en su libro *Classic Music: Expression, Form and Style* [1980]. Para el musicólogo, los tópicos son “temas de discurso musical”. Éstos aparecen a manera de *thesaurus* de figuras características, desarrollados por el contacto de la música con “prácticas musicales relacionadas con el trabajo, poesía, teatro, entretenimiento, danza, ceremonias, actividades militares, de caza y actividades vitales de las clases bajas. Ratner advierte que los tópicos pueden aparecer como soporte de toda una pieza entera (como los tipos de música) o bien, como “figuras y progresiones” dentro de una obra en la que

pueden convivir varios tópicos distintos (como los estilos) [Ratner, 1980:9]. La definición de tópico de Ratner incluye la distinción entre tópico-tema y tópico-signo, pero, no considera el tópico-búsqueda ni el tópico-argumento.¹⁹ Sin embargo, en la práctica del análisis musical, las funciones sígnicas del tópico se priorizan sobre las demás. En este sentido, David Lidov [1994:x], subraya el potencial de los tópicos de Ratner para trabajar como “base para la alusión musical”. Eero Tarasti [1994:26], por su parte, considera los tópicos como tipificadas estructuras de comunicación en el nivel de la superficie del programa narrativo. El ejemplo de Tarasti sobre el uso de los tópicos en la “Fantasía en Do menor” de Wolfgang A. Mozart, muestra la tendencia de verlos como figuras musicales preestablecidas más que como procesos de comprensión dinámicos (ejemplo 2).

EJEMPLO 2. TÓPICOS EN LA “FANTASÍA EN DO MENOR K. 936”
DE WOLFGANG A. MOZART [TARASTI, 1994:26]

The image shows a musical score for Mozart's Fantasia in D minor, K. 936, with various musical topics annotated above the notes. The score is in two systems. The first system includes sections labeled 'Sturm und Drang', 'Adagio (♩ = 76)', 'French Overture', 'Empfindsamerzeit', 'Galant', and 'Learned Style'. The second system includes 'Galant' and 'Learned Style'. Dynamics like 'f' and 'p' are marked. Performance instructions like 'sempre legato' and 'rit.' are present.

Los principales tópicos musicales propuestos por Ratner son los siguientes (esquema 6).²⁰

¹⁹ Ya que el tópico-argumento y el tópico-tema se producen por medio de los procesos de tópico-búsqueda, en ocasiones pueden considerarse como equivalentes o estrechamente vinculados.

²⁰ Aunque Ratner afirma que su teoría de los tópicos está basada en tratados de la época, ésta no se propone recuperar la tradición retórico-barroca, más bien, sus tópicos aparecen como categorías *ex novo* destinadas a un nuevo uso.

ESQUEMA 6. ELENCO DE TÓPICOS PARA LA MÚSICA CLÁSICA SEGÚN RATNER [1980:9-29]**1. Tipos**

Normalmente regulan piezas enteras.

Son danzas como:

- 1.1. minueto y tipos relacionados
- 1.2. polonesa
- 1.3. bourré
- 1.4. contradanza
- 1.5. gavota
- 1.6. giga
- 1.7. siciliano
- 1.8. marcha

2. Estilos

Se presentan normalmente como figuras y progresiones que forman parte de una pieza

- 2.1. Militar, caza
- 2.2. Estilo cantabile
- 2.3. Estilo brillante
- 2.4. Obertura francesa
- 2.5. *Musette* pastoral
- 2.6. Música turca
- 2.7. *Sturm und Drang*
- 2.8. Sensible, *Empfindsamkeit*
- 2.9. Estricto, estilo culto
- 2.10. Estilo de fantasía

3. Descriptivismo, *word painting**Tópico y semiótica musical*

De forma natural, la noción de tópico-signo fue incorporada al programa de investigación semiótico-musical. De manera especial, en el campo que se ocupa de la semiótica de la música instrumental de los siglos XVIII y XIX. A continuación algunas definiciones de este concepto.

En su *Playing with signs* [1990], Kofi Agawu define el tópico musical en términos de un signo saussureano: tópico es un significante correlacionado con un significado. El significante es cierta disposición de las dimensiones musicales de la melodía, armonía, metro, ritmo, etcétera. El significado, por su parte, es una “unidad estilística convencional (fanfarria, *Sturm und Drang*, etcétera), a menudo, pero no siempre, con propiedades referenciales” [Agawu, 1991:49 y s].²¹ Agawu identifica estos tópicos entre muchos otros posibles (esquema 7).

²¹ Que remite a un contenido extramusical como afectos, lugares, descripciones, etcétera.

ESQUEMA 7. TÓPICOS PARA LA MÚSICA CLÁSICA SEGÚN AGAWU [1990:30]

1. <i>alla breve</i>	10. fantasía	19. <i>ombra</i>
2. <i>alla zoppa</i>	11. Obertura francesa	20. <i>opera buffa</i>
3. amoroso	12. gavota	21. pastoral
4. aria	13. estilo de caza	22. recitativo
5. <i>bourrée</i>	14. estilo estricto (<i>learned style</i>)	23. sarabanda
6. estilo brillante	15. <i>Mannheim rocket</i>	24. motivo de suspiro
7. <i>cadenza</i>	16. marcha	25. estilo cantabile
8. <i>empfindsamkeit</i>	17. minuet	26. <i>Sturm und Drang</i>
9. fanfarria	18. <i>musette</i>	27. música turca

El libro de Agawu [1991:49 y s] contiene una sola mención de la antigua noción retórica musical de tópicos como tópicos-tema. Asimismo, señala que, si bien en términos teóricos cualquier pieza puede soportar cualquier número de tópicos, hay “constricciones estilísticas y prácticas en el número de tópicos que una obra puede mantener de forma significativa”, en cuanto “tema para ser discutido o desarrollado”, cada tópicos necesita su propio tiempo para desarrollar su potencial significativo.²²

Robert Hatten, en su *Musical Meaning in Beethoven* [1994], describe los tópicos musicales como “amplios estados expresivos” definidos por medio de relaciones oposicionales [Hatten, 1994:67]. La articulación e interacciones entre tópicos dentro de obras específicas, permite la producción de diferentes procesos expresivos, designados por el autor como géneros expresivos (*expressive genres*). Para Hatten, un tópicos es un tipo de signo musical que debe cumplir con dos condiciones: 1) debe producir una “correlación musical compleja” y 2) ésta se debe originar en una clase de música (fanfarria, marcha, varios tipos de danza, “estilo culto”, etcétera). Al contrario de la timidez semiótica mostrada por Agawu, Hatten afirma que “el tópicos puede adquirir correlaciones expresivas en el estilo clásico, las cuales pueden ser interpretadas ulteriormente en términos expresivos” [Hatten, 1994:294 y s]. Su inventario de los tópicos pretende ordenarlos jerarquizadamente de un modo no desarrollado por teorías tópicas anteriores. Es importante notar que en éste, Hatten incluye elementos expresivos no considerados como tópicos originalmente por Ratner (esquema 8).

²² Para una crítica de las limitaciones semióticas del trabajo de Agawu, Hatten [1992, *s/f*] y Dougerhty [1994].

ESQUEMA 8. TÓPICOS PARA LA MÚSICA CLÁSICA SEGÚN HATTEN [1994:74 Y S]

- 1. Códigos de sentimientos y pasiones vinculados con:**
 - 1.1. paz, movimiento, tempo
 - 1.2. intervalos
 - 1.3. motivos empleados para simbolizar afectos
- 2. Estilos basados en:**
 - 2.1. lugar/ocasión/situación
 - 2.1.1. eclesiástico/estilo litúrgico
 - 2.1.2. estilo de cámara (galanterie)
 - 2.1.3. Teatral/estilo operístico (relativo al estilo camerístico)
 - 2.2. grado de dignidad
 - 2.2.1. estilo alto
 - 2.2.2. estilo medio
 - 2.2.3. estilo bajo
- 3. Tópicos, ya sean:**
 - 3.1. Tipos musicales (en piezas enteras) como danzas (minuetto, contradanza, etcétera) en estilos alto, medio o bajo
 - 3.2. Estilos (figuras y progresiones que forman parte de una pieza)
 - 3.2.1. militar, caza
 - 3.2.2. estilo cantabile*
 - 3.2.3. Obertura francesa
 - 3.2.4. *musette*, pastoral
 - 3.2.5. música turca
 - 3.2.6. *Sturm und Drang*
 - 3.2.7. sensible, *Empfindsamkeit*
 - 3.2.8. estricto, estilo culto (en oposición a galante o estilo libre)
 - 3.2.9. estilo de fantasía
- 4. Descriptivismo, *word painting* e imitación de sonidos de la naturaleza.**

* Hatten omite el tópico "estilo brillante" originalmente considerado por Ratner.

La discusión más profunda sobre los tópicos-signos musicales es la desarrollada por Raymond Monelle [2000]. Para Monelle, un tópico musical es una clase especial de signo caracterizado por la semiotización de su objeto por medio de un mecanismo indexical, la indexicalidad de su contenido [Monelle, 2000:17].²³ Monelle distingue dos tipos fundamentales de tópicos musicales, el tópico icono-indexical y el tópico índice-indexical.²⁴

- El tópico icono-indexical. En éste, el signo musical remite a su objeto por medio de un mecanismo icónico. A su vez, el objeto remite a otro significado por medio de un proceso indexical. Monelle cita un ejemplo de Vladimir Karbusicky (*Grundriss der musikalischen Semantik*, 1986): en el primer movimiento de la primera sinfonía de Gustav Mahler, la imitación musical del sonido de un pájaro cu-cú

²³ Esto es, quizá, la "correlación compleja" a la que se refiere Hatten.

²⁴ Las denominaciones son más.

es, en sí misma, un icono del canto del ave. Pero el pájaro, por su parte, funciona como anuncio indexical de “la llegada de la primavera” [Monelle, 2000:15].

- El tópicos índice-indexical. Un signo musical puede funcionar como *token* de un *type* estilístico que remite a una amplia área estilística con medios indexicales (específicamente por medio de una sinécdoque *pars pro toto*). Una vez más, el estilo, como objeto de la función sígnica, evoca con medios indexicales un nuevo objeto. Por ejemplo, mediante el análisis de la música de una canción española del siglo XVII, por ejemplo, ha sido detectado el empleo de rasgos estilísticos pertenecientes a un género de danza muy conocida en su tiempo, el *canario* (primera relación indexical). Pero a su vez, el canario remite a los movimientos corporales lascivos y el zapateado bullicioso con los que se bailaba. Estaba considerada como una danza exótica, con valoraciones sociales ligadas a lo vulgar, lo rufianesco y a lo picaresco. Estas connotaciones, vinculadas indexicalmente al canario (segunda relación indexical) están en perfecta correspondencia semántica con el contenido de la letra de la canción [Aktories y López, 2001; López, 2001e].

La teoría de los tópicos musicales de Monelle es transhistórica y transestilística. Siguiendo a Ratner, Monelle afirma que los tópicos pueden ser géneros de danza, estilos y otros tipos de música del periodo Clásico. Pero el profesor escocés amplía la noción en forma notable. Considera tópicos los *leitmotivos* de Richard Wagner, algunas figuras retóricas musicales desarrolladas desde el siglo XVI como el *passus duriusculus*,²⁵ así como otros recursos simbólicos originados en la literatura como el tópicos ecuestre, etcétera.

Al examinar el libro de Monelle, es posible imaginar fácilmente cuáles serán las dos orientaciones principales en el estudio de los tópicos musicales desde la perspectiva semiótica: 1) la investigación de las cualidades y propiedades sígnicas del tópicos-signo y 2) la investigación histórico-teórica de las prácticas sociales y culturales que originan cada codificación tópica en música.

Pero ¿qué pasa con las otras implicaciones del concepto de tópicos? ¿Qué hay del tópicos-búsqueda, tópicos-argumento o el tópicos-tema? ¿Acaso la semiótica no tiene la responsabilidad de estudiar también estas posibilidades del tópicos? ¿Podemos en verdad entender la esencia del funcionamiento semiótico del tópicos musical sin considerar estas implicaciones? ¿Acaso no, una semiótica de extracción cognitivista, debe trascender las explicaciones fundadas exclusivamente en códigos y procesos de codificación? Por último, ¿es posible hacer en verdad una distinción clara entre los tópicos y otras clases de signos musicales?

²⁵ *Passus duriusculus*: disonancia creada por el movimiento de una voz por grado conjunto que forma un intervalo melódico de segunda, demasiado largo o demasiado corto para la escala [López, 2000:165].

En efecto, al introducir el concepto de topicalización, los estudios semiótico-pragmáticos del texto han mostrado que las estrategias del tópico-búsqueda, en asociación con sus productos como el tópico-argumento o el tópico-tema, son herramientas indispensables para el estudio de los procesos de comprensión.

Frecuentemente, los semióticos tendemos a postular tipologías sgnicas cerradas. Sin embargo, a menudo nos olvidamos de las complejas operaciones cognitivas que se esconden tras ellas. Parece que existe un empeño en establecer mecanismos de significación universales, pero tales construcciones teóricas no toman en cuenta las condiciones circunstanciales y contextuales que determinan las operaciones particulares de interpretación-inferencia que coadyuvan a los procesos de comprensión, entendidos como campos globales de acción cognitiva. Es decir, que la producción de sentido a partir de la música o mediante la música, en tanto tarea que realiza la competencia musical, no puede concebirse sin la definición de un *performance* y un entorno de trabajo específicos.

HACIA UNA REFORMULACIÓN DEL CONCEPTO DE TÓPICO

Para introducir la reformulación al concepto de tópico, es necesario presentar el contexto de la corriente más reciente en los estudios cognitivos en el cual se inserta la "enacción". Sus principales defensores son los teóricos Francisco Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch.

Según estos autores, es posible identificar tres corrientes principales en los estudios cognitivos, el cognitivismo clásico, el conexionismo y los enfoques enactivistas.

Para el cognitivismo clásico, la cognición consiste en el procesamiento de información como computación simbólica. Es la manipulación de símbolos que realiza la mente a partir de reglas específicas. Funciona en cualquier dispositivo que pueda representar y manipular elementos funcionales discretos, los símbolos. En esta concepción, el sistema interactúa solamente con el aspecto formal de los símbolos, no con su significado. El procesamiento cognitivo opera correctamente cuando los símbolos representan adecuadamente un aspecto del mundo real y el procesamiento de información conduce a la resolución adecuada de un problema planteado al sistema [Varela, 1988:43 y s; Varela, Rosch y Thompson, 1992:67].

Desde esta perspectiva, un tópico musical se produce cuando determinada configuración estructural de una obra representa simultánea y adecuadamente en términos de Monelle: 1) un estilo o tipo de música considerados como cúmulo de rasgos físicos y, al mismo tiempo, uno o varios objetos del universo extra musical; o bien, 2) dos objetos sucesivos. Como Monelle explica, esta doble representación se refiere a los índices indexical e icónico indexical respectivamente. Con ligeras modificaciones, ésta es la concepción que prevalece en los actuales estudios de semiótica musical.

La orientación conexionista, según los mismos autores, concibe la cognición como la emergencia de estados globales a partir de una red de componentes simples. Opera

por medio de reglas locales que rigen operaciones individuales y de reglas de cambio que gobiernan las conexiones entre los elementos. Un sistema así planteado, funciona adecuadamente cuando las propiedades emergentes (y la estructura resultante) corresponden con una aptitud cognitiva específica, es decir, cuando es capaz de ofrecer soluciones adecuadas para la tarea requerida [Varela, 1988:76 y s; Varela, Rosch y Thompson, 1992:126].

Para el conexionista, la percepción musical empieza por la exploración de unidades atómicas mucho más discretas que aquellas que podemos identificar como rasgos estilísticos y que equivaldrían a un nivel atómico-neuronal: alturas, relaciones interválicas, métrica, patrones rítmicos a nivel celular, etcétera. Sin embargo, también se incluyen estructuras temporales, de alturas o incluso formales de mayor dimensión. Pero siempre permanecen aisladas en parámetros simples. Son exploradas de manera inconexa y desarticuladas con respecto a otros parámetros. El conexionismo considera que la mente es capaz de procesar toda esta información simultáneamente, en paralelo, aplicando criterios y constricciones distintos en cada proceso. Desde esta perspectiva, un tópic musical se produciría por la conceptualización emergente de la interacción de estos procesos. Nunca existe una correspondencia uno a uno entre una unidad y el concepto que representa, las mismas unidades o conjunto de unidades pueden representar conceptos distintos dependiendo del tipo de trabajo que se realice [Bruce y Green, 1990:314]. Así, el tópic se libera de la noción de rasgo estilístico por dos motivos: 1) puede emerger de la exploración de unidades demasiado pequeñas como para ser consideradas rasgos característicos de un estilo o tipo de música, y 2) éstas se pueden localizar en zonas distintas y de una forma tan fragmentada que un estudio estilístico basado en elencos de rasgos se rehusaría a considerarlos como “estilemas”. Sin embargo, el conexionismo prevé dos tipos de trabajo. El primero de carácter más biológico-neuronal, se refiere al procesamiento de estas unidades atómicas. El segundo entraría ya dentro del ámbito de la competencia y consiste en la articulación de la interacción de todas las redes simples en unidades globales emergentes. El único requisito para la validación del tópic emergente, es que su selección permita la continuación y productividad del trabajo perceptivo ulterior dentro de la misma obra o estilo.

Por último, la enacción concibe la cognición como acción efectiva. Una historia de acoplamiento estructural-corporal entre el perceptor y lo percibido que enactúa o hace emerger un mundo. Funciona a partir de una red de elementos interconectados capaces de cambios estructurales durante una historia de acoplamientos ininterrumpidos. La red contiene niveles múltiples de subredes sensoriomotrices interconectadas. La eficacia del sistema cognitivo se corrobora cuando el propio proceso se transforma en parte de un mundo de significación preexistente o configura uno nuevo [Varela, 1988:108 y s; Varela, Rosch y Thompson, 1992:240].

Para la enacción, lo importante no está en la representación de un “mundo real” predado y externo a la cognición (realismo), tampoco en la proyección de un mundo interno subjetivo también dado de antemano (idealismo). La enacción evita este tipo de concepciones representacionistas. Según esta orientación, la cognición es acción, es más, es acción corporizada. Depende de experiencias originadas en un cuerpo, indisociado de la mente, poseedor de diversas actitudes sensorio-motrices, las cuales se encuentran ancladas, simultáneamente, en un amplio contexto biológico, psicológico y cultural. El conocimiento no radica en la mente ni en la sociedad ni en la cultura, no en cada uno de estos estamentos aislados, ni siquiera en el conjunto de los tres. El conocimiento se genera por y en la interacción de las tres. La percepción no es la mera captura de rasgos de un objeto del mundo real dado de antemano, sino una guía para la acción del perceptor en/con el mundo que percibe/crea. De este modo, “las estructuras cognitivas emergen de los modelos sensoriomotores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptivamente”. La enacción no se interesa tanto por la manera de representar el conocimiento sino por los procesos mediante los cuales el perceptor guía sus acciones en su situación local, donde el punto de referencia no es la situación en sí misma, sino la propia estructura sensoriomotriz. La percepción no es un registro pasivo de rasgos externos, sino una forma creativa de significación enactiva basada en la historia corporizada del sujeto. El mundo y la mente emergen juntos durante el mismo proceso cognitivo [Varela, Rosch y Thompson, 1992:202-206].

Para los semióticos, la resistencia representacional del enactivismo puede ser motivo de alarma. Esto es una simple impresión que debe ser reconsiderada a luz de una clarificación del concepto de representación y de la noción de “mundo real”. Para sus defensores:

el enfoque enactivo de la percepción no procura determinar cómo se recobra un mundo independiente del perceptor, sino determinar los principios comunes de ligamiento legal entre los sistemas sensoriales y motores que explican cómo la acción puede ser *guiada perceptivamente* en un mundo *dependiente del perceptor* [*ibid.*:203].

Esa descripción de los vínculos causales que determinan la acción cognitiva puede ser estudiada por medio de las potentes operaciones lógicas de la semiótica peirciana. Aquellas que cómodamente son reducidas a meras tipologías sígnicas.

Aquí, el elemento de interés para reformular la noción de tópicos, es el de la cognición como acción corporizada guiada por la percepción. Los objetos musicales se presentan al perceptor como “oferentes” de ciertas interacciones. Aquello que Gibson llama *affordances* o provisiones, oportunidades que el medio ambiente ofrece al sujeto para interactuar con él [Gibson, 1979]. El perceptor las usa cognitivamente del modo ofertado a partir de actividades básicas fundamentadas en estructuras

cognitivas de base, identificadas como *image schemata* en la terminología de Johnson [1987] o primitivos semiósicos en la de Eco [1997]. El tópico musical tiene que ver con el paquete de instrucciones que orienta la acción de escuchar y que se fragua durante la propia semiosis actual, a partir de marcos y guiones almacenados y esgrimidos por la competencia.

Los tópicos musicales son elementos que sostienen una buena parte de la semiosis. Son la garantía de la comprensión musical. Sus funciones son amplias y complejas. Éstas incluyen los cuatro modos de existencia del tópico: signo, tema, argumento y búsqueda. El tópico es un pivote para la cognición que debe cumplir con los siguientes requisitos:

- Debe producir correlaciones complejas, como lo ha señalado Hatten. Éstas pueden ser explicadas como la indexicalización del objeto, como señala Monelle, o por otros medios.
- Debe funcionar como una herramienta para la búsqueda de sentido. Topicalización continua que asegurará la producción de significado.
- Debe constituirse en argumento contundente capaz de instalarnos en un estado de cosas perfectamente definido. Es quizá un instantáneo (y quizá efímero) arraigo ontológico en un mundo enactuado por el sujeto.
- Debe funcionar como indicador de tema, un tipo de emblema condensador de las propiedades más relevantes de su mundo.

En este sentido, el tópico musical propuesto aquí debe contener los siguientes elementos:

- Un marcador de tópico: rasgos musicales capaces de activar un complejo tópico. Se trata de un *token*, una ocurrencia que remite a un *type* abstracto.
- Un género, tipo o clase de música de referencia, identificado como tal por la competencia musical.
- Una red tópica, el tópico asume parte de las actividades realizadas por la competencia musical tales como enmarcar la semiosis, constreñir los procesos cognitivos y guiar la actividad del escucha por periodos amplios. Estos mecanismos pueden ser representados por medio de una compleja y articulada red de marcos (*frames*) y guiones (*scripts*). Dentro de esta cadena de *schemata*, podemos encontrar elementos coadyuvantes a la cognición como:
 - * Fragmentos de tipos cognitivos y sus contenidos nucleares y molares tal y como han sido definidos por Eco [1997].
 - * Instrucciones para identificar: a) otros *types* estilísticos, b) relaciones *type-token* difíciles, o c) procesos de codificación-decodificación pertinentes que se aplicarán exitosamente en expresiones hipo o hipercodificadas.
 - * Modelos de interpretación que la mayoría de las veces cobran la forma de tipos de inferencia prescritos por a) los principios estilísticos, b) las incidencias

de cada obra particular, o c) generados por medio de estrategias auxiliares emergentes.

- * *Affordances*: el potencial o aprovisionamiento de acción que ofrece el objeto musical.²⁶
- * Procesos de negociación entre *intentio actoris*, *intentio lectoris* e *intentio operis*.
- * Dispositivos de remisión intertextual.
- * Normas para la aplicación simultánea o sucesiva de diferentes procesos de categorización como la básica, superordenada o subordinada, la “salvaje”, la prototípica, la científico-taxonómica, etcétera [Lakoff, 1987; Lakoff y Johnson, 1980; Eco, 1997; Zbikowski, 1995, 2001].
- * Cadenas de interpretantes potenciales. Según Peirce, éstos pueden ser emotivos, kinéticos o lógicos.
- * Contenidos formados previamente, que el tópicos activa por medio de a) *types* estilísticos detectados por *tokens* in *praesentia*, b) inferencias hechas a partir de elementos in *absentia*, o c) por la particular disposición de *tokens* en una obra determinada.

Lamento, tópicos y enacción

A continuación se ilustra de qué modo esta nueva concepción del tópicos puede contribuir a una mejor explicitación de los procesos semiótico musicales. En su estudio de las relaciones entre los tópicos y los *leitmotifs* de Wagner, Monelle se detiene en el tópicos-signo del “llanto”: el semitono descendente (ejemplo 3).²⁷

EJEMPLO 3. TÓPICO-SIGNO DEL “LLANTO”, EL SEMITONO DESCENDENTE



Señala que su uso se remonta a la música vocal del madrigal renacentista en el que aparece asociado con palabras como *lacrime* o *pianto*. En el Lamento de Dido de la ópera “Dido y Eneas” de Henry Purcell (siglo XVII), el bajo presenta un *ostinato* de cuarta descendente cromática, es decir, una variante del semitono descendente (ejemplo 4).

²⁶ Para el concepto de *affordance*, Gibson [1979]. Para una introducción al concepto en los estudios semiocognitivos, Volli [2000]. Hatten menciona el concepto pero no en la misma dirección que nosotros [Hatten, 1994:287].

²⁷ Un paso *cromático* descendente en la melodía: do-si, fa-mi, sol-fa sostenido, etcétera.

EJEMPLO 4. LAMENTO DE DIDO DE LA ÓPERA “DIDO Y ENEAS” DE HENRY PURCELL



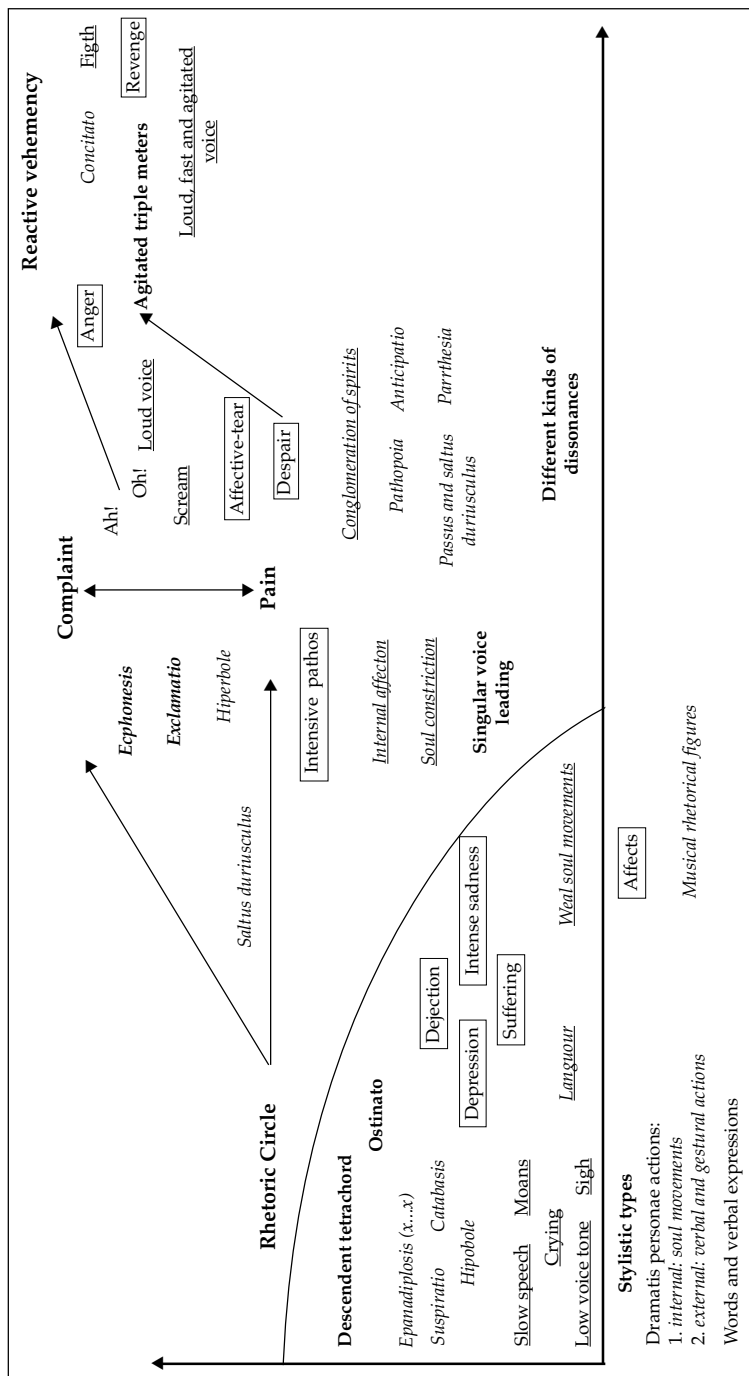
Aun cuando en la letra de la canción no aparece la palabra “llanto”, Monelle no duda en detectar su presencia por la acción signíca del tópico correspondiente [Monelle, 2000:68]. Ahora bien, el lamento es un género de canción triste aparecido a principios del siglo XVII, donde la voz poética expresa su dolor debido a un abandono o desengaño. Se trata de un género representativo o dramático, no porque se escenificara físicamente como el caso del lamento de Dido, sino porque implicaba una serie de acciones de los *dramatis personae* involucrados en la historia interna de la letra. Entre éstas se encontraba, por supuesto, la acción de llorar. Si bien, en el ejemplo estudiado por Monelle la ausencia de la palabra es suplida por el tópicosigno del llanto, es más difícil explicar por qué otros lamentos no usan este tópico directamente en las secciones en que se evoca el llanto.

Por ejemplo, “Lagrimie mie” de la colección *Diporti di Euterpe* [1658] de Barbara Strozzi es un espectacular lamento que en sus diferentes secciones recorre la mayor parte de las zonas expresivas prescritas en este género (esquema 9). La acción de llorar es fundamental para la trama de la letra de esta canción. Sin embargo, ésta es musicalizada únicamente con el ostinato de cuarta descendente sin el empleo de cromatismos ni semitonos (el tópico del llanto según Monelle).

Una explicación, puede ser que como género sólidamente establecido en el siglo XVII, el lamento poseía una serie de *types* estilísticos que le permitían al escucha competente adentrarse en su universo dramático. La musicología histórica ha establecido que, desde 1640, el *ostinato* de tetracorde descendente es uno de los elementos más distintivos del lamento. Como *type* puede aparecer realizado en diferentes *tokens*. Es el caso del lamento de Dido, los cromatismos son ocurrencias particulares del mismo *type* [Rosand, 1979, 1980:413]. Las funciones tópicas, en el sentido que aquí es defendido el término, se denotan más por la presencia de este *type* estilístico, que por el semitono descendente. Éste último vendría a cumplir una función retórica conocida en la época como *passus duriusculus*.²⁸ Es el tetracordo descendente el que funciona verdaderamente como marcador de tópico.

²⁸ Monelle nota esta asociación con la figura retórica, pero se empeña en identificarla con “tetracorde cromático descendente” y no como ha sido definido más arriba.

ESQUEMA 9. HIPOTÉTICA HISTORIA ENACTIVA DE UN ESCUCHA COMPETENTE DEL LAMENTO BARROCO [LÓPEZ, 2001e]



Una vez activado el tópico, la competencia encuentra un entorno de trabajo lo suficientemente bien establecido como para comenzar a enactuar con él. Es decir, se mueve entre la canción realizando acciones cognitivas según el mundo enactivado con el entorno lamento, de acuerdo con su historia de acoplamientos con ese género. Si se debiera representar un estado determinado en el desarrollo de esta historia enactiva por parte de un escucha “experto” en este género, sería posible intentar un esquema como el siguiente (esquema 9).

El entorno “lamento” le ofrece una serie de *types* estilísticos, acciones de los *dramatis personae*, palabras y expresiones verbales, afectos y figuras retórico musicales que se ofrecen como *affordances* para interactuar con ellos de un modo distinto en cada obra particular y, de manera más limitada, en cada escucha de la misma obra. A partir de estos elementos comienza su trabajo de producción sígnica determinado por un *performance* particular.

El trabajo de una semiótica cognitiva no es detectar signos fijos al interior de cada género o estilo (no pretendo afirmar que estos no existan). Monelle no se equivoca al asignar valores semánticos al tópico-signo del llanto. La tarea es estudiar, en cada caso, qué elementos quedan sujetos a una articulación entre sí de modo orgánico para producir funciones sígnicas entre ellos, y cuáles otros quedan más alejados como para crear correlaciones recíprocas dentro de las constricciones del estilo.

CONCLUSIÓN

El tópico musical es un mundo emergente dentro de la semiosis actual. Es un intermediario entre una obra, en un ejercicio cognitivo particular, y una historia enactivada corporalmente. La competencia utiliza el tópico para activar marcos y guiones que se articulan de manera singular en cada ocasión, ofreciendo el entorno de trabajo adecuado para recorridos siempre nuevos, creativos y productivos que no se pueden predecir fácilmente. El entorno se limita a ellos pero también se renueva por su acción. Es posible que estas funciones desborden el radio de acción de una sola categoría como la de tópico. Quizá la noción aquí defendida deba rebautizarse, y además deba dejarse a los semiólogos en libertad de trabajar exclusivamente con el concepto estrecho de tópico-signo; asimismo, separar de una vez por todas las distintas funciones tópicas y estudiar por separado y con denominaciones independientes, los tópicos búsqueda, argumento y tema. Pero no se debe olvidar que no es posible dar por hecho uno sin considerarlo como resultado de la acción del otro. El conocimiento musical que se pretende estudiar como semiosis, resulta de la interacción entre ellos y de ellos como competencia vinculada a un entorno y a un *performance* específicos.

Queda mucho por hacer en este sentido. Aquí no se ha hecho más que revelar una nueva senda de trabajo que se debe andar con firmeza pero con precaución. Latente está el riesgo de quedarse entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico.

BIBLIOGRAFÍA**Abbate, Carolyn**

1991 *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*; Princeton, Princeton University Press.

Agawu, V. Kofi

1991 *Playing with Signs, A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton, Princeton University Press.

Aktorius, Susana y Rubén López Cano

2001 "On Interpreting the Song *No piense Menguilla Ya*: Intersemiotic Functions and Semiotics Layers", en *Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification*, June 7-10, Imatra, Finlandia (en prensa).

Balaban, Mira; Kemal Ebcioğlu y Otto Laske (eds.)

1992 *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*; Cambridge: MIT Press.

Bartel, Dietrich

1997 *Música poética. Musical-rhetorical figures in german baroque music*, Nebraska: University of Nebraska Press.

Bartlett, Frederick

1932 *Remembering*, Cambridge, Cambridge University Press.

Buelow, George

1966 "The *Loci Topici* and Affect in Late Baroque Music: Heinichen's Practical Demonstration", en *Music Review*, núm. 27, pp. 161-176.

Bruce, Vicky y Patrick, Green

1990 *Percepción visual. Manual de fisiología, psicología y ecología de la visión*, Barcelona, Paidós.

Cone, Edward

1974 *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press.

1982 *The Composer's Voice*, Berkeley, University of California Press.

Cross, Ian

1994 *Music and the Cognitive Sciences, 1990*, Gordon & Breach Publishing Group.

D'Agostini, Franca

1997 *Analíticos y continentales*, Madrid, Cátedra.

Dahlhaus, Carl

1997 *Fundamentos de Historia de la Música*, Barcelona, Gedisa.

Delalande, Françoise

- 1989 "La terrasse des audiences du clair de lune: essai d'analyse esthétique", en *Analyse musicale*, núm. 16, pp. 75-84.
- 1993 *Le condotte musicali*, Bolonia, CLUEB.

Deliege, Irene

- 1997 "Percepcion and Cognition in Music and Sister Disciplines: Past, Present and Future", en *16th International Congress London*, Royal College of Music 14th-20th August, Round Table I, Londres, International Musicological Society.

Deliege, Irene y Stephen McAdams (eds.)

- 1989 *La Musique et les sciences cognitives*, Liege, Pierre Mardaga.

Deliege, Irene y John Sloboda (eds.)

- 1996 *Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence*, Oxford, Oxford University Press, Incorporated.
- 1997 *Perception and Cognition of Music*, East Sussex, Hove.

Dijk, Teun A. van

- 1976 "Macro-structures and Cognition", en *20th annual Carnegie Symposium of cognition*, Pittsburg, Carnegie Melon University.
- 1984 *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.

Dougherty, William

- 1994 "The Quest for Interpretants: Toward a Peircean Paradigm for Musical Semiotics", en *Semiotica*, núm. 99 (1/2), pp. 163-84.

Eco, Umberto

- 1975 *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.
- 1979 *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- 1984 *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen.
- 1990 *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen.
- 1997 *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.

Echard, William

- 1999 "Musical Semiotics in the 1990's: The State of the Art", en *Semiotic Review of Books*, núm. 10 (3), <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musicsem.html>.

Escal, Françoise y Michel Imberty (eds.)

1997 *Actes du Colloque La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, 2 vols, París, L'Harmattan.

Gardner, Howard

1985 *La nueva ciencia de la mente*, Buenos Aires, Paidós.

Gibson, James

1979 *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin.

Grabocz, Márta

1987 "Liszt-la sonate en si mineur: une strategie narrative complexe", en *Analyse musicale*, núm. 8, pp. 64-70.

1996 "Introduction à l'analyse narratologique de la forme-sonate de XVIII e siècle: le premier mouvement de la *Symphonie* K. 338 de Mozart", en *Musurgia*, núm. III/1, pp. 73-84.

Greimas, Algirdas

1970 *En torno al sentido*, Madrid, Fragua.

Hatten, Robert

1980 "Nattiez's Semiology of Music: Flaws in the New Science", en *Semiotica*, núm. 31 (1/2), pp. 139-55.

1982 *Toward a Semiotic Model of Style in Music*, Ph. Diss., Indiana, Indiana University.

1992 "Semiotics, Semiology and the Problem of Meaning in Music: Double review of Agawu, *Playing with signs*, and Nattiez, *Music and Discourse*", en *Music Theory Spectrum*, núm. 14-1, pp. 88-98.

1994 *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.

1997-1999 *Musical Gesture*, Eight lectures for the *Cybersemiotic Institute*, Paul Bouissac, URL:<http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/cyber/hatout.html>
 s/f "Is Music Too Definite For Words?: Double review of Agawu, *Playing with signs*, and Mosley, *Gesture Sign and song*", en *The Semiotic Review of Books*, vol. 3, núm. 2, <http://www.chass.utoronto.ca/epc/srb/srb/musicwords.html>

Hatten, Robert y Charles Pearson

2001 "Aspect and Music", en *Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification*, Imatra, Finlandia, June 7-10 (en prensa).

Imberty, Michel

1986 *Suoni Emozioni Significati: Per una semantica psicologica della musica*, Bologna, CLUEB.

Johnson, Mark

1987 *The body in the Mind*, Chicago, University of Chicago Press.

Keiler, Allan

1978 "Bernstein's *The Unanswered Question* and the Problem of Musical Competence", en *The Musical Quarterly*, vol. 64, núm. 2.

Kramer, Lawrence

1990 *Music as cultural practice: 1800-1900*, California, University of California Press, Ltd.

1995 *Classical Music and Postmodern Knowledge*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.

1998 *Franz Schubert. Sexuality. Subjectivity. Song*, Cambridge, Cambridge University Pres.

Lakoff, George

1987 *Women, Fire, and Dangerous Things*; Chicago, Chicago University Press.

Lakoff, George y Mark Johnson

1980 *Metaphors We Live By*, Chicago, University of chicago Press.

Laske, Otto

1992 "Artificial Inteligence and Music"; en Balaban, Mira, Kemal Ebciogulu y Otto Laske (eds.), *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition*, Cambridge, MIT Press, pp. 3-28.

Leman, Marc

1995 *Music and Schema Theory*, Nueva York, Springer-Verlag.

1997 *Music, Gestalt, and Computing*, Berlin, Heidelberg, Springer-Verlag.

Lennenberg, Hang

1958 "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music", en *Journal of Music Theory*, núm.2; pp.47-84 / 193-236.

Leahey, Thomas Hardy y Richard Jackson

1998 *Aprendizaje y cognición*, Madrid, Prentice Hall.

Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff

1983 *A Generative Theory of Tonal Music*, Massachusetts, The Massachusetts Institute of Technology.

Lidov, David

1987 "Mind and Body in Music", en *Semiótica*, vol. 66, núm. 1/3, pp. 69-97.

1994 "Prefacio," en Hatten, Robert, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington, Indiana University Press.

López Cano, Rubén

1996 "La ineludible preeminencia del gozo: el *Tratado de las Pasiones del Alma* (1649) de René Descartes en la Música de los siglos XVII y XVIII", en *Armonía*, núm. 10-11.

2000 *Música y retórica en el Barroco*, México, UNAM.

2001a "Bases semióticas para una neorretórica musical", en *Posmodernidad de la retórica*, México, UNAM.

2001b "De la retórica a la ciencia cognitiva", en Vega, Marga y Carlos Villar-Taboada, *Música, lenguaje y significado*, Col. Música y Pensamiento, 2, Valladolid, Glares y Universidad de Valladolid-SITEM, pp. 127-161.

2001c "From Rhetoric to Semiotic: Intersemiotic Forces, Topics and Topicalization on 17th Century Spanish Art Song", en *Musical Semiotics Revisited*, Helsinki, Universidad de Helsinki.

2001d "The Expressive Zone: Frames, Topics, Attractors and Expressive Processes in 17th Century Hispanic Art Song", en *Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification*, Imatra, Finlandia, June 7-10 (en prensa).

2001e *Semiótica y retórica en los Tonos Humanos de José Marín*, Memoria de investigación doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid.

Martínez, José Luis

1996 "Icons in Music: A Peircean rationale", en *Semiotica*, vol. 110, núm. 1-2, pp. 57-86.

1997 *Semiosis in Hindustani Music*, Imatra, ISI.

Meyer, Leonard

1956 *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, London, University of Chicago Press.

1978 *Explaining Music*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

1989 *Style and Music*, Chicago, The Chicago University Press.

Minsky, Marvin

1975 "A Framework for Representing Knowledge", en Winston, Patrick (ed.), *The Psychology of Computer Vision*, Nueva York, McGraw-Hill.

1985 *The Society of Mind*, Nueva York, Simon&Schuster.

Miereanu, Costin y Xavier Hascher (eds.)

1998 *Les Universaux en musique*, Actes du 4ICMS, París, Publications de la Sorbonne.

Monelle, Raymond

1992 *Linguistics and Semiotics in Music*, Suiza, Harwood Academic Publishers.

2000 *The Sense of Music*, Princeton, Princeton University Press.

Morín, Edgar

1977-1991 *La Methode*, vols. 1-4; París, Seuil.

2000 *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*, Bogotá, UNESCO.

Nattiez, Jean-Jacques

1990a *Music and Discourse, Toward a semiology of Music*, Princeton, Princeton University.

1990b *Dalla semiologi alla musica*, Palermo, Sellerio.

1993 *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, París, Christian Bourgois.

2001 "Hermenéutique, analyse, sémiologie", en II *Coloquio Internacional de Epistemología Musical*, París, IRCAM, 19-20 de enero de 2001.

Neisser, Ulrich

1976 *Cognition and reality*, Nueva York, Freeman.

Pederson, Sanna

1996 "The Methods of Musical Narratology", en *Semiotica*, 110/1-2, pp. 179-96.

Ratner, Leonard G.

1980 *Classic Music: Expression, Form and Style*, Nueva York, Schirmer Books.

Reybrouck, Mark

2001a "Biological Roots of Musical Epistemology: Functional Cycles, Umwelt and Enactive Listening", en *Semiotica*, 131, 1/4 (en prensa).

2001b "The Listener as Adaptive Device: An Ecological and Biological Approach to Musical Semantics", en *Proceedings of 7th International Conference on Musical Signification*, Imatra, Finlandia, June 7-10, (en prensa).

Riess, Mari y Susan Holleran (eds.)

1999 *Cognitive Bases of Musical Communication*, Washington, American Psychological Association.

Robinson, Jenefer (ed.)

1997 *Music & Meaning*, Ithaca & London, Cornell University Press, 261 p.

Roger, Emilio

s/f "Complejidad, elementos para una definición", IECPS, <http://geocities.com/complexidade/ciurana.html>

Rosand, Ellen

1979 "The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament", en *Musical Quarterly* 65, pp. 346-59.

1980 "Lamento", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 10, pp. 412-14.

Rosen, Charles

1972 *The Classical Style*, Nueva York, Norton.

Ruwet, Nicolas

1972 *Langage, musique, poésie*, París, Du Seuil.

Sánchez Ortiz de Urbina, Ricardo

2001 *La identidad de la obra de arte*, seminario doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.

Schank, Roger y R. P. Abelson

1977 *Guiones, planes, metas y entendimiento*, Barcelona, Gedisa.

Sloboda, John A.

1993 *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford, Clarendon Press.

1988 *Generative Processes in Music: The psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Oxford, Clarendon Press.

Sloboda, John y Rita Aiello (eds.)

1994 *Musical Perceptions*, Nueva York, Oxford University Press.

Stefani, Gino

1998 *Musica: dall'esperienza alla teoria*, Milán, Ricordi.

Tarasti, Eero

1979 *Myth and Music*, Mouton de Gruyter.

- 1989 "L'analyse sémiotique d'un prélude de Debussy", en *Analyse musicale*, núm. 16, pp. 67-74.
- 1994 *A Theory of Musical Semiotics*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- 2000 *Existential Semiotics*, Indiana, Indiana University Press.
- Tarasti, Eero (ed.)**
- 1995 *Musical Signification, Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*, Mouton de Gruyter.
- 1996 *Musical Semiotics in Growth*, Indiana, Indiana University Press.
- Varela, Francisco**
- 1988 *Conocer. Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas. Cartografía de las ideas actuales*, Barcelona, Gedisa.
- Varela, Francisco, Evan Thompson y Eleanor Rosch**
- 1992 *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Volli, Ugo**
- 2000 *Manuale di Semiotica*, Roma, GLF.
- Wagensberg, Jorge**
- 1985 *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelona, Tusquets.
- Zannos, Iannis (ed.)**
- 1999 *Music and Signs-Semiotic and Cognitive Studies in Music*, Bratislava, ASKO Art & Science.
- Zbikowski, Lawrence**
- 1995 "Theories of Categorization and Theories of Music", en *Music Theory on Line*, núm. 1/4.
- 1996-2001 *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory and Analysis*, (forthcoming) Oxford University Press.

Entre imágenes sonoras y sonidos de vanguardia. Semiótica de la producción musical

Dolores Chávez García*

RESUMEN: *Hasta nuestros días el proceso de creolización es una característica de fenómenos culturales en las naciones latinoamericanas, de allí la resemantización de procesos complejos en textos como el free-jazz, entre otros géneros (música latina y caribeña: samba, merengue, salsa, reggae). El free-jazz mexicano es un texto que tiene una condición dialéctica entre el polo de la producción, el texto y el polo de la recepción, sus interrelaciones son producto de la totalidad de los rasgos musicales de la sociedad. Este artículo basado en la Semiótica de la Cultura-Escuela de Tartu (Iuri Lotman y Peter Torop), analiza desde una microperspectiva la producción de sentido en piezas musicales de un compositor mexicano.*

ABSTRACT: *In order to explain the mexican free-jazz musical text we have recovered the term creolization, which it's a characteristic of cultural phenomenoms of latinamerican societies. One of these musical texts are the free-jazz and other types of musical semiospheres like latinamerican and caribbean: samba, merengue, salsa, reggae. Mexican free-jazz is a text that has a dialectic condition between the production pole, the text and the reception pole, and these relationships are due to the totality of music society's feature. Tartu's vision has pointed out notions that focussed on the macrostructures of the phenomnom that embodies panoramic standards. Furthermore, a microperspective allow us to explain the sense construction at musical examples of a Mexican composer.*

En mi experiencia —por esto puede ser un punto de vista discutible— ha sido posible observar que algunos grandes compositores han considerado sus obras como un proceso de creación (*póiesis*) alejado de la recepción (aceptación generalizada por parte del público), como si un fenómeno de inspiración envolviera al artista, lo que es más significativo en el caso de la creación musical. Varios jazzistas mexicanos¹

* Escuela Nacional de Antropología e Historia

¹ Podemos mencionar ejemplos de jazzistas mexicanos que confirman con sus opiniones esta idea o afirmación:

- Celso Aguilar (saxofonista alto y clarinetista) quien en una entrevista manifestó lo siguiente: “En mi vida significa [el jazz], pues, un desarrollo, una entrega, una realización [...] todo [...]. La gente muchas veces cree o los músicos creen que haciendo buena música no se puede vivir y yo vivo cómo —no soy rico—, pero vivo muy satisfecho porque vivo de hacer la música que me gusta hacer” [Medina, 2002].

en el ejercicio de esta música, toman decisiones clave para separar supervivencia (complacencia al gusto popular) y la inclinación creativa personal. La supuesta independencia del sujeto artista llega a tal grado que para algunos compositores que piensan en un determinado gusto o moda, al momento de escribir sus piezas o canciones, consideran más la dimensión del mercado que la artística. En el caso del jazz en México —hasta hace poco tiempo— existió un abismo entre quienes producían música para una élite, como lo es el público del jazz (entre ellos el *free-jazz*) y su audiencia. Ciertas facilidades tecnológicas y del mercado han acortado esta distancia en estos últimos cuatro o cinco años. Pero aún prevalece la tendencia a pensar de que componer para complacencia del público es una actitud ingenua, ya que los procesos de producción de sentido que se dan entre la producción y la recepción son más complejos.

Los distintos enfoques del concepto de traducción cultural, analizados desde el enfoque de la Escuela de Tartu y algunos autores de la significación musical, aportarán elementos importantes para explicar el jazz (y el *free-jazz*) mexicano como periferia de la cultura musical, al abordar el sonido como una de las materialidades de la semiótica. En este sentido, Lotman [1996:26] distingue la relación dialéctica entre el centro, donde existe un mayor grado de rigidez en la organización de las estructuras de dicha cultura y la periferia, mediada por una frontera: “[...] todos los mecanismos de traducción que están al servicio de los contactos externos pertenecen a la estructura de la frontera de la semiosfera [...]”.

- Héctor Infanzón, cuyo nombre resulta familiar en nuestro país, afirma que los grupos de jazz no representan grandes ganancias, ni un éxito rotundo, por tanto, ha decidido trabajar con artistas comerciales como Emmanuel, Armando Manzanero, La Maldita Vecindad, Carlos Santana, José Feliciano, con el virtuoso trompetista Wynton Marsalis y más recientemente forma parte de la banda de Ricky Martin.
- Armando Cruz ha preferido mantenerse a la vanguardia del *free-jazz* haciendo grabaciones con el grupo Tritonia [1997, 1999, 2000], éstas fueron producidas por *Ars Flventis*, disqueras privadas y sin difusión masiva. El nivel de ejecución de sus instrumentistas los ha mantenido en foros internacionales como Francia y Alemania.
- Francisco Téllez, quien ha destacado en foros internacionales por la ejecución del *free-jazz* y es director del área de Jazz de la Escuela Superior de Música, considera que el éxito comercial (aún dentro de los propios ejecutantes de este género) está divorciado de la verdadera creación artística en el jazz. Formador de discípulos como Remi y Zózimo, integrantes de la Banda Elástica; Heriberto Paredes, pianista destacado en Francia; y Tobias Delius, saxofonista holandés.
- Omar Arán, ha grabado dos producciones patrocinadas por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), en un intento por promover el trabajo de jóvenes jazzistas mexicanos que no tienen oportunidad en las redes comerciales de distribución. El proyecto confirma que a este estilo musical se le puede sacar un enorme provecho para promover trabajos muy interesantes dentro del arte de la improvisación.
- Cristóbal López, guitarrista conocido por varias generaciones de músicos debido a su impecable técnica, prefiere tener como actividad económica a las artes marciales (Aikido) antes que caer en redes de distribución masiva.
- Mario Ruiz Armengol, pianista y compositor reconocido por su capacidad de adaptar y crear hermosas y equilibradas canciones para ejecutantes mexicanos, su compensación económica tampoco corresponde a su calidad artística. Así, podemos mencionar a otros músicos mexicanos.

Según un sondeo entre el público acerca de la música en nuestro país [La Jornada, 2000], los géneros más escuchados por los jóvenes son la música gruperá que ocupa 20% y el rock 21%, les siguen la música romántica, tropical y ranchera (entre ellas la tambora). El jazz, específicamente el *free-jazz*, es aceptado sólo por una élite, por tanto, se ubica en la periferia de nuestra cultura, incluso no figura en las estadísticas; aún cuando conserva su relación dialógica con el centro, esto es, con los otros géneros musicales.

Por otra parte, al momento de realizar una revisión de las distintas aproximaciones al fenómeno de la significación musical, con el objetivo de construir modelos operativos interdisciplinarios, pueden surgir posiciones que consideren que recurrir a autores extranjeros constituye un colonialismo cultural. Sin embargo, en la discusión generada en este campo o disciplina han habido avances que deben integrarse desde una perspectiva creativa, aunque no sean latinoamericanos, como se plantea en este trabajo. Por otra parte, dadas las características de un mundo más comunicado y globalizado culturalmente hablando, es difícil seguir conservando límites entre las tendencias que ya no tienen pertinencia al considerar que los procesos culturales, entre los cuales destaca el musical, pasan por fenómenos de influencia continua, como el jazz, en concreto el *free-jazz*.

Este problema apareció en la discusión en algunos foros internacionales, como el VII Congreso de Significación Musical, en Finlandia, realizado bajo la coordinación del doctor Eero Tarasti. Aún cuando las líneas teóricas reciban influencia de varias posturas conocidas internacionalmente, es importante la creatividad al utilizar dichos enfoques.

Los dos grupos de jazz mexicanos seleccionados para el análisis son Omar Arán Trío y el Cuarteto Mexicano de Jazz, fueron elegidos debido a la capacidad que han tenido para creolizar elementos culturales de varios orígenes como afronorteamericanos, tradicional tambora típica mexicana y de la música occidental clásica, que han pasado por un filtro semiótico articulando estos elementos en un producto como el *free-jazz*. Como se muestra en el esquema 3, es una traducción de un nivel macro.

Existen otros grupos jóvenes que están incursionando en esta especialización del jazz, tal es el caso de Tritonia, Cabeza de Jade, la Banda Elástica y algunas agrupaciones entre ellas las de Héctor Infanzón y Beltrán.

Así, los rasgos de otros sistemas culturales cobran vida en la articulación de acuerdo con la estructura armónica jazzística, el músico al realizar una composición también incluye, ¿por qué no?, las temáticas propias de un género integrador como en el *free-jazz*.

En este sentido, los conceptos de traducción/ frontera [Lotman, 1996:24] implican un movimiento centro-periferia donde los filtros semióticos se articulan pasando de un lenguaje a otro, el cual se encuentra fuera de una determinada semiosfera. Por

otra parte, en el caso de la enseñanza del jazz, la interpretación de algunos ejecutantes mexicanos es una combinación entre lo que está escrito en la partitura y la improvisación armónica, melódica y rítmica. En este sentido, el cifrado —la notación armónica del jazz— es propio de los ejecutantes que estudian este sistema, aunque es obligatorio conocer la música occidental clásica —al menos en México—. Esta condición es una aplicación micro, siempre y cuando exista ese otro sistema de referencia, tal como se muestra en el esquema 3 “El texto artístico del jazz mexicano: modelo operativo”. Cabe mencionar que la existencia de un proceso de intertextualidad tiene como consecuencia negar dicha microcreolización y considerarlo sólo una interpretación musical. La precisión de estas consecuencias teóricas serán dilucidadas en el transcurso de este trabajo, sin embargo, estamos conscientes del cuidado que deben tener estas afirmaciones.

La relación entre la semiología musical y la semiótica de la cultura está conectada con el eje temático del jazz en cuanto funcionamiento de la ideología y de la cultura. El modelo propuesto aquí, articula varias proposiciones y al final del mismo se incluye una síntesis teórico-metodológica abierta a la discusión.

El esquema 3 muestra las distintas rutas analíticas para estudiar semióticamente el jazz y el *free-jazz* mexicano. Como se puede observar, este esquema incluye elementos desde los más lotmanianos hasta los más estructural-sistémicos (influenciado por la lingüística, en el caso de Leeuwen por Halliday). De esta forma se matiza desde las macroestructuras hasta las microestructuras. Las propuestas retomadas son las de la Escuela de Tartu, Lotman, Torop, Tarasti y Theo Van Leeuwen.

En el apartado “El texto artístico del jazz mexicano” del esquema 3 se encuentra el desarrollo y su análisis correspondiente.

MODELO OPERATIVO: ENFOQUES DE LA SEMIOLOGÍA MUSICAL Y DE LA TRADUCCIÓN CULTURAL

Según sea el enfoque adoptado; la traducción cultural (TC) —algunos autores prefieren el término “intercultural”— permite que dos semiosferas distintas —por ejemplo, una pieza tocada por una tambora (producto de un tiempo y cultura determinada) y por otro, una versión de jazz— sean mezcladas y transformadas de un texto al otro. Aun cuando se conciba al proceso de traducción gestado entre dos códigos distintos, es posible considerar que el código musical, en este ejercicio analítico, es producto de dos semiosferas distintas. En este ejercicio analítico, al texto original, la tambora, se intenta comprenderlo por medio de una pieza de jazz, el caso concreto de la obra denominada “*Freejöl Dance*” (anexo 1). En este ejemplo, es posible contrastar el sonido de una semiosfera con elementos clave, como una tambora en un día de fiesta mexicana, con la composición de Francisco Téllez cuya armonía es la propia del jazz. De esta forma es posible aproximarse a un entendimiento del proceso de la producción artística, por un lado, del *free-jazz* mexicano, el cual presenta rasgos

creolizados que permiten identificarlo como un texto [Lotman, 1996], donde existen más de dos lenguajes que se dirigen hacia un auditorio, así se constituye como partenaire y conforma la relación dialógica, incluyendo sus respectivas fronteras afronorteamericanas de tradición musical occidental; y por otro lado, la tambora, utilizada en fiestas o rituales mexicanos. En este sentido es afirmada la noción de una traducción cultural, ya que el texto original, considerado como un subgénero musical, pertenece a una semiosfera distinta a la de una pieza de jazz, de antemano, integradora de distintos rasgos culturales. Asimismo, desde un análisis cronotópico es posible afirmar, también dentro de la semiótica de la traducción, las siguientes nociones:

El análisis cronotópico presupone la presencia de tres niveles:

1. En primer lugar, el cronotopo topográfico, ligado al tiempo y luego al desarrollo (desenvolvimiento) de la trama.
2. [...] el cronotopo psicológico, ligado al mundo subjetivo del personaje (del autor, también un personaje).
3. [...] cronotopo metafísico, también cronotopo de la concesión autoral, relativo a la interpretación del autor o a su mentalidad (traducción de Dolores Chávez García) [Torop, 2000:49].

El mismo autor señala un próspero futuro de la Semiótica de la Traducción como la semilla de una nueva disciplina independiente de la semiótica. El tiempo lo dirá. En tanto, el paso de una versión musical a otra sugiere que en este proceso se utilizó un cronotopo metafísico por parte del compositor. Esto es, como expresión de la concepción de la mitología individual de la lengua del autor [*ibid.*:149], específicamente, en el léxico musical del mismo. Un ejemplo concreto es la pieza “*Freejol Dance*”, en ésta el compositor imprime un manejo especial de los discursos musicales para lograr la interpretación de la música folklórica mexicana dentro de otro género. En este ejemplo, es posible contrastar el sonido de un texto cultural [Lotman, 1996] que posee elementos clave para entender el proceso de la producción artística del *free-jazz* mexicano. Como ya se mencionó, los rasgos mezclados que contiene permiten identificarlo como un texto en el cual existen más de dos lenguajes, niveles o capas del discurso musical.

Por otra parte, el cronotopo topográfico y psicológico se refleja en dos piezas, cuyos motivos musicales se muestran más adelante (fragmentos 1 y 2) y las piezas musicales correspondientes (anexos 2 y 3).

Los procesos de dialogismo

Una problemática presente se refiere a los procesos de recepción de los textos artísticos, sobre los cuales se han considerado tres puntos de vista:

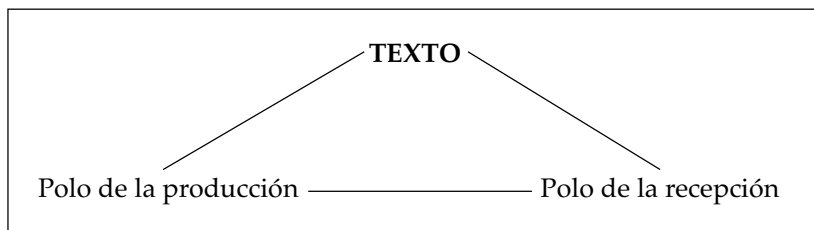
- a) Desde el productor del texto artístico, es decir, el compositor y en determinados momentos, el ejecutante que improvisa sobre la estructura armónica-rítmico-melódica.
- b) Desde el texto que construye a su audiencia [Lotman, 1996:11; Eco, 1978:183-185], de tal forma que el sentido es otorgado y construido culturalmente, configurando mundos posibles, como algo que forma parte del sistema y que depende de ciertos esquemas conceptuales.
- c) Desde el polo de la recepción, como una de las características fundamentales del texto artístico, los receptores, el auditorio.

En el extremo izquierdo del esquema 1 es posible ver la estructura tripartita sobre el partenaire, del lado de la producción del texto (que es el *free-jazz*) y del lado de la recepción. Estos elementos son demasiado amplios para tratarlos en este artículo; sin embargo, el partenaire que será abordado se instala en el lado de la producción del texto artístico musical.

El sistema dialógico implica la noción de partenaire, fundamental para establecer una comunicación y considerarlo como una ley universal en la transmisión de información [Lotman, 1996:32-34]. De este modo, la complicidad entre el músico compositor, el instrumentista de jazz y la audiencia se produce porque son partenaires y reconstruyen el sentido del texto en ambos polos, lo que da origen a la polisemia musical. Los dos polos, el de la producción y el de la recepción, constituyen dos lugares socioculturales complejos desde donde se construyen los diversos sentidos (esquema 1).

El polo de la producción es la perspectiva de interés de este trabajo.

ESQUEMA 1



En las precisiones sobre el texto artístico queremos enfatizar la idea de la multiplicidad de elementos interpretables en una obra artística. En el siguiente apartado, se realiza una revisión enfocada hacia los autores, acerca de la significación musical y, en este sentido, tiene una multitud abierta de interpretaciones, lo cual corresponde al polo de la recepción, aunque no es el tema principal se contempla desarrollarlo.

REVISIÓN DE LOS AUTORES MÁS DIFUNDIDOS SOBRE LOS PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN MUSICAL. EL PRIVILEGIO DE LA ESTRUCTURA ORGÁNICA EN EERO TARASTI

Entre los autores que confirman las hipótesis de Lotman, se encuentra Eero Tarasti, quien ha ido transformando sus concepciones teórico-metodológicas; la aproximación retomada aquí se refiere a la identificación del centro y la periferia. El primer Tarasti privilegió la organización semántica del mito para aplicarla a las estructuras de la pieza “Bolero” de Maurice Ravel; con una base greimasiana, primero aísla figuras estilísticas en unidades mínimas de significación denominadas semas. Al respecto, menciona que las categorías estilísticas tienen articulaciones con la realidad en sí misma del mito: lo fabuloso, legendario, sagrado, demoniaco, fantástico, exótico, primitivo, nacional-musical, pastoral, sublime, gestual y clásico. En este sentido, el ejemplo es sólo del análisis musical de la ópera de Richard Wagner [Tarasti, 1993], “La Walkiria”, segundo acto, escena cuarta, donde intervienen dos personajes, Brunilda (Brünnhilde) y Siegmund (Sigmund), en torno a las interlocuciones que desarrollan dichos personajes en la ópera, con sus respectivas modulaciones hacia una u otra tonalidad. La tradición sobre estudios musicales del doctor Eero Tarasti ha trascendido también por medio de sus discípulos como José Luis Martínez (Brasil-Finlandia), “*On the Intersemiosis between Music and Dance in the Kathak Tradition of India*” [2001].

Este trabajo interrelaciona dos sistemas semióticos, el de la danza *Kathak* y el de la música tradicional (con tablas) de una región de la India. Martínez realizó un estudio de campo durante algunos meses en el norte de dicho país (“*Semiosis in Hindustani Music*”, defendida en la Universidad de Helsinki en mayo de 1997).

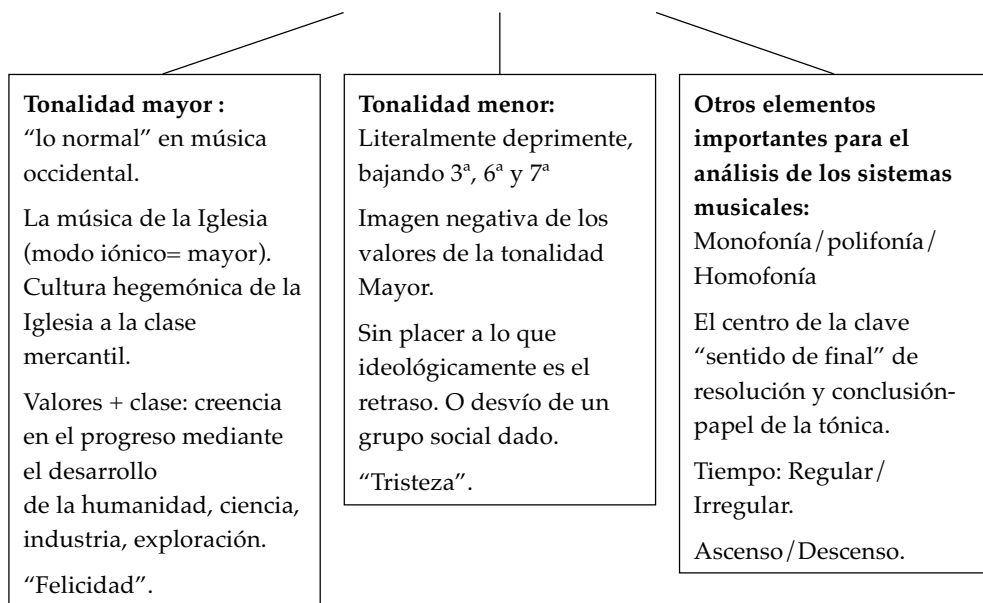
Todos juntos refuerzan la idea de unidad orgánica en cada pieza musical y un compositor guía hacia un sentido epistemológico, en un nuevo tipo de análisis. Así, las transformaciones de Tarasti [2001] han tenido una convergencia en el estudio de la unicidad y singularidad del análisis.

EL ENFOQUE DE LA SOCIOSEMIÓTICA APLICADO A LA MÚSICA DE NOTICIEROS: THEO VAN LEEUWEN

Otro tipo de enfoque sistémico (influenciado por Halliday) es el de Theo van Leeuwen, quien relaciona los sistemas musicales con las características ideológicas y realiza el análisis de ejemplos musicales (no están incluidos en el texto en Internet) [Leeuwen, 1998:1 y s]. Este autor afirma que en los textos musicales existen connotaciones y estructuras retóricas que pueden ser analizadas como una red de opciones de significación. Por tanto, privilegia el aspecto semántico. Actualmente, el autor cambió la materialidad del análisis semiótico al diseño kinético [Leeuwen, 2001]. Asimismo, se complementa con el concepto de multimodalidad, donde el autor

aborda las diferentes maneras de percibir por la influencia de los medios masivos y las nuevas tecnologías de la información. En el esquema 2 están resumidas sus aportaciones al análisis de la música de los noticieros [Leeuwen, 1998].

ESQUEMA 2. SISTEMAS MUSICALES
(APORTACIONES SOBRE RASGOS MUSICALES DE LOS NOTICIEROS)



El esquema 2 muestra, de forma sintética, las principales categorías de este autor.

EL TEXTO ARTÍSTICO DEL JAZZ MEXICANO: MODELO OPERATIVO

En esta sección son utilizados los enfoques más difundidos de la semiología musical y las categorías de la semiótica de la cultura, como la de traducción cultural e intertextualidad, entre otras. Asimismo, se ha realizado una revisión desde los puntos de vista más anclados a la lingüística estructural-sistémica (Leeuwen-Halliday) hasta los autores de la Semiótica de la Cultura y de la Semiótica de la Traducción (Lotman-Torop). En contra de lo que se podría denominar como eclecticismo, aquí está planteado un enfoque para abordar objetos complejos (desde la perspectiva de la Semiótica de la Cultura, de la Traducción y de Teoría Musical) que se gestan en la realidad latinoamericana como el jazz (específicamente el *free-jazz*). En el modelo operativo, las categorías son:

a) espacio interno-externo, tópico/heterotópico (centro-periferia)

- b) la red de significados de figuras musicales a la luz de la ideología.
La aplicación de las nociones de sistema en la tonalidad mayor, la tonalidad menor y consideraciones sobre la polifonía/homofonía; descenso de melodía y la rítmica adelantada.
- c) las nociones principales de la Escuela de Tartú: semiosfera, traducción cultural/frontera, dialogismo, partenaire: sujeto, auditorio, texto artístico (incluidos en el apartado anterior).
- d) las nociones de cronotopo topográfico, psicológico y metafísico (parcialmente explicados en el apartado anterior).

Todas ellas conforman aspectos de los fenómenos de traducción cultural que propone la escuela estoniana de Torop. En este sentido, al hablar de las categorías tópico/heterotópico se está haciendo referencia a la estructura fundamental de toda composición musical referida al centro tonal armónico (espacio interno/externo; centro-periferia; tónica/dominante) esto es, para aplicarlo a un ejemplo del jazz mexicano (fragmento 1) y (anexo 2). Las notas que giran alrededor de la tónica y que se ubican en distintas alturas las podemos denominar como un espacio externo y, por llamarlo así, ficticio o metafórico que gira alrededor del centro o tónica (el tópico) [*infra*]. Respecto al cronotopo metafísico —donde el autor (en este caso, compositor) realiza una interpretación en otros lenguajes— de la pieza “Freejol Dance”, es posible afirmar que los juegos de las recepciones incluyen elementos de reconocimiento para todo tipo de escucha; aún cuando es un estilo de música importada, los elementos nacionales logran colarse creando un fenómeno de expresión del mestizaje. Cabe mencionar que el fenómeno de mestizaje ha sido tratado de forma antropológica con diversos y múltiples enfoques; sin embargo, desde el punto de vista semiótico es un problema complejo. Tanto un análisis del mestizaje y la música del jazz como procesos expresivos culturales son procesos inmersos en la complejidad, este término es usado como lo define Roger Ciurana [2001], en su artículo del *Instituto de Estudos de Complexidade e Pensamento*:

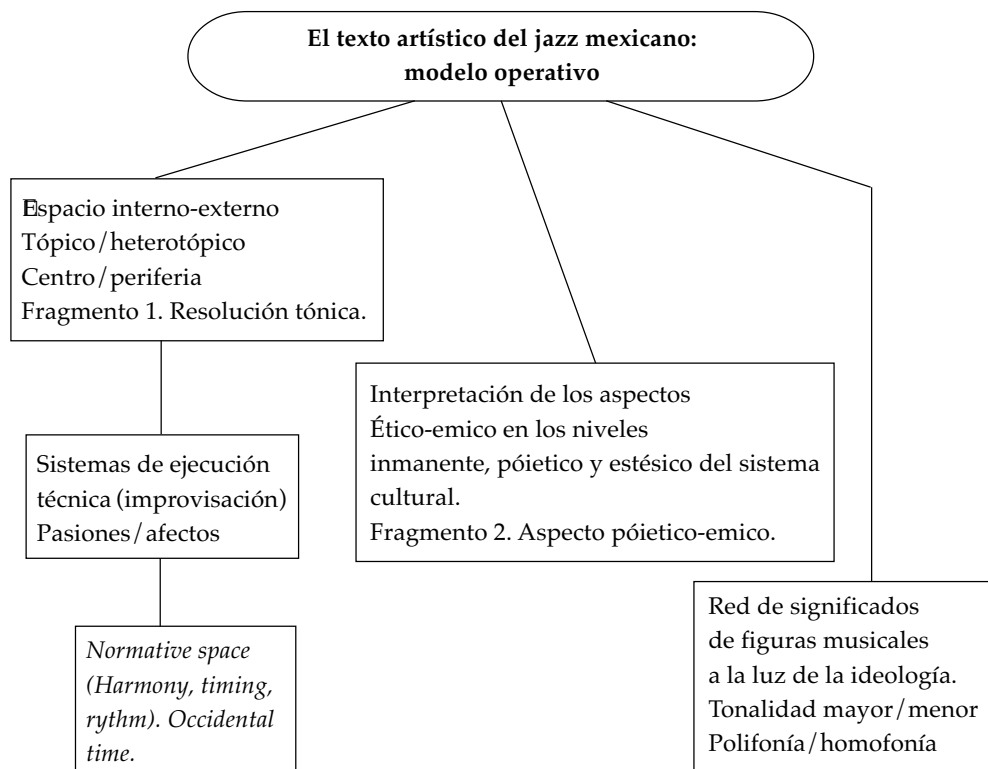
La complejidad emerge cuando uno se plantea la pregunta por el sentido de la historia y se da cuenta de que el único sentido de la historia es el que se va construyendo conforme hacemos historia [...]. Los horizontes siempre se están desplazando. Sin duda la historia es temporalidad. El ser es ser y tiempo: creación [...] para comprender este tipo de determinaciones debemos partir de esquemas dialógicos. Aquellos que combinan y conjugan determinismo e indeterminismo en un mismo plano.

Por tanto, elementos combinados de indeterminismo y determinismo dan lugar a este tipo de creaciones expresivas, que se encuentran dentro de esquemas dialógicos. Si imaginamos una coladera o una red, entonces es posible decir que los elementos

indígenas o afronorteamericanos y/u occidentales que logran sobrevivir en estas manifestaciones o creaciones musicales son los puntos de los sistemas sýgnicos que hacen referencia a un significado y que llegan a desplazarse y lograr un nuevo sentido. Asimismo, debido a su característica dialógica tienen un mecanismo relacionado dinámicamente con la cultura que los genera.

Esta situación equivale, si seguimos la analogía de la red, a los elementos que logran colarse a través de ella —o si seguimos otra analogía, los botones de algún mueble de sala que no son el colchón, pero que le dan forma al sofá—; entonces, de esta manera se logran filtrar elementos con raíces primigenias, que en una nueva combinación, resultan expresiones culturales cuyos planos se manifiestan culturalmente. Los sistemas sýgnicos distintos logran pasar una línea —Lotman la identificaría como frontera— y se conforman en otros sistemas distintos. En este sentido, podemos agregar que aún cuando sean significativos, tanto los emisores como los escuchas pueden tener diferentes grados de conciencia respecto a este fenómeno.

ESQUEMA 3



Ejemplo:

FRAGMENTO 1. PIEZA “SWINGING”, PRIMER Y PRINCIPAL MOTIVO
(TONALIDAD MAYOR) (ANEXO 2).

En los fragmentos mostrados no es posible percibir el centro tonal de cada pieza; éste se muestra en la partitura completa de la obra (anexo 2). Estos centros del compositor son sustituidos por recursos armónicos denominados: cambios rítmicos y sustituciones de tritono, que disfrazan de alguna manera la resolución a la tónica. Así, la categoría de tónico/heterotónico se aplica delimitando al espacio interno donde está ubicada la tónica, y alrededor de éste se delimita un espacio externo, tal como lo explicamos anteriormente. Por otra parte, Leeuwen [1998] afirma que existe un centro de la clave y que, para la música medieval era una escala pentatónica, donde la resolución sólo puede ser una sola, y que esta situación también se enmarcaba dentro de la sociedad medieval, que hace referencia a la figura del feudal o rey, tal como lo muestra el esquema 2, “Sistemas musicales”; en él se describe el modo iónico mayor y su relación con una cultura hegemónica.

Asimismo, los sistemas musicales dentro de la tradición occidental manifiestan esta característica de univocidad al trasladarlo a otro contexto cultural. Aun así, es una situación que no se cumple cabalmente en este ejemplo porque la sustitución o “disfraces” de la tónica —en la sustitución de tritono— no genera un “sentido de final” de resolución y conclusión a todas estas piezas; sino es percibido como el juego o lo lúdico. Leeuwen, profesor especialista en Sociosemiótica en la Universidad de Cardiff, discípulo de Halliday, ha realizado este análisis con gran rigor respecto a la definición de los sistemas musicales occidentales. Por tanto, aún cuando su estudio se remite a noticieros y/o música de los *mass media*, sí puede ser extrapolado, ya que un C (Do) y el A-440 (La 440) son prácticamente universales; aunque no todas las culturas sigan la misma afinación o el mismo sentido estético, sí existe una convención; y por tanto, es un parámetro para medir el sonido y establecerlo como la medida occidental.

Swinging es un término norteamericano que literalmente significa “columpiarse”; pero en el jazz, tiene otra acepción, remite a la época de los cuarenta y adquiere su sentido cuando el intérprete toca las piezas con una ejecución ligera y adelantada. Por lo anterior, ha sido clasificado dentro de un cronotopo topográfico, como una

unidad espacio temporal, que está ligada al tiempo y luego al desarrollo (desenvolvimiento) de una trama, ligada a un periodo histórico de rapidez en las figuras y sentido frenético en la interpretación del género del jazz.

Una de las figuras más representativas en las piezas del compositor mexicano Francisco Téllez puede ser desarrollada con el siguiente ejemplo.

FRAGMENTO 2. "BOPER'S DE LA CALLE" PRINCIPAL MOTIVO
(PARTITURA COMPLETA EN EL ANEXO 3)

Existe un nivel generalizado en la repetición de las figuras características del *be-bop*, tanto para la creación de todas las piezas del disco, como para las improvisaciones. De alguna manera, es del conocimiento de los melómanos o músicos de jazz, que la figura representativa de la época del *be-bop*, Charlie Parker, marcó una revolución en las figuras y formas expresivas musicales. Por tanto, la categoría de un nivel émico, así como de un cronotopo topográfico, también describe una generalización dentro del sistema musical que está caracterizado por el tipo de figuras del fragmento 2; además, está relacionado con un tiempo histórico específico como el caso del *be-bop*. En "Swinging", el primer motivo desarrolla otros motivos, presenta armadura de F mayor, compás regular de 4/4, rítmica con puntillo, esto es que se adelanta un octavo, lo que produce un sentido de ventaja o anticipación (es sabido que tanto Charlie Parker como la misma música se adelantaron a su tiempo).

Por otro lado, en esta pieza, la intervención del bajo tiene relación con el desempeño del bajo como instrumentista. La introducción es un pedal con intervalos de cuarta antes de entrar al tema (anexo 2).

El tema es ejecutado por el guitarrista después de una introducción de cuatro compases realizada por el baterista, la guitarra entra en anacrusa (un tiempo antes del tiempo fuerte), lo que confirma el sentido de ventaja antes mencionado (anexos 2 y 3).

En las piezas analizadas en un nivel micro, esto es, el nivel de los motivos y figuras musicales que corresponde a un *corpus* con partituras de composiciones originales, se cumple con un rigor necesario para el propósito de la Semiótica de la Música o de la significación musical. Un campo del conocimiento que puede ser etéreo o poco asible para quienes estén acostumbrados a un anclaje estadístico, numérico o quizá lingüístico. Por tanto, tenemos que hacer referencia a categorías

de la Teoría Musical para comprender que el manejo armónico de las piezas analizadas del CD intitulado “La música de Francisco Téllez” Vol. 1 (CONACULTA) indican un uso de la polifonía muy marcado y, en este sentido, coincide con otros contextos histórico-culturales que confirman el carácter del jazz como una música de la periferia, esto es, que no pertenece al sistema dominante, situación que hemos explicado anteriormente y que, es una condición proyectada también por el manejo de la polifonía (*versus* homofonía). Por otra parte, la célula más pequeña referida aquí, son los motivos analizados también de esta obra; inician con movimientos melódicos descendentes lo que coincide con las afirmaciones de Leeuwen [*op. cit.*] conduce al relajamiento, incita a los escuchas a compartir los pensamientos y sentimientos. Es una tendencia dentro de una obra del jazz, que puede ser representativa, aún cuando el *corpus* se amplíe a otros músicos como Héctor Infanzón, Cristóbal López, Agustín Bernal, Mario Ruiz Armengol, Verónica Ituarte y otras composiciones que en el futuro se incluirán dentro del *corpus* de esta investigación.

Las piezas en tonalidad mayor o menor sí están perfectamente definidas dentro del *corpus* analizado y, al menos en este sentido, induce a creer en el progreso mediante el desarrollo de la humanidad, la ciencia, industria y exploración, finalmente, genera una sensación de “felicidad”. Por otro lado, la tonalidad menor conduce hacia el retraso y hacia la melancolía o tristeza, en ambos casos esta idea puede aplicarse a las tendencias mostradas en las piezas de este *corpus*.

Por último, si los estereotipos son un funcionamiento ideológico en las sociedades activadas en sus mecanismos culturales, también la ejecución de los músicos de acuerdo con el *beat* tiene relación con un funcionamiento ideológico y está ligada a esta red de significación [Leeuwen, *op. cit.*]. Esto es, el sentido del tiempo también es un indicador cultural, el cual juega un papel muy importante en las sociedades (y el papel con respecto al tiempo), por ejemplo, los norteamericanos, ingleses y alemanes quienes dan gran valor a la puntualidad y donde todas sus actividades giran en torno al reloj. Puede ser un estereotipo, pero con un funcionamiento dentro de esas sociedades que marcan sus actividades y/o agendas socioculturales.

Asimismo, la medida regulada por el compás, que precisamente corresponde a un sentido del tiempo, es impecablemente seguida por los músicos de estas sociedades de una manera más cuadrada y, en contraposición, se encuentran las sociedades latinas, con un sentido del tiempo distinto (quizá influenciada por otra forma de medir, como la clave cubana, que se filtra por medio de los géneros fusionados de jazz latino, salsa, merengue y otros). Un sentido del tiempo organizado en torno a rituales y no a la hora que marca el reloj. En este sentido, en el caso de los músicos latinos, el tiempo no es tan rígido y generalmente lo va marcando el baterista o quien lleva la clave (2-3, dos negras contra tres, desplazadas en dos compases).

Leeuwen [1998] afirma que la disciplina del reloj se mueve, en el caso del jazz y de otras formas de música popular, hacia la dirección del placer y del tiempo de autogratificación.

Asimismo, esta diferencia entre músicos extranjeros y mexicanos tanto en el sentido del tiempo como en la manera de ejecución es manifestada por el compositor Francisco Téllez:

[...] Entonces uno —por lo menos yo— trata de tener en esta música de *free-jazz* un acercamiento más fuerte al folklor hacia México, pues cuando estuve yo en Europa tocando música de *free-jazz* escuché a músicos rusos, alemanes y tienen ciertas características (diferentes a las que), siento que refuerzo con más características nacionales [...].

La distinción entre una música mexicana y otra extranjera puede deberse a diversos y determinados factores (sentido del tiempo, ritmo, tonalidades, tipos de motivos) aún cuando el mismo músico o compositor no sepa exactamente cuáles son, dentro de su lenguaje entiende y caracteriza como nacional su ejercicio musical. La influencia norteamericana en las formas expresivas y culturales de nuestro país es fuerte y se ve reflejada en este género musical.

CONCLUSIONES

Aún cuando algunas afirmaciones parezcan ser muy categóricas, la propuesta de una red de significaciones en un texto musical permite una flexibilidad adecuada; la experiencia de cinco o seis años en el ámbito del jazz, como pianista y, en el momento de conocer otras formas de aproximación al conocimiento musical (como la Semiótica de la Cultura), es posible comprender y considerar que este análisis está realizado con conocimiento de causa y con la rigidez metodológica que el estudio requiere. Para poder explicar el texto artístico musical del jazz mexicano han sido retomadas diversas aproximaciones, la visión de la Escuela de Tartu y la de Leeuwen (con la influencia de Halliday); con la primera han sido resaltadas las nociones como *partenaire*, *semiosfera*, texto artístico, etcétera. La conformación del *partenaire* de este género, en concreto, está limitado a una élite, como auditorio o receptores de este tipo de producción musical. Este punto de vista matiza las macroestructuras del fenómeno que se traducen en parámetros panorámicos; y permite (como investigadores) estudiarlo en un nivel teórico.

Por otro lado, el análisis micro, de las figuras o contornos musicales fue retomado de Leeuwen, quien ha tenido un desempeño sobresaliente en el ámbito de la Sociosemiótica; y, por tanto, un exponente de la relación figuras musicales-componentes ideológicos. Los ejemplos desarrollados anteriormente confirman que el jazz tiene rasgos o figuras distintivas de otras clases de música, de otras formas

creolizadas latinoamericanas como la samba, el merengue, la salsa, el *reggae*, las cuales forman parte de otras semiosferas musicales, pero este análisis será parte de otra investigación.

Por otra parte, el jazz (y el *free-jazz*) mexicano es un texto que tiene una condición dialéctica entre el polo de la producción, el texto y el polo de la recepción, donde sus interrelaciones son producto de la totalidad de los rasgos musicales de la sociedad. Algunos de ellos ya han sido descritos en este artículo, pero otros serán parte de la investigación final.

Debido a la naturaleza del análisis musical —su carácter etéreo— y a los niveles teóricos con aproximación sistémica-estructuralista, es difícil cambiar de coordenadas y el centro de gravedad (hacia el acorde o la frase), para definir sus elementos constituyentes y explicar cómo operan. Esta microperspectiva está muy cercana al método lingüístico.

La producción de sentido en el texto artístico musical está relacionada con otros factores como la creación de espacios o atmósferas, afectos, emociones (tristeza, melancolía, alegría), pasiones, gestualidad. Pero este campo, será también parte de una investigación final.

Las líneas teóricas y modelos operativos, expuestos anteriormente, tienen una aproximación interdisciplinaria hacia este objeto de estudio y permiten explicar desde el lado de la producción este fenómeno en México.

Los músicos mexicanos se han presentado en escenarios internacionales con sus características propias y rasgos especiales, formando parte de una semiosfera del jazz y del *free-jazz* mundial. Esta situación es, análogamente, como pavimentar el camino para las siguientes generaciones de uno de los géneros más vanguardistas en la evolución estilística de la música de nuestro tiempo. Asimismo, hasta hoy, la Semiótica de la Cultura ha aportado las herramientas teórico-metodológicas para abordar este tipo de investigación semiótica; igualmente, si se trata de un fenómeno de intertextualidad como de la traducción intersemiótica / intercultural.

Como conclusión final, la conformación del partenaire, las habilidades y/o capacidades técnicas y el talento musical se mezclarán con motivos y frases musicales que son demandadas por un público. Una élite que actualmente usa sus características de creolización y las utiliza con hábitos interpretativos distintos, que no necesariamente coincide con su clase social, sino con una forma de consumo y aproximación estética propia de las culturas latinoamericanas.

ANEXO 1

FREEJOL DANCE

F. Téllez

A

B

C

D Bb7 A7 G A7 D B7 Bb7 A7 Bb7 B7 Ab7 A7 D
 F9+ G9+ F9+
 D Bb7 A7 G A7

ANEXO 2

SWINGING

♩ = 128

Francisco Téllez

Am7(b5) D7 Gmaj7 Eb7

Gm7(b5) C7 Fmaj7 F#7

Fmaj7 E13 Am9 Bbdim

B7 E13 F#9 F9

ANEXO 3

BOPER'S DE LA CALLE*(Fast Bop)*

Francisco Tállez

♩ 252 C7(b5) [Cm7] E^b13 A^b7

G⁷ F7(b9) [F13] F⁷dim [D^b9]

1. A^b7 G+7 Cm7 2. A^b7 G+7 C7(#9) [Cm7]

D⁷ G⁷

G⁷ F7(#9) D^b9

C7(#9) [Cm7] E^b7 A^b7 G⁷

F⁷ F⁷dim [D^b9] A^b7 G+7 G⁷ [Cm7]

BIBLIOGRAFÍA**Ciurana, Roger**

1999 “Complejidad (elementos para una definición)”, en *Instituto de Estudos de Complexidade e Pensamento*, España, wyswyg://3/http://geocities.com/complexidade/ciurana.html.

David Cano, José

2001 “El jazz sólo triunfa en festivales especializados”, *La Jornada*, 13 de febrero, México, p. 55.

Eco, Umberto

1978 *Lector in fabula*, España, Lumen.

Herrera, Claudia Elena

2000 “La generación del nuevo milenio”, en *La Jornada*, 30 de noviembre, cuarta de forros, México.

La Jornada

2000 *La Jornada*, jueves 30 de noviembre, México.

Leeuwen, Theo van

1998 “Music and Ideology: Notes Toward a Sociosemiotics of Mass Media Music”, en *Popular Music and Society*, invierno, Internet: http://www.findarticles.com/cf_1/m2822/4_22/56952170/print.jhtml.

Lotman, Iuri M.

1979 *Semiótica de la Cultura*, España, Cátedra.

1996 *La Semiosfera I*, España, Cátedra.

1998 *La Semiosfera II*, España, Cátedra.

1999 *Cultura y explosión*, España, Gedisa.

2000 *La Semiosfera III*, España, Cátedra.

2000 *Crítica Musical*, julio-diciembre, México.

Martínez, José Luis

2001 “On the Intersemiosis between Music and Dance in the Kathak Tradition of India”, en *International Semiotics Institute, Seventh International Congress of Musical Signification (CMS7) Abstracts*, Finlandia.

Tarasti, Eero

1979 *Myth and Music (A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music Specially that of Wagner, Sibelius and Stranvinsky)*, Moutoun publishers, The Hague.

- 1992 “The Stylistic Development of a Composer as a Cognition of the Musicologist: Bohuslav Martinů”, en *Center and Periphery in Representations and Institutions (Acta Semiotica Fennica I)*, Imatra.
- 1992 “On the Role of Space in Musical Discourse”, in *Center and Periphery in Representations and Institutions (Acta Semiotica Fennica I)*, Imatra.

Téllez, Francisco

- 1992 *Grabación con Tobias Delius*, Holanda.
- 2000 *Partituras* (obra) material del autor, México.
- s/f *Apuntes de armonía*, México, Escuela Superior de Música.

Torop, Peeter

- 2000 *La traduzione totale (total'nyj perevod)*, Italia, Guaraldi grupo Logos.

DISCOGRAFÍA

Arán, Omar

- 2000 *La música de Francisco Téllez*, vol. 1, México, CONACULTA, FONCA.

Medina Arenas, Gabriel

- 2002 *Jazz mexicano (CD-ROM)*, materia de Periodismo Avanzado, México, ITESM-CCM.

Téllez, Francisco

- 1991 *Concierto en vivo con Tobias Delius*, Holanda.

Tritonia

- 1998 *Prisma*, México, Ars Flventis.
- 2000 *Aramat*, México, Ars Flventis.

El estudio de los objetos y la semiótica

Alfredo Cid Jurado*

RESUMEN: *Para la semiótica, los estudios del objeto representan un trabajo transdisciplinario y multidisciplinario que requiere la observación de la experiencia acumulada a partir de los trabajos pioneros y hasta los ensamblajes teóricos que asocian diversas disciplinas en un esfuerzo por conjuntar puntos de vista. El presente ensayo busca proponer una línea diacrónica de continuidad en el estudio de los objetos que recupere los alcances y muestre las limitaciones de los modelos existentes.*

ABSTRACT: *The object studies represents for semiotic a transdisciplinary and multidisciplinary labor that requires the observation of the accumulated experience since the pioneering labors to the theoretic assemblies that join diverse disciplines in an effort for collecting points of view. This paper tries to propose a diachronic continuity line in the object studies that recover the advances and shows the limitations of the existent models.*

EL OBJETO, EL DISEÑO Y LA SEMIÓTICA

En años recientes, los estudios de semiótica han observado atentamente el proceso de desarrollo del binomio que representa la teoría y la práctica en el diseño de los objetos. Sin embargo, el “objeto” constituye un reto específico para la teoría semiótica que, en su aplicación y desde sus orígenes, ha dedicado un amplio espacio a tal fenómeno mediante investigaciones sistemáticas para las cuales se han propuesto variados modelos metodológicos. Observando la trayectoria de dichos estudios, se puede constatar que la aplicación teórica refleja la existencia de etapas que coinciden con el desarrollo de la disciplina semiótica y, además, en los últimos años se ha observado un diálogo interdisciplinario entre los sectores que conforman el campo de los objetos y su diseño. Para trazar una línea cronológica que permita seguir el desarrollo del conjunto de teorías aplicadas al estudio del objeto y su diseño, habría que remitirse al paralelo que se refleja en los momentos que la semiótica ha seguido desde su conformación como disciplina independiente hasta nuestros días. De este modo, se establece la existencia de diversas etapas:

- la constituida por los **estudios precursores** en la cual se definen las bases para el diálogo interdisciplinario;

* ITESM, campus ciudad de México, Università degli Studi di Bologna, Italia

- la **etapa presemiótica**, en la cual instrumentos no propiamente semióticos posibilitan los primeros acercamientos al estudio del objeto como tal en el ámbito social y de su significado;
- la **etapa translingüística**, que coincide con el traslado de los modelos lingüísticos al estudio del objeto, buscando las analogías que lo consideran capaz de constituir un lenguaje estructurado gracias a su posibilidad de comunicar;
- la **etapa semiótica** propiamente dicha, que coincide con la profesionalización de la disciplina y de los modelos que se consolidan gracias al potencial explicativo alcanzado y a la profundidad de sus análisis mediante una enseñanza sistemática y con diversos grados de especialización.

Para fines expositivos, un estudio cronológico general permite situar dos momentos que facilitan la descripción de la línea temporal sugerida en el caso de los objetos y la semiótica. El primer momento concentra las etapas de los **precursores**, la **presemiótica** y la **translingüística**, mientras que, en un segundo momento, la atención se concentra en la **etapa semiótica**, como una fase de consolidación para la observación de los modelos existentes, y en la aplicación que dichos modelos realizan del fenómeno, así como para la capacidad de diálogo con disciplinas afines. No obstante la relativa brevedad de la primera ola de entusiasmo que se refleja en las tres primeras etapas anteriormente referidas, algunas reflexiones teóricas de entonces han permanecido y se han convertido en estudios clásicos. En dichas reflexiones hay dos preocupaciones: por un lado, describir a los objetos a partir de su función (así como de la comunicación que hacen de dicha función) y, por el otro, el estudio de la eficacia comunicativa de valores sociales y de las connotaciones culturales de las que todo objeto es portador.

LA SEMIÓTICA Y SUS PRECURSORES EN EL ESTUDIO DE LOS OBJETOS

El aspecto comunicativo de los objetos y su relación con el hombre

Para situar una etapa presemiótica en el estudio de los objetos es necesario considerar una serie de factores que inciden en la reflexión teórica y por consiguiente, en su aplicación. De este modo, se puede establecer como factor necesario para una fase presemiótica la presencia de elementos que plantean al objeto desde una perspectiva comunicativa: el objeto comunica y se comunica a través de los objetos. Entonces, es necesario observar la relación de dicha comunicación en un plano social mediante el cual los objetos de uso cotidiano mantienen una estrecha relación con la preservación y la transmisión de un imaginario colectivo compartido que caracteriza una esfera semiótica. En este sentido, destaca la obra de Abraham Moles como un primer intento por lograr una teoría integral para el estudio del objeto desde una perspectiva cercana a la semiótica y con carácter netamente sociológico, aunque cercana a la semiótica. Existen motivos para suponer que su análisis haya sido el más completo de toda la

bibliografía producida en ese periodo, ya que resume los esfuerzos presemióticos y marca el inicio de una sistematización teórica con elementos que provienen de las teorías de los signos.

Ya en ese entonces se concebía la idea de la necesidad de una interdisciplinariedad en la cual debían participar la filosofía, la economía política y la sociología, además, obviamente, del diseño. Moles¹ fue uno de los primeros en considerar al objeto como un mediador social y en proponer un ciclo vital (que se describe en su estrecha unión con el hombre) para explicar la relación que los objetos desarrollan con los seres humanos. El ciclo propuesto por el autor se basa en el fenómeno de la catalogación necesaria de los objetos, como paso inicial para cualquier investigación que se dirija al objeto en su ámbito social. A partir de sus observaciones se puede establecer un criterio que describe la relación objeto-hombre y la posibilidad de catalogar al objeto según su cercanía-lejanía en la percepción cotidiana sobre él. Su actividad pedagógica en la *Hochschule für Gestaltung* de la ciudad de Ulm, en la entonces Alemania Federal, lo sitúa en una generación en la cual personajes como Tomás Maldonado y Gui Bonsiepe observaron el aspecto comunicativo de los objetos, como denominador común en sus estudios y retomaron algunos postulados de la lejana experiencia de la Bauhaus y del funcionalismo en el diseño y la arquitectura.

El objeto translingüístico

El objeto, en su relación con el lenguaje, es observado como una unión necesariamente complementaria en la que el primero no puede prescindir del segundo. El objeto requiere la función mediadora del lenguaje para tener acceso al significado. Gracias a esta característica es posible plantear una tipología de los objetos como punto inicial de toda actividad analítica y de estudio; al menos así lo observa Roland Barthes en su búsqueda de la dimensión semántica del objeto.² El objeto es capaz de connotar hacia diversas direcciones, de ahí proviene su riqueza polisémica, de hecho, genera connotaciones existenciales (apariencia o existencia de una cosa), tecnológicas (lo que es fabricado con materia finita estandarizada y normalizada) y finalidades (o funciones). En el caso de la función, los parámetros translingüísticos permiten entender al objeto como “transitivo”, como una especie de mediador entre la acción y el hombre. Al connotar la función que en cuanto objeto permite realizar, se transforma en un objeto-signo y genera un proceso de resemantización a partir del preciso momento en que es producido.

Roland Barthes observa además dos coordenadas que permiten estudiar la dimensión semántica del objeto: la **simbólica** y la de **clasificación**. La primera se

¹ En su libro impreso en español con el título *Teoría de los objetos*, en [1972].

² El ensayo «Semántica del objeto» es la versión escrita de una conferencia dictada en 1964 y originalmente publicada en *Arte e Cultura nella civiltà contemporanea* [1966b].

refiere a una especie de profundidad metafórica, la cual está implícita porque todo objeto posee al menos un significado; la segunda se refiere a la taxonomía necesaria que toda sociedad impone a los objetos en su uso cotidiano para su consumo y comercialización. Las coordenadas propuestas por Barthes permiten también analizar diversos fenómenos vinculados con la polisemia característica del objeto: las relaciones desplazadas del significado, el deslizamiento de los significantes, así como su aglutinación, que posibilita la identificación de una serie de movimientos susceptibles de ser descritos mediante la retórica. El semiólogo francés encuentra un campo abundante de ejemplos en la publicidad que se realiza para algunos objetos de consumo cotidiano. Al descomponer al objeto en elementos mínimos significantes, gracias a la metodología planteada por Barthes, es posible comprobar su funcionalidad como punto de partida para el análisis: el objeto es útil y funcional y a partir de esto genera sentido, convirtiéndose entonces en signo.

El objeto como parte de un sistema

Sin duda, uno de los trabajos más cercanos a la semiótica estructural realizado por Jean Baudrillard³ es el que se refiere a los objetos como parte de un sistema, en el cual no son sólo satisfactores de necesidades primarias sino signos que pueden comunicar *status*, feminidad, tradición, modernidad, elegancia, etcétera. Según cuando observa el filósofo francés, el objeto se encuentra al interior de un sistema y ahí participa junto al individuo en el mismo. De la intersección entre sistema e individuo resulta la tenencia del objeto por parte de éste, misma que supera los simples requerimientos primordiales de la existencia humana.

El punto de partida para la reflexión del autor se encuentra en una tipologización necesaria, es decir, los criterios de clasificación que traducen las necesidades que se quieren satisfacer mediante el objeto y su valor connotado. Comúnmente, predomina el criterio de su función, pues refleja un sistema jerarquizado y bien estructurado de significados que muestra las estructuras mentales compartidas socialmente. Sin embargo, existe una discordancia entre las estructuras funcionales, con la tecnología requerida para la producción de un objeto y las competencias necesarias para su fabricación. Esta “no coincidencia” se observa sobre todo en el plano del sistema de significados y en el plano tecnológico que refleja la parte más estructural de ambos.

Así, el plano tecnológico muestra una evolución lineal que sigue un requerimiento funcional, pero que resulta insuficiente para un análisis del uso cotidiano de los objetos. Dicho ambiente cotidiano posee como principal rasgo el carácter abstracto de su manifestación y es el hombre —como individuo partícipe de un contexto

³ En 1969, fue publicado el ensayo *El sistema de los objetos* de Jean Baudrillard. La versión en español ha sido publicada en México por Siglo XXI editores y la versión consultada para este ensayo data de 1985.

cultural determinado y de acuerdo con sus necesidades— quien determina la multiplicidad de funciones parciales y las necesidades que pueden surgir como un proceso posterior de concatenación. Observamos así el paso de un sistema tecnológico a un sistema cultural en el cual un objeto puede ser protagonista y responder a sus propias funciones —aunque contravenga el conjunto de otras— o entre en contradicción con el sistema tecnológico de origen.

Un estudio sistemático del objeto desde esta perspectiva debe tomar en cuenta la evolución de la tecnología que modifica la función primordial. Además, debe observar los cambios del sentido de connotación del objeto, que pueden afectar o alterar sensiblemente las estructuras técnicas, puesto que la tecnología no conforma un sistema estable. Se trata, entonces, de plantear al objeto como parte de un sistema que incluya una crítica de la ideología práctica de éste y contemple la interferencia continua que resulta de la interacción entre un sistema de prácticas y uno de técnicas.

Los objetos de acuerdo con su función denotada y connotada

Por otro lado, Umberto Eco [1984, 1999a], en la etapa estructuralista de su teoría, considera a la cultura como un fenómeno esencialmente comunicativo y, por tanto, permite definir como signos todo aquello que la conforma. El análisis que deriva de sus postulados permite el estudio de los objetos respecto de las funciones comunicativas que se pueden identificar en ellos. Los pasos que sigue se dirigen hacia una tipologización de los objetos de uso que derivan del *corpus* construido a partir de los estudios realizados al signo arquitectónico. La tipologización es posible gracias a la presencia de un código que permite identificar una función denotada, primaria, y una función secundaria, connotada. Siguiendo el razonamiento del semiólogo italiano, un objeto de uso (en su caso, arquitectónico) al momento de trasladarse de una esfera semiótica y, por ende, de un hábito interpretativo consolidado a otro, es susceptible de propiciar alguna de las siguientes lecturas:

1. En la primera se pierde el sentido de una función primaria pero quedan las funciones secundarias en una medida racional. Es el caso del Partenón, que pierde su función de templo y aun cuando la religión haya desaparecido, permite identificar, en una lectura distinta a la realizada en el mundo clásico, a la sensibilidad griega y su cosmogonía, gracias a un conocimiento y reconocimiento de tipo filológico.
2. En el segundo caso, la función primaria permanece y se pierden las funciones secundarias; por ejemplo, una lámpara antigua de aceite o petróleo utilizada como adorno y que se enciende sólo para recrear un ambiente nostálgico.
3. En la tercera lectura se pierden la función primaria y casi todas las funciones secundarias; sin embargo, éstas últimas son reemplazadas por subcódigos que las enriquecen. Es el caso de una cuna de red de pescadores artesanal que

caracteriza una comunidad indígena y que se utiliza, colgada del techo, como frutero.

4. En este caso ocurre una transposición que convierte a la función primaria en funciones secundarias; por ejemplo, el recuadro de un cómic se transforma en una pintura, perdiendo así su sentido original y privilegiando únicamente la parte artística que contiene como expresión icónica.
5. En esta lectura, la función primaria es sustituida por otra función primaria. Las funciones secundarias se deforman con nuevos códigos de enriquecimiento. Es el caso de una plancha de carbón que se transforma en un sostenedor de libros en una librería.
6. El último caso se refiere a aquellos objetos en los cuales la función primaria es vaga desde el inicio; las funciones secundarias son, por consiguiente, imprecisas y deformables, por ejemplo, algunos objetos que nacen sin utilidad aparente y se convierten en moda y símbolo de *status* social, como un “Garfield” en la ventanilla de un automóvil, característico de los años ochenta.

Si bien el estudio de las funciones no agota las posibilidades del análisis del objeto en su vida social, estas observaciones son pertinentes para formar una base que permita el acercamiento a la especificidad y al consumo del objeto arquitectónico. No obstante los límites de esta tipología, Eco retomará en ensayos posteriores al objeto como problema de interpretación: a partir de los esquemas mentales básicos construidos para su percepción [Eco, 1999b].

El objeto y su diseño como práctica para la libertad

Uno de los esfuerzos más notables en cuanto a la teoría del diseño desde una perspectiva social se desarrolla en el instituto Hochschule für Gestaltung de Ulm, en la ex Alemania Federal, inspirado en su antepasado indirecto, la Escuela Bauhaus, de la cual retoma la experiencia y algunos postulados, principalmente didácticos. En la diáspora, varios de sus investigadores y docentes se trasladaron a diversas universidades e institutos y contribuyeron a sentar las bases en un diálogo interdisciplinario que iba más allá del estudio de los objetos. Un caso lo representa Gui Bonsiepe,⁴ quien considera al diseño de la periferia de la metrópoli (aquel de los países del Tercer Mundo) como muestra tangible de la ideologización en la actividad creadora de los objetos y ejemplifica, con logrados resultados, la pertinencia de un diseño en los países no desarrollados que se contrapone al imperialismo cultural característico del consumo globalizado. La característica principal del enfoque desarrollado en la escuela de Ulm es precisamente el aspecto comunicativo de los objetos. El énfasis en el estudio de los objetos desde una perspectiva del diseño,

⁴ La editorial Gustavo Gili ha publicado en español el libro de este autor titulado *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica* [1975].

como aquélla que propuso Bonsiepe,⁵ se concentra en las interfases como punto de intersección entre una función específica y el objeto como prótesis humana, el cual permite alcanzar dicha función a partir de la competencia posible generada y observable en el hombre. El esquema ontológico del diseño incluye, según el autor, tres “ámbitos”:

- La presencia de un usuario o agente social que desea cumplir una acción.
- Una tarea que se pretende realizar, como cortar el pan, pintarse los labios, escuchar música *rock*, beber una cerveza o perforarse un diente.
- Un utensilio o un artefacto que el agente requiere para cumplir satisfactoriamente la acción.

Desde esta perspectiva, no obstante la heterogeneidad que los pudiera caracterizar, existe un nexo entre los tres ámbitos señalados: el cuerpo humano, el objetivo de una acción y un artefacto. La relación entre ellos se logra a partir de una interfase que no representa precisamente un objeto sino el espacio en el cual se articula la interacción entre cuerpo humano, utensilio (entendido como artefacto-objeto y como artefacto comunicativo) y objetivo de la acción. Desde la perspectiva de Bonsiepe, la interfase es la esfera de pertinencia hacia la cual se orienta el diseño gráfico y el diseño de los objetos. Las interfases representan, entonces, el punto de contacto con un estudio semiótico de los objetos, pues logran aprovechar la división en esferas de un mismo componente e identificar la acción comunicada mediante el artefacto que refleja la cultura material que la produce, el modo de consumo y las condiciones sociales del diseño.

Las interfases serán un importante punto de aplicación para estudios sistemáticos posteriores que permitirán un desarrollo interdisciplinario de la semiótica en relación con el diseño industrial y el diseño gráfico.

Objeto, signo y código

Conforme los resultados producidos en el primer momento de su aplicación a los objetos, la semiótica incluía en su programa de estudios a la discusión y el trabajo interdisciplinario, así como el problema del iconismo y la naturaleza comunicativa de la arquitectura, además, el diseño y el marco social que lo genera. En este ámbito podemos observar de qué manera en tales procesos de comunicación se ha llegado a la interpretación de los objetos estudiados mediante los conceptos de “signo” y “código”. Durante el mismo periodo, el enfoque semiótico en el diseño y en la arquitectura, en particular el enfoque estructuralista, fue motivo de numerosas críticas. Éstas se enfocaron en la metaforización de su contribución teórica: muchos

⁵ El texto analizado de Bonsiepe se titula *Dall'oggetto all'interfaccia. Mutazioni del design*. La versión consultada fue publicada en 1995 por Feltrinelli. La traducción al español ha sido publicada por Ediciones Infinito en Buenos Aires, con el título *Del objeto a la interfase. Mutaciones del Diseño* [1999].

de los estudiosos de entonces sostenían que el esfuerzo de la semiótica se orientaba únicamente hacia una traducción terminológica y a la forzada aplicación de categorías de tipo lingüístico en los objetos semiótico-visuales; respecto de este sentido crítico es importante destacar la contribución de Tomás Maldonado.⁶

Como se ha mencionado, a partir de los años setenta la atención de la semiótica se desplazó del concepto de signo y se concentró en el texto, en sus estructuras jerárquicas y en los procesos de significación que de él derivan. El concepto de texto evoluciona notablemente, obligando a ampliar su definición, lo que repercute en un ensanchamiento de las posibilidades de aplicación del estudio de los objetos.

El objeto de análisis peculiar de la semiótica es precisamente la descripción de las condiciones de producción del sentido; así, los objetos de diseño entendidos en dichos términos se colocan perfectamente en el interior de esta perspectiva. Es decir, el objeto, en cuanto generador continuo de significación, se mueve desde las áreas tradicionales —como la comunicación (individual y social), las condiciones de producción y el diseño— hasta la constante gestación de pasiones. Actualmente, y para afrontar el estudio de los objetos de uso cotidiano, es necesario integrar los instrumentos semióticos que poseemos con cuidadosos estudios sobre percepción y estesia: un aspecto consistente ha sido incluido en las investigaciones recientes del ámbito de la semiótica generativa: se trata del carácter estético/estésico de los objetos de diseño. La semiótica cognitiva centra su atención en los umbrales marcados por la percepción y los esquemas culturales que la determinan al transformarla en comunicación.

HACIA UNA SEMIÓTICA DE LOS OBJETOS

El vacío dejado por la semiótica en los estudios del objeto en la década de los setenta parece colmarse con el reciente interés que refuerza la presencia de esta disciplina al promover el trabajo interdisciplinario, el cual resulta del intercambio con la antropología, la mercadotecnia y la sociología, fundamentalmente. Las actuales vertientes metodológicas en Europa reflejan las existentes en la semiótica: por un lado, se encuentra la perspectiva cognitivista de los trabajos recientes de Eco [1999b] y Patrizia Violi [1997]; por otro, la visión generativa heredera de la tradición francesa, en la cual se sitúan los trabajos de A. J. Greimas [1983], J. M. Floch y J. Fontanille [1995]. Sin embargo, el reciente ensayo de Andrea Semprini [1995], el más significativo y especializado de esta corriente, considera al objeto capaz de generar un proceso doble tendiente por un lado al significado, y por otro a una acción.

A pesar de que las dos principales tendencias de la semiótica se centran en los dos modelos antes mencionados, existen otras perspectivas metodológicas que se

⁶ Maldonado ha publicado en español diversos libros, entre los cuales el más destacado es *Vanguardia y racionalidad*, que ha sido editado por Gustavo Gili [1977].

desarrollan en torno a diversas vertientes y que posibilitan el diálogo interdisciplinario y se refieren al estudio del objeto de diseño, del antropológico y del comunicativo.

El objeto de diseño

El estudio del objeto es importante porque éste implica un proceso de producción y un contexto cultural específico que motiva su creación. Un estudio de esta naturaleza, es decir, que parta desde el diseño, obliga a sentar las bases de una disciplina que estudie el proyecto y que responda a las necesidades del mercado. Desde esta perspectiva, una semiótica del diseño debe considerar tres posibilidades fundamentales: la innovación, el *restyling* y la evolución tecnológica. Por ejemplo, un análisis sistemático de la trayectoria que ha seguido el diseño italiano a partir del inicio de la posguerra hasta ahora ilustra cómo el mercado ha determinado al producto, es decir, al objeto. Hablar de “objeto de diseño” para los representantes del *Istituto Superiore per le Industrie Artistiche/Industrial Design (ISIA)*⁷ de Florencia, significa expresarse en términos que coincidan con los planteados por el mercado, ya que, como especialistas, subrayan que dichos términos promueven la interacción entre la teoría del diseño de objetos y la semiótica. Si el mercado ha influenciado los parámetros en la proyección de los objetos —que a su vez han llevado a una infinidad de artículos hacia el consumo de masa— se debe sobre todo al proceso industrial.

El comportamiento del mercado ha generado una contraposición: por una parte, el objeto artesanal, cuya principal característica es una menor masificación en el consumo y, por otra, el objeto de masa, que se caracteriza por su accesibilidad generalizada. El diseño italiano, el danés y el francés, por ejemplo, se han trasladado desde una proyección del objeto de masa —en los años sesenta y setenta— hacia la creación de objetos de autor y de personificación del objeto de consumo, hasta tal punto que en los años ochenta se afirmaba que “todo era considerado diseño”.

Algunos diseñadores de objetos⁸ han demostrado que, si se observa el ciclo de vida de un objeto, es posible definir su génesis formal a partir de su proyecto original. Dicha génesis condiciona, incluso en las evoluciones sucesivas, tres tipos de innovación: la tecnológica, la que sigue las exigencias del mercado y la de las tácticas de la empresa. Actualmente ya no tiene sentido hablar de “posmoderno” sino de “posindustrial”, puesto que la producción de los objetos y su consumo provocan

⁷ Nos referimos a una serie de trabajos presentados en el seminario “Semiótica del Objeto” organizado para el curso de doctorado en semiótica del profesor Umberto Eco en la Universidad de Bolonia, Italia, de febrero a junio de 1996. En él participaron Paolo Deganello, Giuseppe Furlanis, Enzo Mari, Augusto Morello, Francesco Marsciani, Giovanni Anceschi, Ugo Volli, Alessandro Zinna, Paolo Fabbri, Umberto Eco, entre otros [ver Cid Jurado y Deni, 1996].

⁸ La mayoría de los diseñadores de objetos citados en este ensayo son de origen italiano y las reflexiones vertidas son parte de las ponencias y comentarios del seminario “Semiótica del Objeto”, citado anteriormente.

una segmentación subjetiva de la sociedad. Una visión extrema de esta perspectiva que determina al objeto sólo a través del filtro del mercado puede decretar la muerte de la proyección porque existe una tendencia cada vez mayor a retomar únicamente la repetición de objetos ya existentes y no la creación de novedades. En términos semióticos, una intertextualidad en la cual predominan las citas de otros textos y no el uso de lenguajes deteriora las posibilidades de generar nuevas vías a los lenguajes existentes, lo que significa el anquilosamiento y la rigidez de la textualidad en el diseño del objeto.

Se trata de una implosión creativa en el interior del sistema consolidado de los objetos. Para demostrar tal afirmación basta observar el trabajo del diseñador italiano Enzo Mari, quien posee una serie de objetos diseñados que no han tenido éxito de mercado, no obstante, respetan una regla que los diseñadores de su generación han impuesto: un buen objeto debe, antes que nada, mejorar a la sociedad. En estos casos, los objetos diseñados por Mari han tenido que enfrentar al mercado y a la moda, reguladores del consumo y determinantes de la actividad creadora del diseñador.

El objeto antropológico

Sin duda, el punto de encuentro entre la antropología, la etnología y la semiótica resulta de las líneas de estudio que esta última disciplina define como indispensables para todo proceso de comunicación: la transmisión y la conservación de la memoria, que se encuentra implícita en todo sistema cultural y que se observa mediante los mecanismos utilizados para generar nuevos mensajes. Desde una perspectiva semiótica, un objeto antropológico resulta pertinente a partir del momento en que, con su acción comunicativa, refleja mecanismos propios para la conservación y la transmisión de las estructuras que lo determinan en cuanto objeto cultural y objeto técnico. La lectura que debe generarse desde una perspectiva semiótica se dirige hacia la reconstrucción de las condiciones materiales, técnicas y estéticas que hacen posible la existencia de un objeto en una sociedad. Este camino ha sido trazado por los pioneros en la semiótica del objeto.

El estudio antropológico del objeto en el ámbito de la semiótica es, sobre todo, producto de una reflexión acerca de la relación entre los objetos y la cultura a la cual pertenecen y su contribución con la identidad cultural. Debido a que el objeto refleja en formas diversas a la cultura que lo produce, existen también modos diferentes de leerlo [Cid Jurado, 2000]. Un postulado semiótico primordial observa que la cultura es la suma de una serie de artefactos y, en este sentido, según Giovanni Anceschi [ver Cid Jurado y Deni, 1996], el objeto es un *constructo* cognitivo, un artefacto comunicativo que refleja una cultura material: la diferencia entre artefacto y objeto existe desde el momento en que el primero implica la presencia de trabajo y, por tanto, todos los artefactos son portadores de comunicación.

El objeto etnológico ofrece otra perspectiva de estudio similar, en este caso, resulta evidente el nexo que existe entre la ideología y la forma del objeto llamado etnológico. Dicha perspectiva observa al objeto como la suma de sistemas que permiten analizar la memoria colectiva de una cultura en un momento y espacio determinado. Para estudiarlo, entonces, es necesario partir desde la división natural entre objetos antiguos y objetos modernos; la antropología y la arqueología buscan información acerca de los materiales, las formas y la primigenia para establecer las relaciones con el mundo sagrado, la cosmovisión y en muchos casos, reconstruir el contexto filosófico y religioso de los cuales se derivan. Se trata de un estudio basado en herramientas hermenéuticas y en un método riguroso que debe seguir niveles de interpretación concatenados para lograr una lectura evidente de las funciones, hasta la reconstrucción del universo simbólico en que se insertan, y poder así observar de qué manera forman parte del legado que conservan, transmiten y comunican. Dicho ejercicio requiere fijar límites interpretativos y trazar las fronteras para evitar una hipercodificación o una hipocodificación [Eco, 2000] que subestime o sobrevalore a una cultura.

Hablar de un enfoque interdisciplinario con una base teórica proveniente de la antropología y de la semiótica es el resultado de un recorrido que parte desde las primeras observaciones realizadas por Leroi Guorhan y pasa por la antropología interpretativa de Clifford Geertz, marcando como punto de encuentro la definición ampliada de texto que propone la antropología interpretativa y los procesos de textualización que realizan distintas corrientes en el interior de la disciplina. Los estudios de semiótica e ideología de Ferruccio Rossi [1990] observan cuidadosamente los objetos en cuanto portadores de una visión del mundo que los genera. El objeto, como texto, facilita la utilización y marca la pertinencia de ambos enfoques en el análisis, en cuanto producto y reflejo de la cultura material.

Uno de los enfoques antropológicos que reúne los puntos de vista antes mencionados se refiere al modo de apropiación de un objeto por parte de una cultura, el cual se determina por una serie de puntos discriminantes que la cultura occidental ha marcado como simples dicotomías: artístico / no artístico, bello / no bello, estético / no estético. A partir de éstas ha sido posible establecer el valor de algunos objetos provenientes de culturas no occidentales. Se trata entonces, de valor en sentido antropológico: es decir, un objeto puede narrarnos el ambiente que lo ha producido y las condiciones necesarias para su realización. En este fenómeno se ha observado la transición y la modificación de la idea del valor que el objeto etnológico puede tener en cuanto objeto de arte, como objeto científico o bien, por aquello que representa como portador de información producida por un ser humano que pertenece a una cultura determinada.⁹

⁹ En este sentido, los trabajos de Laura Laurencich Minelli y Paolo Campione presentados en el seminario "Semiótica del objeto" han mostrado un esfuerzo por resumir las distintas posturas que existen en la antropología y la etnología, que empatan con la teoría semiótica.

Un problema que la lectura antropológica del objeto debe afrontar a partir de una perspectiva semiótica se refiere a la dicotomía valor-precio y el objeto etnológico es un ejemplo. Se habla de precio en el ámbito del objeto como producto exótico cuando representa un testimonio, un indicador de origen lejano en el tiempo y en el espacio, el gusto del viaje, un *souvenir*. Por tanto, un objeto que pertenece a una cultura desaparecida o a algún lugar lejano adquiere un mayor valor económico. Una mirada al *souvenir* ha puesto atención en el fenómeno del turista como observador semiótico, quien resemantiza al objeto a partir de su condición significativa original para condensar en él mayor información, una vez extraído de su relación con los sistemas sgnicos que interactúan en la cultura de la cual proviene y cuando entran en contacto con los sistemas sgnicos de la cultura huésped. Lo anterior se observa en los objetos *souvenir* que el turismo, sobre todo de masa, transporta de un espacio a otro y consume como parte ritual del viaje [Cid Jurado, 2000].

La antropología médica, sirviéndose de los estudios que provienen de la ergonomía, enfatiza —como respuesta a un estudio interdisciplinario del objeto— algunos aspectos de pertinencia semiótica que subrayan la importancia de una visión cultural de los objetos en relación con la función que desarrollan. En el caso de las sillas, por ejemplo, el objeto resulta impensable sin determinar la postura del “sentarse” que cada cultura ha desarrollado. Es interesante observar de qué manera se ha difundido un solo modo de sentarse impuesto de una cultura en otra, lo que refleja el predominio de la cultura occidental, en estos términos propuesta como “universal”. Incluso las diferencias anatómicas entre hombres y mujeres a menudo no se consideran; por ejemplo, las sillas no prevén las posturas adecuadas, en este caso “la arquitectura del asiento” no ha logrado llenar el vacío existente.¹⁰

En los mismos términos, otros objetos comunes en la relación del consumo cotidiano e íntimo reflejan ese vacío; así, “el excusado no tiene sexo” —como observa Umberto Eco—, mientras que el bidé ha sido proyectado con base en las formas femeninas.

El objeto comunicativo

La cuestión de la indisociabilidad entre lenguaje y objetos representa una constante en la reflexión semiótica aplicada a este campo. El diseñador Andries Van Onck [1994] —en un intento por acercar las posibilidades explicativas de la semiótica a la teoría del diseño— propone que los objetos pueden ser estudiados por la semiótica porque son susceptibles de ser descritos mediante el lenguaje. Van Onck señala que la dimensión semántica del objeto puede ser estudiada gracias a la existencia de un metalenguaje del mismo y, en tales condiciones, también transmitida en un proceso

¹⁰ Un interesante trabajo sobre la silla desde una perspectiva médico-antropológica fue expuesto en el seminario citado por el doctor Luis Alberto Vargas.

pedagógico a través de una propuesta centrada en la retórica del diseño. En dicha retórica, los instrumentos de una semiótica estructural resultan indispensables: el circuito de la comunicación y las funciones del lenguaje, el estudio de las unidades mínimas de significado como parte de un código estructurado, etcétera. Pero la relación que une lenguaje y objeto no ha sido observada solamente como reflexión teórica sino que en algunos casos ha permitido la existencia de corrientes en el diseño que, en un ejercicio creativo, pueden resemantizar las formas clásicas de ciertos objetos, alterando su contenido o bien, pueden agregar una carga semántica hasta entonces lejana al objeto.

Por ejemplo, la Universidad de la Comunicación de Modena, en Italia, mediante ejercicios pedagógicos que son incluidos en fases diversas del aprendizaje dirigido a la enseñanza del diseño [Paolo Bettini, en Cid Jurado y Deni, 1996], ha denominado “proyectos comunicativos” a estos ejercicios basados esencialmente en juegos lingüísticos y en las modificaciones y deslizamientos del contexto. Algunos de ellos resultan controvertidos e incluso goliárdicos, además de mostrar que es posible cambiar la forma a partir del lenguaje si se abren diversas perspectivas a la creatividad.

La estructura base de la resemantización se cimienta en viejas fórmulas utilizadas para la sátira de la publicidad, como la alteración de modelos reconocibles por un hábito interpretativo que se sirven de una sobreposición de contenidos. Por ejemplo, alterar el escrito de un logotipo y el cambio del mensaje resulta apenas perceptible: “Sobritas” por “Sabritas”, “Café Letal” por “Café Legal”, etcétera. En este contexto, colocar mermelada en un envase de pasta dental o una serie de poemas en una caja de medicinas provoca una reflexión a partir de la comunicación que transmite el objeto resemantizado.

El aspecto comunicativo de los objetos en la vida cotidiana ha sido uno de los puntos de interés de la semiótica, ya se incluye en los ensayos pioneros citados en este trabajo. En realidad, el problema ha sido abordado y analizado en modos diferentes, por ejemplo, el semiólogo y diseñador italiano Giovanni Anceschi observa que los objetos comunicativos poseen lo que él denomina “el halo semántico” de la *brand image* y que resulta de las funciones simbólicas pero, principalmente, de las prestaciones de uso, por una parte, y por la otra, de una buena interacción con la interfase; además del carácter connotativo de los objetos, que deriva de las funciones primarias y secundarias.

En resumen, existen dos enfoques teóricos de este aspecto: por una parte, una semiótica sígnica dirigida hacia una clasificación de los signos a partir de la segmentación rigurosa de los objetos en el plano de la expresión, con los “fragmentos” y los “detalles”, para interpretar el plano del contenido [Van Onck, 1994]; por otra, una semiótica de la acción dirigida al aspecto total del objeto [Omar Calabrese, en Cid Jurado y Deni, 1996] y a un estudio que privilegia el punto de vista de la *praxis* contenida en la proyección *user oriented* y que se concentra en las operaciones que se

deben realizar con y en los utensilios. Para el estudio del objeto en su totalidad, resulta muy eficaz la metáfora de Giovanni Anceschi, quien propone considerar al objeto como una gran cebolla con un núcleo individuado en el aspecto técnico-funcional y de prestación: se trata de una primera epidermis representativa de la relación entre usuario y objeto gracias a la interfase, una ulterior epidermis representada por el paquete y las envolturas del objeto que contribuyen a construir otros estratos que expresan el halo comunicativo del objeto.

Una de las cuestiones más espinosas en los estudios dirigidos hacia los objetos es la constante que representa la *form follows function* que, si bien ha sido parcialmente resuelta y reformulada desde los años sesenta, no ha desaparecido definitivamente del debate. Umberto Eco [1999b] hace evidente que siempre ha existido una confusión que enmaraña problemas diversos. En términos semióticos es necesario distinguir entre comunicación de la función y el principio funcionalista porque “cuando la forma sigue la función no significa necesariamente que la comunica”. El primer aspecto —según Eco— sería un problema que hoy en día es casi inexistente, si pensamos en los *microchip* que podrían permitir una nivelación total de las formas del diseño. Dicho problema apunta hacia una dirección en la que, desde una perspectiva tecnológica, la función ya no es una característica limitativa de la forma.

La objetivación subjetiva del objeto

Uno de los aspectos más relevantes para la interpretación del objeto de diseño y considerado como un punto central de la relación entre el objeto y el hombre (o el producto y el usuario) ha sido, en términos semióticos, el aspecto del valor: en él se colocan la antropomorfización y la biologización de los objetos cotidianos que seducen mediante la afectividad y se transforman en fetiches [Vulli, 2000] o bien se transforman en “ensamblajes” que generan funciones y valores, incluso contrapuestos, de acuerdo con el individuo que los posee [Montanari, 1999].

Su carácter totémico transforma a los objetos siguiendo un proceso del diseño de la forma que se asemeja más a una “insectización” del antropomorfo. Esto llevó a Eco a afirmar [Cid Jurado y Deni, 1996] que “la Sony se semeja cada vez más a Gregorio Samsa” y a observar de qué manera todos nosotros vivimos entre nuestros objetos como si fueran animales domésticos y hablamos de ellos, según Paolo Fabbri, “como si se tratara de nuestra novia” [*ibid.*], de tal modo que la objetivación se vuelve totalmente subjetiva. Tanto es así que la sintaxis es indiferente al sujeto en sentido antropomorfo y elige los objetos como operadores activos de acciones que son objetos del hacer y del ser; son los objetos que se deben reconsiderar como formas de hibridación.¹¹ Se trata también de aquellos objetos que resuelven los problemas de las buenas costumbres, del comportamiento correcto y son gendarmes mudos, actores

¹¹ Para el concepto de hibridación se sugiere la lectura de Bruno Latour [1989, 1991, 1992].

delegados para hacer funcionar las acciones intersubjetivas [*ibid.*]. Impiden que las puertas se azoten, regulando los flujos de entrada y salida de un espacio determinado o bien, se manifiestan en acciones restrictivas que evitan la sustracción de ceniceros, ganchos para la ropa de los hoteles o de espacios públicos compartidos, como salas de espera o de reposo.

De la pasión a la estesia

Un ulterior punto de encuentro entre la semiótica y el estudio de los objetos se refiere a las pasiones y a la estesia que devienen de la función comunicativa inherente a todo diseño y que resultan de la interacción entre el material, la forma y el diseño del objeto individual. De hecho, los materiales utilizados representan un foco de atención en la reflexión sobre el sentido del diseño y su función semiótica. Los materiales estimulan una inversión afectiva en el cuidado periódico que requieren y exigen una peculiaridad comunicativa por transmitir aún en el proceso mismo de su proyección (por ejemplo, los “Tamagochi”, cubiertas cambiables de los teléfonos celulares, plásticos semitransparentes en las computadoras portátiles, etcétera); del mismo modo, pueden transformarse en operadores de seducción. Lo anterior se debe al hecho de que existen materiales que expresan cualidades estésicas que es necesario reconsiderar. Actualmente, algunos materiales son privilegiados en su valorización, siguiendo un criterio en contra de la rigidez y estática antes características de ciertos diseños, puesto que resultan agradables al tacto, son cálidos y se vuelven caracterizantes gracias a un cierto peso y a la redondez.

De tal modo, llegan a proporcionar la sensación de estar en contacto con un nuevo cuerpo —“la función piel es prioritaria al esqueleto”— que procura mantener una cierta constancia estésica sustrayendo algunas cualidades y a la vez, proporcionando inmediatamente una compensación, incluso cuando se trata del sillón del dentista. El desencuentro de pasiones no necesariamente es el resultado de una disfunción en el diseño de un objeto: el sillón del dentista debe generar también, mediante planos visuales, sensaciones táctiles, olfativas y auditivas, una atmósfera que permita contrarrestar el dolor gracias a la seguridad, confianza y relajación del cuerpo en una posición de reposo [*ibid.*]. De igual modo, un elevador con música y espejos puede mitigar la claustrofobia o las contradicciones que provoca una proxémica que por imposición obliga a compartir distancias personales e íntimas entre desconocidos. Las pasiones pueden referirse, además, a respuestas sociales en las cuales un diseño del objeto debe propiciar la interacción adecuada en situaciones extremas de convivencia en un espacio limitado, como en un avión de pasajeros o el interior de una cabina de un yate. Un diseño apropiado recurre a las posibilidades que ofrecen los diversos sistemas perceptivos y que van desde la sensación térmica hasta la vista, el tacto, el oído, el gusto o el olfato, sin descuidar las posibilidades pasionales y estésicas que se pueden construir a partir de cada uno de ellos.

CONCLUSIONES

Los estudios iniciales sobre el objeto, que aparecen citados al principio de este ensayo, reflejan el estado de la semiótica en sus años de expansión e intenso entusiasmo transdisciplinario. La mayor parte de los trabajos realizados proviene de áreas que, definido su campo de estudio, se acercan a la semiótica por las coincidencias de método que reúnen enfoques similares, sin abandonar la propia disciplina de partida pero sacrificando en las primeras etapas el desarrollo integral de los instrumentos de la semiótica misma. Algunos estudios manifiestan una dependencia de modelos estructurales o de perspectivas de tipo antropológico, sociológico, lingüístico e incluso filosófico. No obstante, los logros de los primeros trabajos se reflejan en el establecimiento de bases para un estudio global del objeto desde una perspectiva netamente semiótica de carácter no sólo transdisciplinario sino multidisciplinario. En esta fase aparecen los primeros acuerdos de una terminología base que en los estudios más recientes resultarán indispensables para la eficacia descriptiva del objeto en su contexto social.

El estudio de los objetos, desde una perspectiva semiótica, representa entonces la adopción de un enfoque multidisciplinario que requiere que el punto de vista inicial sea pertinente y que permita establecer los alcances del enfoque escogido. La búsqueda de modelos que garanticen un análisis que vaya más allá de la mera descripción del objeto resulta un imperativo en la práctica del semiólogo. De hecho, los estudios descriptivos parecen relegados a una etapa inicial de búsqueda en la cual la semiótica debe ofrecer herramientas y bases para la creación de metalenguajes necesarios para la práctica pedagógica del diseño, para la tipologización del uso y consumo del objeto a partir de una explicación antropológica y sociológica en la descripción de la técnica, que incluye los nexos con la cultura material que genera los artefactos o, simplemente, en la utilización de un metalenguaje eficaz en la mercadotecnia y en la publicidad.

Hablar de una semiótica aplicada al estudio de los objetos requiere considerar en áreas de especialización que vayan desde una propuesta de ensambles metodológicos —a partir de los estudios pioneros enriquecidos con los avances logrados por cada corriente semiótica [Montanari, 1999]—, hasta la institucionalización de los metalenguajes adoptados cada vez con mayor frecuencia por los especialistas fuera del ámbito semiótico [Van Onck, 1994]. El análisis del objeto debe ofrecer una explicación en diversos niveles y acorde con una jerarquía que organice los resultados y permita establecer los nexos que deriven de la descripción. Dicho análisis debe, además, separar los elementos que permiten determinar los mecanismos participantes en la construcción del sentido a través de los sistemas de valores que se reflejan en el objeto estudiado. Se habla de un complejo de planos que no sólo revelan valores sino programas de uso, mecanismos de sentido, etcétera.

El objeto, en cuanto texto, remite a un plano inicial y su análisis requiere identificar la estructura que produce coherencia y cohesión en su interior y entre los elementos que lo conforman como tal. La búsqueda de los rasgos distintivos plantea una categorización de tipo “táxico” o de organización (entendidas en los modelos pioneros como connotaciones) que pueda incluir el uso, la ergonomía, la sensorialidad, la espacialidad o la sensibilidad y alcanzar de este modo la confluencia de operaciones que se encuentran ensambladas en un objeto, por muy simple que aparezca en su contexto.

Un segundo plano debe mostrar las confluencias de significado en las que, siguiendo un proceso de *bricolaje*, aparecen encastradas las pequeñas tácticas que remiten a los comportamientos generadores de la sensorialidad (percepción / afección) mediante relaciones de uso ergonómico y acciones. En este sentido, los objetos señalan comportamientos contextuales y circunstanciales que van de la esfera del comportamiento individual al social, crean integración o exclusión y requieren de procesos de alfabetización que representan un reto para la acción resultante del binomio técnica / diseño.

Por otro lado, la circulación cada vez mayor de objetos fuertemente determinados por la cultura que los produce genera, a su vez, la circulación de ensamblajes de comportamiento y sensoriales que se mueven en el interior de diversas culturas y que, a partir de saberes compartidos, propician uniformidad y conductas estereotipadas. Una semiótica del objeto debe dar cuenta de lo traducible de dichos ensamblajes y de la resemantización que deviene de dicha circularidad; no obstante los constantes adelantos técnicos, el objeto se ajusta también a las condiciones de semiosis de la cultura, ya sea generadora o receptora y llega a generar nuevos valores y comportamientos sígnicos que pueden ser únicos, identificables y específicos.

Por último, se puede afirmar que el acceso de la semiótica en espacios que describen y prescriben relaciones individuales y sociales frente a la complejidad de los “constructos cognitivos” que representan los objetos, traduce el resultado del desarrollo natural del potencial de la disciplina. Los objetos generan significados al actuar como signos en su interacción cotidiana con el hombre y dichos significados se acumulan, sobreponen, concatenan, desaparecen o bien, incorporan aún más significados, ya que actúan como nexos hacia nuevos procesos.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, Jean

1985 *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI editores.

Barthes, Roland

1966 “Semántica del objeto”, en *Arte e Cultura nella civiltà Contemporánea*, Firenze, Sonson.

1990 “Semántica del objeto”, en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós.

Bonsiepe, Gui

1975 *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A.

1999 *Del objeto a la interfase. Mutaciones del diseño*, Buenos Aires, Infinito.

Cid Jurado, Alfredo

2000 "Mercado e identidad como consumo turístico: un enfoque semiótico", en *Memorias del XXII Congreso Internacional de Americanistas*, Perusia, Circolo Amerindiano.

Cid Jurado, Alfredo y Michela Deni

1996 "Studiare gli oggetti. Semiotica e design: Seminario a Bologna", en "*Lexia*", núm.10, Italia, Revista de la Asociación Italiana de Estudios Semióticos.

Deni, Michela

1999 *Per una semiotica degli oggetti, la dimensione fattitiva*, Tesis de Doctorado (décimo ciclo), Italia, Universidad de Bolonia.

Eco, Umberto

1984 *Obra abierta*, Barcelona, Lumen.

1999a *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen.

1999b *Kant y el ornitorrinco*, Barcelona, Lumen.

2000 *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.

Fontanille, Jacques

1995 "Ergonomía e bio-design", en Pozzato, Maria Pia, *L'estetica della vita quotidiana*, Milán, Lupetti.

Latour, Bruno

1989 *La science en action*, París, Gallimard.

1991 *Nous n'avons jamais été modernes*, París, Éditions la decouverte.

1993 *Aramis, ou l'amour des techniques*, París, Éditions la decouverte.

Maldonado, Tomás

1977 *Vanguardia y racionalidad*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A.

Marrone, Gianfranco

1999 *C'era una volta il telefonino*, Roma, Meltemi.

Moles, Abraham

1972 *Teoría de los objetos*, Barcelona, Gustavo Gili, S.A.

Montanari, Federico

1999 *"Dall'oggetto al faticcio"*, en Marrone, Gianfranco, *C'era una volta il telefonino*, Roma, Meletemi.

Polinoro, Laura y Franco La Cecla

1996 *L'oggetto dell'equilibrio*, Milán, Electa / Alessi.

Rossi Landi, Ferruccio

1990 *Semiotica e ideologia. Applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato. Indagini sulla alienazione lingüística*, Milán, Bompiani.

Semprini, Andrea

1995 *L'oggetto come processo e come azione. Per una sociosemiotica della vita quotidiana*, Bolonia, Progetto Leonardo.

Van Onck, Andries

1994 *Design. Il senso delle forme dei prodotti*, Milán, Lupetti.

Violi, Patrizia

1997 *Significato ed eperienza*, Milán, Bompiani.

Volli, Ugo

2000 *Manuale di semiotica*, Bari, Laterza.

Semiótica de una práctica cultural: el tatuaje

Nelson Eduardo Álvarez Licona*

María de la Luz Sevilla González*

RESUMEN: Desde la semiótica, los fenómenos culturales guardan una memoria colectiva. En palabras de Iuri Lotman [1994] esta memoria “conforma un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos”.

El tatuaje como texto semiótico puede ser analizado: 1) como marca estática, el tatuaje-texto permanece inmóvil y perenne; 2) como marca dinámica, donde la lectura que se hace de este signo puede variar o se mantiene.

ABSTRACT: The cultural phenomena, from the point of view of the semiothic, have a collective memory. In Iuri Lotman words [1994] this memory makes an individual mecanism of preservation and transmission of meaningsand transmition and newones.

The tatoo like a semiothic text, could be analyzed: 1) As static marc, the tatoo (text) remains without movement forever; 2) the tatoo as a dinamic marc, wich can change o remains.

Desde el punto de vista de la semiótica, los fenómenos culturales —cualesquiera que sean— guardan la memoria colectiva, en palabras de Iuri Lotman [1994], esta memoria “conforma un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos”.

La práctica del tatuaje, como expresión cultural, constituye un espacio donde confluyen dos tipos de memoria, una común que se desarrolla como “contexto de las condiciones de producción” y una individual, “espacio de la intimidad” donde el texto responde a necesidades particulares y específicas.

A diferencia del texto escrito, este tipo de producción textual semiótica no puede ser actualizada, es decir, la característica de estos símbolos es que son perennes, ya que permanecen en el objeto donde se realizaron y la marca es indeleble. Éste es un fenómeno peculiar, mientras que el texto-tatuaje permanece inmóvil y eterno, la lectura que se hace de este signo-símbolo está sujeta a varias modificaciones de sentido. En tanto las condiciones de producción siguen siendo las mismas (interpretación de la realidad que implica actos rituales, *habitus*, técnicas, diseños, color, sitio en el cuerpo donde se hizo la marca que implica intención y representación que éste tiene), las condiciones de recepción varían, como el sentido que encuentran

* Escuela Superior de Medicina, IPN.

“otros sujetos” al interpretar la marca, incluso, con el paso del tiempo y en diferentes contextos, el sentido que a la grafía tiene para el sujeto tatuado.

Es posible analizar esta producción cultural, desde dos perspectivas dialécticas: a) como marca semiótica perenne y estática, donde el sentido impreso pertenece a la región de lo privado y donde las condiciones de producción son identificadas y fijas; b) como una marca semiótica de interpretación múltiple, donde el sentido es insertado en una región perteneciente al ámbito público y las condiciones de recepción son variables. El tatuaje visto como una marca semiótica tiene la característica de ser dialéctico y por consiguiente puede condensar sentidos innumerables. Visto así, este tipo de texto cumple con la “condición obligatoria de toda estructura intelectual que es la no homogeneidad semiótica interna” [Lotman, 1994:28].

El presente trabajo plantea dos objetivos importantes para la explicación de estos fenómenos: a) proponer una forma de explicación e interpretación distinta a la hasta ahora realizada, y b) resolver el cuestionamiento ¿por qué la práctica del tatuaje es un fenómeno muy frecuente en la colonia Penal Federal Islas Marías, en la que aproximadamente 57% de los internos se tatúa; este fenómeno es muy frecuente dentro de los centros penitenciarios, por ello esta perspectiva —propuesta interpretativa—, puede ser aplicada dentro de este tipo de instituciones totales.

MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

Para entender el fenómeno de la práctica del tatuaje fue necesaria una estancia voluntaria e ininterrumpida de ocho meses en la colonia Penal Federal Islas Marías, cinco de estos meses en un campamento de castigo. El *corpus* de las muestras se obtuvieron a partir de una selección entre los sujetos involucrados, quienes se estaban tatuando, tatuadores o sujetos anteriormente tatuados, de cualquier género y de cualquier edad.

El *corpus* se formó con 30 entrevistas semidirigidas en torno a los siguientes puntos

- ¿Dónde y cuándo se tatuó?
- ¿Con qué y cómo?
- ¿Por qué y qué significa?
- ¿Qué relación existe entre el tatuaje y la zona del cuerpo elegida?

Las preguntas fueron planteadas en ese orden, buscando iniciar las entrevistas con preguntas técnicas que les permitieran, al sujeto entrevistador y al entrevistado, mantener un punto de contacto común. Fue importante mostrar que el sujeto entrevistador también está tatuado y que comparte información común. Este hecho resultó altamente relevante ya que en esta colonia está prohibida la práctica del tatuaje y cuando se llega a realizar es de forma clandestina y rompiendo los lineamientos del reglamento.¹

¹ Haber sido tatuados dentro de esta colonia penal fue un factor valioso que facilitó el estudio, pues funcionó como un elemento importante de identidad grupal, además, ayudó en la obtención de la información, incluso fue posible compartir información de aspectos íntimos, como el motivo y la significación del tatuaje.

HABITUS Y TATUAJES

En las Islas Marías la práctica del tatuaje se enriquece con la llegada de las cuerdas² provenientes de la cárcel de La Mesa, ubicada en Baja California, de allí provienen los mejores tatuadores, pues en esta cárcel la práctica del tatuaje está permitida, además esta actividad se ha enriquecido gracias a la cercanía que tienen con las casas dedicadas a trabajar el tatuaje artístico en California. En la colonia Penal Federal Islas Marías está prohibido tatuarse, esto es un obstáculo para que esta práctica se realice en condiciones higiénicas y se enriquezca como expresión cultural con mejores diseños. En este lugar a los tatuadores que se les sorprenda trabajando se les aplica un castigo, y sus instrumentos de trabajo les son confiscados junto con las revistas, muestrarios de bordados y dibujos de donde alimentan sus ideas plásticas. Pero a pesar de estos impedimentos, el tatuaje nutre la subcultura carcelaria en este penal, existiendo por “temporadas” de una manera vigorosa.

Regidos por severos reglamentos, en las Islas Marías los internos han encontrado la forma de pasar, más que por encima, por debajo de las normas institucionales que regulan su conducta. Por esto en ese lugar, en el que es necesario ocultarse para poder ser tatuado, la valentía, la clandestinidad, lo prohibido, el riesgo, la complicidad y la reproducción de comportamientos y prácticas habituales juegan un papel importante dentro de la subcultura carcelaria que existe al margen de lo permitido, donde el tatuaje aparece como una expresión de otro código de valores que regula la vida de los presos, así, el tatuaje también puede ser entendido como códigos de adaptación y de resistencia.

La subcultura carcelaria se sustenta en contratos sociales informados [García, 1992], que se fincan en contratos no formulados explícitamente y que se basan en la redistribución por el espacio. Estos contratos tienen un fundamento moral y práctico, ejemplos: a) la moral es un compromiso grupal que no pertenece al ámbito jurídico, pero sí al fuero interno, lo que cohesiona a los miembros del grupo; b) fundamento práctico, basado en tácticas de adaptación, en las que se busca la seguridad, que junto con la obtención de recursos son las dos prioridades fundamentales que inciden sobre el comportamiento de los internos en las Islas Marías. Estos códigos informados permiten una interacción no conflictiva entre los internos, de manera que son el soporte de la solidaridad que existe entre los internos, creando la conciencia de un “nosotros”. No es la lealtad el móvil de unión entre los internos sino el interés, el cual se encuentra en el fondo de la cohesión que existe entre los reclusos [Álvarez, 1998].

Este tipo de acuerdos no formulados (en los que podemos ubicar la práctica del tatuaje) buscan la consecución de metas y permiten la resolución de problemas

² Al traslado de los presos se les conoce como “cuerdas”, esto se debe a que los presos bajaban del barco amarrados a una cuerda; ahora los transportan en avión, son esposados y amarrados al asiento con una cuerda.

específicos, al ser respetadas las reglas de comportamiento propias de la subcultura carcelaria, que se pueden resumir en:

- a) No denunciar, ni meterse en asuntos de los demás.
- b) Mostrar valentía en un momento determinado.
- c) Un acentuado carácter sexual masculino, presente en la interacción entre los internos, mediante un reiterado discurso heterosexual (a pesar de que sea frecuente que se mantengan relaciones sexuales hombres con hombres).

Tatuarse en las Islas Marías, implica entrar al espacio de lo prohibido de acuerdo con la cultura institucional, pero es común dentro de la subcultura carcelaria, y es aquí donde florecen las prácticas culturales que comparten los participantes en el proceso de tatuaje. “A un ‘chiva’ ni se le pinta, ni se le invita a ver tatuar”.³

La práctica del tatuaje también se puede explicar a partir del concepto de *habitus*, el cual puede ser entendido como una práctica proveniente de estructuras que se han mantenido dentro de un grupo social determinado, debido a condicionamientos asociados con determinados modos de existencia.

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente <<reguladas>> y <<regulares>> sin ser el producto de la obediencia a reglas y, a la vez que todo esto, colectivamente orquestadas sin ser producto de la acción organizada de un director de orquesta [Bourdieu, 1991:92].

El *habitus*, así entendido, no es libre y original, tiene los límites propios de sus condiciones de producción y de ser el resultado de prácticas homólogas. La decisión de tatuarse no es producto de una práctica forzada o instituida, es el resultado de una decisión personal, que es inducida mediante prácticas semejantes en condiciones particulares, como lo sería tatuarse dentro de una cárcel donde aproximadamente 75% de la población está tatuada.

La concepción de la realidad, en muchos aspectos, es compartida por los miembros de la misma comunidad o del mismo grupo, conformando los elementos propios de la identidad colectiva, como podría ser la idea de marginalidad que se crea en las personas que han estado recluidas; no por eso, la concepción de la realidad

³ Es un dicho común en las Islas María, cuyo significado es que a un delator no se le tatúa ni se le invita a ver tatuar.

debe ser pensada en términos estrictos de homogeneidad, sino como resultante de *habitus* cuyo origen se encuentra en estructuras que tienden a la homogeneización de la concepción de la realidad, pero que en última instancia se realizan en el individuo.

Así, en este tipo de instituciones el *habitus* de tatuarse es resultado de prácticas homólogas, es el producto de prácticas forzadas o instituidas. Se explica a partir de estímulos limitantes que sólo actúan con la condición de reencontrar a los agentes ya condicionados lo que pone en relieve la identidad colectiva.

Independientemente de todo lo semejante que seamos, tenemos historias particulares (identidad individual), de este modo, la práctica del tatuaje también puede ser observada desde la perspectiva de los estudios de identidad.

La decisión de tatuarse dentro de este tipo de institución no es un acto que tenga como propósito consciente la consecución de alguna meta, pero es factible que tatuarse corresponda a la búsqueda de cierta eficiencia funcional, como sería:

- a) Marcarse para poder ser reconocido en un momento dado, buscando una supuesta eficiencia funcional. Ejemplo, a una persona le tatuaron su tipo de sangre a manera de prevención por si sufría algún accidente; a otro interno le fue tatuado un naipe con una A y una V, las iniciales de su nombre, él pensó en que si sufría algún accidente o fallecía, su madre lo podría reconocer por medio de este tatuaje.
- b) Hay tatuajes que han servido para que los tatuadores principiantes practiquen mientras adquieren la destreza necesaria, por eso es común que estén marcados con dibujos inconclusos o mal terminados, abundan los tatuajes muy pequeños, éstos se encuentran generalmente en las partes del cuerpo donde es más fácil tatuarse ellos mismos, y debido a que en un principio los tatuadores practican en su propio cuerpo, predominan del lado izquierdo, principalmente en los brazos y en las piernas, donde es fácil ocultar un tatuaje mal hecho.
- c) Es común encontrar pequeños tatuajes de puntos o líneas, para ver si la técnica o el colorante funcionan, así es posible observar en la gente tatuada un pequeño tatuaje de prueba, junto a sus tatuajes principales.
- d) Como rito de iniciación o como parte del acuerdo de un grupo que comparte elementos de identidad, los tatuajes pueden tener esta función eficaz; incluso es posible encontrar tatuajes que son parte de una estrategia a la que recurre alguien para lograr una mayor aceptación por parte del grupo en el que está inmerso o al que pretende ingresar.

En las Islas Marías tatuarse crea una relación muy estrecha entre el acceso a un bien o un servicio, las motivaciones y las necesidades. Las disposiciones para que el *habitus* se realice están dadas por:

- Posibilidades
- Imposibilidades

— Libertades y necesidades

— Facilidades y prohibiciones

Las posibilidades se muestran a partir de la existencia de tatuadores, fácilmente localizables en este lugar. Las imposibilidades se reflejan en las tecnologías, ya que en las Islas Marías es difícil realizar un tatuaje con diferentes tipos de colorante, pues al estar prohibida esta práctica, las autoridades de la institución no permiten que entren colorantes a la cárcel, que puedan ser utilizados para que los internos se tatúen; tampoco permiten que sean introducidas revistas especializadas sobre tatuaje, lo que incide en el tipo de graffías que son tatuadas al interior de esta cárcel.

Las libertades están determinadas mediante la subcultura carcelaria que protege y posibilita este tipo de *habitus*, de manera tan efectiva que es menos posible la prohibición de esta práctica. Necesidades que impulsan esta práctica, es precisamente de este trabajo que los tatuadores obtienen los recursos para su subsistencia en un lugar donde es muy difícil vender la fuerza de trabajo o generar recursos económicos.

Facilidades, están motivadas tanto por la subcultura carcelaria como por el bajo costo por medio del cual puede ser realizado un tatuaje. Un tatuaje de aproximadamente 5 cm de diámetro tiene un valor equivalente al precio de un frasco de café mediano; en muchas ocasiones el costo de un tatuaje es determinado por otro tipo de intercambio, en el que influye el tipo de relación establecida entre los involucrados, la amistad o el parentesco, pudiendo intercambiarse un trabajo de tatuaje por ropa, cigarrillos o por algunos servicios, incluso puede ser gratis; cuando la sesión de tatuaje adquiere tal intensidad hay más tatuados de los que se esperaba, en este tipo de sesiones se dice que al tatuador se le calentó la mano.

Prohibiciones. Respecto a la subcultura carcelaria se dice que a un “chiva”, no se le pinta ni se le invita a ver tatuar; además de ser una práctica prohibida por la institución carcelaria.

ANÁLISIS

En este estudio son analizadas también las prácticas del tatuaje como procesos semióticos complejos, para lo cual utilizamos varios aportes transdisciplinarios de la lingüística y la antropología, principalmente los de la Semiótica de la Cultura, estudios de territorialidad y estudios de la formación de *habitus*.

Hasta este momento, las disciplinas que se han abocado al estudio de los tatuajes en la cultura occidental son la criminalística y la psicología, ubicando a este fenómeno como expresión y práctica específica de sujetos o grupos que presentan psicopatías. La criminalística ha clasificado la graffía del tatuaje y su práctica de acuerdo con los motivos, temas, regiones y técnicas. Desde esta perspectiva, el estudio del tatuaje ha sido realizado con un carácter más bien práctico, resaltando principalmente el valor que los tatuajes tienen para ayudar a la identificación, de ahí la constante insistencia en clasificarlos.

En los estudios de psicología, también mediante la clasificación se pretende interpretar la práctica del tatuaje, al evidenciar comportamientos psicopatológicos.

El tratamiento científico que se da en criminalística surge a partir del trabajo de Cesar Lombroso en 1876, con su libro *El tratado antropológico experimental del hombre delincuente*, más conocido como *El hombre delincuente*; en el cual esta disciplina se auxilia de otras como la antropología, la psicología, la medicina, la sociología y el derecho. De este modo, los estudios realizados acerca de los tatuajes se abocan a buscar explicaciones para las conductas antisociales, fundamentalmente las señaladas como delitos, además tratan de explicar los motivos, causas o factores que inciden en el hombre para delinquir [Orellana, 1993].

En este contexto, se han llevado a cabo estudios que buscan la explicación de la práctica de tatuarse, utilizando para esto el criterio de clasificación como método de investigación [Locard citado en Donderis, 1964; Simonin, s/f; Lombroso, 1886; Martínez, 1899; Casanova, 1937; Donderis, 1964; Di Tullio, 1966; Meton 1966; Font, 1972; Marchiori, 1978; García, 1994].

La lingüística y la antropología, como disciplinas del campo de las ciencias del lenguaje y de las ciencias antropológicas, a partir del enfoque de la semiótica de la cultura, ofrecen, una explicación con mayor alcance heurístico, el cual hasta ahora no había sido encontrado. La antropología ha trabajado el fenómeno del tatuaje como expresión milenaria o de folclor de una sociedad, de una época o de grupos sociales, marginados y/o tradicionales. Los tatuajes propios de comunidades tradicionales han sido descritos por antropólogos y existen algunos trabajos etnográficos sobre el tema, que deben ser ubicados en contextos específicos [Lowie, 1936; Cola Alberich, 1949; Domalain, s/f; Jordi, 1992; López-Coira, 1992].

En la culturología, los tatuajes pueden ser estudiados como una práctica cultural, desde una perspectiva que permite generalizar el método de análisis. Los tatuajes que serán analizados, deben ser leídos como una expresión de la culturología, es decir, analizando esa visión dialéctica, como texto estático y como texto dinámico. Asimismo, se estudian las condiciones de producción y de recepción de estas marcas, es decir, su inserción dentro de la sociedad, donde a su vez son actores particulares, con sus propios intereses e inmersos en situaciones concretas que en múltiples ocasiones los lleva a tomar la decisión de tatuarse.

En el estudio realizado en la colonia Penal Federal Islas Marías, se utiliza la categoría propuesta por Goffman [1992], quien define a estos sitios cerrados como instituciones totales (cárceles, hospitales psiquiátricos o centros de reclusión). Esta categoría permite el análisis de las interacciones que se establecen entre los sujetos que viven en este tipo de instituciones, de aquí deriva una primera gran clasificación, internos y personal; así, es posible observar al grupo de internos, que son la mayoría y quienes reciben un trato masificado por parte de la institución; ellos como grupos social crean, aunque no de una manera intencionada como proyecto propio, un estilo

de vida al que se le denomina subcultura carcelaria. A lo largo del artículo se mencionará indistintamente a esta institución, Centro de Readaptación Social, cárcel, Islas Marías o institución total.

Analizar la práctica del tatuaje en las Islas Marías, parte de considerar el estudio de la grafía desde la semiótica a partir de su dinámica dialéctica y tomando la explicación antropológica a partir del entendimiento de esta práctica como proveniente de las estructuras estructurantes que sustentan a la subcultura carcelaria. Estas estructuras se objetivan en forma de *habitus* [Bourdieu, 1991]. La práctica del tatuaje debe ser entendida como una expresión común —diríase casi cotidiana— en los centros de reclusión, a pesar de la prohibición formal de esta actividad.

La articulación entre la práctica del tatuaje y las estrategias de adaptación son abordadas como la expresión de prácticas que se mantienen gracias a las relaciones de “toma y daca” así definidas por Alxerod [1986]; y como relaciones de “intercambio equilibrado” según Shalins [1977]. Así el tatuaje cohesiona a los individuos que lo practican en un “nosotros”, donde esta interacción, la práctica de tatuarse, constituye un elemento de identidad colectiva. La cohesión grupal se incrementa en la medida en que al tatuarse al interior de las Islas Marías, los sujetos están transgrediendo una prohibición hecha por la institución, esto reafirma los elementos de identidad colectiva propios de la subcultura carcelaria, como procesos de resistencia que se ponen en juego, donde el argumento de la solidaridad grupal lo encontramos presente. Aunque ciertamente no son relaciones que se finquen en la solidaridad al no denunciar una práctica prohibida, sino que estas complicidades surgen con base en la búsqueda de la seguridad que está presente en el hecho de “no denunciar”, el cual es uno de los elementos de mayor importancia dentro de la subcultura carcelaria.

El fenómeno de la práctica del tatuaje y la marca en sí misma involucran conocimientos antropológicos y semióticos que son observables desde marcos interrelacionados. El primero se apoya en la teoría de la identidad y el segundo utiliza como modelo de análisis el propuesto por Iuri Lotman [1994], en su texto “La memoria de la luz de la culturología”. Este análisis propone la revisión de seis pasos.

Carácter ininterrumpido y regular de su transformación

Esta visión antropológica, en el caso del estudio del fenómeno del tatuaje, permite observarlo como un espacio de expresión de la cultura; asimismo, podría ser analizado como una memoria donde los textos pueden ser conservados y actualizados al mismo tiempo. Esta doble visión lotmaniana analiza el fenómeno cultural, como un hecho dinámico y dialéctico.

Invariancia, carácter ininterrumpido y regular de su transformación

La memoria común para el espacio de una cultura dada es asegurada, en primer lugar por la presencia de algunos textos constantes y, en segundo lugar, por la unidad

de los códigos, por su invariancia o por el carácter ininterrumpido y regular de su transformación [Lotman, 1994] (fotos 1 y 2).

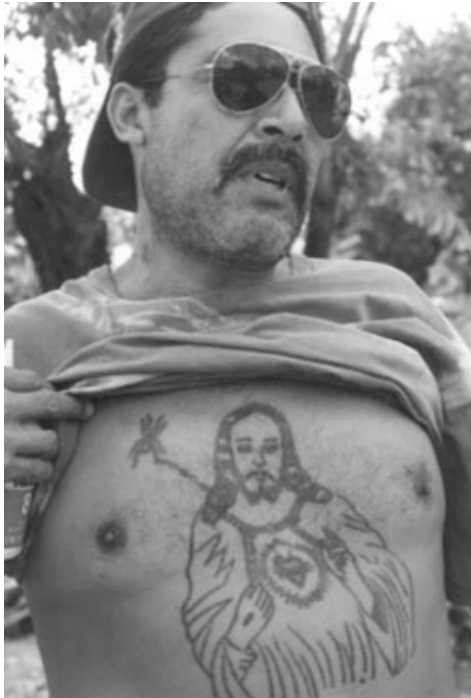


Foto 1. Textos constantes



Foto 2. Textos constantes

I.- El texto donde se observa la característica de invariancia es el mismo en ambas figuras:

- a) Foto 1. Sagrado corazón de Jesús (Jesucristo), marca de sufrimiento en su mano derecha donde fue clavado en la cruz.
- b) Foto 2. Cara de Jesucristo con una corona de espinas. Las espinas son marca del sufrimiento extremo que padeció al ser clavado en la cruz.

II.- A su vez mantienen características distintivas (características regulares de transformación).

- a) Foto 1. Jesucristo con una araña atada a una cadena, significado de reclusión.
- b) Foto 2. Jesucristo cercano a un sujeto preso, atado y encerrado en un lugar con rejas. Significado de reclusión.

III.- Las condiciones de producción del tatuaje han sido las mismas, mismo lugar donde es prohibido tatuarse, misma técnica, mismos colorantes o tintas, motivos

semejantes y mismas necesidades de mantener una identidad colectiva. Sobre las condiciones de recepción estas cambian y son totalmente distintas tanto para el sujeto tatuado como para el receptor u observador de la marca.

IV.- Es necesario sumar otra característica de invariancia, la reincidencia en la elaboración de nuevas marcas o tatuajes. En las Islas Marías, quien se ha plasmado un tatuaje, es probable y casi predecible que vuelva a realizarse otras marcas, los tatuajes característicos tienen motivos religiosos, florales, sexuales, mujeres, *comics*, animales, calaveras, pavorreales, demonios y listones.⁴ Las imágenes se repiten una y otra vez ejemplo de ello se puede observar en el conjunto de múltiple tatuajes en un solo sujeto donde reiteradamente encontramos la misma temática (foto 3).



Foto 3. Varios tatuajes

La unidad de los códigos

Existe unidad en tanto que es un texto o marca que en sí mismo mantiene una coherencia. Las alusiones al encierro obligado por su situación de presos, aparece unida a los textos, así como también los textos alusivos a los sentimientos hacia la madre, esposa, hijos o familiares o las fechas.

⁴ Les denominan “listones” a aquellos tipos de tatuajes que están conformados por un ramillete de flores y un listón con alguna leyenda (“Madre mía”), el nombre de una persona o bien una fecha.

En las fotos 4 y 5 es posible observar claramente estos metatextos de múltiples tatuajes que independientes o unidos entre sí forman un solo texto.



Foro 4. Motivos fijos constantes



Foro 5. Motivos fijos constantes

Carácter regular de su transformación

Al clasificar a los tatuajes, se deja de lado que en estos símbolos están presentes diferentes razones que anteceden y preceden al tatuaje. El tipo de grafías pertenece a contextos culturales particulares. Los tatuajes maories tienen motivos perfectamente identificables por la cultura donde se realizan, asimismo, los tatuajes de la colonia Penal Federal Islas Marías son reflejo de una manifestación cultural propia de México, en la cual la mujer es considerada en dos contextos: a) la madre, la esposa o la hija son ubicadas en una región perteneciente a la perfección y pureza, y b) la amante, novia o concubina pueden tener la característica permisible de erotismo, abundancia de carnes o desnudez. Ejemplos:

- Foto 6. Rostro de mujer con la cara en alto y una rosa adornando su pelo (contexto a).
- Foto 7. Diablo y mujer desnuda en un acto sexual (contexto b).
- Foto 8. Busto de mujer con cabellera abundante y pecho desnudo (contexto b).



Foto 6. Motivos repetidos. Mujeres



Foto 7. Motivos repetidos. Mujeres



Foro 8. Motivos repetidos. Mujeres

Subestructuras culturales

La memoria de la cultura no sólo es una, sino también internamente variada, esto significa que su unidad sólo existe en cierto nivel. La presencia de subestructuras con diferente composición y volumen de la memoria conduce a diversos grados de elipticidad de textos circulantes en las subcolectividades culturales [Lotman, 1994].

Visto así, el tatuaje como manifestación cultural tiene una unidad de significación sólo en cierto nivel, la práctica no es homogénea y tampoco los motivos que dieron origen a la decisión de tatuarse. Es posible entender, sólo en cierto nivel, el contenido que hay en el texto-tatuaje, puede haber una aproximación hacia la significación originaria, pero esta significación primera puede variar o cambiar, puede no ser la misma que en un inicio dio origen al deseo de tener una marca; en gran parte de los casos del estudio los sujetos tatuados se arrepienten de tener una marca que ya no corresponde a su realidad actual e incluso manifiestan tener dificultades por tenerlas. Así, el tatuaje realizado dentro de las cárceles es muestra de los textos circulantes de subcolectividades culturales.

Memoria informativa y memoria creadora

Desde el punto de vista teórico-metodológico es posible observar el fenómeno del tatuaje: a) como un texto con memoria informativa, es decir, con datos donde se pueden analizar mecanismos de actividad cognoscitiva. La práctica del tatuaje se activa y funciona periódicamente, según la época, región o lugar. Es decir, es posible hablar de una activación o desactivación temporal, en algunas comunidades tradicionales la práctica del tatuaje está relacionada con ritos de paso, por lo que su periodicidad está determinada por los cambios que viven los miembros de las

comunidades donde éstos se patentizan mediante marcas indelebles y tan permanentes como el cambio sufrido por el portador del tatuaje.

En Nueva Guinea las mujeres son tatuadas conforme van creciendo, empiezan cuando la niña va a cumplir cinco años y junto con la edad van aumentando los tatuajes, cuando la mujer ya está en edad de casarse, las últimas marcas son impresas sobre el pecho en forma de v [*Costumbres del universo*, T. I: 37]. Asimismo, en algunas culturas los jóvenes son tatuados para celebrar su llegada a la pubertad; en Melanesia cuando los hombres y las mujeres han llegado a la edad de la pubertad también son tatuados. La misma práctica se realiza en las Islas Fidji, pero allí solamente son tatuadas las mujeres [*Costumbres del universo*, T. I: 170]. En Tunes, las madres tatúan a los niños, con agujas de cactus van marcando diseños que después tiñen pasando un dedo impregnado de negro de humo que guardan en una marmita, a este tatuaje se le llama *ayacha*, “el que hace vivir”; a las mujeres, una vez que llegan a la pubertad se les tatúa nuevamente, aunque en ocasiones se realiza hasta el matrimonio.

Al igual que ocurre entre los beréberes marroquíes, principalmente en el Rif. La frente de la mujeres, ya señalada por el “ayacha” al nacer, sufre ahora la incisión de la “sayaba”. Entre los hombres no es operación imprescindible y son muchos los que no lo efectúan [Cola, 1949:91].

Otra muestra de estos cambios, son los hermosos tatuajes que embellecen la piel de los habitantes de Samoa y de las Islas Marquesas, resultado de un delicado y elaborado trabajo cuya conclusión puede tardar años, algunos quedan completos hasta la madurez y en ocasiones hasta la ancianidad, mediante sus líneas y sombreados se muestra el rango y linaje, también se cuentan sus hazañas en la guerra y las distinciones personales que convierten al tatuaje en huella personal [Virel, 1980:34].

Tatuarse dentro de las cárceles es un *habitus*. Entendiendo por *habitus* las prácticas provenientes de condicionamientos asociados con determinada situación de vida. El *habitus* es el resultado de prácticas homólogas, que a su vez son producto de la historia colectiva. No son el resultado de prácticas forzadas o instituidas. Son prácticas previsibles, pero no obligadas. Los *habitus* surgen en una relación de “homlogía”, de la diversidad en la homogeneidad. Y aunque no tienen como propósito consciente la consecución de metas, esto no excluye que estas prácticas vayan inducidas por algún cálculo estratégico. Los estímulos condicionados sólo actúan con la exigencia de reencontrar a los agentes ya condicionados. El tatuarse en cuanto *habitus*, sólo se da en una correlación muy estrecha entre el acceso a algún bien, que en este caso es un servicio (del tatuador), las motivaciones y las necesidades.

Si bien la concepción de la realidad es en muchos aspectos compartida por los miembros de la misma comunidad o del mismo grupo, conformando los elementos propios de la identidad colectiva, como podría ser la idea de marginalidad que se crea en las personas que han estado recluidas; no por eso debe ser pensada en

términos estrictos de homogeneidad; sino como el resultado de *habitus* cuyo origen se encuentra en estructuras que tienden a la homogeneización de la concepción de la realidad, pero que en última instancia se realizan en el individuo. Así, el *habitus* de tatuarse en este tipo de instituciones es resultado de prácticas homólogas, sin ser el producto de prácticas forzadas o instituidas. Se puede explicar a partir de estímulos condicionantes que sólo actúan con el requisito de reencontrar a los agentes ya condicionados.

Entonces, el *habitus* será entendido como resultado de la interrelación que se da entre la reproducción de las regularidades presentes en determinados estilos de vida y las condiciones presentes que hacen que los hombres estén, en todo momento, tomando decisiones, que a su vez están dadas en función de intereses particulares. De manera que, si bien los *habitus* no son originales, sí son particulares en cuanto práctica. En la interacción aprendemos y nos apropiamos de comportamientos, los que son permitidos y aceptados en determinados grupos. Los *habitus* son producto de la historia colectiva, conformada por las estructuras objetivas que se reproducen en formas diversas, manteniendo en su fundamento estos elementos de identidad colectiva que las hacen propias de determinados grupos sociales, pero que adquieren formas particulares en la medida en que son realizadas por individuos. Así, estas prácticas son previsibles pero no obligadas, ya que como prácticas de grupo van conformando el sentido común de determinado grupo social.

“Este aspecto de la memoria de la cultura tiene un carácter pancrónico, espacial y continuo y forma en su totalidad un texto” [Lotman, 1994]. Como Memoria creadora, el tatuaje puede ser visto como una memoria cultural de un pasado que no desapareció, sino que dejó una marca estática e indeleble [Lotman, 1994]. Los tatuajes como marcas del presente-pasado. Las marcas del tatuaje son, en efecto, textos que pertenecen a un tiempo presente, pero que implícitamente también remiten a un pasado.

La lectura actual que hace el mismo sujeto que porta la marca no es la misma lectura que hizo de ella en un pasado. Uno de estos casos es el de un sujeto que se tatuó el nombre de la mujer amada, en ese momento significó el testimonio de su amor, hoy cinco años después y habiendo establecido una relación amorosa con otra mujer, este tatuaje resulta un problema porque el tatuaje significa un hecho del pasado que ahora ya no es conveniente tener presente. Lo mismo sucede con las personas que se tatuaron en la cárcel, pues sus tatuajes son causa de un interrogatorio por parte de la policía cuando son detenidos.

Función y relación intercultural

El tatuaje define su propio paradigma cultural, no significa lo mismo un tatuaje de la Polinesia en cuanto a su función y relación intercultural (fotos 9 y 10), que un tatuaje realizado en las Islas Marías (foto 11).



Foro 9. Tatuaje



Foro 10. Tatuaje



Foro 11. Tatuaje

La formación de sentido

En ocasiones el tatuaje como marca de expresión de sentido, mediante un proceso particular de intimidad, entre el sujeto tatuado y su entrevistador, expresa el verdadero sentido interno de la marca.

— Ejemplo: SAN X B (Tatuaje, en sentido vertical). Es un texto a nuestro juicio de difícil traducción.

- El entrevistado manifiesta su preocupación por hacer saber a otros su tipo de sangre, previendo que en un futuro pudiera sufrir algún accidente.
- El tatuaje significa sangre tipo B positivo.

— Otro ejemplo del choque de sentido se puede observar en un tatuaje realizado en Islas Marías, es un ángel con dos fechas, 1956-1986.

- En un alto grado de confidencialidad el sujeto tatuado comentó que las dos fechas señalaban el nacimiento y la muerte de su hermano.
- El sentido aparente no corresponde al sentido real, que el sujeto imprimió al dejar la huella del tal hecho.

CONCLUSIONES

Los tatuajes son textos que desde la semiótica, pueden ser observados como códigos dialécticos en su carácter heterogéneo y múltiple. Las condiciones de producción de este signo varían de una cultura a otra y le imprimen características particulares de la cultura donde son producidos.

Pensar en la clasificación, como ya se explicó anteriormente, no da cuenta de la marca-tatuaje impresa en la piel del sujeto, de su significación o de los motivos que hacen de esta práctica una actividad cotidiana en las Islas Marías.

En este tipo de instituciones totales, tatuarse es el resultado de prácticas propias de grupos sociales que entrañan elementos de identidad grupal, fincados en las características objetivas de las condiciones de vida de los internos, a su vez son las que sustentan la subcultura carcelaria. De manera que la categoría *habitus* propuesta por Bordieu [1991], permite entender las estructuras que sustentan este tipo de prácticas sociales.

Las posibilidades objetivas de la práctica de tatuarse en las Islas Marías, están dadas por la existencia de condiciones particulares, posibilidad, necesidad y facilidad; y también debido a tácticas de adaptación de los sujetos a los entornos.

La subcultura carcelaria se finca en contratos sociales informados, que cohesionan a los miembros del grupo social que comparten los elementos de identidad. Desde esta perspectiva, es entendible que entre los internos no se tome en cuenta la prohibición de la práctica de tatuarse que establecen los reglamentos de la institución.

La institución (carcelaria) trata de establecer los criterios de valor que deben circular en la cultura dentro de la cárcel. La prohibición de esta práctica no ahoga o

disminuye el interés de los internos sino todo lo contrario, la estimula, pues genera identidad y cohesiona al grupo social que forman los internos.

BIBLIOGRAFÍA

Alvarez, Nelson E.

1998 “Las Islas Marías y la subcultura carcelaria”, en *Boletín Mexicano de Derecho Comparado*, núm. 91, enero-abril, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas.

Axelrod, R.

1986 *La evolución de la cooperación*, Madrid, Alianza Universidad.

Bourdieu, Pierre

1991 *El sentido práctico*, Madrid, Taurus Ediciones.

Casanova y Prets, Pelayo

1937 *Antropología jurídica*, La Habana.

Cola Alberich, Julio

1949 *Amuletos y tatuajes marroquíes*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Africanos.

Montaner y Simón (eds.)

1922 *Costumbres del universo; narración popular de las costumbres, ceremonias, ritos y supersticiones de todos los países*, 2 tomos, Barcelona, Montaner y Simón Editores.

Di Tullio, Benigno

s/f Principios de Criminología clínica y Psiquiatría forense, Madrid, Aguilar.

Domalain, Jean-Yves

1973 *Penjamon entre los salvajes de Borneo*, Barcelona, Noguer.

Donderis Torrens, Carlos

1964 *Estudio médico-legal del tatuaje*, tesis doctoral, Valencia.

Font Riera, Gabriel

1992 *Tatuaje y delincuencia*, resumen de tesis presentada para aspirar al grado de doctor en medicina, Barcelona.

García, José Luis

1992 “El uso del espacio: conductas y discursos”, en J. A. Glez Alcantud y M. Glez de Molina (eds.), *La tierra: mitos, ritos y realidades*, Barcelona, Anthropos.

García Ramírez, Sergio

1994 *Manual de Prisiones*, México, Porrúa,

Goffman, Erving

1992 *Internados*, Buenos Aires, Amorrortu editores.

Jordi Sabater, I. et al.

1992 *Els Tatuatges Dels Fang de L'Àfrica Occidental; art, simbolisme i biologia en una manifestació artística poc coneguda*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Treballs del Museu Etnològic/1.

López-Coira, Miguel

1992 "Reclusos y guardianes; la prisión como contexto", en Barroso, J. y Abrunhosa R. (eds.), *Psicologia e intervencao social de justica*, Porto, APPORT.

Lotman, Iuri

1994 "La memoria a la luz de la culturología", en *Criterios*, núm. 31, La Habana, Cuba, pp. 1-6.

1998 *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto de la conducta y del espacio*. España, Frónesis, Cátedra, Universitat de Valencia.

Lombroso, Cesare

1886 "Biología e psicología del delincente-nato", en *L'uomo delinquente*, "Parte III, Italia, Fratelli Bocca Editori.

Lowie, Robert

1936 *Manuel D' Anthropologie culturelle*, París, Payot.

Marchiori, Hilda

1978 *Personalidad del delincuente*, México, Porrúa.

Martínez Baca, Francisco

1899 *Los tatuajes un estudio psicológico y médico legal en delincuentes y militares*, Puebla.

Meton de Alencar, Neto y José Nava

1966 *Tatuagens e Desenhos Cicatriciais. Belo Horizonte, Brasil, Govêrno do Estado de Minas Gerais.*

Orellana-Wiarco, Octavio

1993 *Manual de Criminología*, México, Porrúa.

Simonini, C.

s/f Medicina Legal Judicial, Barcelona, Jims.

Shalins, M.

1977 *La economía de la edad de piedra*, Madrid, Akal.

Virel, André (texto), Charles y Josette Lenaars (fotógrafos)

1980 *Decorated Man, the human body as art*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Construcción cotidiana de las territorialidades vecinales y barriales*

María Gracia Castillo* *

RESUMEN: *Las territorialidades surgidas del uso del espacio barrial presentan cambios y permanencias en las interrelaciones vecinales y barriales, que son manifestaciones de la actividad de la gente común, de su capacidad de inventar formas de hacer y consumir el sistema cultural, que resuelven problemas y dan sentido a sus vidas al margen de organismos normalizadores. La gente elabora códigos particulares que llegan a ser más importantes para sus vidas que los que rigen a la generalidad.*

ABSTRACT: *The appropriation of the territory arisen from the use of the neighborhood space shows changes and permanencies in the local interrelations and are manifestations of common people's «agency», of its capacity to invent forms for doing and consuming the cultural system that solve problems and give sense to its lives further onto institutions that dictate the general norms. People make particular codes that could be more important for theirs lives than those that govern to the generality.*

Este trabajo forma parte de una investigación sobre la vida cotidiana de la gente común en su escenario local, concretamente en Analco, un antiguo barrio de Guadalajara, en el estado de Jalisco. El objetivo es “des-cubrir” el poder que la vida de esas personas tiene en su medio social y el papel de la vida cotidiana como una de las fuerzas motoras de la historia. Los aspectos espaciales, religiosos, vecinales y laborales son indicadores de lo cotidiano. Este artículo abordará algunos aspectos espaciales.

El texto parte de la comprensión de la sociedad como un tejido de personas interdependientes, ligadas entre sí en varios niveles y de diversas maneras y, por tanto, los sujetos y objetos sociales no tienen existencia independiente sino que cada uno denota niveles diferentes, aunque inseparables del mundo humano. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que la gente común y su vida cotidiana han desempeñado un papel importante y tienen un lugar en la historia, aunque se hayan ocultado [Elías, 1992:243]. Este planteamiento ayuda a entender “que los grupos sociales ‘inferiores’ y las acciones de sus miembros como ‘agentes’ han afectado al

* Trabajo presentado en el IV Encuentro de Cultura y Ciudades Contemporáneas, celebrado en la ENAH en octubre de 2000.

** Centro INAH-Jalisco

mundo en que viven” y, por tanto, también son importantes sujetos de la historia [Sharpe, 1991:56].

Con base en los postulados de Agnes Heller [1977], Erving Goffman [1981], Michel De Certeau [1996], Marshall Sahlins [1995] y Thompson [1993], la vida cotidiana es considerada como el proceso de reproducción personal y de socialización mediante el cual los individuos y grupos se apropian y ponen en práctica el sistema cultural en el que están insertos. Esta apropiación no se hace de manera automática y, aunque muchas veces inconscientemente, se imprimen particularidades que dependen de los recursos materiales y culturales, así como de la situación social de los grupos o individuos y la época en la que viven.¹

El barrio de Analco fue elegido para observar las experiencias relacionadas con la forma en que sus habitantes han vivido cotidianamente en su entorno inmediato y para vincular los cambios y permanencias provocadas por las transformaciones de los procesos modernizadores del siglo xx.

En la urbe se puede observar que en los viejos barrios —al igual que en algunas colonias populares y de clase media— ocurre un tipo de vida diferente al de otras localidades citadinas —colonias y fraccionamientos de clase media alta y alta— en la que, como menciona Alicia Lindón, los individuos “están dando renovados contenidos a la vida cotidiana metropolitana”. Esta autora concibe que tales fenómenos “son indicadores de procesos de cambio social” en la creencia de que el espacio vivido resulta esencial para comprender microsituaciones cotidianas en las cuales es posible observar los modos de vida metropolitanos” [Lindón, 1999:xxiv].

Aunque en los procesos sociales lo primero que llama la atención son las cosas que cambian, en ocasiones resultan más significativas aquéllas que permanecen, especialmente desde la perspectiva del poder que se esconde en la vida cotidiana y su relación con procesos sociales más amplios. La continuidad histórica en ciertos momentos “requiere más atención que el cambio”, ya que “la tradición es un proceso que solamente está vivo mientras se reproduzca continuamente” [Prins, 1996:175]. Precisamente, debido al reconocimiento de la interacción entre la continuidad y el cambio, Analco ha sido concebido como un barrio ilustrativo, pues es tan antiguo como la ciudad, además, es ejemplo de las particularidades con que los grupos ciudadanos reaccionan frente a los cambios urbano-culturales, así que en su seno se puede observar la presencia de lo viejo y de lo nuevo, lo moderno y lo tradicional. De ahí que ofrece la posibilidad de observar la manera en que la tradición —no considerada no como reminiscencia del pasado sino como un referente social— se actualiza y renueva continuamente, proceso en el cual lo que cambia y lo que

¹ Los autores citados consideran al poder como la capacidad que tienen los sujetos socialmente ubicados de apropiarse de la norma o sistema cultural y emplearla de maneras propias, adecuándola a su situación y requerimientos sociales o a la necesidad de dar sentido a sus vidas.

permanece puede parecer confuso. Analco es representativo de algunos aspectos de la vida cotidiana en los que se manifiesta el poder de la gente común para consumir de una manera diferente o someter a prueba el o los sistemas y normas culturales en los que socialmente se ubican [Sahlins, 1995:10].

Las evidencias para la construcción de esta historia fueron otorgadas por los propios analquenses mediante entrevistas autobiográficas realizadas con el método de la historia oral. Ese tipo de pruebas son especialmente significativas en el conocimiento histórico de lo cotidiano, ya que hacen patentes las permanencias, así como las diferencias genéricas y generacionales dentro de las diversas trayectorias de vida de los individuos. Las versiones de los testigos se confrontan, completan y ubican en el contexto a partir de las evidencias proporcionadas por fuentes oficiales de tipo documental.

Si bien en la forma de vivir la ciudad y el barrio influyen intereses personales, las alternativas sobre cómo vivirlos no se constituyen de forma individual sino que tienen muchas mediaciones tanto de la vida social como familiar. Es decir, intervienen múltiples factores relacionados con el lugar que ocupan los individuos en el hogar, en la localidad y en el trabajo, además, el grado de escolaridad, el género, la edad y el nivel económico y social; asimismo, influyen las normas y valores vigentes en los diferentes ámbitos [*cf.* Salazar, 1997].

Ahora bien, uno de los aspectos que distinguen a los barrios de otras localidades urbanas es la existencia de referentes locales comunes, ya sean espaciales (templos, jardines, mercados, etcétera), tradicionales (fiestas religiosas o laicas) o de costumbres (redes de comunicación y solidaridad), donde hay relaciones vecinales de diferente intensidad. Los vecinos de estos viejos barrios se enfrentan continuamente con las transformaciones provocadas por el crecimiento ciudadano en su entorno inmediato y, consecuentemente, en sus costumbres cotidianas. Las obras y actividades demandadas por el crecimiento urbano alteran no sólo la fisonomía del lugar sino también sus referentes y las relaciones sociales, las formas de vida, las actividades económicas, productivas, religiosas, de esparcimiento y también sus recorridos.

A pesar de ello, el arraigo en estos barrios es más fuerte que en otras partes de la ciudad, pues ese proceso de enfrentamiento o aceptación de los cambios que los vecinos viven conjuntamente fortalece sus formas de relacionarse, sus normas y códigos de comunicación consuetudinarios y su vinculación con el espacio. Estas características de los barrios, así como la presencia de rasgos del mundo rural y el hecho de ser habitados generalmente por gente de escasos y medianos recursos, favorece —en la medida que la estructura urbana y sus relaciones lo posibiliten— que su espacio mantenga cierto carácter multifuncional, en el cual sus habitantes puedan encontrar muchos de los satisfactores materiales e intangibles que necesitan.

En estos barrios tradicionales, como en muchas colonias populares más recientes, se encuentran tiendas de abarrotes dispersas y uno o dos mercados, farmacias, pequeños hospitales o clínicas, tiendas de ropa, fondas, cenadurías, panaderías; talleres eléctricos, mecánicos y de reparación de calzado; cerrajerías, fontanerías, algunos lugares de esparcimiento, cantinas y generalmente una o dos iglesias. Así, en el entorno inmediato, a la vez que se encuentran la mayoría de los satisfactores de las necesidades más comunes, vemos que su espacio tiene una variedad de usos y funciones. Esta característica repercute en el fortalecimiento del arraigo y de las redes de comunicación y en la significación y valor referencial del espacio, pues la gente no tiene o no siente necesidad de salir de su entorno.²

A partir de los planteamientos de Suzanne Keller [1975] y L. Lomnitz [1993] y las características particulares de Analco —donde predominan los niveles económicos medios y bajos— se deduce que en esa localidad el vecino es definido como aquella persona cercana en el espacio,³ con quien se tienen intercambios estrechos y continuos, de quien se espera ayuda —desde lo elemental hasta los consejos— quien participa en una red de comunicaciones locales y puede o no involucrarse en organizaciones o grupos vecinales —civiles, religiosos, políticos o sociales—.

Cabe aclarar que debido a la extensión y el número de pobladores de Analco, no todos sus habitantes tienen la posibilidad de mantener relaciones vecinales entre sí. En este sentido hay que distinguir las relaciones vecinales de las relaciones barriales; en éstas, “el otro” no necesariamente es cercano en el espacio, por lo que las redes solidarias y de comunicación no son tan intensas pero implican compartir referentes y establecer otro tipo de redes. Además, su espacialidad es más amplia.

TERRITORIOS VECINALES Y BARRIALES

El espacio y sus características físicas son los aspectos que de manera más evidente delimitan y distinguen a un barrio u otra localidad urbana, no sólo por sus características materiales sino también y de manera fundamental por la forma en que sus habitantes lo usan.

Entre 1930 y 1995, el aspecto físico de Analco —su entorno construido— cambió de manera radical. Las transformaciones en el paisaje del barrio afectaron de manera intensa y diversa la vida de los analquenses, pues el espacio, como una de las dimensiones de la vida humana, constituye un referente con el que los individuos interactúan de diversas maneras, en diferentes momentos. Sin embargo, hay algunos

² Entre los tipos que Leach utiliza para clasificar las formas físicas de la ciudad está el de barrio. Considera que sus dimensiones son variables y tienen un alcance “bidimensional, en el que el observador entra ‘en su seno’ mentalmente y son reconocibles como si tuvieran un carácter común que los identifica. Siempre identificables desde el interior, también se les usa para la referencia exterior” [1981:48].

³ La noción del “extraño próximo”, utilizada por Keller, es inadecuada por ser demasiado estática, a fin de cuentas, si las relaciones vecinales son estrechas, el vecino deja de ser extraño.

tipos de recorrido que permanecen y que se relacionan con actividades desarrolladas en las diferentes etapas de la vida de los individuos: recorridos hacia la escuela, el mercado, las iglesias, el trabajo, etcétera.

Armando Silva [1992] acuñó la noción de territorio para referirse al espacio:

donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo [...] Nombrar el territorio es asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria; en tanto que recorrerlo, pisándolo y marcándolo en una y otra forma, es darle entidad física.

El territorio constituye una unidad donde se encuentran “la extensión geográfica empírica y sus pobladores y costumbres”. Es un espacio diferente de los demás porque se vive, se marca y se recorre, un espacio a partir del cual la gente se reconoce y se puede definir como “yo con mi entorno”. La noción de territorio alude “a una estrategia de comportamiento social o urbano” [Silva, 1992:50]. Por ello, las prácticas territoriales son representativas del poder de la agencia cotidiana de la gente común. Desde esta perspectiva, el concepto de barrio, en el caso específico de este estudio, tendrá otra connotación además de la mencionada, que es la siguiente: partes internas o barrios pequeños a los que los propios analquenses se refieren en sus narraciones y que a diferencia del “barrio grande”, como ellos le llaman, sí tienen que ver con las sendas y referentes menos generalizados.

Si en la dimensión del “barrio grande” se pueden encontrar referencias que permanecen, debido a que en lo físico construido los cambios son menos frecuentes, en la del “barrio chico” se encuentran permanencias quizá más significativas, pues los usos y las prácticas que en ellos se llevan a cabo parecen sustentarse en necesidades individuales y redes solidarias y de comunicación que se resisten a perder su mentalidad barrial y vecinal y adoptar la de otras localidades urbanas. Las perspectivas de género y generacional les darán diferente contenido. Por ejemplo, los límites de Analco están definidos por los cuatro puntos cardinales, en cambio, los bordes establecidos a partir de las actividades diarias de los individuos, a nivel de grupos de edad y en ciertos grupos de género, son más cambiantes, aunque como imagen colectiva esos espacios pueden permanecer inmutables. Es por ello que las transformaciones en la imagen ambiental no se relacionan de manera primordial con los cambios físicos del entorno sino con el tiempo de vida de los individuos, es decir, con los aspectos y actividades que caracterizan las diversas etapas por las que atraviesa la persona.⁴

Por otra parte, debido a la considerable extensión y al número de pobladores de Analco, actualmente es prácticamente imposible que todos se conozcan y relacionen

⁴ En este sentido, puede haber momentos en que haya coincidencias entre ambos tipos de bordes y las imágenes comunes o ambientales.

entre sí —aunque todos los analquenses tengan referentes espaciales y religiosos comunes que los llevan a participar en actividades conjuntas—. Sin embargo, independientemente de la lejanía de residencia de algunos de ellos, la participación común en actividades religiosas lleva a conocer personas que habitan en el mismo barrio, pero que no podrían haberse conocido de otro modo, porque sus casas no son cercanas en el espacio. Cuando esas personas empiezan a compartir sus vidas a partir de actividades que ya no son religiosas, crean entre ellas otro tipo de lazos que también pueden considerarse barriales. Distinto es el caso de las relaciones vecinales, en las que el elemento fundamental es la cercanía de residencia.

Ahora bien, dentro del barrio hay relaciones vecinales que a su vez se podrían dividir en dos tipos: de los más cercanos entre sí —que generalmente abarcan la propia cuadra y tal vez las alledañas— y, por otra parte, las que se entablan con el grupo de personas que vive en un radio cercano y con quienes se comparten rutas y espacios de referencia cercanos.

Cuando doña Luz, la señora Rosa, Corina y en ocasiones doña Concha (algunas de las personas entrevistadas) hablan de “mi barrio”, en la mayoría de las entrevistas se refieren sólo a su cuadra, la cual, según dos de ellas, “es como una gran familia, donde viven gentes que se conocen desde hace mucho tiempo”; se ayudan y acompañan en muchos aspectos de la vida. Los testimonios de cuatro entrevistadas coinciden en que desde la década de los cuarenta hasta mediados de los ochenta en el entorno inmediato —la cuadra y tal vez sus alrededores— la relación con los vecinos fue muy estrecha, especialmente durante la niñez y la edad adulta. Los juegos infantiles en las calles, el cuidado de los niños, los auxilios frecuentes de todo tipo, la conservación o actualización de tradiciones como las posadas o la devoción a la virgen de Guadalupe, los novenarios de los difuntos, la transmisión de saberes que auxilian en el quehacer doméstico o en el ahorro familiar y la comunicación y los chismes de estas actividades fomentan un sentimiento muy estrecho entre los vecinos cercanos.

En tanto, doña Luz y la señora Rosa consideran que ese tipo de territorialidad todavía existe, aunque la segunda deja ver que ha cambiado o se está perdiendo: “había entrado yo a varias casas, pos entrábamos como si fueran de uno, no éramos de la familia pero sí éramos vecinos y antes se comulgaba mucho la buena vecindad”. Doña Concha, quien debido a su edad, a la enfermedad de su marido y a que muchos de los vecinos han muerto, considera que “la buena vecindad” ha decaído, aun cuando mantiene una relación cercana con algunos de los viejos vecinos. Corina, la más joven de las entrevistadas —estudiante de letras y con 22 años de edad— no percibe esa estrecha relación debido a que su rumbo se ha hecho inseguro por la presencia de bandas que vienen de fuera, porque las del barrio y “los borrachitos de por ahí” no la molestan, incluso en ocasiones la defienden. Afirma: “cuando llego a

mi calle, me siento segura, tengo la sensación que ya estoy en mi casa, si alguien trata de molestarme, con que grite, yo sé que mucha gente va a salir". El caso de Graciela Ramírez es diferente, ella no da importancia a la cuadra; desde pequeña acompañó a su mamá en las labores sociales que realizaba en el barrio, así que su relación con Analco ha sido muy amplia. Sin embargo, conoce "vida y milagros" de sus actuales y anteriores vecinos.

Además de las relaciones estrechas que se establecen con los vecinos de la cuadra, hay otras que se forman en el camino a la escuela, al mercado, al templo, al trabajo o en las rutas que diariamente se recorren. La repetición de la ruta hace que se identifiquen y conozcan algunas personas con las que también se establece una relación, menos estrecha que en la cuadra pero significativa debido a su repetición y permanencia. Mientras doña Luz considera que estas relaciones todavía son fuertes, doña Concha no las interpreta, sólo las describe, y la señora Rosa considera que hay cosas que se están acabando:

Recuerdo que la gente ya desde muy temprano, cuando venía [a la escuela] serían las 8 de la mañana... ya todas las señoras... estaban ya barriendo la calle y platicando y a veces se quedaban platicando su buen rato, porque mi papá en ocasiones me decía, como los sábados que no había clase, "sácales una sillita". Y ahora como que hasta esa costumbre se está perdiendo.

Otro tipo de relaciones vecinales y territoriales se establecían en el templo. Corina comenta: "la mayoría de la gente que yo conozco del barrio, no es que yo sea muy sociable, la conocía por medio del templo y la podría identificar más si fuera tan asidua como antes, pero como ya no...". La gente del barrio se conocía y se relacionaba mediante actividades que no eran referentes comunes a todo Analco. Se establecían lazos entre lo vecinal y la amistad.

En la construcción de las territorialidades cotidianas vecinales y barriales influyen tanto los tiempos sociales como el tiempo de vida, pues los recorridos y las actividades cambian conforme la edad, las relaciones y circunstancias de las personas.

Analco es un barrio grande, conformado hoy en día por aproximadamente 140 manzanas y 20 mil habitantes, así como un buen número de establecimientos comerciales y de servicios. Ahí propios y extraños perciben diferencias y aspectos comunes de todo tipo. Los templos de San José y San Sebastián y sus plazas inmediatas, entre otros lugares, y también una historia a la que frecuentemente recurren son los puntos de referencia generales que lo distinguen de otros barrios de la ciudad. Asimismo, internamente tienen referentes particulares; por ejemplo, mientras el señor Escalante hace hincapié en el templo de San José y en el lado norte, la señora Luz pone énfasis en el de San Sebastián y el lado sur; además, aclara que ella es capaz de hablar sobre esa parte y de la gente de no muy altos recursos

económicos. La referencia territorial en este caso se vincula con sectores amplios del barrio.

LA PÉRDIDA DE LÍMITES ENTRE EL ESPACIO PÚBLICO Y PRIVADO

En sus relatos, las entrevistadas mencionan actividades que, de “hecho”, no se comparten más allá de la familia. Son actividades domésticas, tanto las enfocadas al mantenimiento de las condiciones materiales del hogar, como las que implican relaciones familiares. Varias de ellas señalan aspectos que no se comparten con los vecinos ni con amistades: reuniones familiares los fines de semana —en la propia casa y sólo con el núcleo familiar o donde viven los abuelos, si se trata de familia ampliada—, la costumbre de rezar diariamente el rosario o la limpieza de la casa.

Actividades como las mencionadas, de “hecho” son domésticas y privadas, pero no así de “dicho” debido a que se comentan con los amigos y vecinos, contribuyen a crear costumbres que los otros adaptan o rechazan y cuestionan; así se crean visiones grupales de la vida —los acontecimientos que someten a pruebas al modelo cultural y la cultura que se crea a través de las formas de consumir— que, aunque se compartan con los habitantes de otras localidades de la ciudad, pueden ser típicas en el barrio.

La señora Rosa Vizcarra cuenta que su padre no la dejó estudiar medicina porque ése no era asunto de mujeres. Sin embargo, él la encaminó a estudiar corte y confección e inglés —influenciado porque en la casa donde se ubicaba el taller en donde trabajaba como tornero había dos modistas que enviaban sus productos a los Estados Unidos—, a lo que ella accedió de buena gana porque lo debía respetar y obedecer. Así, lo privado de otra casa influyó en la familia Vizcarra. Relatos como éste permiten observar las modificaciones y permanencias que durante el tiempo ocurren en algunos aspectos de la vida cotidiana doméstica, así como otros factores que se entremezclan con ella, tales como el contacto con las experiencias personales de otros individuos.

Por otra parte, en lugares como Analco, lo público vecinal también incide de manera significativa y particular en lo privado e incluso en lo íntimo. Un ejemplo es el caso que comenta Corina acerca de su abuela:

Bueno, su verdadero nombre era Magdalena Flores, pero como fue huérfana, desde chiquita le dijeron que Magdalena era nombre de pecadora, entonces le pusieron Margarita. Fue un lío. Resulta que mis tíos le decían Magdalena y acá para todo mundo, ya después de casada, le decían Margarita, doña Margarita.

Otro ejemplo es lo sucedido entre dos entrevistadas que fueron vecinas: doña Concha y Chela Ramírez, cuyas casas estaban separadas sólo por un muro. Eso les permitía comunicarse fácilmente si estaban en el patio y así lo asienta la primera:

Y la barda [tanto] nos estorbaba que me gritaba: —“¡Doña Concha!”. —“Qué quiere”. —“¿Le encargo mis frijoles? Voy a tal parte”. Se iba Chela y yo abría la puerta, veía los frijoles y todo... incluso cuando Chela estaba trabajando, que vino la Paloma, una de mis hijas que era “muy mamá”, se encargó de la Paloma. Chela se la dejaba, con los bibis y los biberones y las mantillas y allí estaba, ella se encargaba de cuidarla hasta cuando volvía Chela ya se la llevaba... siempre tuvimos muy buena amistad, años y años que duraron aquí al otro lado, como le digo, la barda no era un impedimento para nosotros. Llegaban, me decían esto, lo otro y yo abría la puerta y me metía. Cuando don Pancho se ponía malo: —“Ahí le encargo a mi padre,⁵ Conchita”. —“Sí, ándele, no hay cuidado”. Yo me metía y [le decía]—“Don Pancho ¿qué quiere?”, y vivimos muchos, muchos años muy felices.

En relación con estas conductas domésticas y aspectos de la vida tanto familiar como personal supuestamente privados, algunas investigaciones históricas de género han apuntado que, con el desarrollo del capitalismo y la incorporación de la mujer al mercado de trabajo, las fronteras entre la vida privada y la pública se han desvanecido [Ramos, 1999]. Este fenómeno se evidencia en los relatos de vida, ya que permiten establecer vínculos entre las diferentes esferas del quehacer cotidiano [Vaca, 1998:159].

Asimismo, hay momentos en que la vida privada y la pública y los espacios domésticos, comunes y públicos se confunden o traslapan: la casa tiene una extensión en la calle y la calle o lo de afuera en ocasiones entra en la casa. La señora Luz cuenta que sus vecinas la frecuentaban en la puerta de su casa para pedirle recetas de comida.

Debido a la extensión y al número de pobladores de Analco, no todos tienen relaciones vecinales entre sí, aunque todos tienen referentes comunes que los llevan a participar en actividades conjuntas, como las religiosas, y a reivindicar su territorio.

Respecto al vecindario y su territorialidad, las entrevistas a las analquenses, así como los testimonios escritos y la información proveniente del archivo parroquial, muestran que en el interior del barrio se pueden distinguir seis diferentes tipos de divisiones espaciales, basadas en las relaciones sociales que se manifiestan en ellas:

1. La del espacio familiar o doméstico, mismo que frecuentemente se comparte, en diferente intensidad con los vecinos.
2. El vecindario cercano, la cuadra, con cuyos habitantes se convive diariamente de manera más estrecha, comentan, comparten, recurren unos a otros y organizan algún tipo de actividades, como los rosarios, los novenarios o las posadas.
3. El vecindario un poco más amplio: las rutas que se siguen diariamente al colegio, al mercado, al trabajo, etcétera, donde las redes de comunicación son más o menos fuertes.

⁵ Se refiere a un tío al que siempre le llamó papá.

4. La relación establecida con base en el conocimiento e identificación en el barrio, aunque no es cercana en el espacio, pero se podría asemejar a la amistad, y otras que se fincan en asuntos comunes o que convocan a todo el barrio, como las que se basan en aspectos religiosos o de diversión y esparcimiento en las plazas o las comedurías, a las que acuden los miembros de los diferentes vecindarios.
5. La división que se establece a partir de los dos templos tradicionales: los que se sienten más apegados a San José y los que prefieren a San Sebastián. Ésta suele permanecer a pesar de los cambios de domicilio.
6. El barrio en su conjunto, en cuya identificación confluyen la delimitación espacial en el conjunto de la ciudad y referentes comunes, principalmente espaciales.

Las distintas territorialidades que genera el uso del espacio barrial permiten observar cambios y permanencias en las relaciones barriales y vecinales, las cuales desempeñan un papel importante en la vida de individuos que habitan comunidades como Analco, ya que conciben al barrio como su territorio.

BIBLIOGRAFÍA

Certeau, Michel de

1996 *La invención de lo cotidiano I. Las artes de hacer*, México, UIA-ITESO.

Elías, Norbert y Eric Dunning

1992 *Ocio y deporte en el proceso de la civilización*, México, FCE, p. 243.

Goffman, Erving

1981 *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu.

Heller, Agnes

1977 *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península.

Keller, S.

1975 *El vecindario urbano. Una perspectiva sociológica*, Madrid, Siglo XXI editores.

Leach, E.

1981 *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI editores, p. 48.

Lindón Villoria, Alicia

1999 *De la trama de la cotidianidad a los modos de vida urbanos. El Valle de Chalco*, México, COLMEX-El Colegio Mexiquense, p. XXIV.

Lomnitz, L.

1993 *Cómo sobreviven los marginados*, México, Siglo XXI editores.

Prins, Gwyn

1996 "Historia Oral", en Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad, p.175.

Ramos, Carmen

1999 Seminario sobre "Teorías historiográficas en México: influencias y respuestas. De la búsqueda de la identidad política al encuentro con la identidad cultural", Programa de Doctorado de Ciencias Sociales, CIESAS-Occidente, 19 de noviembre.

Sahlins, Marshall

1995 *Islas de Historia. La muerte del capitán Cook. Metáfora, antropología e historia*, Barcelona, Gedisa.

Salazar Cruz, Clara Eugenia

1997 "El uso del tiempo libre y las relaciones asimétricas de género y entre generaciones", en *Sociológica*, año 12, núm. 33, enero-abril.

Sharpe, Jim

1991 "Historia desde abajo", en Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza Universidad, p. 56.

Silva, Armando

1992 *Imaginario urbanos*, Colombia, Tercer Mundo Editores, p. 50.

Thompson, J. B.

1993 *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, México, UAM-X.

Vaca García, Agustín

1998 *Los silencios de la historia: las cristeras*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco, p. 159.

La Cueva del Río San Jerónimo: análisis e interpretación de su arte rupestre*

Roberto Martínez González**

RESUMEN: *En éste artículo se presenta una propuesta para el análisis e interpretación del arte rupestre de un sitio particular, La Cueva del Río San Jerónimo. Para lograr este objetivo, la propuesta es estudiar el sitio como un microuniverso en el que deberían estar presentes todos los elementos necesarios para la comprensión de su significado. El sitio es entendido como una unidad constituida, no sólo por los elementos culturales allí plasmados, sino por la totalidad del espacio ocupado para la construcción del texto (el abrigo rocoso, el paisaje, la ubicación, etcétera). Pues cada uno de éstos elementos podrían igualmente haber sido dotados de significación.*

ABSTRACT: *In this article, is presented a proposition for the analysis and interpretation of the rock art of a particular site, La Cueva del Río San Jerónimo. I propose, for this analysis, to consider the site as a micro-universe wich would should contain all the elements necessities for the comprehension of it's meaning. The site will be understood as a unity constructed, not only by the shown cultural elements, but also as the totality of the space culturally used for the construction of a text (the cave, the environment of the site, etcetera). Because each one of this elements may be used to construct meaning as well as any other sign.*

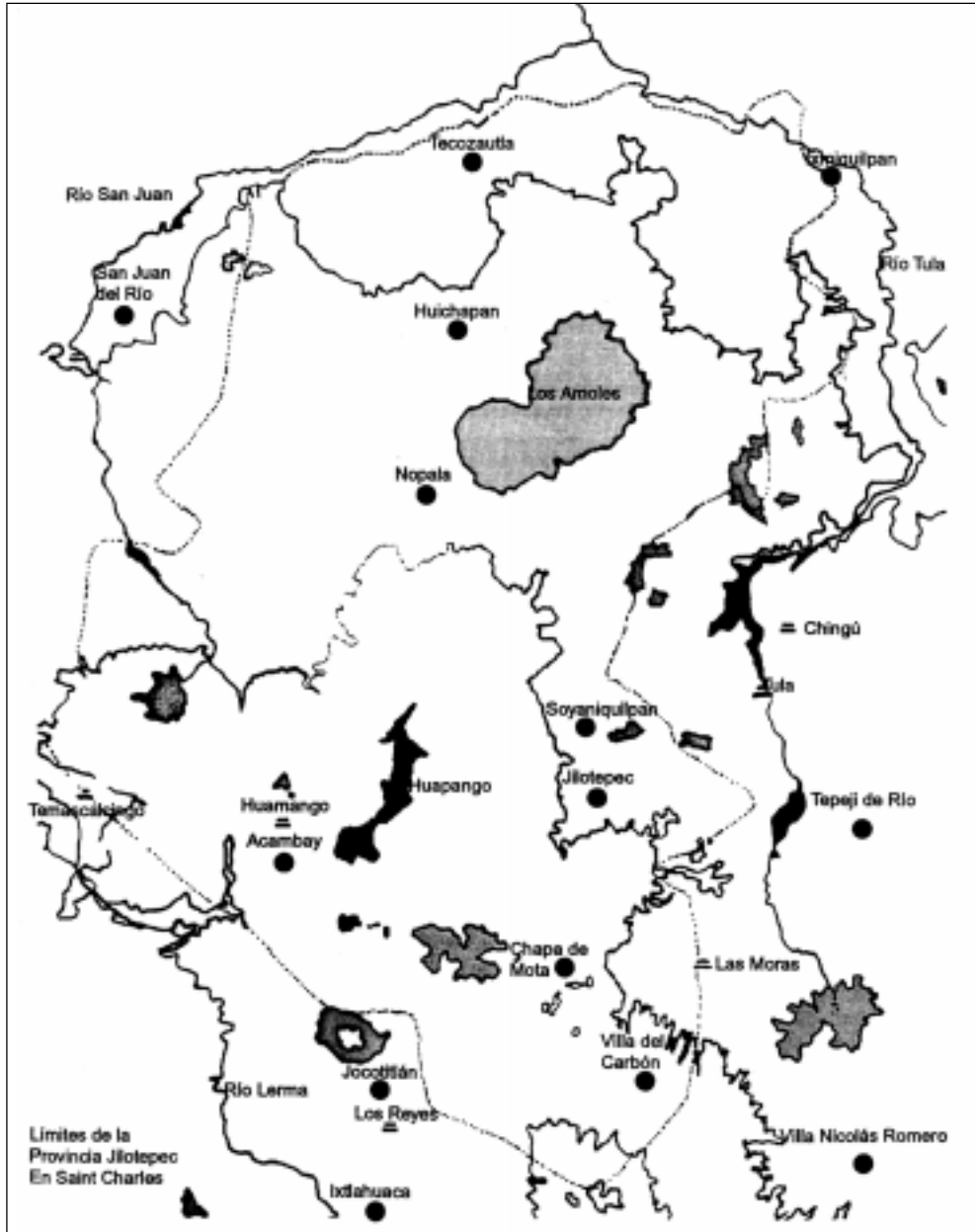
DESCRIPCIÓN DEL SITIO

A pesar de que la cueva es muy conocida por los vecinos de la región, la gran mayoría ignora la existencia de las pinturas rupestres, o por lo menos eso es lo que han manifestado. En los alrededores se pueden observar diversas tierras de cultivo que probablemente hayan estado en uso desde tiempos prehispánicos. Según Sánchez Alanís [1997:67], la Cueva del Río San Jerónimo se encuentra localizada a 4.6 kilómetros al sudoeste de la cabecera municipal de Villa del Carbón, próxima al poblado de Llano de Zacapexco a una altura de 2 700 metros sobre el nivel del mar. El abrigo rocoso está ubicado a unos 100 metros del río, sobre el lado este de la pronunciada pendiente de una cañada que se orienta en el eje SO-NE. Al lado de un canal de riego existe una pequeña vereda que conduce hasta el sitio. Se trata de un área que debió tener gran importancia en la vida económica de la población que se estableció en el sitio; ya que además de encontrarse en una posible zona agrícola, el territorio también pudo haber

* Trabajo realizado bajo la dirección de Ramón Viñas Vallverdu y asesorado por Ana María Álvarez Palma y Françoise Neff Nuxia.

** Ecole Pratique des Hautes Etudes, París.

fungido como coto de caza, debido a que la proximidad al agua y al bosque asegura la visita de diversas especies. Por otro lado, en uno de los surcos, próximos al río, se



puede observar una punta de proyectil en obsidiana negra (material alóctono) que bien pudiera ser una evidencia de este tipo de actividad. Las materias primas se pueden obtener fácilmente, la madera de los pinos y encinos es usada en la actualidad para la construcción de muebles y viviendas; las riolitas de grano fino debido a su fractura concoidal son materiales muy adecuados para la manufactura de instrumentos líticos, y como menciona Lourdes (artesana local), en los márgenes de los ríos y arroyos se puede encontrar arcilla adecuada para hacer cerámica.

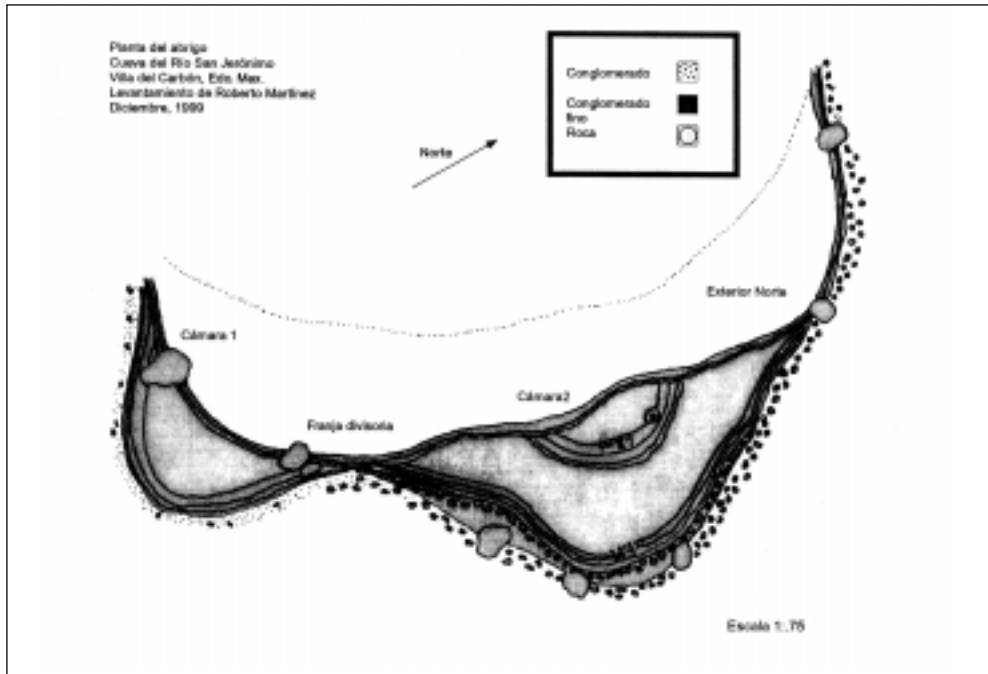
El abrigo rocoso mide 14.30 m de largo, tiene 5 m de profundidad máxima y 3 m de altura máxima. La entrada del covacho está orientada, aproximadamente, al oeste; mientras que la longitud máxima se encuentra en el eje N-S. La formación está constituida por un conglomerado de rocas volcánicas que presenta fragmentos de dimensiones muy variadas, probablemente excavado por la erosión fluvial.

La caprichosa forma en "S" de la planta del abrigo permite que el interior se encuentre dividido en dos pequeñas cámaras; la segunda de sur a norte, de mayor tamaño, presenta tres niveles a manera de escalones y el último es el que se convierte en el techo. El abrigo no tiene suelo, la superficie, igual que la parte baja de las paredes, está formado por una roca muy deleznable de color café claro, posiblemente tobas volcánicas.

La mayor parte del techo se encuentra ennegrecida por el ahumado de fogones que, siguiendo la opinión de Sánchez Alanis [1999, comunicación personal] forma parte de un proceso de preparación de la superficie de pintado, ya que, como se verá más adelante (fase 2), las figuras blancas del techo resaltan sobre el fondo negro. En las partes más altas se encuentran rocas de gran tamaño junto con cantos rodados menos voluminosos. Existe un hoyo de aproximadamente 30 cm de profundidad creado intencionalmente y relleno de carbón en el nivel más bajo de la Cámara 2, justo a un lado del canal de riego.

Las pinturas se localizan en las paredes, en el techo de la oquedad y una minoría en el exterior del abrigo sobre paredes cercanas. Las manifestaciones rupestres sólo reciben la luz del sol durante unas horas al atardecer, ya que durante el resto del día se encuentran cubiertas por la sombra de la misma montaña. Al anoecer, cuando hay luna es posible observar algunos de los motivos de color más claro. Las figuras presentes en el abrigo varían en tamaño de 3 a casi 50 cm de largo, la mayoría tiene una dimensión máxima de 14 cm. Las representaciones son cuadrúpedos de diferentes tamaños y características, figuras antropomorfas, esteliformes y geométricas. Hasta ahora han sido registradas 108 figuras en colores blanco, rojo y naranja; en general, las de color blanco son las más abundantes y mejor conservadas.

En el abrigo rocoso, los motivos rupestres se disponen formando tres grandes conjuntos (Exterior Norte, Cámara 1 y Cámara 2) más dos de menor tamaño (Franja Divisoria y Repisa). El primer grupo, de norte a sur, se encuentra sobre un gran bloque de piedra, en la pared exterior de la oquedad natural, está formado por 11



motivos plasmados en dos etapas. En la primera existe una serie de elementos antropomorfos de color rojo acompañados de una figura reticulada. En la segunda, superpuesta a la primera, aparecen un cuadrúpedo no identificado, un par de retículas, un cánido y un elemento constituido por dos círculos concéntricos que sirven de contorno a un signo en forma de T, el círculo exterior se une por un par de líneas a una especie de media luna abierta hacia arriba.

En la Cámara 1 de mayor tamaño, se localiza el friso que posee la mayor cantidad de elementos; se trata de un conjunto que está situado sobre las paredes y el techo del escalón superior de roca, en una especie de bóveda natural. La mayoría de los motivos fueron plasmados en color blanco, entre ellos destaca la presencia de figuras zoomorfas de varias dimensiones (esteliformes de gran tamaño) casi todas orientadas hacia la salida norte dispuestas en "Y", y algunos signos no icónicos en forma de peine. En el extremo sur de la Cámara 1, a 1.26 m de la luna con puntuaciones, se encontraron seis pequeños cuadrúpedos ocultos entre las rocas. Todos ellos son de color blanco y están dispuestos de manera aislada o en grupos de dos o tres ejemplares.

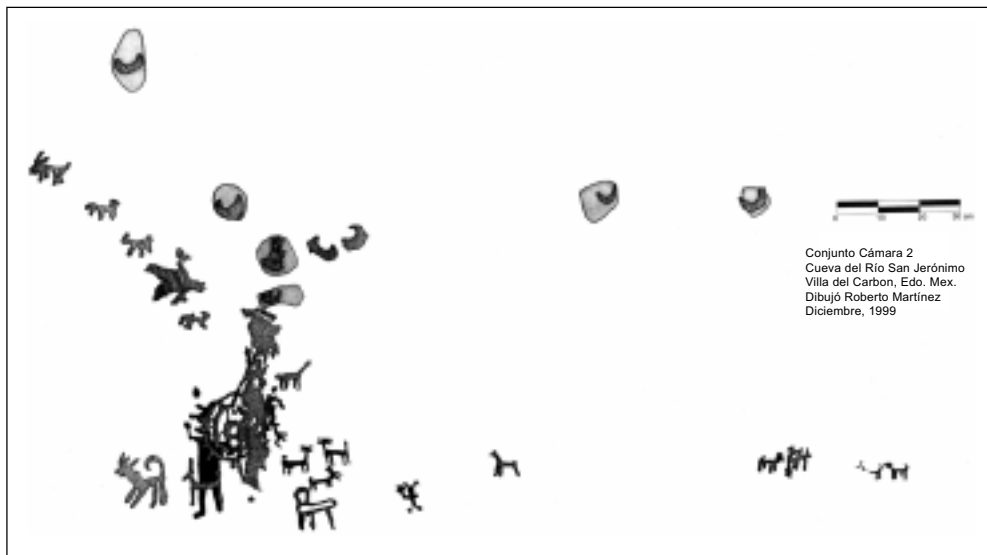
Por abajo de estas últimas imágenes, en el espacio que existe entre las dos cámaras se forma un paredón de 3.5 m de alto, en él a 1.56 m del nivel del suelo hay un par de pequeñas oquedades naturales, una mide 90x51 cm y la otra 86x43 cm. En el interior

de estos escondrijos se localizan algunos motivos blancos muy extraños y están desvaídos debido a la excesiva exposición al sol.

En la primera oquedad aparecen un par de cuadrúpedos no identificados, otro de cola larga, orejas redondeadas y hocico chato (probablemente un puma); en la segunda aparecen tres orificios cuyo contorno está pintado de color blanco, otro cuadrúpedo no identificado, una pequeña figura reticulada y una figura a tinta plana, muy desvaída, con líneas que salen del contorno en forma de rayos.

El tercer conjunto es el que se localiza en los muros y techo de la oquedad de menor tamaño. En esta porción del abrigo se encuentran motivos en color blanco, rojo y naranja; los de color blanco son los más numerosos, mejor conservados y, por su sobreposición a los motivos rojos, los más recientes. En esta sección se localizan los elementos de mayor tamaño, tanto en color blanco como en rojo. En la parte baja se puede observar a un grupo de cánidos en color rojo —dibujados unos frente a otros— y cuatro figuras antropomorfas. En blanco y superpuestas a las anteriores, se muestra un conjunto de cánidos bajo un elemento esteliforme que cubre parcialmente a la figura antropomorfa de mayor tamaño. Sobre el techo aparecen otros cuadrúpedos, una serie de signos no icónicos en forma de peines, una impronta de mano en positivo y una serie de medias lunas abiertas igualmente hacia arriba. También aquí el techo se encuentra ennegrecido por una capa de carbón; encima de ésta se encuentra una serie de *graffitis* plasmados en color blanco.

87.9% de los motivos del abrigo rocoso están pintados en color blanco; entre ellos, 30% son cuadrúpedos indeterminados, 15.7% fueron identificados como



cánidos, 12% son medias lunas y el resto corresponde a tres soles de gran tamaño, peines, retículas y otras figuras no icónicas. Entre las 11 figuras rojas, 54% son motivos antropomorfos que aparecen en diversas posiciones en las partes bajas de las paredes. Cabe notar que no existen elementos antropomorfos en color blanco ni formas esteliformes en tonos rojizos, tampoco se presentan en ningún caso motivos rojos sobre el fondo negro, por esto es posible deducir que existen tres principales etapas de pintado; la primera está caracterizada por el uso del color rojo y el predominio de figuras antropomorfas en tinta plana, la segunda, en color blanco, está tipificada por la presencia de cánidos, lunas, soles y peines mayoritariamente en la Cámara 1 y sobrepuestas a una capa de hollín, y la tercera sólo tiene grafías contemporáneas de color blanco o grabado.

ANÁLISIS TÉCNICO

Como no fue posible realizar un análisis químicos sobre los pigmentos que se utilizaron para plasmar estas manifestaciones rupestres, sólo con base en la bibliografía consultada se ha especulado acerca de la composición y manufactura de los mismos, las cronologías y técnicas de pintado. Como en los alrededores o el interior del abrigo no se encontraron piedras de molienda, se deduce que los pigmentos no fueron preparados *insitu* y que se emplearon molcajetes de madera u otro material fácil de transportar o que en momentos posteriores los instrumentos de molienda fueron recuperados y reutilizados por la gente de la región.

Los tintes rojo y anaranjado, seguramente fueron obtenidos de ciertos tipos de óxido de hierro, ya que estos compuestos son muy abundantes en la zona. Por otro lado, el blanco pudo haberse obtenido a partir de algunas rocas calizas que, molidas y disueltas en agua (a manera de pastas), permitían una fácil aplicación; es también factible que se usaran arcillas caolínicas que aun cuando no se encuentran en esta área, pudieron ser importadas desde lugares no muy distantes como la zona de Meztitlán en Hidalgo. Al parecer el origen pétreo del pigmento blanco se hace evidente porque a diferencia del rojo, deja una capa gruesa y grumosa, la cual, como se aprecia en algunos motivos, se desprende con facilidad.

Los aglutinantes empleados pudieron ser aceite de chía, y según Carrasco [1979:54] los otomíes usaban, para abrillantar las pinturas, savia de maguey o nopal, grasa animal o sangre en el caso de los pigmentos rojos, pues su color no se afecta fácilmente. En ambos tintes, se aprecian trazos finos y gruesos, además, grandes áreas rellenas; por esto se deduce que pudieron haber utilizado pinceles de diferente grosor, hechos con pelo de conejo, venado, humano y fibras de algunos vegetales, por ejemplo de maguey el cual apunta Fournier [1996], fue una especie de gran importancia económica en algunas comunidades otomíes de zonas áridas. Para las puntuaciones o para realizar algunos detalles, posiblemente fueron usados los dedos, pero sería poco creíble que figuras a tinta plana de más de 40 cm de largo hubieran sido plasmadas de ésta forma.

Debido a que en todas las etapas de pintado se aprecian pequeñas variaciones estilísticas en motivos aparentemente iguales, es posible suponer que para la realización de los murales se empleó a más de un individuo, en la mayoría de los casos no fue gente especializada en dicha labor, pues con cierta frecuencia se encuentran defectos en algunas de las piezas, como engrosamiento de una de las patas, marcas de escurrimiento de pintura y retoque y corrección de los dibujos.

En la pintura blanca, más que en la roja, es evidente una etapa de planificación anterior a la de pintado; parece como si cada motivo tuviera un lugar específico y una posición determinada, no existe en todo el abrigo una sola luna que se encuentre en las paredes bajas, sino que todas fueron pintadas en posiciones similares sobre los techos. Los motivos son recurrentes y se trazan en los mismos sitios, en general hay más de un signo del mismo tipo en un área determinada. Según fue posible observar, las marcas de humo dejadas posteriormente a la capa negrusca, empleada como soporte, no cubren en su totalidad a las pinturas blancas, sólo dejan una coloración café que aún resalta sobre el fondo negro. De este modo, todas las pinturas de color blanco que se encuentran sobre la base negra son posteriores a él; con una pequeña muestra de carbón se podría obtener un fechamiento que permitiría atribuir esta obra a un determinado marco de referencia cronocultural con mayor certidumbre. Sin embargo, es probable que sí existan algunas figuras rojas debajo de la capa de ahumado. Esta pintura, al ser más delgada y encontrarse desvaída, podría haberse perdido bajo las gruesas capas de ceniza.

Como en ningún caso se localizaron motivos del mismo color, superpuestos o próximos, que presenten una degradación natural diferenciada, se intuye que la elaboración de la mayoría de los motivos del mismo tono fueron contemporáneos. Nunca aparecen motivos rojos superpuestos a los de color blanco y en ocho ocasiones las figuras blancas se encuentran por encima de las de tonalidad rojiza, ambos colores no se mezclan ni se combinan, no se forman composiciones bicolors y sólo existen dos motivos que se encuentran presentes en ambas tonalidades (retículas y cuadrúpedos), posiblemente se trata de dos momentos de pintado que difieren del todo en su temática. Aunque es factible que se empleara el mismo esquema, se trata de textos diferentes y no complementarios. Debió haber existido un periodo de abandono del sitio entre los dos momentos de ejecución, pues es notable el deterioro sin reparación que han sufrido los motivos de color rojo a diferencia de las figuras blancas.

En cuanto a los *graffiti*, es posible apreciar que no sólo se trata de caligrafías diferentes, sino que además se emplearon técnicas distintas. En un par de ellos, los que dicen "ATO" y "NED", fue utilizada una tiza blanca o alguna otra caliza del mismo tono para aplicarla en seco, pues no obstante su reciente manufactura, el color se encuentra ya bastante descolorido.

Las letras "ZUG" fueron grabadas en la roca usando algún instrumento metálico de punta plana (como llaves o monedas), esto porque además de tener poca

profundidad, no dejan las típicas marcas en “v” que caracterizan a los utensilios punzo-cortantes. Como en estos motivos no se presentan superposiciones es imposible saber, con certidumbre, si son contemporáneos. Dado que la caligrafía es moderna (letra de molde introducida masivamente en México durante la década de



1970), se puede afirmar que quienes plasmaron estas figuras fueron personas que debieron ser alfabetizadas en los últimos treinta años.

ESTILO Y OCUPACIÓN HUMANA

Esta sección presenta un esbozo de las diferentes etapas de ocupación, está basado en la información que existe acerca de las zonas próximas al área de estudio, debido a que los trabajos arqueológicos en la región estudiada son escasos y las fuentes históricas sólo hablan de ella hasta periodos muy tardíos. Así, de acuerdo con lo que menciona Saint Charles [1997], en regiones aledañas a Villa del Carbón¹ existen vestigios de comunidades agrícolas que datan cuando menos del 500 a.C. Entre ellos, cabe destacar la presencia de materiales relacionados con el complejo Chupícuaro. Igualmente, éste autor reporta la presencia de sitios de estilo teotihuacano (o con materiales provenientes de dicha ciudad) en Ixtlahuaca, Jocotitlán, Temascalcingo y la zona de San Juan del Río. Aunque también han sido reportados asentamientos atribuidos a la población local para éste periodo. Cuando cayó este centro rector, comenzó a observarse asentamientos sobre mesetas en los alrededores de San Juan del Río en tanto que, según sus estimaciones, Parsons [1989:189] reporta un rápido decremento poblacional en la porción norteña de la Cuenca de México.

Pero no es sino hasta la época tolteca que comienzan a presentarse asentamientos de gran tamaño en los alrededores de Villa del Carbón; por un lado, Saint Charles [1997:78] menciona que Temascalcingo tuvo una ocupación importante contemporánea a la fase Tollan, aunque no forzosamente en relación directa con Tula. El sitio de Huamango debió ser uno de los principales centros cívico-ceremoniales del antiguo Estado de Tula-Jilotepec. Según lo relatado por los informantes de Sahagún [1979:613], posiblemente desde esta ciudad los otomíes y toltecas controlaban el paso de las mercancías que penetraban en los valles centrales provenientes del occidente y el noroccidente.

Con la caída de Tula se produjo la penetración en la zona de los migrantes chichimecas encabezados por *Xolotl* [Ixtlilxochitl, 1952:84 y s]. Según Lagarriga y Sandoval [1978:35], después de la destrucción de Tula, los tolteca-otomí emigraron a la región de Xilotepec-Chiapan² donde nuevamente fueron concentrados el poder y la población de este grupo étnico. Luego de haberse casado, *Chiconcuatli* (Señor de los otomíes) con *Cihuaxochitl* (hija de *Xolotl*) en 1395, recibieron las tierras de Xaltocan, las cuales llegaron a ser señorío y cabecera principal de los otomianos. Tres años más tarde, Xaltocan y Xilotepec fueron conquistados por la Triple Alianza, quienes a partir de entonces integrarían a los *hña hñu* al sistema tributario imperial; por esta razón desde la época tolteca y hasta hace unos cuantos años, la población local era de filiación otomiana.

¹ En los valles de San Juan del Río y Temascalcingo, para mayor precisión.

² A la que pertenecía el actual municipio de Villa del Carbón.

En cuanto a la distribución del estilo de los motivos que se presentan en la Cueva del Río San Jerónimo, cabe destacar que de acuerdo con las imágenes que muestra Messmacher [1981], es posible darse cuenta que algunas figuras antropomorfas de La Pintada (estado de Sonora) son considerablemente semejantes a las de la Fase 1 de Villa del Carbón. En tanto que las figuras de la Fase 2 (en especial los cánidos) se parecen a los motivos que están grabados en sitios como la Proveedora o la Calera, en el mismo estado [Ballereau, 1991:537]. En otras estaciones norteñas, como los petroglifos de El Sol, reportados por Navarrete [1995], o los grabados de Boca de Potrerillos, descritos por Solvey, Herbert y Valadéz [1996], existen motivos esteliformes estructurados por una serie de radios en torno a círculos concéntricos asociados a motivos esquemáticos, creados a partir de líneas curvas y circunferencias que se entrecruzan. Igualmente, se encuentran motivos semejantes en las zonas de Tomatlan, Jalisco [Mountjoy, 1987], Nayarit [Casado, 1991, 38-40], la zona centro-norte de Michoacán [Faugere-Kalfon, 1997], el valle de Santiago, Guanajuato [*ibid.*:56] y Tlaxcala [Mora, 1975]. Lo más interesante es que, en estos últimos casos, tales figuras se encuentran asociadas con motivos parecidos a los que se observan en la primera etapa de pintado de la Cueva del Río San Jerónimo, tanto en color blanco como en rojo. Tal como si en la vertiente occidental se encontraran unidas ambas fases, conformando un mismo estilo.

Sin embargo, las únicas estaciones rupestres que podrían realmente ser consideradas como pertenecientes a la misma familia son aquellas que se localizan en el actual estado de Hidalgo. Según Lorenzo Monterrubio (1999) allí tanto la ubicación (en abrigos rocosos que lindan con barrancos y se relacionan con fuentes de agua) como los colores (rojo y blanco que raras veces se superponen) y los motivos plasmados (figuras antropomorfas esquemática de color rojo en vista frontal, formas esteliformes y cuadrúpedos de perfil en blanco) son prácticamente idénticos. También son frecuentes las impresiones de manos de niños y adolescentes en ambas tonalidades. Ochoa [1973:13] menciona que en la Malinche, en uno de los pocos abrigos de Hidalgo que presenta superposiciones, las figuras más antiguas corresponden a las de color rojo. Cuando menos en el caso de Hidalgo es factible que las fases de pintado rojo y blanco no se encuentren separadas por un periodo muy amplio, ya que en repetidas ocasiones presentan motivos en común, aunque las temáticas suelen ser distintas; mientras que las figuras antropomorfas juegan el

³ Cabe mencionar que según Hers [1989:185], los otomíes debieron ser algunos de los grupos que, partiendo del mítico Chicomoztoc (La Quemada), arribaron al centro de México un poco antes que los toltecas, junto con los cuales habrían de fundar la ciudad de la fase Tollan. Collin [1988:48], Isidro [1995: 147] y Soustelle concuerdan con dicha versión; los dos últimos añaden que tras la formación del Estado tolteca, los otomíes se convirtieron en súbditos y tributarios de dicho imperio, situación que prevalecería hasta el colapso de esta sociedad.

rol principal en las graffías de color rojo, para el periodo blanco son los cuadrúpedos y las formas estelares quienes parecen protagonizar el texto.

Por esto es posible deducir que los autores de las pinturas rupestres de las fases 1 y 2 de la Cueva del Río San Jerónimo debieron ser grupos de filiación noroccidental³ que ocuparon en un mismo periodo las zonas de Hidalgo y Jilotepec. Tomando en cuenta que la mayor concentración poblacional en la región se produjo durante el apogeo de Tula y el periodo inmediato a su desaparición y de acuerdo con las fuentes, una serie de grupos chichimecas, penetraron al Altiplano Central algunos de ellos de lengua otomí, por esto es posible suponer que quienes crearon las manifestaciones rupestres que se tratan en éste trabajo debieron formar parte de las comunidades de lengua *hña hñu* que se establecieron en la zona alrededor del año 1200 d.C. Seguramente, ambas etapas de pintado corresponden a dos momentos no inmediatos de la presencia de tales grupos en la región, ya que en otras zonas, igualmente ocupadas por estos pueblos, ambos estilos pueden llegar a combinarse.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA FASE 1

Lamentablemente, de todas las figuras que pudieron haber existido en color rojo, sólo restan unas cuantas, que por lo común, presentan marcadas similitudes entre ellas. Uno de los elementos que a mi parecer, resulta más significativo en las imágenes de esta etapa es la posición como fueron plasmados los motivos humanos. Se trata de un código en el que la forma de las piernas, brazos, cabezas, la especificación de dedos en manos y pies, las ubicaciones de cada uno de los signos y tocados, revelan las identidades de los personajes, así como su función en el texto; pues si se tratara de una simple convención estilística, todos los motivos se encontrarían en actitudes idénticas. Dado que todas las figuras han sido plasmadas de manera estática y sin relación con otros signos, salvo los motivos zoomorfos, es posible que en lugar de escenas,⁴ sean una serie de conceptos, dibujados con forma de seres humanos de manera sintética. Es decir, se trata de personajes específicos que representan funciones y cualidades de gran importancia para la vida, según lo consideraron los creadores. Algo semejante es lo que menciona Mounjoy [1987:41] a propósito de los huicholes, quienes, además de representar al sol como un disco radiado, emplean a manera de metáfora, la imagen de un guerrero que viaja a través del cielo durante el día y penetra en el inframundo durante la noche. Así, la figura humana es utilizada para dar soporte a una serie de características que estos grupos relacionan con el acto de la guerra y la virilidad.

Al observar las pinturas de color rojo, es factible apreciar que todas ellas, o cuando menos todas las restantes, se encuentran ubicadas en la porción baja de los muros. Ello responde a que los entes que aquí se encuentran representados pertenecen al

⁴ Lo que implica la presencia de una estructura narrativa.

mundo de “*abajo*”, es decir, un plano de existencia que se sitúa bajo la superficie terrestre. Según Galinier [1990:205], es definido entre las comunidades otomíes por oposición entre el de “*arriba*” como el reflejo, inversión o antítesis del dominado y lo humano; de este modo, es el mundo que despierta cuando los hombres duermen, es a donde viaja el *zaqui*⁵ durante los sueños, es la tierra de lo extraño, de la muerte, las profecías y conjuros nocivos; es un espacio habitado por criaturas infinitamente pequeñas (*hinkihes’i*) y gigantes antediluvianos (*wema*). No existen normas de comportamiento, sino tan sólo juegos de amor y muerte.

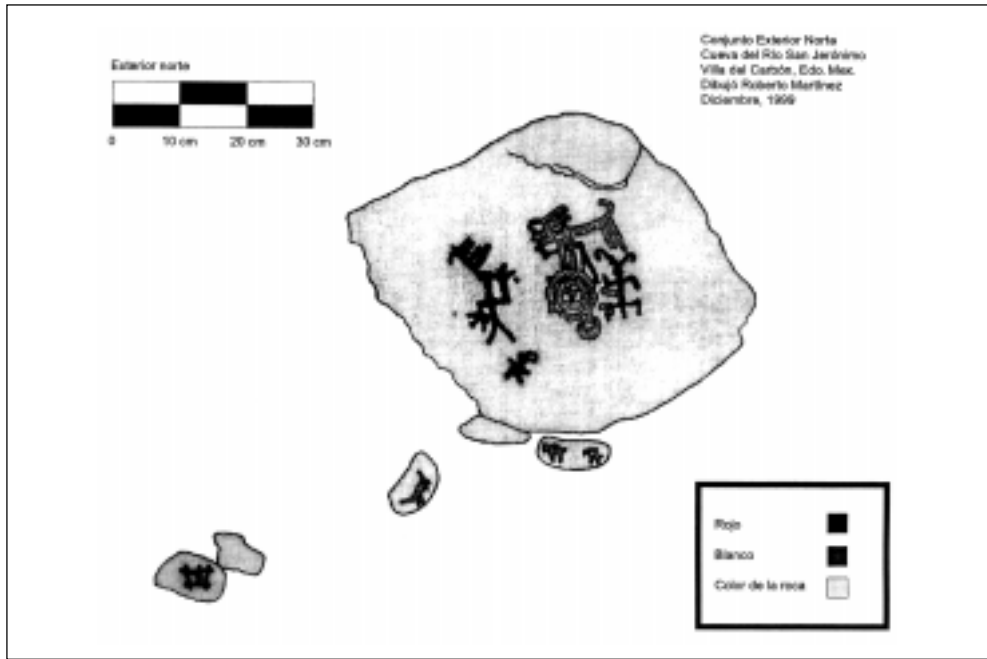
De acuerdo con Galinier [*ibid.*:517 y ss] el color rojo por analogía con la sangre menstrual —considerada como la sangre o semen del diablo— designa al sexo femenino como recipiente de la fertilidad, la impureza y el maleficio; al mismo tiempo que denota el deseo sexual y la madurez. Se dice, por ejemplo, que cuando la luna se torna roja, las mujeres embarazadas deben permanecer en sus viviendas, así también una estrella roja es presagio de enfermedad, el rojo es el color de la sequía y las hambrunas, color del sol poniente y de las entradas al inframundo. Esta coloración añade una connotación negativa que presenta a los motivos como seres peligrosos y causantes de sufrimiento. Sin embargo, ello no implica una concepción maniqueísta que divida a los elementos en malignos y benignos, sino simplemente pone en relieve determinadas cualidades de entidades con funciones diversas; por ejemplo, Tláloc trae la lluvia y beneficia las cosechas al tiempo que provoca tornados y enfermedades.

Sobre las posiciones que tienen los motivos, de las diez figuras antropomorfas, cinco presentan las piernas abiertas en “v”, tres en posición de “caballo”, otra se ignora su posición porque está incompleta y sólo una las muestra paralelas. En cuanto a la disposición de los brazos, uno de los humanos presenta el brazo derecho flexionado hacia arriba y el izquierdo hacia abajo, otros tres los tienen colocados a la inversa, una figura más muestra ambos brazos hacia abajo, otras dos los tienen rectos-horizontales, en un solo caso el brazo derecho se encuentra hacia abajo y el izquierdo recto-horizontales; el resto de los signos están incompletos.

En la actualidad, en algunas de las comunidades otomíes, como San Pablito, Puebla, durante ciertas prácticas rituales se emplean figurillas de papel⁶ que representan el *zaqui* de diversas deidades y seres sobrenaturales. James Dow [1982:636] menciona que el carácter nocivo de un ser se representa mediante los cuernos, los brazos extendidos hacia abajo y el uso de colores oscuros; cuando se trata de los colaboradores del especialista ritual, es decir, los que curan, los brazos van hacia arriba y el color usado es claro. Por su parte, Galinier [*ibid.*:185] afirma que los brazos “hacia arriba” simbolizan la potencia viril (en el caso de las figuras masculinas), cuando se presentan hacia abajo representan las encarnaciones de

⁵ Una de las entidades anímicas que constituyen al ser humano según la cosmovisión otomí.

⁶ Antes amate, ahora hecho por mestizos.



deidades malélicas, que en la época prehispánica debieron estar vinculadas con el mundo de “abajo”. Tal vez esta distinción podría corresponder a la división entre los elementos celestes y los del inframundo; un inframundo que se encuentra relacionado con la feminidad y la hechicería, en tanto que el mundo celeste es caracterizado por valores esencialmente masculinos. Sea cual fuere la versión más acertada, la posición de los brazos estaría marcando la pertenencia a uno de dos polos aparentemente opuestos y probablemente complementarios. Si entre las figuras de la fase 1 la posición más frecuente es una combinación de ambas ¿es posible que se trate de seres que pertenecen a ambas clases? Dado que la única figura que presenta ambos brazos plegados hacia abajo se ubica en una esquina, sobre una piedra de espaldas a la entrada, a diferencia del resto de los motivos, su pertenencia al mundo de “abajo” podría ser bastante más clara; por tanto en los otros casos se trataría de seres que tienen la capacidad de transitar por ambos planos.

Entre estos personajes, existen dos que es posible reconocer mediante la iconografía empleada. El primer motivo sobresale del resto de las figuras de esta etapa, debido a sus dimensiones y ocupa el lugar central en la Cámara 2; por la posición de sus piernas, el tocado y el detalle con el que fue plasmado podría decirse que es él quien preside la composición. En un principio, parecía que le faltaba el pié derecho, el cual podría haberse borrado con el paso del tiempo y su constante

exposición a las inclemencias del ambiente, pero en visitas posteriores, con revisiones más cuidadosas, fue evidente que no existía un solo resto de pintura en el lugar donde debe aparecer el miembro faltante y la superficie de la roca presenta la misma tonalidad que el resto del motivo; en otras palabras ese pié nunca fue pintado, es una omisión intencional y una característica específica de la imagen representada. El Señor del Mundo (*S'ut'api simhoi*), en Galinier [*ibid.*:197], está caracterizado por la vocación al sacrificio, los poderes nocturnos, la amputación del pié y la capacidad de ver, facultad ligada con la ruptura de la fuerza vital. Por sus atributos es posible percatarse de que se trata de una versión otomiana de Tezcatlipoca; un personaje ambiguo, relacionado con los misterios del inframundo, la hechicería y la embriaguez que igualmente puede ser representado sin un pié.⁷

El segundo motivo es uno que, con ciertas variantes, se encuentra plasmado en dos ocasiones, en el Exterior Norte y en la Cámara 2. La característica que lo hace reconocible es la presencia de un tocado en forma de cuernos o antenas en ambos lados de la cabeza. Un arreglo similar se observa en la representación de Otontecuhtli encontrada por Selser en Xocotitlán que aparece en el libro de Jaques Soustelle [1937:536]. Existen algunas imágenes con elementos similares (como el color y la forma de la cabeza) en el noroeste y occidente de México que, a pesar de que en ocasiones las protuberancias presentan líneas transversales, se conserva el patrón general. Al parecer, se trata de un personaje de origen norteño que en algunas representaciones, como en la Pintada [Messmacher, 1981], aparece asociado a la caza; es símbolo de la otomicidad, señor del sacrificio, la muerte y encarnación del fuego [Isidro, 1995:169]. Como menciona Galinier [*op. cit.*:145], el fuego, es uno de los símbolos más prominentes de actividad ritual, “es ante todo un ‘centro’, punto de fusión de las coordenadas espacio-temporales, sitio de exaltación de la vida (las llamas) y del aniquilamiento (las cenizas, marca de la ancestralidad)”. Es un medio de purificación que conduce a los planos de lo sagrado. Como fogón se trata de un símbolo de fundación, de una marca de pertenencia, un límite de lo que es considerado “mi casa”; además posee un carácter civilizador, sólo hasta después de la aparición del fuego el hombre se hizo verdaderamente un hombre, es decir alguien capaz de manipular las fuerzas de la naturaleza. Si el fuego y el ser otomí son componentes de una misma deidad, es posible que el fuego sea visto como una de las cosas que definen la pertenencia a dicho grupo étnico.

En el conjunto Exterior Norte aparecen otras dos figuras junto a una de las imágenes antes descritas; una de ellas no presenta dedos en las manos ni en los pies, en tanto que la otra muestra un par de manos con cuatro dedos sumamente exagerados. La que se encuentra al lado del Otontecuhtli aparece en posición de “caballo”, y la otra tiene las piernas abiertas en “v”. Los tocados diferentes, los objetos

⁷ Tal es el caso del *Códice Borgia* [1993:17].

portados y las formas de las cabezas indican que se trata de un grupo de personajes específicos, tal vez deidades o hechiceros-sacerdotes que se encuentran ataviados como algunas de las divinidades. El Otontecuhli de esta sección, a diferencia del de la Cámara 2, carece de manos y pies, lo que podría indicar alguna diferencia en las cualidades de ambas imágenes. En cuanto a la figura antropomorfa minúscula y regordeta que se ubica por debajo de ellas, es posible que sea una especie de duende o chaneque de los bosques; pues como protector de la vegetación y los animales y causante de diversos males, también se encontraría relacionado con el “abajo”. De manera análoga, tenemos que entre los Zuni existe la creencia en enanos rojos que se encargan del cuidado de los animales y la protección de los espacios rituales.

Es factible que las figuras más simples, con brazos rectos-horizontales, sin tocados, objetos en las manos o rasgos corporales detallados, representen, de manera genérica, a seres que no se encuentran directamente relacionados con el “arriba” ni con el “abajo”; que posiblemente no representen personas completas, sino a su *zaqui*, con una connotación que manifiesta la posibilidad de relacionarse con el mundo subterráneo. Dado que no presentan caracteres sexuales identificables, es factible que manifiesten una cierta ambigüedad sobre el rol que juegan en el desarrollo de los eventos naturales y sociales de los diferentes planos de existencia.

En contraste con el marcado aislamiento de las figuras humanas, los escasos motivos zoomorfos aparecen formando parte de una sola unidad de significación. En el primer caso (lado sur) debió existir, según se advierte por los restos de pintura encontrados, un segundo motivo colocado con la misma orientación que el primero, es decir, hacia el interior de la cámara; en tanto que en la otra composición aparecen, a los pies del antropomorfo de mayor tamaño, tres cánidos en aparente confrontación. Galinier [*op. cit.*:589] menciona que entre los otomíes, el perro está relacionado con la abundancia, la suciedad y el sexo, entre otros múltiples simbolismos, atributos vinculados con el mundo de “abajo”. Además se supone que el aullido de estos animales presagiaba la llegada de las catástrofes.

Sobre la única retícula que se presenta en color rojo fue posible obtener algún tipo de información que pudiera esclarecer su significado y simbolismo, mas es probable que se encuentre relacionada con conceptos numérico-calendáricos que de algún modo se vinculan con el resto de la temática tratada.

Por su parte, el monte y el agua del río son elementos que no es necesario plasmar en el arte rupestre, pues son parte del sitio. Según Galinier [*op. cit.*:300] en el agua habita una deidad femenina —en la actualidad es conocida como “sirena”— y se supone que atrae a los hombres con su belleza y los somete para que mueran ahogados. Se trata de una especie de Chalchiuhtlicue que resguarda celosamente al preciado líquido vital. Además, entre numerosos pueblos mesoamericanos, existe la creencia en un río *tathe*, a través de éste los muertos deben transitar para llegar a su

destino final; el agua como nubes proviene de la cueva,⁸ ésta es fuente de toda fertilidad y se encuentra indisociablemente ligada a la vida.⁹ El monte, además de ser uno de los sitios predilectos para realizar las ceremonias de petición de agua,¹⁰ es concebido como un lugar inhóspito, misterioso y lleno de riquezas; un lugar en el que se ocultan seres misteriosos que pueden llegar a hacerles daño a los seres humanos. Muchos de los cuentos populares otomíes se desarrollan en el bosque, donde “el diablo” acecha a las personas que se pasean por él sin ninguna precaución.

Dado que los signos de color rojo se presentan aparentemente aislados, no fue posible reconocer un orden de lectura. Tal vez los cánidos que se orientan hacia el interior de la cueva marquen el inicio de un recorrido en el que aparecen diversos conceptos vinculados con las concepciones del universo. Es posible que la preferencia por colocar a las figuras antropomorfas de frente implique una cierta interacción entre las imágenes y los observadores, dirección de plegarias, depósito de ofrendas, luchas simbólicas, etcétera. A pesar de que la mayoría de los símbolos de este periodo (incluyendo al monte y el río) poseen connotaciones relacionadas con el mundo de “abajo”, estas manifestaciones rupestres no pueden ser tratadas como una representación del inframundo; pues además de que no existe ningún elemento que unifique el discurso, muchos de los elementos que se encuentran presentes en las descripciones indígenas de este sitio están ausentes.

Al parecer, estas figuras, de manera similar a como sucede con las imágenes de papel, debieron ser utilizadas en ciertas prácticas curativas o adivinatorias. En muchos de los procedimientos para la recuperación del *zaqui* es necesario que el curandero se enfrente a las entidades patógenas, auxiliado por sus animales guardianes, y les destierre al monte o a una cueva, es decir, los regrese al lugar a donde pertenecen. Así pues, a modo de Encantada, se trataría de una sucursal o entrada del “abajo” en la tierra; un lugar de donde provienen elementos nocivos para el hombre y los mantenimientos.¹¹

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA FASE 2

A pesar de que existe una considerable cantidad de fragmentos de motivos que ahora resultan irreconocibles, pienso que las pinturas de esta etapa se han conservado casi en su totalidad. En este periodo, se presenta una escasa variedad de motivos que se repiten en muchas ocasiones, formando composiciones diversas, en las que lo más

⁸ Incluso, según la *Historia de los Mexicanos por sus Pinturas* [1882:86 y s], los mexicas creían que una persona podía penetrar al Tlalocan a través de una oquedad natural.

⁹ En la *Historia de México* [1965:110], por ejemplo, se dice que el maíz se originó al interior de una cueva.

¹⁰ Como lo muestra Neff [1996:81] a propósito de los graniceros nahuas de la sierra de Guerrero.

¹¹ Por ejemplo, según González Casanova [1965:113] los nahuas contemporáneos consideran que en las cuevas habitan ciertos “duendes” que si son ofendidos pueden provocar la enfermedad. Igualmente, los otomíes de la sierra de Puebla afirman que existen fosos de los que emana el “mal viento”, el cual se dice que puede destruir las cosechas [Galinier, 1990:303].

notable es la orientación y ubicación de los signos. Las imágenes de color blanco son las que guardan mayor similitud con los estilos del noroeste. Sobre dicho color, los *Anales de Cuauhtitlan* [1945:3] dicen que durante su peregrinación, los chichimecas fueron guiados por 400 *mixcoas* que finalmente cayeron en poder de Itz'papálotl quien los devoró, con excepción únicamente del menor, Iztac Mixcóatl, el "Mixcóatl Blanco". Por su parte, Isidro [1995:171] menciona que en tres de las cuatro danzas rituales que se realizan en las actuales comunidades otomíes del Estado de México, los danzantes suelen estar vestidos con trajes de este color. Lagarriga y Sandoval [1977:31] narran que en el mismo grupo cuando muere una persona, siempre que no se trate de un adulto casado, el cadáver será vestido con ropajes de un tono similar. Por último, Carrasco [1979:50], al hablar sobre la alimentación de los pueblos otomíes, comenta: "una clase especial de tortilla era la llamada tortilla blanca (iztactlaxcalli) que debía tener importancia ritual pues daba nombre a un mes del calendario otomí (*anthaxhime*)". Así, resulta que entre los otomíes, y tal vez, entre los chichimecas, esta tonalidad se encuentra asociada a un aspecto renovador o de renacimiento de lo divino; connota la originalidad de un fenómeno, lo que es puro e incorrupto. Galinier [1990:517], por su parte, añade que el color blanco evoca la pureza, se encuentra asociado con el *zaqui* de quienes ayudan y protegen a los hombres, define la norma comunitaria, se relaciona con la divinidad solar, con la luna, la muerte, el nacimiento y el Este; punto cardinal hacia el cual se orienta el fondo de la cueva y donde nace el sol.

Por su parte, el color negro presente en el ahumado del techo, según Galinier [*ibid.*:525], es un tono indisociable de todos los procesos de brujería y connota la sensualidad y la actividad sexual nocturna. A pesar de que en la mayoría de los casos los adultos casados son sepultados con ropa de este color, fuera de los carnavales, está excluido del atuendo masculino. En la danza de los tiznados, los bailarines pintan su rostro de negro para representar a los chichimecas. Por analogía con el cielo nocturno, dicha tonalidad se encuentra vinculada con los aspectos generadores de la noche;¹² noche caótica y ambigua, dadora de vida y muerte, un tiempo peligroso que antecede a la reanudación del mundo de la luz y del orden. De acuerdo con Galinier [*ibid.*] entre los pueblos otomíes, el cielo diurno es considerado masculino, en tanto que el nocturno es pensado como femenino; así, estas fuerzas se alternan, en un constante movimiento de creación-destrucción.

Entre los cuadrúpedos, plasmados en blanco y en ocasiones sobre un fondo negro, es posible reconocer ciertos cánidos, semejantes a perros o coyotes. Sobre el simbolismo del perro, además de lo ya dicho, cabe mencionar, que el vocablo

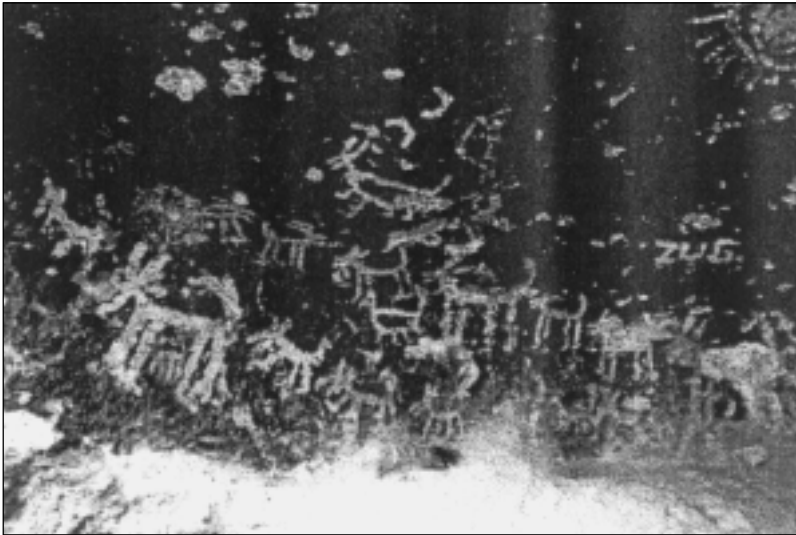
¹² Incluso, Durán [1967, t1:51] reporta la existencia de un ungüento negro, llamado *teotlacuall* (alimento de los dioses) que, aplicado sobre el cuerpo, era empleado por sacerdotes, señores y hechiceros durante determinadas ceremonias. De acuerdo con lo que mencionan los informantes de Sahagún [Sahagún, 1958:76-79], para que dicho ungüento funcionara correctamente, era necesario prepararlo durante la noche.

“chichimeca”, según Jiménez Moreno [1958:24] se puede descomponer en los términos *chichi* (perro) y *mecatl* (cuerda), lo que significaría metafóricamente “el linaje del Perro”. Dicho autor sustenta su hipótesis en la existencia de un mito que narra que estos grupos descienden de una perra que después del diluvio se transformó en mujer. Por el contrario, Reyes y Odena [1995:241] sostienen que se trata de un término que, a manera de gentilicio, deriva de *Chichiman* que significa “el lugar de los perros”. Sin embargo, sea cual fuere la etimología del término, dicho vocablo entabla, metafóricamente, un lazo entre un determinado grupo humano y la especie perro. En el sitio estudiado, aparecen en dos ocasiones imágenes de cánidos con abultamientos semicirculares a la altura del vientre que pudieran indicar que se trata de perras en cinta. Por otro lado, en el *Códice Huichapan* [Alvarado, 1976:65], un códice virreinal otomí, al tratar sobre el surgimiento de los jilotes se alude a un mes llamado “perro”, quizá se relacione con Jilotepec. Soustelle [1937:533] afirma que, en la época prehispánica, los otomíes tenían a una deidad llamada *Yoxippa* (*Yo*, perro; *Xippa*, descarnado) un equivalente del *Xipe* mesoamericano, que se relacionaba con la muerte, la renovación y el sacrificio.

Además, como es sabido, Xólotl (deidad homónima del caudillo chichimeca) es concebido como el gemelo canino de Quetzalcóatl que, siendo asistido por los malformados, se encarga de guiar a las almas de los muertos en su camino al inframundo y custodiar los accesos a este paraje [Hall, 1991:559]. En el mismo sentido, Garibay [1957] refiere que, en la zona de Huizquilucan, la población otomiana tenía la costumbre de enterrar junto con los cadáveres unas tortillas para el perro con el que habría de encontrarse en su viaje al mundo de los muertos. Galinier [*op. cit.*:589] dice que antiguamente junto con los difuntos se inhumaban figurillas de perros de barro que eran colocados para que les sirvieran de guías en su recorrido por el otro mundo.

Así, en un primer sentido, el símbolo del perro ha sido empleado como un gentilicio; es decir, para referirse a un pueblo particular, donde se homologa metafóricamente la imagen de este cánido a la del chichimeca, “el chichimeca es como un perro”. Es también un marcador de tiempo relacionado con el surgimiento y la creación. En otro sentido, se convierte en un ser que conoce, domina y conduce hacia los accesos del mundo de los muertos. En este caso la relación entre origen y muerte se presentaría, más que en contradicción, como “dos caras de una misma moneda”, es decir, forman parte del mismo proceso de creación-muerte-renovación que se representa en la imagen de *Yoxippa*, bajo la forma de este animal.

En la Cueva del Río San Jerónimo, 100% de las figuras de cuadrúpedos se sitúan paradas sobre uno o más planos horizontales que parecieran representar la existencia de una superficie paralela al suelo del abrigo. En la parte alta del muro norte de la Cámara 1, 21 de los 24 cuadrúpedos allí plasmados se encuentran orientados hacia la izquierda (rumbo a la salida), algunos de ellos tienen una pata hacia el frente

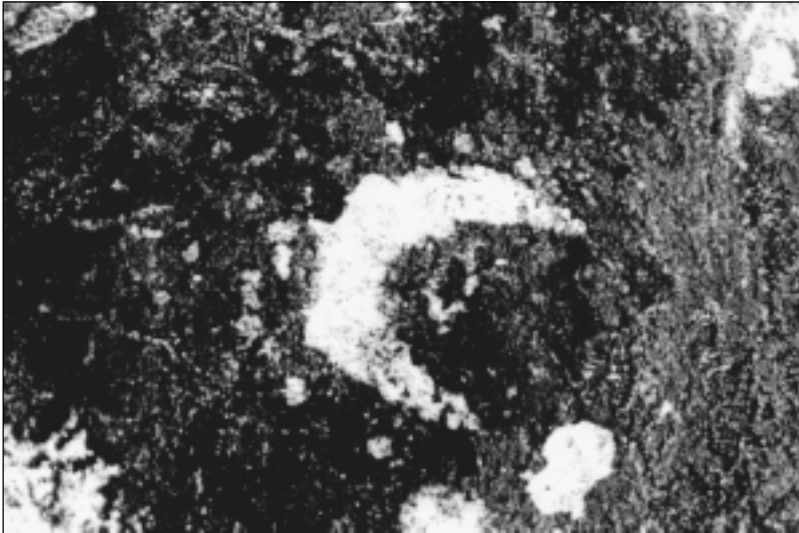


PANEL PRINCIPAL DE LA CÁMARA 1. Nótese que la mayoría de los animales se orientan hacia la izquierda

como si marcharan. En un principio se encuentran formando una “fila india” que posteriormente se divide en “Y” para encontrarse con el grupo superior, tres cánidos que colocados en una porción más alta de la pared, se dirigen en sentido contrario, así resalta un punto de encuentro entre ambos grupos. En el Exterior Norte los únicos dos motivos de este tipo conservan la misma orientación; en tanto, en La Franja divisoria y La Repisa se encuentra igual número de motivos en ambas direcciones. En la Cámara 2, con excepción de dos casos, las figuras zoomorfas en color blanco se encuentran con la cabeza orientada hacia la izquierda o al norte. Parece ser que existe un sentido de lectura delineado por la tendencia de estas figuras a encontrarse con la cabeza hacia la izquierda; pareciera que con el dedo señalaran la dirección en la que se debe mirar. Los animales realizan un movimiento de entrada y salida de la oquedad en el que, aparentemente, no sufren ningún cambio sustancial.

En el *Códice Huichapan* existe un párrafo que dice “al contar así las lunas libradas en cada año” [op.cit.:74], esta frase pone de manifiesto la calidad de la luna como unidad temporal, es decir como cuenta de los meses en remembranza de un antiguo calendario lunar. Poco más adelante dice “la gente de la media luna”, para referirse a los habitantes del Altiplano Central. La luna, como Makamé,¹³ es una imagen de totalidad, principio de vida y de muerte, es una entidad misteriosa y causante de enfermedad y dadora de fertilidad a la tierra y a los hombres. Como declara Galinier [op. cit.], entre los grupos otomianos “se habla de la sangre de la defloración y la sangre menstrual en términos de khizana (sangre de luna) [...]”; lo que entrevea un

aspecto femenino relacionado con la sensualidad y la vida. Por otro lado, al igual que en el mito del Quinto Sol,¹⁴ también se cree que este astro nació de una cueva. De este modo, la figura selénica aparece como una deidad femenina dadora de vida, relacionada con la vida nocturna, que marca el paso del tiempo a través de sus ciclos de crecimiento y mengua, un ciclo que al coincidir en duración con el ciclo menstrual es asociado con la fertilidad femenina. En las figuras seleniformes del sitio en cuestión, se observa que en la mayoría de los casos, se encuentran ubicadas en el techo y con los “cuernos” orientados hacia arriba, ligeramente inclinados hacia la izquierda. Lo que a mi parecer, más que ser una convención estilística, marca un determinado momento en el ciclo lunar.



PANEL PRINCIPAL DE LA CÁMARA 1. Motivo seleniforme en el techo

Las figuras que aquí fueron denominadas “soles” podrían representar a dicho astro debido a que los tres motivos de este tipo en el sitio estudiado se localizan en la pared baja, la pared alta (como si estuviera en el horizonte) y el techo, a un lado de la luna y su tamaño es mayor, según Mounjoy [1987:41], los huicholes trazan, del mismo modo, círculos concéntricos radiados para representar al escudo del sol-guerrero. Cuanto más próximos se encuentran a la salida norte más altos están colocados; tal vez, indique su movimiento en la bóveda celeste y marquen diferentes

¹³ Según Garibay [1957:210], en la cosmovisión de los otomíes de la región de Huizquilucan existe una deidad femenina conocida como Makamé (Madensí en Jilotepec) “la Gran Diosa Madre”, que es considerada como dadora de fertilidad, patrona de la tierra, la luna y la renovación.

¹⁴ Tal como lo menciona Mendieta [1945:87].

momentos del día. Así, el sol fue usado, en este sitio para dar un orden cronológico a la secuencia de imágenes que se presentan; en la Cámara 2 se trata del sol del inframundo (superpuesto a la figura identificada como el Señor del Mundo), situado en la parte más baja de la pared, teniendo en el techo una serie de lunas sobre un fondo ennegrecido (cielo nocturno). En tanto que en la Cámara 1 ya se ha desplazado hasta alcanzar el horizonte y posteriormente el cenit. Quizá de la oposición entre lunas y soles se desprende la idea del paso del tiempo. Es decir, a diferencia de lo que se observa en la fase 1, aquí sí existe un sentido narrativo, es algo que sucede en el tiempo. Además, como menciona Garibay [*op. cit.*] este astro está representado por Makatá, “El viejo padre”, quien se supone es creador de todo lo existente y dador de vida, principio fecundador que se une a Makamé para formar la típica dualidad primigenia de las cosmovisiones mesoamericanas. A dicha deidad se le atribuye la capacidad de regenerarse a sí misma, ya que después de descender al mundo de los muertos renace cada mañana para continuar dándole luz al mundo.

Un elemento, único en el sitio, de especial importancia por su posición central en la Cámara 1, es la impresión de una mano derecha sobre un canto rodado en el techo del abrigo. Después de comparar sus dimensiones (alrededor de 12 cm de largo) con el tamaño de las manos de algunos niños mestizos, es posible suponer que se trata de la impresión dejada por un individuo de entre 10 y 14 años de edad, es decir, alguien que acaba de entrar en la pubertad y por ende, pudo haberse encontrado en la edad propicia para la iniciación. Por la altura a la que se encuentra esta figura, es posible que el joven hubiera sido ayudado por otras personas para alcanzar la roca, por tanto, aunque se trata de un signo singular en el abrigo, no fue un acto aislado y carente de sentido. La impresión de la mano pertenece a un personaje que debió tener una posición privilegiada en la comunidad; tal vez como los niños curanderos (“hermanitos”) que existen en la actualidad en muchas comunidades indígenas o mestizas. De uno u otro modo, la mano es un símbolo de identidad, pintarla implica dejar la marca de una parte del cuerpo, es decir, la huella de lo que uno es.

Por otro lado, se han encontrado manos en negativo y positivo asociadas a la imagen de Tláloc en el estado de Morelos [Viñas, Nicolau y Esquivel, 1991]; que podrían evidenciar la existencia de sitios concebidos como “Encantadas”.

En el *Códice Borgia* [FCE, 1993] aparece una representación de *Xolotl*, en la que se muestra una mano blanca en positivo impresa sobre la boca, del mismo modo que lo hacían los guerreros Omaha de las planicies estadounidenses [Hall, 1991:559]. Ello probablemente nos remitiría a las concepciones del viaje al inframundo, la dualidad y la muerte. El mismo autor [*ibid.*:561], refiere que entre las mujeres Osage (un grupo lingüísticamente emparentado con el náhuatl), en una ceremonia similar a la del “Fuego Nuevo”, suelen pintarse manos en positivo en sus espaldas. Y por último, como menciona Eliade [1986:130], en muchas comunidades, como los Salish, existe la costumbre de pintar manos en las rocas durante los ritos de iniciación. Como se

ve en estos casos, la impresión de manos, tiene vínculos con una serie de creencias relacionadas con la muerte. Entonces, se trataría de cuestiones relacionadas con un aspecto femenino de la muerte, evidenciado por el rito osage; la muerte como dadora de vida, parte de un ciclo vital en el que, más que desaparecer, la entidad se trasmuta en una nueva forma de vida. Sea cual sea el tipo de transformación, se estaría tratando de una muerte simbólica que implicaría, ante todo el hecho de dejar de ser para volver a comenzar a ser.

La interpretación de las figuras aquí denominadas “no icónicas” (barras, escuadras, signos en forma de “C”, “T”, etcétera) resulta sumamente difícil, ya que muchas de ellas no sólo se presentan de manera aislada y única, sino que tampoco fue posible encontrar motivos similares en ninguno de los sitios que fueron consultados. Por su simplicidad, la variación en la disposición y la cantidad de las barras verticales y horizontales, pudiera tratarse de representaciones de conceptos numéricos asociados con el hecho tratado. En el caso de las retículas, es factible que se trate de algún tipo de cuenta relacionada con elementos calendáricos, ya que una de ellas de color blanco situada en el muro sur de la Cámara 2 se encuentra junto a la imagen de un cánido que, como ya se mencionó, pudiera representar al mes “Perro”. No es posible saber si los tres orificios que se sitúan en la parte baja de la pared que divide a la Cámara 1 de la Cámara 2 hayan tenido alguna utilidad práctica (como guardar objetos), pero por el pulido que presentan en su interior y las marcas semicirculares de su contorno, resulta evidente que no son de origen natural. La distancia entre ellos es más o menos constante, no así su profundidad ni sus diámetros. Tampoco, en este caso, fue posible encontrar información etnográfica o arqueológica sobre motivos similares en otros sitios, pero por encontrarse en asociación con cánidos y retículas, es posible suponer que tuvieron alguna función relacionada con la medición del tiempo; tal vez como marcadores solares.

Los motivos que se presentan en las dos secciones del abrigo son prácticamente los mismos, más su cantidad y ubicación varían considerablemente. Por tanto, es posible que se trate de diferentes combinaciones de los mismos signos que generan un sentido distinto dentro de la lectura general, como si se tratara de una especie de apartados sucesivos de un mismo texto. Es decir, al encontrar figuras similares en dos espacios que se encuentran físicamente separados, aparentemente se estaría dando continuidad al mensaje que se encuentra plasmado a lo largo de toda la cueva.

El hecho de que en toda la fase 2 no exista una sola figura antropomorfa es algo sumamente significativo, pues una omisión tan evidente no podría ser casual. Al no presentar al ser humano como tal podría implicar que: a) la situación del hombre en el desarrollo del texto-pintura es simplemente la de un espectador o b) existe algún otro modo de representarlo a partir de los elementos que sí están presentes. Tal vez, en este caso, la figura que metafóricamente se usó para significar al ser humano es la del perro; que además, parece tener el papel principal en la narración debido a su repetición.

De éste modo, si el sentido de lectura es de sur a norte, el texto iniciaría con la figura aislada que se encuentra en el conjunto Exterior Sur (fuera del abrigo); la cual no pudo ser identificada con ninguna de las especies que se encuentran en la región. A continuación, aparece la asociación cánido-retícula que, estaría marcando un momento-lugar determinado, también señalado por la posición en que se encuentran las lunas. En este tiempo, tiempo original o tiempo de muerte, indicado por la impresión de la mano blanca, el sol se encuentra en una porción baja; tal vez el inframundo o en algún otro sitio que se ubicara más cercano a la tierra que a los otros astros. Los cuadrúpedos se desplazan hacia el interior de la cueva, en tanto que otras figuras zoomorfas situadas en el techo y más próximas a las lunas indican la misma dirección. Hasta este punto, la oposición más evidente es la que se presenta entre cuadrúpedo-sol-abajo y cuadrúpedo-luna-arriba; de ello se desprende que el cuadrúpedo es el elemento que vincula a ambos planos, un plano solar caracterizado por el día y el poder fecundante y un plano selénico nocturno, fecundado y primero.

Existe una separación, un espacio no pintado entre los dos grupos de animales, ambos situados en forma paralela y con la misma orientación. En el tamaño, disposición y detalle es posible percibir que se trata de seres similares pero no idénticos, es como si los unos fueran reflejo de los otros o se tratara de acontecimientos sincrónicos en el arriba-selénico-nocturno y el abajo-solar. Al llegar a la Franja Divisoria, se produce, en la pared baja, una abrupta interrupción, aparecen las figuras radiadas en asociación con el signo en forma de “c” y otro compuesto por líneas horizontales y verticales. Hay un encuentro entre un primer cuadrúpedo no identificado, un cánido y un animal de hocico corto y cola larga (gato o puma), que se orientan en el sentido opuesto. Un poco más a la izquierda, aparece otro cuadrúpedo indeterminado que se localiza por encima de los tres orificios y una retícula. De manera paralela, en la Repisa están representados otros grupos de cuadrúpedos orientados en sentidos opuestos. En este punto no hay soles ni lunas, los únicos signos que podrían indicar el tiempo en que se desarrolla este suceso son los orificios que al estar en relación con la retícula y el cuadrúpedo, podrían indicar otro periodo. Así, el espacio conformado por la Repisa y la Franja Divisoria se transforma en un punto de encuentro entre los “protagonistas” y una serie de seres diversos.

Nuevamente se produce un corte, un espacio no pintado que se prolonga hasta el muro norte de la Cámara 1, en el que súbitamente aparece una luna con diez puntuaciones alrededor (tal vez la décima luna), un pequeño esteliforme en la pared baja y entre ellos, un cuadrúpedo de vientre abultado que antecede a una enorme cantidad de motivos zoomorfos que se orientan hacia la salida del covacho. En algún punto del recorrido, después de que el sol alcance su máxima altura, existe una separación del grupo, que conduce a los de abajo hasta el exterior de la cámara y a los de arriba a un encuentro con un cúmulo reducido de cánidos. Finalmente, en el Exterior Norte, sobre un par de retículas, que podrían indicar una fecha, aparece un

par de círculos concéntricos que, como menciona Mountjoy [1987:40-43], muchas veces han sido interpretados como signos de agua, una media luna y un cánido. Lo que podría representar un topónimo particular, lago-media luna, que designaría al Altiplano Central.

De este modo, si el hombre está representado por el cánido y las lunas y retículas marcan las pautas temporales, podría tratarse de una historia de migraciones, encuentros y separaciones que acontecen en un tiempo original. La cueva, representaría un Chicomoztoc,¹⁵ un lugar de origen y engendramiento, lugar primero, en torno al cual se establecen los cánones y preceptos que dan sentido a la existencia del grupo. Es lo que Galinier [1990:143] denomina un *ngu*, el sitio al que se pertenece y fundamenta la posesión del espacio.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA FASE 3

La escasez y el aislamiento de las grafías del periodo más reciente dificultan, sobremanera, la labor de una interpretación; pues como se trata de un sistema de escritura que se encuentra ampliamente generalizado, el contexto cultural al que pertenecen pudiera ser prácticamente cualquiera. Es claro que, a diferencia de las dos etapas anteriores, no existe una planeación previa al pintado o grabado y, por lo mismo, no hay ilación entre los tres motivos plasmados. No son frases completas ni existe una estructura narrativa, sino fonemas escritos en mayúsculas que dan la impresión de significar abreviaturas de nombres propios de personas o grupos. Tal vez, fue un reducido grupo de individuos que, a manera de “yo estuve aquí”, imprimió una marca de su identidad.

Se trata de un modo de apropiación del espacio dejando la huella propia, su nombre; de manera similar a como lo hacen los astronautas y alpinistas al colocar una bandera después de haber alcanzado su meta. Más que un acto de vandalismo, ya que no hay destrucción de los motivos anteriores, podría ser considerado como un intento de incorporarse al contexto precedente. De este modo, la existencia de figuras anteriores es la que motiva la creación de las nuevas. Es decir, existe una interpretación previa, en términos de su propia experiencia, que sugiere la realización de un acto de mimetismo al indicar que se trata de un sitio para pintar. Aun cuando existen otras cuevas sin manifestaciones rupestres antiguas en la zona, parece ser que existe una preferencia por pintar nuevamente en las que sí existen.

CONCLUSIONES

Como se ha visto, la cueva no es un simple recipiente del arte rupestre u otras actividades humanas, sino a la vez participa en la red de significación donde se

¹⁵ Sitio en que según los *Anales de Cuauhtitlán* [1945:3] se originaron los chichimecas y donde fueron creados los 1 600 dioses.

construyen los códigos culturales. Al constituirse como espacio ritual, se vuelve portadora de diversos significados y simbolismos que varían de acuerdo con el contexto-momento en que se sitúa. En este caso, su proximidad al agua y las tierras de cultivo pudiera indicar una cierta vinculación con las concepciones de la fertilidad y renovación; pero al mismo tiempo su situación en el bosque y su proximidad al agua la vuelven un lugar peligroso; como una cueva encantada, una entrada al inframundo. En la fase 1 el color rojo parece connotar su relación con la muerte y la hechicería; la presencia del “Señor del Mundo”, como figura central, muestra una relación con el “abajo”, evidenciando el papel de la oquedad como un punto de comunicación con los ancestros, el *zaki* de los espíritus del bosque y el inframundo.

En la segunda etapa de pintado del mensaje, los motivos cambian radicalmente, se dejó de utilizar los tonos rojizos, el techo fue cubierto de hollín, las imágenes antropomorfas fueron abandonadas y sustituidas con formas animales y esteliformes de color blanco. Con estas variaciones, el papel de la cueva se transforma ajustándose a un nuevo texto y un uso diferente. El color negro del techo, como ya se dijo, en la cosmovisión otomí esta relacionado con la brujería, la sensualidad, el cielo nocturno, el caos, la muerte, la ambigüedad y la feminidad; mientras, de manera opuesta y seguramente complementaria, el blanco representa el renacimiento de lo divino, la originalidad, la pureza, la norma social y el *zaki* de quienes protegen a los hombres.

De estas oposiciones, es posible deducir que existe un aspecto transformador en la cueva, implica el paso de un estado a otro a manera de ciclo, mismo que se reafirma y da un sentido de temporalidad con la presencia de los soles y las lunas. Dado que se trata de las figuras que con mayor frecuencia se encuentran en el abrigo, ocupan los paneles principales y se ubican en distintas situaciones, es posible suponer que los cuadrúpedos, en especial los cánidos, son los protagonistas principales de esta narración; dichos animales se encuentran metafóricamente analogados al ser humano. Con lo que se infiere que se está tratando de las transformaciones que se producen en el ser humano, cambios ligados con la muerte, los orígenes y el renacimiento.

De este modo, es posible concluir que en el caso de la Cueva del Río San Jerónimo se trata de un espacio utilizado en tres periodos independientes para plasmar un mensaje. Sin embargo, ello no implica que las manifestaciones rupestres anteriores fueran ignoradas en las etapas posteriores, sino en cada nueva fase de pintado el espacio (incluyendo la superficie de pintado) es reinterpretado y dotado de una nueva significación, incorporando a ella los elementos restantes de textos antiguos. Es decir, para el “artista”¹⁶ moderno, los restos de pinturas anteriores se convertirían en una parte más del espacio por ocupar en la construcción del nuevo texto. No es coincidencia que se pinte en repetidas ocasiones en un mismo espacio, pues hoy

¹⁶Entendido, simplemente, como aquel que crea “arte rupestre”.

como ayer, los sitios en que ya existen manifestaciones gráfico-rupestres se muestran más adecuadas para la realización de nuevas representaciones de este género.

BIBLIOGRAFÍA

Alva Ixlilxóchitl, Fernando de

1952 *Obras históricas*, Tomo 1, México, Editora Nacional.

Alvarado G., Manuel

1976 *El Códice Huichapan. I Relato otomí del México prehispánico y colonial*, México, Departamento de Lingüística, INAH.

Ballereau, Dominique

1991 "Lunas crecientes, soles y estrellas en los grabados rupestres de los cerros La Proveedora y Calera (Sonora, México)", en *Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*, núm. 537, México, IIIH, IIA, IA, UNAM.

Ballereau, Dominique, Leniel Le-Francois y Breen Murray William

1988 "Les Représentations Anthropomorphes du Cerro Calera (Sonora, México)", en *L'Anthropologie*, tomo 92, núm. 1, Masson Editeur, París, Milán, Barcelona, México.

Carrasco P. Pedro

1979 *Los Otomíes. Cultura e historia de los pueblos prehispánicos de habla otomiana*, edición facsimilar de la de 1950, Toluca, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, Gobierno del Estado de México, FONAPAS.

Casado Ma. del Pilar

1991 "Presencia de Arte Rupestre en el Occidente de México", en *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, segunda época, núm. 67, Valencia, Academia de Cultura Valenciana.

Cobean, H. Robert, et al.

1981 "La Cronología de la Región de Tula", en Rattray, Evelyn C. et al., *Interacción Cultural en México Central*, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM.

Collin H., Laura

1988 "Señoríos Otomíes; Leyenda o Realidad", en *Primeras Jornadas de Etnohistoria, Memorias*, México, ENAH, INAH, Secretaría de Educación Pública.

Dow, James

1982 "Las figuras de papel y el concepto de alma entre los otomíes de la sierra", en *América Indígena*, vol XLII, México, Instituto Indigenista Interamericano, p. 629.

Durán, Diego de

1967 *Historia de las indias de la Nueva España e islas de la tierra firme*, edición paleográfica del manuscrito autógrafo de Madrid, Notas y vocabularios de términos indígenas y arcaísmos de Angel Ma Garibay K., tomos I y II, México, Porrúa.

Eliade et al.

1986 *Encyclopedia of Religion*, vol. 12, Nueva York, Londres, Mac Millan Publishing Company.

Faugere-Kafon, Brigitte

1997 “Las representaciones rupestres del centro norte de Michoacán”, en *Cuadernos de Estudios Michoacanos*, núm. 8, México, Centre Français d’Études Mésoaméricaines,

FCE

1993 *Códice Borgia “Los templos del cielo y de la oscuridad, Oráculos y liturgia”*, Libro explicativo de Anders Ferdinand, Jensen Maarten y Reyes Luis (Comité de investigación), México, Sociedad Estatal v Centenario, España, Akademische Druckand Verlagangstalt, Fondo de Cultura Económica.

Fournier, Patricia

1996 “De la Teotlalpan al Valle del Mezquital: una reconstrucción etnohistórico-arqueológica del modo de vida de los hñā hñü”, en *Cuicuico*, núm. 7, vol. 3, México, ENAH, INAH, Secretaría de Educación Pública.

Galinier, Jaques

1990 *La mitad del mundo. Cuerpo cosmos en los rituales otomíes*, UNAM, CEMCA, INI, México.

Garibay, Ángel Ma.

1957 “Supervivencias religiosas precolombinas de los otomíes de Huizquilucan, Estado de México”, en *América Indígena*, vol. xvii, núm. 3, México, Instituto Indigenista Interamericano, p. 207.

1965 “Historia de Mexico (Histoire du Mechique)”, en *Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del siglo xvi*, Garibay, Ángel María (ed.), México, Porrúa (Sepan cuantos), pp. 140-156.

Garibay, Ángel Ma. (ed.)

1965 “Historia de México (Histoire du Mechique)”, en *Teogonía e Historia de los Mexicanos. Tres opúsculos del siglo xvi*, Garibay, Ángel María (ed.) México, Porrúa (Sepan cuantos) pp. 140-156.

- 1882 “Historia de los mexicanos por sus pinturas. Libro de oro y tesoro índico” en *Anales del Museo Nacional de México*, tomo II, México, Imprenta de Ignacio Escalante.

Gonzáles Casanova, Pablo

- 1965 *Cuentos Indígenas*, 2a. edición, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.

Hall L., Robert

- 1991 “A Plains Indian Perspective on Mexican Cosmvision”, en *Arqueoastronomía y Etnoastronomía en Mesoamérica*, México, IIH, IIA, IA, UNAM, p. 557.

Hers, Marie Areti

- 1989 *Los Toltecas en Tierras Chichimecas*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

- 1991 “Chicomoztoc o el noroeste mesoamericano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 62, México, UNAM.

Isidro Morales, Gloria

- 1995 “Los otomíes del Estado de México”, en *Etnografía Contemporánea de los Pueblos Indígenas de México. Región Centro*, México, Instituto Nacional Indigenista, Secretaría de Desarrollo Social.

Jiménez Moreno, Wigberto

- 1958 *Historia Antigua de México*, Reproducción, SAENAH, Xalapa, Veracruz.

Lagarriga Isabel y Sandoval

- 1978 *Otomíes del norte del Estado de México. Una contribución al estudio de la marginalidad*, Mario Colín, Toluca, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México.

Lorenzo Monterrubio, Carmen

- 1999 “Arte rupestre en el estado de Hidalgo”, en *Arqueología Mexicana*, vol. IV, núm. 36, México, Raíces, INAH, p. 60.

Mendieta, Jerónimo de

- 1945 *Historia eclesiástica indiana*, México, tomado de sus cartas y otros borradores del autor, Salvador Chávez Hagh.

Messmacher, Miguel

- 1981 *Las pinturas rupestres de la Pintada, Sonora. Un enfoque metodológico*, México, Departamento de Prehistoria, INAH.

Mora L., Raziel

1975 “Las Pinturas Rupestres de Atlihuetzian, Tlaxcala”, en *Anales de Antropología* vol. XI, México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, p. 89.

Mountjoy, Joseph B.

1987 *Proyecto Tomatlán de Salvamento Arqueológico. El Arte Rupestre*, México, INAH (Colección Científica).

Navarrete, Carlos

1995 “Fotografías de los petroglifos de “El Sol, Coahuila”, en *Antropológicas*, núm.13, México, IIA/UNAM.

Neff Nuxia, Françoise

1996 “Espacios recorridos. Una concepción dinámica del territorio entre los nahuas de la Montaña de Guerrero”, en *Cuicuilco*, vol. 2, núm. 6, segunda época, México, ENAH, INAH.

Ochoa S., Lorenzo

1973 “Las Pinturas Rupestres en la Cueva de la Malinche”, en *Boletín del INAH*, México, Ep. II, núm. 5, INAH, SEP, p. 3.

Parsons, Jeffrey

1989 “Arqueología regional de la cuenca de México: una estrategia para la investigación futura”, en *Anales de Antropología*, vol. XXVI, México, IIA/UNAM, p. 157.

Reyes García, Luis y Lina Odena Güemes

1995 “La zona del Altiplano Central en el posclásico: la etapa chichimeca”, en Linda Manzanilla y Leonardo López Lujan (coords.), *Historia antigua de México*, vol. III, México, Editorial Porrúa.

Sahagún, Bernardino de

1979 *Códice Florentino*, México, Gobierno de la República, Edición Facsimilar, Manuscrito 218-20 de la Colección Palatina de la Biblioteca Médica Laureziana.

1958 *Veinte Himnos Sacros de los Nahuas*, Fray Bernardino de Sahagún (comp.), publicado con versión, introducción, notas comentarios y apéndices de otras fuentes de Ángel Ma. Garibay, México, Seminario de Cultura Náhuatl, UNAM.

Saint Charles, Juan Carlos

1993 “Asentamientos Sobre Barrancas, Río San Juan”, en *Cuadernos de Arquitectura Mesoamericana*, núm. 25, México, Centro de Investigaciones en Arquitectura y Urbanismo, Seminario de Arquitectura Prehispánica, UNAM.

- 1997 “La investigación arqueológica en las zonas aledañas a la provincia de Jilotepec”, en *Expresión Antropológica*, núm. 4-5, Toluca, México, p. 74.

Sánchez Alanis, J. Ignacio

- 1997 “Pintura rupestre del abrigo del río San Jerónimo, Llano de Zacapexco, Estado de México”, en *Expresión Antropológica*, núm. 4-5, Toluca, México, p. 67.

Solvey, A., Herbert H., Turpin, Valadéz Moisés

- 1996 “The Mobiliary Art of Boca de Potrerillos, Nuevo León, México”, en *Plains Anthropologist. Journal of The Plains Anthropological Society*, vol. 14, núm. 156, Texas.

Soustelle, Jaques

- 1937 *La Famille Otomí-Pame du Mexique Central*, París, Travaux et Memoires de l’Institut d’Ethnologie xxvi, Institut d’Ethnologie.

UNAM

- 1945 *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*, México, Imprenta Universitaria, IIH/UNAM.

Viñas, Ramón, Armando Nicolau y Laura Esquivel

- 1991 “Representaciones del Dios Tláloc en un conjunto de pinturas rupestres, Morelos”, en *Antropológicas*, núm.6, México, IIA/UNAM.

De la hacienda al ejido a través de una historia de vida

Gustavo Barrientos* y Carlos Gutiérrez**

RESUMEN: Este trabajo de carácter testimonial dialógico muestra el proceso que vivió una persona nacida en una gran hacienda pulquera de Tlaxcala y quien siguió la trayectoria de vida de valedor a tlachiquero, hasta alcanzar la posición de mayor de tinacal, en el contexto de las vicisitudes de la Revolución Mexicana. Posteriormente, experimentó la transformación de la hacienda en ejido. Constituye un testimonio de una generación hoy en día desaparecida.

ABSTRACT: This work has a dialogical testimony character. It shows the lived process of a person who was born in a big pulque hacienda, at the beginnings of the twentieth century. He started his job in the hacienda as a "valedor", then like "tlachiquero" and finally as a "tinacal boss". All this process occurs at time of the Mexican Revolution and finally shows the change from hacienda to ejido, as well as the different relations between father and son, as a product of the industrial process. Is the testimony of an ended generation.

*Yo soñé que tenía casa, soñé que tenía mis cosas.
Fui dueño de una parcela, fui dueño de yuntas.
Ahora no tengo nada.
Porque el señor dijo: sígueme, pero no lledes
cobija, no lledes itacate, no lledes dinero.*

CARLOS GUTIÉRREZ

Este trabajo, desarrollado desde el punto de vista antropológico, tiene como objetivo aportar la visión humana que, aun cuando se encuentra en las fuentes consultadas por otros estudiosos del proceso histórico que nos ocupa, tendrá necesariamente un carácter frío, sin el contraste en claro-oscuro que ofrece la riqueza del sentimiento de una persona que ha vivido los hechos, así como "su perspectiva" de lo ocurrido. Por tanto, este artículo no tiene pretensiones de fría objetividad.

Para un antropólogo que trabaja desde el paradigma de la posteconomía política, el peso de la historia en su actividad es un supuesto básico, no sujeto a discusión.

* Universidad de las Américas-Puebla

** Campesino entrevistado

Sin embargo, presentar la importancia que su labor podría tener para un historiador es mucho más difícil, como lo considera Pereyra [1982:21]:

el impacto de la historia no se localiza solamente, por supuesto, en el plano discursivo de la comprensión del proceso social en curso. Antes que nada, impregna la práctica misma de los agentes, quienes actúan en uno u otro sentido según el esquema que la historia les ha conformado [...].

Es decir, en la construcción de la historia debe participar la voz tenue de quien ha actuado como agente social en el proceso, así sea el más humilde componente, porque finalmente esa historia debe orientar a quienes son como él. Como plantean Levi y Passerini [1981], la historia oral está hecha de recuerdos y olvidos que no son casuales y en lo que olvidan y recuerdan hay toda una lección para la historia de las ideas, ya que una biografía como la que aquí se presenta implica una interpretación por parte de quien relata su vida y los hechos que la conformaron como momentos de quiebre, tomando como base el sentido que a ese término le confiere [Heller, 1977].

Aceptando que la historia “se desarrolla [...] en esa frontera donde una sociedad se une a su pasado” [De Certeau, 1985:56], el presente relato es una biografía etnográfica desarrollada con plena conciencia histórica, pues tanto el investigador como el relator manifestaron su intención de preservar la memoria de una generación cuyo *tempo* concluía. Nadie más consciente del fin de una generación quien ha visto morir a cada uno de sus parientes y amigos; nadie más consciente de la transformación de los tiempos que quien ha visto perecer a una institución como la hacienda y ha visto nacer otra llamada ejido.

La primera temporada de campo que dio inicio a esta investigación fue en Nanacamilpa y posteriormente se realizaron dos estancias en Calpulalpan, en el estado de Tlaxcala. En 1989 en las poblaciones de esta zona se localizaron 11 personas mayores de 80 años, todas con opiniones acerca de la vida en las haciendas. A partir de ese momento, iniciaron las interpretaciones sobre ese periodo en las que se intentó sobreponer los diferentes testimonios respecto de los puntos de quiebre, modificando un poco el sentido que le confiere Heller [*ibid.*] a ese término, como se explicará más adelante.

De los 11 entrevistados, tres eran mujeres que aportaron dimensiones desde su posición de género, sin embargo, habían tenido largas estancias en la ciudad de México, fuera de su barrio. Lo anterior refleja, por una parte, la estrategia de protección a las mujeres en el periodo revolucionario y, por otra, que en ese periodo azaroso su ocupación como personal de servicio doméstico (dos casos) o como empleadas de pequeño comercio (un caso) era una necesidad imperiosa, además de marcar el inicio de la migración femenina para apoyar la economía familiar.

Cuatro de los ocho hombres entrevistados, aunque estaban relacionados con el proceso, lo habían vivido desde perspectivas periféricas. Uno de ellos era trans-

portista, inició su trabajo con carretas y realizó la transición al primer camión de servicio público en la región. El segundo era maestro, su padre también había sido maestro de escuela y participó activamente en la política local. Eran personas que conocían el proceso directamente pero no lo habían experimentado desde la perspectiva del peón de hacienda.

Sólo cuatro personas habían vivido la transición; uno de ellos no era natural de la región sino que se había trasladado ahí para solicitar tierra durante los repartos agrarios, porque los campesinos locales —intimidados por los sacerdotes, quienes decían que quien aceptara un ejido sería condenado de inmediato, por haber cometido un robo— no llenaban sus solicitudes. Para este informante, su condición de “extranjero” continuaba manifestándose en su relación con las demás personas de la exhacienda de Mazapa y, por tanto, era un sujeto un tanto externo al proceso, si bien su presencia confirmaba sucesos fundamentales obtenidos en los relatos.

De los otros tres informantes, dos mostraron muy buena voluntad, pero su relato era parco y muy puntual, en tanto que don Carlos Gutiérrez resultó un informante notable y un duro crítico de las interpretaciones de la investigación. Poco a poco, debido a sus ricos testimonios, se convirtió en eje de este trabajo. Los testimonios rendidos por los otros informantes fueron la base para múltiples preguntas, pero en el texto destaca la vertiente aportada por don Carlos. Así, este trabajo, fue escrito mediante un diálogo intenso entre informante e investigador.

Se ha intentado conservar su discurso, recortando las partes redundantes para dar mayor fluidez al texto y retomando algunos puntos de literatura que contiene el tema, en el apartado dedicado a la interpretación académica.

Debido a su fallecimiento, esta última versión no fue revisada por don Carlos; ningún informante de 1989 podrá ya leer este trabajo, pero la intención es hacer justicia a sus voces.

Al inicio de esta investigación se esperaba encontrar relatos con mucho énfasis en las acciones militares de la revolución, ya que en Calpulalpan hubo al menos dos enfrentamientos de cierta magnitud, sin embargo, pronto se supo que los informantes tenían más interés en otros aspectos y se decidió respetar su voluntad, dejando que marcaran libremente los puntos significativos de su vida. En este sentido, se retomó el concepto de “punto de quiebre” de Heller [*ibid.*], entendido como aquel suceso que obliga a reaprender la forma de vivir lo cotidiano para restablecer la vida en un nivel o forma distinto del que tenía antes de que ocurriera el suceso.

Como tal, no puede haber sujetos que no pasen por puntos de quiebre; los que aquí se plantean son de dos tipos: los que tienen un carácter meramente personal, como las muertes en la familia, enfermedades, grandes decisiones como los divorcios y otros hechos. Y, por otra parte, los que corresponden con su condición como

miembros de una “clase histórica” [*ibid.*:68] y que, consecuentemente, tienen una posición específica dentro de los grandes procesos sociales. En ese contexto se reciben los efectos de tales procesos, ya sea que éstos destruyan la vida cotidiana, obligando a decidir, actuar, ajustar, reaprender y reestablecer o bien, que permitan una continuidad no exenta de cambios pero en la cual, por la naturaleza progresiva de éstos, el sujeto rutinariamente pueda valerse de lo aprendido para saber qué esperar de los otros y cómo actuar. Así, por ejemplo, un universitario que se gradúa hace un cambio profundo en su vida, pero es un cambio proyectado, esperado, una continuación socialmente lógica, con ritos de paso establecidos que facilitan el tránsito.

TESTIMONIAL DE DON CARLOS GUTIÉRREZ

Infancia

Yo nací en 1903 en el rancho de San Rodrigo y poco después nos fuimos a la hacienda de Zotoluca; ahí mi padre fue mozo de estribo, se separó de esa hacienda y nos fuimos para la de Ixtafiyuca y después a la de Mazapa.

En Mazapa, mi padre fue “de a caballo”, fue “vaciero”¹ y tenía que ver con muchos ganados. Vivíamos en un rancho de la misma hacienda, cerca de los corrales. Tenía que ver con el ganado caprino y con el lanar. Había mucho animal en la hacienda, siete ganados de 600 a 700 cabezas cada uno. Mi padre se encargaba del ganado y cuando llegaban los “capoteros”² de este pueblo a comprar, él les vendía a siete pesos el borrego grande.

En esa hacienda comencé a ir al colegio; por ese tiempo empezó a oírse que venía la Revolución y mi padre decía “ánimas que venga la Revolución. ¿Qué será eso de la Revolución?”. Y es que el pobre no se daba cuenta. Mi padre tenía una yegua muy buena y dos amigos de él le pidieron prestados su rifle y su pistola. Una noche llegaron al rancho como a las 11 y tocaron a la puerta, se asomó mi padre a la ventana y le soltaron un tiro. Cuando abrió la puerta le pidieron la caballada y se las tuvo que ensillar. En la madrugada salió mi padre para Mazapa a dar cuenta del robo. Regresaron y les siguieron la pista hasta San Martín Texmelucan, donde en un mesón habían vendido los caballos. Así fue como llegó la Revolución a Mazapa.

Al poco tiempo empezaron a escucharse unos camarazos y unos bombazos muy fuertes y empezamos a ver pasar los escuadrones, todos con caballos del mismo color, unos para un lado y otros para otro. Fue entonces que nos fuimos a la hacienda de Mazapa.

¹ En palabras de don Carlos, era el responsable del ganado en una hacienda, tenía bajo sus órdenes a los pastores. Nickel [1988 y 1989] y Rendón [1990] no aportan datos para ubicar el nivel salarial del vaciero ni su estatus dentro de la estructura organizativa, sin embargo, llamarlo “de a caballo” parece indicativo de un estatus medio o alto.

² Capotero es un intermediario en la compra-venta de carne; se encargaba de abastecer las carnicerías.

De ahí para adelante, a puro andarse escapando; al que no le gustaba, lo mataban. Cuando incendiaron las haciendas de San Bartolo³ [San Bartolomé del Monte], Zoquiapan y San Nicolás, fue un 23 de noviembre, no me acuerdo de cuál año, pero sí que fue un 23 de noviembre, que era el santo de mi papá. Cuando quemaron Zoquiapan, me pusieron de vigilante en la azotea y que voy mirando cómo se veía la polvareda de que venía mucha gente. Les avise a mi papá y a sus amigos que se habían juntado por ser el santo de mi papá y dijeron “vámonos de aquí” y se fueron galopando. Llegaron como diez soldados a pedir las armas y los caballos, mi padre les contestó: — “No tengo nada de eso, lo único que tengo es comida”. — “Haber pues echa pa’ cá la comida, pero pruébela antes”. Y se comieron todo lo de la fiesta de mi papá.

Mi papá tenía un caballo muy bueno, colorado, chaparroncito, y un día venía de San Francisco y bajando a la cañada de pronto se encontró con una tropa y le quitaron el caballo.

Otra vez, vi venir a una tropa y saqué el caballo de mi papá y corrí p’al monte, las balas nada más se oían como moscas, pero no me siguieron porque tenían sus caballos cansados. Ese caballo no tuvo buen fin, se lo codiciaron a mi padre y murió de rabia.

Poco después agarraron a mi padre para que llevara conductos de Calpulalpan a Nanacamilpa y para el otro lado [San Martín Texmelucan], yo lo acompañaba a veces en ancas, íbamos de noche. Hasta que un día un teniente le dijo: “mire chaparrito, no se meta más en esto, porque si lo agarran los revolucionarios lo hacen pedacitos a usted y a su hijo y no tiene caso”. Entonces mi padre regresó para buscar casa aquí en Calpulalpan y nos trajo a este pueblo.

Fue por entonces que llegó Zapata y después Carranza y el pueblo estaba lleno de soldados de amarillo, les decían “los piojosos”. Los carrancistas quemaron la iglesia, la echaron abajo, cerraron la puerta por dentro con un lazo y le prendieron fuego. Se cayó el techo y quedaron nada más los paredones y el camarín de San Antonio. Se llevaron a uno de los padres, el otro se escapó. Al que se llevaron lo mataron ahí por San Miguel Calpulalpan. En el lugar está una cruz.⁴

Fue por ese tiempo que Jesús Carranza hizo a la gente comer cebada, vino un hambre muy grande y la gente molía la penca de maguey con cebada y eso comían, yo no lo comí, pero sí vi a mucha gente hacerlo. Poco después vino la gripa y muchos se murieron.⁵

³ Posiblemente, se refiere al combate sostenido por el general Porfirio Bonilla en San Bartolomé del Monte contra las fuerzas del general Alvaro Obregón en su avance hacia Celaya. Si esta suposición es verídica, se refiere al año 1915.

⁴ Martínez [1987] señala como fecha de la quema de la iglesia de San Antonio el 8 de junio de 1915 y como responsables a dos soldados del general Francisco Coss que fueron detenidos por el pueblo y entregados al general zapatista Porfirio Bonilla en la hacienda de San Bartolomé del Monte. No hace referencia a la muerte de los sacerdotes.

⁵ Desouchez [s/f] ubica la epidemia de influenza española entre octubre y noviembre de 1917. Esta autora estima que 2 mil de los 15 mil habitantes de Calpulalpan murieron a causa de esa epidemia.

Cuando recién llegamos al pueblo, mi padre puso un negocio con sus dos hermanos, traían recaudo de por Tulancingo, pero no tuvieron éxito y todo se vino para abajo y nos quedamos sin nada.

Aquí fue que entré al colegio particular, pero no aprendí a causa de que las maestras preferían a los niños ricos. Había un niño de chaquetita que me molestaba mucho y yo, pues, andaba descalzo y un día le di un manazo en la nariz y la maestra se enojó mucho, que cómo me había atrevido. Me castigó poniéndome a soplar el anafre en que guisaban. Cuando yo vi eso, le dije a mi padre que no quería ir a la escuela. Así que mi padre y yo nos fuimos de tlachiqueros⁶ al rancho de La Ventilla.

Más antes, cuando uno llegaba a solicitar trabajo en una hacienda, sin ser un conocido que ya tuviera un trato, el zaguanero⁷ le marcaba el alto y lo llevaba al despacho, ahí decían si querían gente o no, si tenían interés le pedían a uno la carta del administrador de la otra hacienda y el vale, en donde estaba asentado lo que uno debía en la otra hacienda y ya después ellos se lo pagaban al administrador de esa hacienda y le asentaban a uno su deuda. Si uno no tenía carta, entonces lo encerraban en la tlapiquera⁸ y daban aviso a las haciendas de por ahí, para ver quién lo reclamaba y si uno tenía deuda. Pero para ese tiempo, ya se había dado un decreto de un general o gobernador, no me acuerdo, condonando las deudas, así que sólo le pidieron a mi padre la carta de la última hacienda en donde había trabajado.⁹

Yo había estado acostumbrado a mi buena ropa y a mis zapatos y ahora andaba descalzo y de ropa nada más me raboneaban¹⁰ los pantalones que ya no le servían a mi papá.

De La Ventilla venían las plataformas con los pulques para acá, para Calpulalpan. El mayordomo nos daba cuatro cubos de pulque, como tlachilole,¹¹ para que nos ayudáramos. De ahí, pasábamos a venderlo a 50 centavos cada cubo, en total dos pesos, que ya ayudaban.

En esa época sufrí mucho, cuando llovía nos levantaban a cualquier hora para que fuéramos a derramar el aguamiel llovido¹² y para que ya lleváramos aguamiel limpio. Pero como mi madre vivía en Calpulalpan y nosotros allá, pues nos quedá-

⁶ Persona encargada de la extracción del aguamiel.

⁷ En las haciendas, encargado del control de la puerta.

⁸ Calabozo. Para Nickel la tlapiquera ya no jugó un papel importante al final de las haciendas.

⁹ Posiblemente, se refiere al decreto del 3 de septiembre de 1914, de Pablo González, general en jefe del ejército del noroeste en Puebla, en el que declaraba nulas y sin valor todas las deudas de los peones en haciendas y ranchos. Don Carlos tendría más de 11 años en ese momento.

¹⁰ Cortar el pantalón para ajustarlo a la talla del niño.

¹¹ Pago en especie que consistía en una cantidad de pulque.

¹² El agua de lluvia se filtra en el hueco en el mesontete o centro del maguey —donde se deposita el aguamiel—, haciendo indispensable que después de la lluvia se tire para permitir que se acumule más líquido limpio.

bamos con la ropa mojada con el frío de la madrugada. Hasta ahí fui valedor¹³ de mi papá, poco después empecé a ganar por mi cuenta.

Juventud

En una ocasión, cuando trabajaba en Malpaís, me dijo el mayordomo: “ten cuidado que no se moje el aguamiel” y salí a raspar, luego empezó a gotear y como raspaba yo lejos, cerca del jaguey¹⁴ [aproximadamente 10 km], pues me agarró la tempestad y ya de regreso pasó una creciente grande y ya no pude pasar la barranca, así que me fui hasta el puente del escorpión a dar la vuelta. Así que llegué a la hacienda a las ocho de la noche, el mayor ya había cerrado. Lo fui a buscar a su casa y me dijo —“¿Ya llegaste?” —“Sí señor, ¿qué hago con mi aguamiel?”, “Pues tíralo”. Sufría uno mucho con esas cosas pero... qué se le hacía, así era todo.

Después de ser tlachiquero fui mozo de estribo, en ese tiempo estaba Manuel Cuéllar como administrador general de haciendas¹⁵ y pues se venía para San Bartolo y ahí decía: “ensíllame el caballo Fulano y para ti el Relámpago” y salíamos a las tres de la mañana para San Miguel Ometusco o Zempoala. Íbamos bien armados.

Yo fui muy enamorado, tuve muchas novias, pero novias, no amantes. Cuando era yo niño en Mazapa había una niña a quien le gustaba que jugáramos a que éramos esposos y nos buscábamos. Mucho tiempo después la volví a encontrar, ya era yo tlachiquero y un día nos cruzamos en la calle, venía muy arreglada, me vio y me llamó: —“Y tú ¿dónde has estado?” —“Pues aquí, trabajando y ¿tú?”. —“Yo en México”. Es que se iban a trabajar de sirvientas y ya regresaban muy arregladas. Total que me dijo “a ver qué día nos vemos para jugar como antes”. Sólo que ya éramos grandes y si no puedes hacerla feliz, cuando menos no la hagas infeliz, así que mejor no la busqué nunca. Se llamaba Petrita.

Yo me he fijado que las mujeres te dicen que te quieren mucho, pero no es cierto. Tuve una novia que era de por aquí, pero después se fue hasta Irolo y hasta allá iba yo a verla, decía “me gustas mucho y te quiero”. Y un día que llego y ya se había casado.

Poco después me fui a trabajar a la hacienda de Malpaís, ahí había una señora que me pidió que le vendiera el pulque de mi tlachilole y todos los días al salir del tinacal iba yo a la casa del pastor, que estaba fuera de la hacienda, junto a la casa del he-

¹³ Persona que auxilia a un tlachiquero para poder cubrir su “tanda” o cuota de magueyes, es generalmente un pariente pagado por el propio tlachiquero. En este caso, el hijo apoyaba al padre sin recibir remuneración.

¹⁴ Bordo usado para acumular agua de lluvia.

¹⁵ Se refiere al administrador de las haciendas confiscadas por el gobernador Máximo Rojas en 1914, después de la caída de Huerta y de la derrota de la Liga de Agricultores. Ignacio Torres Adalid fue senador bajo el régimen de Huerta y era el propietario de San Bartolomé del Monte. Obviamente, esta evocación debe haber ocurrido mucho tiempo después.

rrero, pero recargada en la barda de la hacienda. Ahí un día vi a una muchacha muy bonita y le quise hablar, pero me dijo que no, que su tía era muy delicada. Yo insistí en los siguientes días, pero la tía se dio cuenta y la mandó para México.

Poco después le llegó una segunda sobrina y yo la vi bonita, así que le dije a la señora: “cómo ve, la voy a hacer mi tía”. Poco después le hablé a la muchacha y quedamos de acuerdo en que se haría la enferma para no ir con su tía a llevarle la comida al pastor; así que su tía la dejó encerrada, llegué yo a hablarle y ella me abrió. Así estuvimos varios días, hasta que ya era como mi mujer. Pero un día me dijo que había venido su hermano y tenía que ir a San Bartolo, que regresaba al otro día. Pero no regresó y a la semana me dio mucho coraje y me fui para otra hacienda. Por allá vi otra muchacha que me gustaba, estaba chica, como de 13 o 14 años. Todos los días pasaba yo cuando iba a raspar y su mamá la mandaba a atajar los perros. Yo le hacía señas, pero no me respondía; como al tercer día me contestó. Así que yo pensé: “voy a ver qué pasó con la otra mujer, a ver si no me estaba esperando acá” y fui de regreso, pero la que fue mi novia ya estaba casada.

Entonces, empecé a buscar la forma de hablar con la muchacha y ella comenzó a responderme, pero al poco [tiempo] su mamá se dio cuenta y la mandó a la casa grande a dar servicio, diciendo que no quería para su hija un tlachiquero muerto de hambre y ahí fue lo malo porque después le puso el ojo el hijo del trojero.¹⁶ Ella me lo contó llorando; el día de la fiesta de la cosecha, ella se había quedado en la casa grande ayudando en la cocina y la mandaron a llevarle [al trojero] un caldo de pollo, quesque porque estaba enfermo, y eso lo aprovechó él para abusar de ella. Pero la mamá estaba muy contenta porque ella se fue a vivir con él, creyendo que la boda era cosa de tiempo y que su hija iba a estar muy bien y que el trojero las iba a ayudar o yo no sé qué pensaba la señora. Después de darse gusto con ella la llevó a México y por allá la dejó con una criaturita, y como por aquí todos sabían lo que le había pasado, ella no quiso regresar. Se quedó en México de sirvienta a pasar trabajos. Después, ya no supe más de ella. A ver qué hubiera sido mejor, si un tlachiquero o una abandonada. No, si los de poder hacían muchos desmanes con las mujeres. Tiempo después fui con mi padre para Agua Clara a casa de un compadre; ahí, mi padre fue a una fiesta y yo vi a una muchacha muy linda y pensé “a ésta me la enamoro, pues como no”. Y aproveché un momento que pasó cerca de mí, pero ella me dijo: “ahora no puedo, al rato, en el corral nos vemos para platicar”. Y así fue, al rato salió ella y estábamos muy quitados de la pena platicando, cuando llegó mi papá, que también le había gustado la muchacha y también la andaba enamorando. Y yo, pues no me había dado cuenta y que me ve mi padre y me gritó muy enojado: “mira nomás cabrón, para eso sí estás bueno, bueno deberías estar para trabajar”.

¹⁶ Es el encargado del control de las semillas y granos. En algunas haciendas su control parece haber sido más amplio.

Nomás eso dijo y se dio la vuelta y se metió otra vez a la casa. A mí me dio miedo, pero quedé con la muchacha que la vería al otro día. Pero ya no pude, porque al otro día mi papá nos llevó para la casa de mis hermanos y a mí a medio camino me echó el caballo encima y me agarró a reatazos. Yo nomás le decía: “¿por qué, papá?, ¿por qué?”. Mis hermanos se espantaron mucho, mi padre me gritaba “lárgate, no te quiero volver a ver” y pues ya ni modo.

Cuando caminamos otra vez, yo le dije a mis hermanos que había perdido mi cobija y que la iba a buscar, pero no, la había soltado del burro para poder regresarme, nomás la recogí y me eché a andar para otro lado. Me fui para una ranchería donde trabajaba un hermano mío, llegué a buscarlo donde le daban asistencia y cuando lo encontré le conté lo que había pasado, así que me dijo: “pues hermano, aquí no hay de tlachiquero, nomás de peón del tajo,¹⁷ ¿quieres?”. Y fuimos a ver a su mayor y ahí me quedé a trabajar por el resto de la semana.

Después, mi padre me andaba buscando, dio aviso a sus compadres de Agua Clara y a mis tíos de otros lugares, que si me veían, que le avisaran, y así fue, no tardaron en decirle que me habían visto con mi hermano, así que un día se presentaron mi papá, su compadre y mi tío a caballo, fueron con el mayor y les dijo dónde estaba yo, fueron por mí y me dijo: “ya nos vamos hijo”. Yo tenía miedo y le dije “sí, pero voy por mi cobija”. Y él mandó a mi hermano a traerla. Y me llevaron caminando en medio de los tres, como reo, llegamos a Agua Clara, donde vivía el compadre, y éste le dijo: “compadre, no se vaya usted a esta hora, ya ve que sale la llorona, mejor váyase muy temprano”. Lo bueno es que, cuando llegamos, la muchacha ya se había ido a dormir y ya no me vio cómo iba yo de trasudo, si no qué vergüenza. Y ahí nos quedamos en el despachito del rancho y al otro día, para Calpulalpan. Cuando llegamos, yo tenía miedo de que mi papá me pegara otra vez, pero no, entramos y mi mamá estaba llorando y mi padre nomás le dijo: “ahí está tu hijo, deja de llorar”. Y mi mamá me fue a preguntar por qué me había ido y yo le dije que mi papá se había enojado conmigo y me había corrido, pero no le dije por qué, para que no fueran a tener un disgusto.

Después de que mi padre me regresó a la casa, me dijo: “hijo, ya no hay trabajo de tlachiquero, así que vamos a pedir un pedazo de tierra para sembrar al tercio” y fuimos a ver al administrador para pedirle un pedazo. La cantidad de tierra que podíamos sembrar entre mi papá y cuatro hermanos [eran] unos dos cortes; primero desmontábamos, después, mi papá me mandaba a ver al trojero para que me diera de 20 a 25 cuartillos de semilla, se sembraba con pala y se abonaba con abono de res o de borrego de los animales que tenía mi papá en la casa. Cuando se recogía el maíz, se limpiaba y después se hacían tres montones y ya se avisaba a la hacienda y un capataz recogía uno de los montones.

¹⁷ Esta denominación puede coincidir con los “semaneros”.

Por esos días, llegaron a vivir cerca unas rancheritas que estaban en Mazapa, viviendo en terrenos de la hacienda, pero como su papá era muy trabajador empezaron a tener muchos animales y un día pasó el administrador y vio todos los animales que tenían y les dijo: “váyanse de aquí, mire nomás cuántos animales tienen ya, al rato van a tener más que la hacienda, así que no, váyanse de aquí”. Y los corrieron, así que su papá compró una casa, acá arriba [a una calle de distancia].

Un día que regresábamos tarde del terreno, las vi, la mayor estaba simpática y pensé: “puede que me enamore yo”. Cuando terminó la siembra, la veía yo pasar con las niñas, sus hermanitas y primitas, todas de blanco a ofrecer flores, era el mes de mayo. Muy seria pasaba, sus parientes eran muy delicados, salían a ver si yo le decía algo, pero me metía, me hacía el disimulado y hasta me volví católico, iba yo a rezar el rosario. No la perdía de vista, era rancherita muy penosa, dónde que ella era la mayor de sus hermanas y yo el mayor de mis hermanos. Y ahí anduve y anduve hasta que la pude convencer. Cuando ella me pudo corresponder un poquito, yo le dije a mi papá: “voy a San Bartolo a pedir una tanda”. Y ahí me fui.

Me pusieron a trabajar en el rancho de San Vicente. Las plataformas llevaban el pulque [del rancho] a la hacienda de San Bartolo y de la hacienda a la estación. Las plataformas subían tiradas por las acémilas y bajaban cargadas por pura gravedad, nomás las frenaban con un palo.

Ya trabajando, vi a dos muchachas simpaticonas, hijas del administrador, y yo pensé: “pues no le hace, a una me la voy a enamorar”. Y poco a poco me les fui acercando, hasta que una de ellas me empezó a hablar y yo creo que le gusté para novio, quién sabe, a los pocos días nos poníamos a platicar en el pasillo, atrás de su casa, y le dije:

—Catita, ¿podríamos salir un rato a platicar fuera del rancho?

—No Carlitos, no soy una chiquita que no entiende las cosas, ni tampoco me trate usted de esa manera, vamos a tratar de amor pero decentemente.

—Está bien, Catita.

Un día, me fui para mi trabajo y en la tarde que llego y ya no estaba, se la había llevado su papá para Irolo [en el estado de Hidalgo]. Y yo pensé: “para irme hasta allá, si no tengo manera de decirle a qué hora llego. ¿Cómo la voy a encontrar?”.

Poco después me separé de la hacienda y regresé a la casa de mis padres y ¡a seguirle el bulto a la muchacha! y cometí un error. ¡Para qué! Fue un espanto, sus parientes me buscaban para meterme un balazo y la familia la agarró en contra de ella, la corrieron de su casa, no querían ni verla. En mi casa, mi mamá dijo: “que esa mujer entre en mi casa, ¡jamás!, no quiero ni verla, ni te cases con ella, ¡no lo consiento!”.

Regresé a trabajar a San Bartolo y conseguí una tanda cerca de la hacienda y un día, al pasar cerca del despacho, vi un carro y pensé: “tienen visitas”, pero no volteé

a ver, cuando la más chica me habló, me dijo: “caray Carlitos, ya ni saluda usted”. Entonces ya me acerqué a verlas y que me va diciendo Catita: “ahora sí Carlitos, vengo a lo que tenemos pendiente”, y yo le dije: “mire Catita, de aquí para adelante mejor cada uno en su camino”, como vi que los ojos se le pusieron con lágrimas, le dije: “no llore, mañana o pasado va a ser mujer de un hombre de bien, no de un tlachiquero”. Y ella me contestó: “yo no me fijo que seas un tlachiquero, yo el cariño que te tengo es mucho”. Me puse a pensar: “¿qué hago con una señorita de ésas?” y más que en esos tiempos la mujer agarraba el metate de corrido, yo soy pobre y para dar ese lugar a una señorita, pues no.

Edad adulta

Un día me fui para la estación y me encontré a un señor, Luis Gallardo, que estaba de mayordomo en una hacienda por Huamantla, y me invitó a irme para allá a la hacienda de Terán como capitán de tlachiqueros, le pedí unos días para pensarlo y me fui a contarle a mi papá y él me dijo: “pues si piensas que te conviene, ándale”.

A los ocho días, me dio el señor Gallardo la dirección y cómo había de hacerle para ir para allá: tomar el tren en la estación, bajarme en San Lorenzo y tomar el que va para Veracruz hasta el escape de la hacienda de Terán. Nomás previne mi acocote,¹⁸ mi rapador,¹⁹ tres mudas de ropa y salí para allá y en la hacienda ya nos daban burros, castañas,²⁰ avíos y todo lo necesario.

De paso en la estación, pasé a verla, vivía en casa de unos parientes, arrimada, para decirle: “como vea yo, que me conviene, te mando a traer y te vas” y ella dijo: “sí me voy”. Como a los 20 días, le mandé escribir y en la carta le decía cómo irse y le decía que se fuera con uno de mis hermanos. La fui a esperar al escape, el conductor les había dicho: “si hay personas esperando los bajo, si no, hasta la otra estación”. Pero yo les había dicho a unos tlachiqueros que me acompañaran y entonces el conductor asomó la cabeza, nos vio y les hizo la parada.

Me dieron en la hacienda un cuartito y una cocinita de mala muerte y ahí nos acomodamos. Yo vi la gloria, ya tenía yo mi ropa limpia y mi comida a sus horas. Antes de que mi mujer se fuera a vivir conmigo sufrí mucho, porque yo les decía “mujeres, lávenme mi ropa y les pago” y me decían: “por aquí no sabemos lavar ropa”. En aquel rumbo, puros huarachuditos que hablan en otro idioma. Ni yo les entendía ni ellos a mí. Como capitán, ya me tocaba un tlachilole más grande y cuartillo y medio²¹ de maíz a la semana, con eso uno ya se ayudaba.

¹⁸ Pipeta formada por la corteza de un fruto tropical y usada en la extracción del aguamiel.

¹⁹ Cucharilla de bordes afilados usada para raspar el mezonete del maguay y eliminar la cicatrización natural de la planta que impide que el aguamiel fluya.

²⁰ Barrilito con forma aplanada, adecuado para ser llevado a pares en los costados de un burro.

²¹ Esta dotación de maíz es algo mayor de la indicada por Nickel [1987:171] y si consideramos que en ese momento la familia estaba constituida por dos personas, entonces la dotación es alta. Para éste autor, un cuartillo es el equivalente a 20 o 25 litros.

Mi mujer, desde el día que llegó, luego luego agarró mi ropa y preguntó: —“¿Dónde puedo lavarla?”. —“Pues aquí”. Y así ya tenía yo todo, ropa limpia y alimentos a su hora, pues encantado de la vida. Cuando el trabajo se iniciaba, el capitán de campo daba la primera llamada a las dos de la mañana, la última a las cinco y todos los peones se formaban en el patio de la hacienda, con todas las carretas listas y la herramienta preparada. Se salía rumbo al sembrado a eso de las seis, cantando “el alabado”. A las 10 u 11 el tlacualero²² aparecía en el patio de la hacienda con sus burros, con su fuste y gritaba: “a la tlachcale”, las mujeres salían corriendo a entregarle los itacates²³ para sus hombres. Dos gritos y al tercero el tlacualero salía para el campo y las mujeres que no le habían dado el itacate salían corriendo a alcanzarlo. Al llegar el tlacualero al lugar en que estaban trabajando los hombres, gritaba otra vez y cada uno reconocía su ayate²⁴ y lo recogía para almorzar en una media hora.

Durante la pizca, las mujeres se llevaban su ayate e iban detrás de los pizcadores, porque éstos no levantaban la mazorca chiquita, ésa se quedaba para las mujeres. Los pizcadores iban con chiquihuites²⁵ y mecapales. Después se juntaba el tlazol²⁶ y con unas máquinas se trillaba; las muchachas llevaban unas burrillas²⁷ que llenaban de tlazol y las subían al almeal²⁸ y otras tejían el bastitich;²⁹ para que no se echara a perder la pastura.

Poco después, me cambiaron la casa por otra cerca de la iglesia, ya regular. Y pensé, pues yo me caso, ya con uno de familia, pues qué espero. Y me fui a ver al padrecito, y que se pone muy enojado: “pues yo no los puedo casar, con suerte dejaste a tu mujer allá o ella a su hombre, no, necesito testigos que los conozcan. Dos de cada uno”. Yo ganaba siete u ocho pesos por semana, ¿dónde agarraba yo tanto gasto, para pagarles su día y transporte para tantos? Y le mandé a decir a su padre, su padre lo dio por hecho, pues una vez que ya la tiene, pues...

Y su padre fue a ver al cura de Calpulalpan y éste le dio una carta, mandándole decir al padre de Huamantla que nos casara, que él nos conocía y que no había ningún problema. Y su padre vino con la carta y habló con el cura, le dijo: “yo soy el padre de la muchacha y aquí traigo una carta del cura de Calpulalpan”, entonces, el padre Antonio ya cambió y dijo: “bueno, está bien, a casarse el 12 de diciembre”.

Ese día nos fuimos de la hacienda al pueblito de Terrenate. Al confesarme, llegó el padre hasta las ocho de la noche y como se iba a hacer una vigilia, ya había mucha

²² Encargado de llevar la comida a los peones.

²³ Bulto o atado con los alimentos.

²⁴ Especie de red tejida de la fibra del maguey.

²⁵ Canasto de gran tamaño.

²⁶ Caña del maíz seca; despojada de la mazorca sirve como forraje.

²⁷ Aditamento de cuerdas, usado para la carga.

²⁸ Amontonamiento de cañas de maíz para permitir su conservación hasta que lo consuma el ganado.

²⁹ Parte larga de la caña del maíz, se teje para impedir que el agua de lluvia pudra la pastura.

gente formada y yo pensé: “¿cuándo voy a pasar?”. Pasábamos de dos en dos, uno a rezar y el otro a confesarse. Cuando por fin me tocó, me preguntó el padre:

—¿Quiénes van a ser tus padrinos?.

—Pues es Fulano.

—No pues, no se puede, ése es el mero mero de los protestantes, y para una boda en misa solemne, pues no cabe.

Como tu esposa viene débil y la misa va a ser hasta la una de la tarde, no aguanta, así que mejor otro día y búscate otro padrino.

Yo fui a avisarle a mi mujer y nos fuimos a buscar dónde quedarnos, nos dieron permiso en una casita y al otro día temprano, ahí vamos para la hacienda. Platicando con mi mujer pensamos en invitar de padrinos a Ignacio Fuentes o Franco Sánchez, que eran mandones y el padre los conocía muy bien porque cada 15 días venía a decir una misa por parte del dueño de la hacienda, que era muy católico.

El día 15, llegó el padre en su caballo a hacer la misa y luego luego me buscó con los ojos entre el grupo que lo esperaba. Fue muy bonito, hubo cuetes, música, danzas. Mi cuñada hizo el desayuno, estaba allá con nosotros por la ilusión del niño que venía.

Estuvimos ahí viviendo en la hacienda y montamos un negocito, un panadero me daba el 20 por ciento de ganancia y yo compré unas ollas muy grandotas con su tapa y ahí guardaba el pan con muchas hojitas de esas que le ponen los panaderos; entonces mi pan siempre estaba suavcito. El panadero venía cada tercer día a hacerme la entrega, siete pesos de pan, que era una cantidad. Por ese tiempo, el profesor del colegio también quería hacer negocio y puso una mesa con pan, pero el pan se secó y ya después ni quién quisiera comprarlo y entonces me fue a ver, a amenazarme que me iba a denunciar, que el negocio no estaba manifestado y que llamaría a un inspector. Entonces, yo me fui a ver al herrero, que era el juez, a contarle cómo estaban las cosas. Y él me dijo: “¿y ése quién es para andar denunciando? Si viene alguna persona para hacer una diligencia tienen que avisarme a mí. Así que no tenga usted miedo”.

Al otro día, pasó el administrador y desde su caballo, me dijo: “dame unos Delicados³⁰ y unos cerillos. Sé que te andan queriendo espantar, no tengas miedo que aquí nos hacen los mandados”. Y ya con ese respaldo, pues, yo seguí con mi negocio. Me iba a Huamantla, en la tienda vendían pulque, pero como los dueños eran gachupines, no sabían nada de limpieza y en la misma tina donde tenían el pulque viejo ponían el nuevo, y claro, se pasaba, por eso a la gente no le gustaba tomarlo así. Entonces, me esperaban a que yo llegara y me compraban el pulque de mi tlachilole, unos llevaban huevos, otros frijol y algunos dinero. De Huamantla traía yo parafinas, cerillos, cigarros Delicados y otras cositas así.

³⁰ Marca de cigarrillos.

Por ese entonces, se separó el mayordomo porque agarró la costumbre de que, como vio que yo me enderecé con el tinacal, pues él se iba todos los viernes a Apizaco donde tenía a su familia y regresaba hasta el lunes. Esto no le gustó al administrador y que ponen a otro. Fue y me dijo: “ya me corrieron, así que entrega la tanda y te vas conmigo a Apizaco para que me ayudes en la carnicería que tengo allá”. Pero yo pensé: “de carnicería no sé nada, me van a poner a lavar las vísceras y no, yo mejor aquí me quedo”.

Y llegó el otro mayor, igual, el hombre nada más rayaba los sábados y salía para Apizaco. Y otra vez lo mismo, que lo corren. Por esos días llegó el mayor general a la hacienda y trajo a otro mayor, que era su compadre de dicho, y ese nuevo mayor llegó y me dijo:

—¿Usted es el capitán?

—Sí señor.

—A ver, ¿dónde está la semilla?³¹ Y explíqueme cómo está corriendo³² el pulque.

Ya le explique y él me dijo: “bueno, entrega tu tanda porque ya no trabajas aquí”. Eso fue un sábado.

El domingo muy temprano me levanté para ir a Huamantla y esperé que pasara la volanta,³³ que llevaba todos los días la leche para su venta al despacho que la hacienda tenía allá. Por orden del administrador, nadie podía subir al coche y al cochero lo tenían advertido de que si subía a alguien lo corrían. Pero yo le dije:

—Don Lole, ¿qué no me da usted un aventón?

—Cómo no Carlitos, súbase usted, a ver si no nos ve el viejo y se enoja.

A medio camino, que nos alcanza un coche y que lo veo, pero ya ni para bajarme. Que se para poco adelante y el administrador le dijo:

—Lole, párate ahí, y tú, Gutiérrez, ¿para dónde vas?

—Pues señor, voy a Huamantla a hacerme el pelo y a traer mi mandado.

—Está bien, pero no te vayas a ir para ningún otro lado, acabando te regresas, te espero en el despacho.

De regreso y ya en el despacho, me dijo:

—A ver, ¿cómo está eso de que te corrió el mayor?

³¹ Pulque de buena calidad que se trasvasa a tinas con aguamiel para acelerar la fermentación.

³² Corrida del pulque: en un tinacal hay tinas con pulque en diferentes etapas de fermentación, así que se inicia con un pulque nuevo y concluye con una “punta” o líquido ya fermentado en una tina llamada “despacho”.

³³ Plataforma de dos ruedas tirada por un burro o caballo.

—Pues señor, en cuanto recibió el tinacal me dijo que ya no trabajo aquí, así que ya entregué la tanda y le quería yo pedir a usted que me hiciera la merced de dejarme la casa unos 15 días mientras encuentro otro trabajo y quería yo pedirle también que me diera mi carta y mi vale.

—No, pues no puede andar corriendo a la gente nada más así, para eso tiene que avisar primero al despacho, si no se manda solo. Con tu tanda quiero que lleves la limpieza de la semilla.

—Señor, como usted diga, pero se va a disgustar el mayor.

Al otro día temprano me presenté con el burrero, a pedir mi burro y me vio el mayor y me dijo: “¿tú qué haces aquí?, vete, ya no tienes trabajo”. Y me fui para el despacho:

—Dice que no, que ya no tengo trabajo.

—Vete a alcanzar al que le dio tu tanda y le dices que se regrese, ése es mozo de la casa y no tlachiquero.

Acabando de raspar, que veo venir al mayordomo general de haciendas, el señor David Dorantes, bien montado, con pistola y machete, su sombrero de lana, venía derecho a donde yo estaba. ¡Qué sentía yo!, pensaba que quería pegarme:

—Oye, ven acá, ¿tú eres el capitán? Mandé a mi compadre a que recibiera el tinacal, pero hizo un desorden ahí y al trojero, al escribiente y al administrador no les gustan esos papelitos. Así que te vas a quedar de mayordomo.

—No señor, pues no me comprometo.

—No tengas miedo, si ya has llevado la carga, el mayordomo nomás se cruza de brazos y tú le das de comer a la semilla, así que no tengas miedo, yo te voy a ayudar. Mañana me mandas a un tlachiquero de tu confianza con aguamiel, te lo voy a cambiar, te voy a mandar pulque nuevo para que empieces a trabajar.

Acabé de raspar, descargué mis castañas, fui por un cuerito para mi tlachilole y no le dije nada a mi mujer, pero ella se dio cuenta y me preguntó: “¿qué?, ya te convencieron de nuevo”. Yo le dije que sí. Pero no le conté nada, no le dije que tenía esa oportunidad.

Llegué al zaguán de la hacienda, ahí estaba parado el mayor, yo lo saludé y me pasó. El trojero, luego que me vio, me fue a abrir el tinacal, entré y empezaron los tlachiqueros a ayudarme a meter las castañas para medir la cantidad que cada uno llevaba. Del despacho salió el mayor rascándose la cabeza y se fue para el tinacal; le dijo a un ayudante: “a ver Julián, me haces el favor de mandarme mi gasto de la tina aquella”, se dio la media vuelta y se fue.

Entonces, ya empecé a mandar: “a ver tú, lávate las manos y te vas a medir el aguamiel con el decalitro. A moverse señores, esa tina que está llena de pulque hay

que tirarlo, ese pulque ya no sirve. La tina después me la ponen a asolear". En eso llegó el administrador y me dijo: "tienes que pedir un caballo ensillado y enfrenado, ve a ver cuál te conviene y me vas a ver para que demos una vuelta por la maguayera".

Estábamos dando la vuelta y él me fue diciendo: "hasta aquí llega el lindero, esta parte se nombra de esta manera y esta otra de tal otra manera" y así. Después, ordenó: "ahora vamos para San Pablito" [rancho dependiente de la hacienda] y llegando allá salió el encargado del despacho y puso a un mozo a que nos pasara los caballos, el administrador me presentó como el nuevo encargado del tinacal, ahí estuvimos platicando un rato y ya después nos regresamos a la hacienda.

Tenía yo suerte y se me puso un pulcazo. Para tener un buen pulque es necesario estar bien con los tlachiqueros de confianza, para que lo seleccionen y cuiden la semilla. De Huamantla venían los arrieros a comprar pulque y cuando el conductor lo probó dijo que de ése quería; entonces se usaba que los arrieros le traían su regalo al mayor para que les diera buen pulque, así que siempre llegaban con un kilo de carne, un kilo de chorizo, en fin, no faltaba. Y el dueño de la pulquería me dijo un día: "te vendo mi caballo". Era un retinto muy bonito, ensillado y enfrenado. Me dijo: "aquí te lo dejo para que no andes pidiendo prestado". También había conductores de pulques, los conductores ganaron mucho dinero. También los maquinistas del tren ganaban, había unos maquinistas que tenían sus entregas y se llevaban un cuero de dos cubos y medio en la máquina o en el cabuz. Esos cueros no pasaban aduana y todo era ganancia para el maquinista.

Al principio, cuando llegué a la hacienda, tenía un poco de miedo, porque había unos hermanos Tapia, que eran muy matones y me dijeron que ya habían matado a dos capitanes, pero conmigo siempre fueron muy buenas gentes. Cuando recibí el tinacal iba el trojero, que era un muchacho joven como de 22 o 23 años a vigilar el tinacal, nomás en la puerta se ponía, para echar ojo. Y un día, me dijo:

—¿A qué sabe el pulque?

—Pues yo creo que está bueno.

—A ver, regáleme una jicarita para probarlo.

—A ver tú, párate en la puerta y si viene el administrador nos avisas.

Y le di una jícara que le gustó mucho. Después, cada vez que el joven estaba de guardia, le daba yo su pulquito y él me dejaba que le diera yo a los tlachiqueros una jícara de pulque, cosa que no se acostumbraba, pues para eso les daban su tlachilole, para que se lo tomaran afuera, después del trabajo. Pero de ese modo todos estaban muy contentos conmigo.

El día que se terminaba el trabajo de la cosecha, se hacía una comida en la hacienda, se mataban carneros y se hacía una barbacoa; a cada hombre le daban un pedazo de carne para que comiera junto con su familia y, además, 12 litros de pulque. Ya iban preparados con sus tortillas y acabando de comer pulque cada quien para su

casa. También había toros, danza de negritos de la gente de la misma hacienda, cada danzante llevaba su gorro, sus azotes y unas muñecas que nombraban María Jacinta.

Los hacendados en ciertas fechas daban propinas, repartían géneros a las mujeres para que hicieran ropa. Preguntaban “cuántos hijos tienes” y así les daban, también su rebozo. A los hombres su pantalón, su cobija, su chaqueta de mezclilla. Con esto los iban engañando porque todo se los anotaban en la cuenta de la tienda. A cada trabajador se le daba una ración de maíz y frijol.

Estaba yo feliz, hasta que un señor Manuel González fue a chillar con el dueño y como el dueño no quería al mayordomo general de haciendas, le dio una carta para el administrador en la que lo nombraba mayor. Cuando llegó con la carta, el administrador hasta pateaba del coraje. Pero qué se va a hacer, era el dueño y ni modo. El joven trojero no quería que yo me fuera, pero conseguí un camión y [nos fuimos] para casa de mi suegro en Calpulalpan. Así fue como me traje a mi familia y en el camino pensaba: “ahora sí ya estoy en mi pueblo, vengo casado, con mi mujer y a ver a quién no le gusta”.

Al llegar, mi suegro me dijo: “aquí se van a quedar a vivir con nosotros, no hay necesidad de que paguen renta”. Y ahí nos quedamos.

Cuando regresé de Terán, ya un grupo de gente había hecho trámites para el reparto agrario: un señor Medellín, Lorenzo Illescas, Candelario Castillo, José Espinoza, José Reyes, Manuel Rocha y otros. Zapata fue el que se preocupó por que tuviéramos las tierras, pero no para beneficiar al campesino sino para apoyar al gobierno. Esos señores se organizaron en unas juntas que se hacían en un estanco y organizaron el segundo reparto agrario que hubo en Calpulalpan; el primero, de una parte del rancho de Cuesillos, lo hizo el general Arenas, pero no fue efectivo. Vino un ingeniero nombrado Arturo Sánchez, pero no acabó su trabajo y todo se detuvo otra vez. Otra vez fueron esos señores al Departamento de Asuntos Indígenas y ya mandaron otra vez al ingeniero. Luego que se corrió la voz de que ya nos iban a dar el ejido, los hacendados dejaron de sembrar y se vinieron tiempos muy difíciles, no había trabajo, ni nada que comer.

De ahí se comenzaron a hacer unas listas de los que tenían derecho a tierras, muchos pobres no quisieron anotarse en la lista porque los padres en la iglesia decían que el que se anotaba se iba derecho al infierno, por robarle su tierra a los hacendados, como si ellos no nos hubieran robado todo lo que podían. Entonces, para completar, los de la comisión trajeron otras gentes de otros lados. Pobres los que no se anotaron, se quedaron sin nada, sin tierra y sin trabajo en la hacienda.

La tierra nos la dieron en forma provisional en 1935, ese mismo año nació mi hijo Carlitos, pero se quedaron con las magueyeras dizque para beneficio de la comunidad, pero las gozaron ellos. Por ese tiempo, pasaba por la casa del campesino y veía uno los cajones de madera con muchos pesos. A mí me habían prometido una parcela al centro del ejido, de buena tierra, pero a la hora del reparto me dieron una de

a tiro en la orilla, ya cerca del puente. Después, cuando empezó a haber protestas, compraron mulas con el producto de la venta del pulque, que para repartirlas entre los ejidatarios, pero nomás les tocaron a sus barberos, el reparto no fue parejo.

Al llegar, primero estuve un tiempo con una tanda que me dio el comisariado de la comunidad por dos años, después, cuando ya nos repartieron la magueyera, me invitó el que era el mayordomo del “tinacal de la lagartija”, que así se llamaba el rancho del señor López, abuelo del actual presidente don Pedro López; él se quería retirar a un tinacalito que tenía en su propia casa, así que ahí estuve poco tiempo porque un día llegó el señor López y me dijo que ya había vendido el tinacal y que por favor lo entregara. Después pasé a trabajar al rancho de Santa Gertrudis, ahí me dijeron: “aquí no hay tinacal, así que queremos que te encargues de abrirlo, hay un local pero cerrado”. Entonces, fui para allá, lavé todo, lo barrí y arreglé y ya había dos tlachiqueros tratados y empezaron a trabajar. Cerca había otro tinacal y los tlachiqueros del rumbo entregaban ahí. Poco a poco, los tlachiqueros que trabajaban conmigo empezaron a invitar a los demás. Les decían: “ve a entregar con Carlitos, verás qué buen pulque y mira —les decían mientras se sonaban la bolsa—, ahí rayan de inmediato, no hasta mediados de semana”. Y así se fueron viniendo, primero uno, después otro y luego todos. Un buen día se presentó el señor Pedro Torres, que era el dueño del otro tinacal, para reclamarme.

—¿Usted quién es para andarse acarreado a los tlachiqueros?

—Mire señor, han venido por su voluntad, yo no fui a atajarlos, a decirles que se vengán.

—No pues, eso sí es verdad, pero vengo a pedirle un gran favor, que hoy en la tarde me lleven aguamiel todos esos que se vinieron para acá, pá’ poder refrescar el pulque y que mañana pueda yo medir para liquidar el tinacal.

—Señor, con todo gusto.

—Y, Fulano y Sutano son mis valedores, ellos le van a traer el pulque de mi tanda de la comunidad y yo vengo cada 15 días a hacer cuentas y a recoger mi raya.

Así quedamos en buenos términos.

Al principio, cuando llegué, no les caí bien a todos. El primer día después de que hice la limpieza le fui a pedir al administrador una carretilla de mano y me trató de manera muy despótica, me dieron la carretilla pero me la quitaron antes de que la pudiera usar. Por ese tiempo, yo embarcaba a mi mujer en la estación de Santa Gertudis y ella se apeaba en Apam, compraba su mandado y después esperaba el tren pasajero para Veracruz y regresaba por la tarde. Yo la esperaba en la estación para ayudarle con las bolsas. Un día domingo se apeó al mismo tiempo el administrador, yo lo vi, pero nomás le recogí las bolsas a mi mujer y nos seguimos

andando. El administrador le dijo al cochero: “déjame la volanta y vete tú caminando”, nos alcanzó y nos dijo que nos subiéramos. Ya arriba me preguntó:

- Dígame quién fue su padre.
- Pues mi padre es Clemente Gutiérrez.
- Pues si Clemente Gutiérrez es mi primo.

A partir de entonces, todo fue mejor, el tinacal creció hasta tener unos 35 tlachiqueros. Pasó el tiempo y llegó la fiesta del tres de mayo, se hizo una fiestecita y mi compadre Tillo, que era el semillero, tenía que mandar a bendecir la cruz. Y les dije a los tlachiqueros: “necesito que me den para comprar unos borregos” y luego los fui a comprar; el administrador me dijo: “escoge los cinco borregos que te vas a llevar y uno más que yo te doy, para ti, para que los tlachiqueros no vayan a decir que vas de gorra”. Mandé a matar los animales y los que me ayudaron se repartieron, uno las asaduras, otro la sangre, otro la menudencia y las cabezas, de modo que al hoyo nada más se metían las canales. En una troje me dieron permiso de hacer la fiesta y después de comer se les empezó a subir el pulquito. Al ver esto, mejor me fui a acostar. Ya tomados empezaron a decir: “vamos haciendo una *kermess*, para tener mañana con qué curárnosla” y pusieron un puesto que para vender pulque y pasaron unos músicos por la calle y los llamaron para animar. Pero a dos hermanos que no sabían lo que era una *kermess* no les pareció el precio del pulque, así que fueron a despertarme para pedirme dos cubos de pulque a su cuenta y se pusieron a repartir pulque de gorra, de modo que a los del puesto no les gustó y que se agarran. Total, que hasta los músicos salieron con daños en los instrumentos, algunos descalabrados y lastimados.

Al otro día fueron a darle parte al comandante de Apam y ahí viene en su bicicleta, a preguntar quién había organizado la fiesta, para fincarle las responsabilidades. Ya le expliqué todo como había estado y, como la llevaba bien con él, le dije: “mire, nomás me voy a darle una vuelta a mi tanda y de regreso lo espero a usted a comer, todavía tengo carne porque yo mandé a hacer un borrego aparte”. Y comimos y pulquito y pulquito, total que el comandante que vino en bicicleta ya no pudo regresar en ella y lo tuvimos que embarcar en el tren con todo y bicicleta.

El comandante siempre fue bueno conmigo, una vez metieron preso a mi cuñado, porque [alguien que] decía que le quería robar sus acémilas apareció muerto por ahí y que le echan la culpa y lo detuvieron. Y ahí fui a ver al comandante, para decirle que el hermano de mi esposa estaba preso:

- ¿Quién es?
- Pues Porfirio N.
- Pues si es el hermano de su esposa, lléveselo usted, nomás mañana hay que traerlo para que rinda declaración.
- Encantado de la vida.

Me lo llevé para mi casa y mi mujer le dio de cenar y le tendió su cama, al otro día, le dio de almorzar y ya lo fui a regresar. Por la tarde regresé por él otra vez, pero me dijo el escribiente: “ya se lo llevaron, vinieron cinco de a caballo y se lo llevaron”. Era Francisco Espejel, su concuño, presidente municipal de Calpulalpan.

Por ese tiempo, metí a mi hijo en un colegio particular de religiosas y había unas muy buenas y otras no. Cuando mi hijo salió del sexto año, tenía el primer lugar. Una noche salió mi hija Toña [la tercera] al zaguán, la vio una señora, la chuleó mucho y en la noche ahí estaba malísima. Mi esposa y mi hijo se pasaron la noche buscando un médico y luego consiguiendo las medicinas. Mi hijo no fue al examen que tenía al otro día. Entonces, cuando pidió su certificado, la monja no se lo quiso dar.

Por esos días me mandaron un citatorio de la presidencia municipal y, al tercer día, otro. A mí me avisaron en el rancho de La Palma, donde estaba como encargado y como mayor del tinacal, pero no pude venir luego luego y cuando llegué ya tenía un tercer citatorio. Aproveché el viaje y fui a ver a la monja para pedirle el certificado de mi hijo, cuando hablé con ella me dijo que no me daba nada. Yo le conteste: “está bien, madre, yo quería que el muchacho regresara al colegio, pero si usted no me da el certificado, no tiene remedio”. Saliendo de ahí, me fui a ver al presidente municipal:

—Buenos días, señor ciudadano.

—Buenos días, cómo te va.

—Señor, recibí unos citatorios y venía yo a ver de qué se trata.

—Ya son tres citatorios que te mando y te voy a meter en la cárcel, por desobediente. Te mandé llamar para que arregles lo de la fachada de tu casa.

—Está bien señor, deme unos 15 días y se lo empiezo.

—De ninguna manera, tú le entiendes a eso, así que ponte a darle ya.

En eso quedamos, me fui a confesar y me dijo el padre Bernardino:

—Te voy a dar un castigo, que el domingo te vengas de rodillas desde la puerta del atrio hasta el altar y te voy a decir el porqué del castigo, tú demandaste a las madres.

—No, padre, yo no las demandé.

—Voy a enterarme bien.

Pasó un rato y fue a ver al presidente municipal y éste le dijo que yo no le había dicho nada de las madres, que me había mandado llamar para tratar lo de la fachada de la casa. Todavía no sé cómo le hicieron para irle a contar lo de la demanda al padre. Viendo que nada podía arreglar, hablé con Carlitos y le dije:

—Pues ni modo que entres a otra escuela sin el certificado.

—Pues yo quería agarrar el oficio de usted.

Yo quería meterlo en una oficina, pero ya ni modo. Primero se fue a raspar magueyes, después aprendió conmigo y fue encargado de tinacal y se hizo cargo de mi parcela. Después, no faltó un muchacho que lo invitara para que se fueran a las fábricas a Sahagún; en ese tiempo, todavía no había fábricas acá, hubo quien lo recomendó y lo admitieron, ahora ya es operador de una máquina muy grande y gana lo que quiere. Ahora ya habla de que lo liquiden para que le den su dinero y pueda venirse a montar un negocito, en fin, ya veremos. A mí me da gusto que m'hijo ya no nada más haya sido campesino sino que supo salir, pero él dice que no quiere que sus hijos sean obreros, en fin... Siempre se busca algo mejor.

Mi segunda hija murió de 24 años, a consecuencia de que una señora la invitó a su rancho allá por Malpaís. Allá, otras muchachas que iban con ella le dijeron que montara un burro, ella no quería pero las otras le insistieron, diciéndole: "mira, éste es muy mansito, éste no repara" y se subió, lo pusieron al galope y se cayó, se golpeó en la cabeza. No nos dijo nada, pasó el tiempo y le daban dolores de cabeza muy fuertes, días estaba bien y días mal. Al tiempo, una monja muy buena que también se llamaba Lupe se la llevó para el convento y al año le regresaron los dolores de cabeza y se puso mala, me dijo la monja que ya estaba lista para recibirse pero que con su enfermedad no se podía. La llevé a Apam, con un médico muy bueno y sí se compuso algo, siempre estaba con la idea de regresar al convento y se puso a trabajar con la gente, a convencer a los amancebados de que se casaran. Después, un profesor se la quiso enamorar, pero ella decía que no, que ella pensaba que era casado.

Un día se puso muy mala, vino el doctor Masse³⁴ a verla y también vino el padre. Como a las ocho yo estaba descargando un camión que traía las mazorcas de la parcela, cuando me dijo mi esposa: "te habla Lupe, que ya está muy mala". La vi y me di cuenta de que estaba muy mala, entonces me subí a la cama y le puse su cabeza en mi brazo. Y como yo ya he estado con otras personas para acabar, sé que tiembla la cama cuando entra la muerte. Y tembló la cama la primera vez, le dije a mi mujer: "oye señora, dale tu bendición a mi hija", que se sale llorando y regresó poco después y dijo: "si a mi hija siempre le di la bendición cuando iba a algún lado, ¿por qué no ahora?" y se la dio. Y tembló una segunda vez y a la tercera se quedó como dormida.

Entonces ya fuimos a avisarle al padre y luego vinieron las señoritas de la Pía a estar con ella y no permitieron que ningún hombre llevara la caja sino puras señoritas. La sentí mucho, dicen que no es bueno llorar y efectivamente así es. La última vez que había estado favorable habíamos ido a comer a la parcela debajo de un tejocotito. Después de que murió, mi mujer la lloraba mucho y yo le decía que se consolara, pero cuando iba a la parcela, ahí me desahogaba. Un día en la tarde, vi pasar una sombra para el tejocotito y me quedé parado viendo a ver quién era,

³⁴ El primer médico titulado que hubo en Calpulalpan; llegó a esa población en 1946.

pero ya no salió del otro lado, me acerqué a ver y nada, entonces comprendí que no es bueno llorarla.

Un buen día, me vinieron a avisar que ya habían vendido el tinacal y que sacara mis cosas. Pues qué iba yo a hacer, otra vez nada más con lo de la parcela. Ese domingo, cuando salía de la iglesia con mi mujer y mis hijos, me alcanzó un compadre para decirme: “oye Carlos, ¿pues en qué líos andas metido? Te anda buscando el capitán”. Ese capitán tenía fama de duro, era el jefe de una partida militar y todos le tenían miedo. Yo pensé: “pues qué será, si no debo nada, en fin, a ver qué pasa”. Al otro día, a las siete de la mañana oí pasos afuera de mi casa, para un lado y para otro, me asomé y vi al capitán con su pistolota y un fuate en la mano. Me llamó y me dijo:

—Lo vengo a ver a usted porque Dominguito me dijo que donde trabajaba ya entregó.

—Sí señor, ya entregué

—Quiero que se haga cargo de mi tinacalito, el mayor que tenía me lo dejó tirado.

Fuimos al tinacal, con sus tinas de cuero y de madera, oliendo mal.

—¿Cuánto quiere usted ganar?

—Pues no sé lo que quiera usted pagar.

—Al que tenía le daba 35 pesos y la comida.

—Dispense, por ese precio nunca he trabajado yo, por primera semana me da usted 80 pesos y si después le gusta cómo me he desempeñado, me da usted 100 pesos.

—Bueno, de acuerdo.

Y me puse a trabajar, tiré todo el pulque malo, lavé las tinas y las puse a asolear, conseguí nueva semilla con un compadre. Ese capitán tenía un camión grande³⁵ y llevaba el pulque para Cuernavaca. En cada viaje [llevábamos] 18 o 20 barriles.

Un día que el capitán había salido, se presentó su hermano muy alzado y me preguntó por él, le dije que no sabía y se fue a ver a la esposa del capitán para decirle:

—Columba, necesito que me vendas cuatro barriles de pulque.

—A mí no me digas nada, dile al mayor, que es ése que está en la puerta del tinacal.

Entonces, ya me fue a ver para decirme que necesitaba el pulque.

—Estamos limitados porque el tinacal apenas está comenzando de nuevo y si le doy a usted no sé si nos ajuste.

³⁵ La construcción de la carretera terminó en 1946.

- Mire, yo soy hermano del capitán y lo necesito con urgencia.
—Bueno, siendo así le doy mita y mita, mitad de pulque bueno y mitad de pulque sintético.
—Sí, acepto.

Luego se fue a ver a la esposa del capitán y le dijo que le hiciera las facturas, pero ella no sabía hacerlas. Yo al principio no dije nada, pero yo sabía llevar los talonarios que daba la Secretaría de Hacienda. A esos talonarios había que recortarles unos cuadritos, con las fechas, las placas del camión y el destino. Así que les dije: “yo sé llenar las facturas”.

Ese asunto de las facturas era porque ya estaba pasando la época buena del pulque, de ahí para adelante las cosas ya no caminaron bien, los de la Dirección de Alimentos pusieron muchas obligaciones de cómo debía ser el pulque y en la aduana lo revisaban y, si no les gustaba, lo tiraban a la alcantarilla. Pura corrupción, si no les dabas dinero tu pulque no pasaba. Eso acabó con el pulque, para mí que los del gobierno, el tal Uruchurtu y los de salubridad, estaban de acuerdo con los de las fábricas de cerveza para acabar el pulque, ahora los jóvenes [beben] pura cerveza o bebidas fuertes. Como ya no fue negocio el pulque, mucha gente empezó a quitar sus magueyes porque estorbaban al paso de las máquinas para sembrar la cebada. Todo esto nos perjudicó a los que vivíamos del pulque.

Pero como el capitán tenía un mando militar, sabía cómo pasar su pulque a Cuernavaca sin problema; el que podía hacer eso tenía mucha ventaja.

Un día me dijo el capitán: “van a venir los dueños de las pulquerías en Cuernavaca, quiero que te encargues de atenderlos bien”. Y llegaron los señores aquellos y sin más, que me dice uno:

- ¿Usted es el mayor del tinacal?
—Pues, sí, señor.
—Y cuánto te paga mi compadre.
—100 a la semana, señor.
—Oye tú, Atanasio, ya ni la amuelas, dale cuando menos 150 a este hombre, que más te está dejando.

Y así fue, me subió el sueldo. Al otro día, las tinas de las puntas estaban hechas agua. Yo me sorprendí, como aquél que tenía de polilla³⁶ era hijo del que estaba antes de mayor, le había echado porquerías al pulque y lo cortó.

Así que no tuve más remedio que tirar todo el pulque y con toda mi vergüenza ir a decirle al patrón: “mire usted cómo amaneció el pulque, la verdad no sé qué pasó, pero ayer que se lo presenté a los señores estaba bien”. Él se imaginó de quién era la culpa y lo corrió. Y yo, otra vez a empezar.

³⁶ Ayudante de ínfima categoría.

Con ese señor estuve varios años, después lo dejé y se hizo cargo uno de sus hijos. Como yo ya no podía andar de tlachiquero, vendí mis magueyes a otros, antes que me fuera a caer la plaga de los mixioteros.

Con mi mujer viví muy contento, como si hubieran sido 15 años y fueron 55. Al año de que murió mi esposa quise buscarme otra y, como voy mucho a la iglesia, como soy de la adoración nocturna, ahí vi a una mujer que le daba un parecido a mi esposa y pensé: “si ella no tuviera marido”. Yo veía que saludaba a un señor, Chavelito, y le pregunté qué era de ella, me dijo que era su hermano y me contó que era viuda. Se llama Carmen; un año estuve tratando pero no aceptó. Después conocí a otra muchacha, llamada Guadalupe, y un día me invitó a desayunar y después a comer, pero ya no fui, le mandé a avisar con mi hija que no iba. Después la invité a San Miguelito, pero ese día fue mi nieta conmigo y ya no le pude hablar, después ya decidí mejor quedarme así, gracias a dios no me falta nada, a mis hijos ya les repartí. Carlitos tiene la casa de enfrente y Toña a un lado.

Yo fui campesino, sabía sembrar la tierra, sabía escoger la semilla, cuidarla con abono natural, no con las porquerías que te venden y que cuando las usas se quema la tierra y ya no da sin abono artificial. No usaba insecticidas, ni esas porquerías, si Dios manda una plaga sabe por qué lo hace, si un año hay plaga al otro no hay. Así que para todas las criaturas alcanza, para qué las van a matar. Yo trabajaba de tlachiquero y cuando no había de tlachiquero, pues de peón y podía hacer mil matas de terradura grande. Sabía capar un maguey, buscándole las tres caras, si se puede con la primera, pues bueno, pero si está inclinado se le busca la segunda y así, de modo que quede bien sentado y no se vaya a escurrir el aguamiel. Se quita la primera penca que se llama “llave con el cuchillo”, a las dos pencas que quedan paradas se les nombra “banderillas” y sus puntas se clavan en las otras pencas. Se saca el meyolote³⁷ con un tronquito de mezontete,³⁸ de modo que al centro quede [como] cazuelita. Se deja añejar el maguey seis u ocho meses. Si no se sabe cortar el maguey, se dice que se “atronó” porque no le quitaron bien el meyolote y ahí viene de nuevo. Cuando es el tiempo de añejado, ya se comienza a raspar.

Yo fui campesino, no como los muchachos de ahora, que no saben nada de la tierra y todo lo que quieren es subirse en una máquina y que la máquina haga todo.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Un riesgo de la historia oral como la que aquí se ha presentado es que sea considerada un conjunto de anécdotas sin importancia, perdiendo de vista su utilidad como

³⁷ Centro del maguey para la explotación pulquera; debe ser removido antes de la floración.

³⁸ Tronco leñoso desarrollado por el maguey antes de la floración.

documento histórico. Se retoman algunas partes del texto de don Carlos tratando de construir un puente con señalamientos extraídos de la literatura sobre la materia.

Es necesario señalar que los 11 informantes aluden de forma sistemática algunos sucesos que identificaron puntos de quiebre o discontinuidades en la vida de don Carlos Gutiérrez y que actuaron sobre él “como miembro de un grupo social o clase” [Heller, 1987]. Estos puntos fueron, en primer lugar, la Revolución, entendida como las acciones políticas, económicas y sociales ligadas con la fase armada; además, los episodios concretos que tocaron su vida, como el caso de la hambruna ocurrida en la época de Carranza o los traslados forzados en busca de seguridad, hechos que finalmente condujeron a la pérdida del trabajo de su padre como empleado medio de la hacienda de Mazapa. Esta ruptura obligó a cambiar la forma de vida e incluso implicó que don Carlos se viera obligado a trabajar como valedor de su padre, quien en ese momento se desempeñaba como tlachiquero. El dramatismo de esta ruptura es evidente cuando don Carlos la señala como una época de mucho sacrificio, de pérdida de posición económica y distanciamiento obligado de su madre; en ese momento don Carlos debe haber tenido 12 años.

Naturalmente, cada uno de los 11 entrevistados narraría episodios distintos sobre la manera en que vivieron personalmente la transición de haciendas a ejidos. Tal es el caso de don José López, ejidatario de Mazapa y nativo de Xalostoc (cerca de Apizaco), para quien el momento dramático del cambio se presentó cuando su padastro, un señor de apellido Herrera, fue asesinado cuando el tren del que era garrotero fue asaltado por una partida del general Adolfo Bonilla. Este hecho lo obligó a ganarse la vida a los siete años, trabajando como arriero de burros y su madre, como sirvienta.

Otro hecho que marcó el poder estructurador del movimiento militar revolucionario fue la gran hambruna atribuida por don Carlos a Jesús Carranza. Daniel Rivera, de Cuautla, antiguo pastor de la hacienda de Malpaís, dice:

Quando llegó la Revolución, pararon las haciendas y hubo mucha hambre, lo poco que teníamos nos lo quitaban los soldados, que el puerco, la gallina o el maíz. En ese tiempo murió mi papá; se fue a trabajar como peón, una semana iban unos y otra semana otros, por allá se mojó y se quedó así, para la noche le dio mucha fiebre, se murió en tres días, temblando. Muchos se morían porque estaban débiles, les daba cualquier cosa y no aguantaban.

Es significativo que don Carlos asocie la epidemia de influenza española con la hambruna, aunque según Desouchez [s/f] no ocurrieron exactamente en el mismo año, pero es muy posible que antes y después de esta gran hambruna existiera un hambre crónica, lo que habría provocado que la epidemia fuera especialmente mortífera.

En el relato existe un antes y un después de la lucha armada, aunque pocas veces ésta sea aludida como un combate. El antes tendría dos sentidos: un periodo dorado, cuando el padre de don Carlos tenía buena posición económica y él, “su ropa y sus buenos zapatos” y, por otro lado, es evidente que don Carlos tiene referencias indirectas de los encarcelamientos de los peones que no podían entregar su vale en la tlapixquera. Consecuentemente, lo ve como algo que ocurría antes, cuando no existía el decreto que eximía a los peones de sus deudas.

Dentro de la anormalidad de los tiempos, después de la lucha armada en la región y del periodo presidencial de Carranza, se restableció una cierta cotidianidad que permitió a don Carlos ser un hombre triunfador, con una trayectoria de vida con éxito dentro de la dinámica de las haciendas y así, pasó de “valedor” de tlachiquero al lado de su padre, a tlachiquero y después a capitán y por último, a mayor de tinacal, quien es una persona con un ingreso alto, según Nickel [1989], también tiene prestigio, es “alguien” dentro del mundo en el que don Carlos se desarrolló.

El relato pone de manifiesto los otros ingresos con los que contaba una persona de esa posición; por un lado, la entrega de maíz, que está documentada por Nickel. Si bien él plantea que ésta ya no existía en la fase terminal de las haciendas, el maíz también era recolectado por las mujeres en las mazorcas despreciadas por los cosechadores de la hacienda, a cambio de un trabajo adicional: transportar y acomodar el tlazol. Don Carlos tenía un pequeño negocio de venta de pan y cigarrillos, además, como una constante, estaba la venta del tlachilole, ya sea por trueque o por efectivo. Otros ingresos eran los obsequios y canonjías recibidos a cambio de medir a los compradores un buen pulque, no sintético.

Vale la pena rescatar los indicios sobre relaciones entre géneros, iniciando con las relaciones de noviazgo y, aunque don Carlos advirtió que tuvo novias, no amantes, poco después dice que sostuvo una relación con la sobrina de la esposa del pastor, “hasta que ya era como mi mujer”. Al menos en dos ocasiones, sus novias lo dejaron plantado para contraer matrimonio con otra persona. Resulta dramático el poder del hijo del trojero sobre la chiquilla de 14 años, con lo que puede entenderse una complicidad de la madre que esperaba mejorar su situación económica a partir de ese amasiato iniciado con una violación.

También se muestra el proceso de un matrimonio por rapto consentido, cuando él contrajo nupcias. El momento inicial fue de sanción, provocando la expulsión de la muchacha del seno familiar, para posteriormente alcanzar el perdón al regresar casados y con mejor posición económica.

Esta carrera se truncó por el reparto agrario; por ese momento, cuando las haciendas pararon porque el reparto ya era un hecho visible, nuevamente hubo hambre y problemas económicos; finalmente se restableció lo cotidiano. Este nuevo punto de quiebre fue mucho más puntual que la lucha armada, sin embargo, tampoco ocurrió

de un solo golpe; inició con los problemas económicos previos al reparto, pasó por la dotación provisional —en la que el tlachiquero se encontraba nuevamente al servicio de otros, en ese caso del comité de ejidatarios—; después vino el reparto definitivo y el establecimiento de una cotidianidad, caracterizada por la búsqueda de fuentes de ingreso diversificadas para lograr sobrevivir. En ese tiempo, don Carlos constantemente era mayor de uno u otro tinacal, al tiempo que cultivaba su parcela ejidal.

Esta nueva cotidianidad dio lugar a aspiraciones: don Carlos deseaba que su hijo ingresara en una oficina, pero esta esperanza se truncó por un hecho fortuito.

Esta vida basada en la complementación de ingresos de un oficio tradicional (tinacalero) y de su condición de ejidatario se truncó cuando, como consecuencia de la modernidad encarnada en las autoridades sanitarias, el comercio del pulque perdió su impulso. El prestigio y las posibilidades económicas del oficio tradicional se vieron mermadas paulatinamente. La zona cambió de región pulquera a cebadera y con ese cambio fue necesario adaptarse a una nueva condición, la de obrero. Sin embargo, la capacidad de don Carlos para cambiar su forma de vida había tocado su fin, fue su hijo quien tuvo la oportunidad —¿o la necesidad?— de cambiar.

De las primeras etapas, llama la atención la enorme movilidad laboral de don Carlos, desplazándose de una hacienda en otra. Este hecho ya había sido señalado por Nickel [1988], quien incluso documenta algunos vales de transferencia de deudas. Las deudas sí aparecen en el testimonio, pero don Carlos las veía como algo ocurrido en la generación de su padre y no como un problema directo o propio, excepto cuando alude a que en la hacienda de Terán los patrones daban “propinas”, pero luego las incluían entre las deudas, sin embargo, la alusión no se hace en primera persona y parece que lo ve como algo que ocurría a los peones y no a un tinacalero.

BIBLIOGRAFÍA

De Certeau, Michel

1985 *La escritura de la historia*, México, Universidad Iberoamericana.

Del Castillo, Porfirio

1953 *Puebla y Tlaxcala en los días de la Revolución*, México, *s/e*.

Desouchez, M.B.

s/f *Calpulalpan, reforma agraria e industria nueva*, México, CONASUPO.

Heller, Agnes

1977 *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península.

Levi, Giovana

1981 “Vida cotidiana de un barrio obrero: la aportación de la historia oral”, en *Cuicuilco*, núm. 11, México, ENAH, pp. 65-73.

Martínez, Alejandro

1987 Conferencia dictada en la Presidencia Municipal de Calpulalpan, Tlaxcala, 6 de octubre.

Nickel, Herbert

1987 *Relaciones de Trabajo en las Haciendas de Puebla y Tlaxcala (1740-1914)*, México, Universidad Iberoamericana.

1988 *Morfología Social de la Hacienda Mexicana*, México, Fondo de Cultura Económica.

1989 *Paternalismo y economía moral en las haciendas mexicanas del porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana.

Pereyra, Carlos

1982 Historia ¿Para qué?", en Huerta, Eugenia (ed.), *Historia ¿Para qué?*, México, Siglo XXI editores.

Ramírez, Mario

1983 *El sistema de haciendas en Tlaxcala*, México, CONACULTA.

Rendón, Ricardo

1990 *Dos haciendas pulqueras de Tlaxcala, 1857-1884*, Tlaxcala, Universidad Iberoamericana.

Tezcatlipoca-Omacatl, el comensal imprevisible

Michel Graulich*

RESUMEN: *Uno de los aspectos de Tezcatlipoca era Omacatl. Este nombre calendárico no se refiere al primer fuego nuevo encendido por el dios en 2-Caña sino a su papel de dios de los convites. Este artículo intenta explicar la relación entre Tezcatlipoca y el banquete. Este dios tiene como característica que se burlaba de la gente, otorgaba y quitaba prosperidades y riquezas cuando se le antojaba. En la sociedad azteca el banquete era el medio por excelencia para ganar prestigio y ascender en la escala social, pero también para perderlo, quedar en mala postura y arruinarse por completo.*

ABSTRACT: *One of Tezcatlipoca's many aspects was Omacatl. This calendric name does not refer to the first new fire created by the god in 2-Reed but to his role as the one who presided over banqueting. This article attempts to explain the relationship between Tezcatlipoca and the banquets. The deity is characterized as the one who mocked people, bestowing prosperity and riches but taking them away as he pleased. In Aztec society, banqueting was the best way to earn prestige and ascend the social ladder, but also to lose face and ruin oneself thoroughly.*

Entre las deidades menos conocidas del panteón azteca figura el numen de los convites, conocido con el nombre calendárico de Omacatl 2-Caña. Bernardino de Sahagún y sus informantes lo llaman “dios de Huitznahuac”, cuya facultad era reunir a los parientes con motivo de los banquetes, de los cuales era inventor y patrono [Sahagún, 1981:1:33; 1956:t.I, c.15: 61-62].

Sahagún explica:

Y cuando este regocijo se había de hacer, el que le hacía llevaba la imagen de este dios a su casa, llevábanla algunos sátrapas de los que servían en su templo; decían que si no le hacían aquella honra que se le debía hacer, se enojaba y aparecía en sueños al dueño del convite y reprehendíale y reñíale, diciendo de esta manera: “Tú, mal hombre ¿por qué no me has honrado, como convenía? yo te dejaré, y me apartaré de ti y tú me pagarás muy bien la injuria que has hecho”. Y si mucho se enojaba mostraba su enojo en que entre la comida y bebida mezclaba pelos o cabellos, para dar pena a los convidados y deshonra al señor del convite [...] Y éstos [...] enfermaban muchas veces y cuando comían o bebían añuzcábanse con

* Université Libre de Bruxelles/Ecole Pratique des Hautes Etudes, París.

la comida y bebida, que no la podían tragar y yendo y andando tropezaban y caían muchas veces.

El convite era de noche; al amanecer, el mismo dios, representado por una figura de hueso hecha con masa de bledos y maíz llamada *tzoalli*, era comido.¹ Los que comulgaban debían proveer todo lo necesario para la fiesta del dios.

En el cuarto tomo de *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, titulado “De la astrología judiciaria”, Sahagún añade algunos detalles acerca del signo 2-Caña. Considera que Omacatl era afortunado porque pertenecía a Tezcatlipoca y los nacidos en este signo serían prósperos y ricos:

Y algunos por su devoción llevaban a sus casas la imagen de Omacatl y teníanla allá doscientos días y llevábanla a su casa en la misma casa de *ome ácat* [Sahagún, 1981, IV, c.15, 4:56; 1956, t.IV, c.15:339 y s] [Lo hacían] para que le bendiciese y le hiciese multiplicar su hacienda y cuando esto acontecía tenía la y no la quería dejar [Sahagún, 1956, t.II, c.19:135 y s].²

Otros datos importantes están incluidos en los apéndices del libro II, que se examinarán más adelante.³

Hasta hace poco tiempo, Omacatl había suscitado poco interés entre los estudiosos, quienes solían conformarse con la información de Sahagún y no profundizaban en el asunto. Alfonso Caso, por ejemplo, en “Pueblo del Sol” lo describe como el que “preside en los convites y banquetes”. Henry Nicholson, en su excelente resumen de 1971 sobre los conocimientos de la religión azteca, describe a Omacatl como el dios “que presidía a los convites y regocijos, un aspecto importante de la personalidad protéica de Tezcatlipoca”, pero no explica la razón de ser de un dios tal y tampoco el porqué de esta relación con Tezcatlipoca.⁴

Desde ese entonces, el conocimiento y comprensión de las religiones mesoamericanas han crecido de manera tremenda y se han experimentado también notables avances en el estudio de Omacatl. En su erudito libro sobre Tezcatlipoca, Guilhem Olivier [1997b] aborda en varias ocasiones el tema del dios de los banquetes y aporta información que habrá que aprovechar más adelante.⁵ Para examinar las connotaciones del nombre calendárico Ome Acatl es útil acudir al artículo de Alfonso Caso

¹ La figura de *tzoalli* era hecha por un sacerdote encargado de barrio (*teopixqui calpole*).

² En las páginas del libro II, consagradas a las “fiestas movibles” pero cuyos datos provienen esencialmente del libro IV. Sobre las fiestas movibles con respecto al año solar, es decir, las del *tonalpohualli*, ver Graulich [1992, 1995, 1996].

³ No se toman en cuenta los datos de Torquemada y Jacinto de la Serna, basados en Sahagún pero que añaden detalles no verificables. Particularmente en Serna hay indicios serios de que a veces los inventa.

⁴ Caso [1971:43] y Nicholson [1971:412] se apoyan en Sahagún y Seler [1902-23], por ejemplo en [vol. 2:503 y s, 507, 729, 878, 973; vol. 3:296]. Ver también González Torres [1991:130].

⁵ Se trata de un elemento muy reciente, resultado y justificación mítica del cambio que hizo Motecuhzoma II de la fecha de la ceremonia secular del Fuego nuevo del año 1-Tochtli al año 2-Acatl.

sobre los nombres calendáricos de los dioses [Caso, 1967:195 y s]. Los datos que reunió y las asociaciones más firmes de la fecha son para Tezcatlipoca. Sahagún lo considera signo de este dios; además, aparece con su nombre en los códices *Cospi* (30) y *Nuttall* (14). Según Garibay [1950] fue en 2-Acatl cuando Tezcatlipoca encendió el fuego nuevo a principios de la presente edad.

Tezcatlipoca es una deidad lunar [Graulich, 1984]; ahora bien, Caso menciona que entre los mixtecos, el nombre de la Luna era 2-Caña.

El segundo grupo de vinculaciones fuertes es con el dios Huitznahuatl y los 400 huitznahua, hermanos de Huitzilopochtli. Caso obtiene sus datos (aunque incompletos) de Sahagún (en la lista de los edificios del Templo Mayor, apéndice al volumen II) y de Torquemada, quien lo copia. Aquí se resumen los datos de Sahagún, extraídos de la versión más confiable, la del *Códice de Florencia* [Sahagún, 1981, 2:183 y s].⁶

En el templo de Huitznahuac se mataban a los 400 huitznahua en el mes de *panquetzaliztli*. El personificador del dios Huitznahuatl también era sacrificado en 2-Caña, en el Tezcatlachco. En el Cuauhxiccalco se “vivificaba” a Omacatl (es decir, se sacrificaban víctimas para él), quien era calificado como “corazón del *tzompantli*” el día 2-Caña. Por fin, en el Tzompantli mataban cautivos llamados *omacame*, también en 2-Caña.

Ahora bien, está claro que Huitznahuatl, “el de Huitznahuac”— está estrechamente relacionado con Omacatl-Tezcatlipoca, quien era dios de Huitznahuac. El mismo *calpulli* de Huitznahuac, original de los mexicas, mencionado desde Aztlan— también se vincula con Tezcatlipoca y el Tezcatlachco (“juego de pelota del espejo”); obviamente parece referirse al Espejo Humeante. Sahagún recopiló un himno a Huitznahuac Yaotl, el guerrero (o enemigo) de Huitznahuac, en el cual se habla del guerrero experto de la casa de dardos (*tlacochoalco tequihua*) y los edificios llamados *tlacochoalco* y *huitznahuac* estaban dedicados a Tezcatlipoca. Además, se verá más adelante que otro aspecto de Tezcatlipoca era el del dios llamado Tlacochoalco Yáotl, quien parece formar pareja con Huitznahuac Yáotl puesto que el primero puede designar al norte y el segundo al sur.⁷

Sin embargo, Huitznahuac se refiere también a Huitzilopochtli, como lo prueba el hecho de que los 400 hermanos enemigos del dios eran inmolados en el templo del mismo nombre. En ese mismo edificio se elaboraba la imagen de masa de *tzoalli*

⁶ Se trata de un grupo de siete edificios relacionados entre sí: Huitznahuac *teocalli*; Tezcacalco; Tlacochoalco Acatl Yiapan; Teccizcalco; Huitztepehualco; Huitznahuac calmecac y Quauhxiccalco; más adelante mencionan el Tezcatlachco y el Tzompantli. En el tercero y cuarto, relacionados con Tezcatlipoca y la Luna (*tecciz-*, la concha, es un emblema lunar; Tezcatlipoca es Tlacochoalco Yaotl), se sacrificaban cautivos de noche. En su *Historia general* [vol. I: 235], Sahagún habla de estatuas de Omacatl en el Teccizcalco, pero esta información hace falta en el *Códice de Florencia*.

⁷ *Codex Magliabechiano* 36v; [Pomar 1986:58]; ver al respecto [Brundage 1985:85, 235]; Olivier [1997b:45]. Tlacochoalco es el norte: Sahagún X c.29 §12 (1981:10:197). Huitznahuatl es Tezcatlipoca [Seler, 1902-23:2:730, 972-3].

de Huitzilopochtli, en *toxcatl*, y cuando se bañaba la imagen iba acompañada por un tal Huitznáhuac *teachcauh*. La relación con Huitzilopochtli es confirmada por el hecho de que 2-Acatl era el año del nacimiento del dios y de su victoria en Coatepec sobre los 400 Huitznahua [Sahagún, 1956, vol. II, c. 24, 1:156; vol. III, 1:275; 1981:3:7; Garibay, 1950:43].⁸ Estas asociaciones con Tezcatlipoca y Huitzilopochtli no deben parecer extrañas: los mexicas frecuentemente presentaban a Huitzilopochtli como un aspecto de Tezcatlipoca y usaba los atavíos característicos del Espejo Humeante.⁹

Si pasamos ahora al examen de los atavíos de Omacatl, observamos que el dios al cual se asemeja más es a Tlacoachcalco Yaotl, es decir, otro aspecto de Tezcatlipoca. Comparten la pintura facial, la manta, el escudo y el “instrumento para ver”, el *tlachieloni*. Por otro lado, la pintura facial particular y la manta caracterizan también a Yacatecuhtli, el enigmático dios de los mercaderes [Seler, 1909:140-142].¹⁰ Esta vinculación parece menos insólita si se recuerda que los mercaderes estaban entre los principales organizadores de convites y banquetes; participaban muy activamente y proporcionaban víctimas para sacrificio en las celebraciones de *panquetzaliztli*, en las que morían los 400 *huitznahuas*, y cuando por fin Yacatecuhtli podía sustituir a Huitzilopochtli. Para Sahagún, en *Primeros Memoriales*, en Tepepulco, Yacatecuhtli era festejado al lado de Tezcatlipoca, en lugar de Huitzilopochtli.¹¹

Omacatl aparece, pues, como un aspecto de Tezcatlipoca y está estrechamente relacionado con los *huitznahuas* en general y, en menor grado, con Yacatecuhtli, lo que se explica si se toma en cuenta el hecho de que ambos representaban a los guerreros y a los comerciantes, es decir, los dos grupos sociales que más participaban en frecuentes convites y cuyos miembros podían esperar un rápido ascenso social, riqueza y prestigio.

Tezcatlipoca era quien presidía los convites, obviamente, como un signo de prosperidad porque 2-Acatl era un signo de abundancia: el que llevaba a Omacatl a su casa en ese día veía “multiplicar su hacienda”. Ahora bien, Olivier ha notado acertadamente que 2-Caña es un signo lunar que pertenece a la trecena 1-Hierba, presidida por Mayahuel, la diosa del maguey, cuyas connotaciones lunares de fertilidad y de abundancia son innegables, como lo indican, por ejemplo, sus 400 senos [Olivier 1997b:56 y s]. Este autor insiste también en los vínculos que unen a

⁸ Es interesante notar que en la misma fuente, 2-Acatl es también el año de la muerte de Quetzalcoatl.

⁹ Los nombres calendáricos de Huitzilopochtli y Tezcatlipoca aparecen en varias esculturas de piedra que representan un haz de cañas con la fecha 2-Caña. Para Seler [1923, vol. 2:505, 876 y s], estas esculturas figuraban el *tolicpalli*, el asiento de cañas de Omácatl (ver las ilustraciones de Omacatl en los *Primeros memoriales* y el *Código de Florencia*). Mena [1914] y Caso [1967:129-140] mostraron que se trataba más bien de representaciones simbólicas de “siglos” de 52 años.

¹⁰ Sobre los dioses de los *pochteca*, ver Olivier [1997a]; Graulich [1979] (fiestas de *teotleco*, *títitl*, *tóxcatl*, *xócotl huétzi*), en prensa.

¹¹ La relación entre los mercaderes y Omacatl, dios de Huitznahuac, es fortalecida por el hecho de que éste último, junto con Pochtlan, Yopico y Tlamatzinco, son los templos a donde los *pochteca* llevaban ofrendas cuando hacían un convite.

Tezcatlipoca con la Luna, la cual simboliza la fertilidad; en Mesoamérica y en muchas partes del mundo, la Luna significa fertilidad, fecundidad y abundancia, por lo menos durante su fase creciente. Sin embargo, son varias las deidades que habrían podido presidir los banquetes porque estaban vinculadas con la Luna y la prosperidad, como Tlaloc, los 400 Conejos, las deidades del pulque, la misma Mayahuel o diversas diosas.

Para saber por qué precisamente Tezcatlipoca residía los convites tenemos que volver a éste y a su papel esencial en la sociedad azteca, caracterizada por la competencia y la búsqueda de prestigio. Durán [1967] dedica algunas páginas muy interesantes al fenómeno; explica que antes de la Conquista había fiestas todo el año para los dioses y que seguía así en la época para celebrar a los santos. Para preparar la fiesta:

[...] si hay quinientas personas, todas quinientas están ocupadas: ellas, en moler y hacer pan, otras en hacer el cacao, etcétera, ellos, en traer agua, leña, soplar, atizar el fuego, asar gallinas, barrer, enramar, componer aposentos, recoger la comida que de casa en casa se ha hecho... Considere cada uno qué es la causa que un barrio de diez o doce casas gasta y haga tan entero y espléndido gasto y banquete, como si fueran doscientas casas y convida a todos los demás barrios y vecinos comarcanos y no hace falta ni quiebra en lo que toca a la comida y bebida sino que sobra y resobra y hay para que otro día se huelguen y coman los que el primer día se ocuparon en servir a los huéspedes... Digo que es usanza antigua... porque en su antigua ley endemoniada, cada barrio tenía su ermita y dios particular, como abogado de aquel barrio y el día de la fiesta de aquel ídolo se convidaban unos a otros para la celebración de él y comían y gastaban los del barrio cuanto tenían [...] [Durán, 1967, c.6, vol.:234-236].

Los banquetes más prestigiosos eran aquellos en los que se comía carne de víctimas humanas sacrificadas. Eran los mercaderes y guerreros quienes más frecuentemente participaban en tales comidas. Durán escribe:

Así eran estos indios mercaderes que, adquiriendo hacienda y alcanzando esclavos que poder sacrificar a su dios, luego era repuntado entre los magnates de la tierra. Y era la causa porque, así como el valeroso soldado traía de la guerra cautivos que sacrificar, por dónde alcanzar renombre de valeroso, convidando y haciendo banquete con la carne de aquel hombre que había traído para ofrenda a su dios a todos los señores y principales, dándole por ello insignias grandes y privilegios, así, estos mercaderes, con un esclavo o dos que ofrecían al sacrificio, con las demás ceremonias de comidas y bailes que hacían, vistiendo a todos los señores de mantas y bragueros y cotaras, haciendo plato a todos cuantos fuesen y viniesen, les daban dictados de grandes y los honraban con la misma solemnidad que a los pasados y poníanlos un nombre al tal apropiado, distinto

del de los demás, que denotaba el modo por donde ganaba aquella honra, conviene a saber: *tlaahtique*, que quiere decir “purificadores de hombres” para sacrificar.

Añade que, en su época, los mercaderes ahorraban dinero durante 12 o 20 años y lo gastaban todo en un banquete solemnísimos el día del aniversario de su dios, “para celebrar sus nombres y poner sus personas en dignidad” [Durán, *op. cit.*:68 y s].¹²

Si todo sucedía bien, con la fiesta y el banquete se ganaba honor y prestigio. No podían faltar flores, tabaco, mantas y pañuelos para regalar ni comida, para no ofender a nadie, “porque el que convidaba no cayese en alguna afrenta, ni nadie con razón se pudiese quejar de él, ni del convite, ni murmurar” [Sahagún, 1956, t. 4, c. 37, 1:364]. Nadie quería perder prestigio, todos buscaban fama, reconocimiento y distinción, dicen los informantes de Sahagún. “Se sublimaban y ponían en alto a sí mismos, se sobrepujaban y excedaban a sí mismos, se aventajaban unos a otros, competían mucho”. Pero si faltaban flores, tabaco o comida o si alguna persona encontraba un cabello en su alimento o de cualquier otra manera se sentía ofendida, Tezcatlipoca se enojaba y la fiesta perdía todo su mérito [Sahagún, 1981:t.4, c.3:121-124; t.9, c.9:42; t.1, c.15:38].

Esta manera de ganar prestigio implicaba competencia y presentaba serios riesgos. Tiene relación con el *potlatch* de los indios de la costa noroeste de Norteamérica; allá podía ir hasta la destrucción ostentativa de bienes o de esclavos y cautivos.

Los aspectos de competencia y destrucción ostentativa se notan mejor en ciertas grandes solemnidades organizadas por el Estado. Sabemos que la Triple Alianza de México, Tetzaco y Tlacopan llevaban una guerra ritual, llamada “Florida”, contra ciertas ciudades del valle de Puebla. Por ambas partes tomaban prisioneros que eran inmolados y comidos durante grandes banquetes. De manera característica, los señores enemigos eran invitados a asistir al sacrificio de miles de sus guerreros y a los banquetes que seguían; tenían, por supuesto, que hacer recíproca la invitación e intentaban obtener más prisioneros para sacrificar y así humillar a sus adversarios. Nigel Davies, a propósito del Estado-*potlatch*, recuerda que con motivo de la entronización de Ahuizotl, los tributos de un año entero fueron gastados para la celebración —sin hablar de las decenas de miles de prisioneros sacrificados de las cuales se jactan las fuentes mexicas [Davies, 1973:204]—. ¹³

El convite era extremadamente importante. Implicaba ascenso social pero también pérdida de prestigio, ruina y caída. Varios pueblos fueron destruidos durante convites [ver Ixtlixóchitl, 1977, vol. 2:8]. Desde luego, el dios de los convites era poderoso y no podía ser sino un aspecto del temeroso Tezcatlipoca:

¹² Ver también Las Casas [1967:2:202], quien explica que muchas veces los mercaderes se endeudaban mucho para estos convites, hasta venderse después como esclavos.

¹³ Sobre la importancia del prestigio, ver también Erdheim [1978].

que él sólo daba las prosperidades y riquezas, y que él sólo las quitaba cuando se le antojaba; daba riquezas, prosperidades y fama, y fortaleza y señoríos, y dignidades y honras, y las quitaba cuando se le antojaba [Sahagún, 1956, t. 1, c. 3:1:44].

Aquellos a quien Tezcatlipoca había dado riquezas, también entonces se las quitaba por algún desagradecimiento o soberbia que por ellas habían tomado, y dábales a los que le rogaban humildemente y suspiraban y lloraban por ellas, y por eso en todo lugar le rogaban, porque decían que sus dones no permanecían sino que los mudaba de uno a otro.

Tezcatlipoca, protector de los reyes y de los esclavos, no era fiel amigo de nadie, “sino que buscaba ocasiones para quitarle lo que le había dado” [*op. cit.*, t. 4, c. 9:1:331 y s], y el banquete era una excelente ocasión para hacerlo. Era verdaderamente el dios imprevisible, arbitrario y caprichoso, el que se burlaba de la gente.

BIBLIOGRAFÍA

Brundage, Burr C.

1985 *The Jade Steps, a Ritual Life of the Aztecs*, Salt Lake City, University of Utah Press.

Caso, Alfonso

1967 *Los calendarios prehispánicos*, México, UNAM.

1971 *El Pueblo del Sol*, México, Fondo de Cultura Económica.

Codex Magliabechianus

1970 CL XIII. 3 (B.R. 232) Anon., *vida de los Yndios*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Ed. facs. por F. Anders, Akademische Druck und Verlagsanstalt, Graz.

Davies, Nigel

1973 *Los Mexicas: primeros pasos hacia el imperio*, México, Serie Cultura Náhuatl, núm. 14, IIH/UNAM.

Durán, Fray Diego

1967 *Historia de los indios de la Nueva España e Islas de la Tierra Firme*, vols. I y II, México, Porrúa.

Erdheim, Mario

1978 “Transformaciones de la ideología mexicana en realidad social”, en Carrasco, P. y Broda, J., *Economía política e ideología en el México prehispánico*, México, Nueva Imagen.

Garibay, Ángel María (ed.)

1950 "Historia de los Mexicanos por sus pinturas", en *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, México, Porrúa.

González Torres, Yólotl

1991 *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*, México y Madrid, Larousse.

Graulich, Michel

1979 *Mythes et rites des vingtaines du Mexique Central préhispanique*, 3 vols., Tesis doctoral, Bruselas, Université Libre de Bruxelles.

1984 "Tozoztontli, Huey Tozoztli et Toxcatl, fêtes aztèques et du milieu du jour", en *Revista Española de Antropología Americana*, núm. 14, pp.127-164.

1992 "Les fêtes mobiles des Aztèques", en *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des sciences religieuses*, núm. 99, pp. 31-37.

1995 "Fêtes mobiles et occasionnelles des Aztèques (suite)", en *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Religieuses*, núm. 102, pp. 33-39.

1996 "Fêtes mobiles et occasionnelles des Aztèques (suite et fin)", en *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, Section des Sciences Religieuses*, núm. 103, pp. 33-39.

Ixtlilxóchitl, Fernando de Alva

1975 *Obras históricas*, O'Gorman, E. (ed), 2 vols., UNAM, México.

Las Casas, Fray Bartolomé de

1967 *Apologética Historia*, 2 vols., UNAM, México.

Mena, Ramón

1914 "¿Asiento grande de Tezcatlipoca?", en *Memorias de la Sociedad Antonio Alzate*, núm. 33, pp. 157-164.

Nicholson, Henry B.

1971 "Religion in Pre-Hispanic Central Mexico", en *Handbook of Middle American Indians*, vol. 10, Austin, University of Texas Press, pp. 92-134.

Olivier, Guilhem

1997a "Acercamiento al estudio de los dioses de los mercaderes en el altiplano central del México prehispánico", en *Trace*, núm. 31, pp. 35-43.

1997b *Moqueries et métamorphoses d'un dieu aztèque. Tezcatlipoca, le "Seigneur au miroir fumant"*, París, Musée de l'Homme, Mémoires de l'Institut d'Ethologie.

Pomar, Juan Bautista

- 1986 "Relación de la ciudad y provincia de Tezcoco", en Acuña, R., (ed), *Relaciones geográficas del siglo XVI: México*, tomo 3, México, UNAM.

Sahagún, Fray Bernardino de

- 1956 *Historia general de las cosas de Nueva España*, Garibay K. A. M., (ed), 4 vols., México, Porrúa.
- 1981 *Florentine Codex, General History of the Things of New Spain*, Santa Fe, Nuevo Mexico, The School of American Research and the University of Utah.
- 1993 *Primeros Memoriales*, Anders, F. (ed.), Norman, University of Oklahoma Press.

Seler, Eduard

- 1909 "Costumes et attributs des divinités du Mexique selon le Père Sahagún", en *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, núm. 5, pp. 164-220; núm. 6, pp.101-146.
- 1923 *Gesammelte Abhandlungen zur Amerikanischen Sprach- und Altertumskunde*, 5 vols., Berlín.

El sindicalismo mexicano frente a la Reforma del Estado

Gabriel Pérez Pérez*

RESUMEN: *El artículo abarca la relación que se ha establecido entre el sindicalismo mexicano y el Estado en el periodo que abarca desde el gobierno de Miguel de la Madrid hasta el de Vicente Fox. Durante este tiempo se han implementado una serie de políticas de corte neoliberal que han dañado las condiciones de vida de los trabajadores, mientras el movimiento sindical ha sido sumamente pasivo frente a las políticas gubernamentales.*

ABSTRACT: *This article discusses the relationship that has developed between Mexican labor unions and the State in the period that starts from Miguel de la Madrid's term to that of Vicente Fox. During this period various neoliberal policies have been implemented, damaging the living conditions of workers, while the labor union movement has been excessively passive towards government policies.*

EL SINDICALISMO MEXICANO FRENTE A LA REFORMA DEL ESTADO

El sindicalismo mexicano durante el transcurso de su desarrollo fue contribuyendo al ejercicio del poder por parte de un Estado que también se conformaba y constituía como el agente rector de la nación. Se formó desde entonces, una alianza entre el Estado y el sindicalismo, con la que ambos pudieran obtener beneficios. La relación que se conformaba entre estos actores fue una asociación simbiótica, mediante esta alianza el Estado ha asegurado, además del apoyo electoral al partido oficial (PRI), un apoyo constante a sus medidas de gobierno mientras que para el sindicalismo su cercanía con el Estado se volvió un elemento básico para el logro de reivindicaciones.

El desarrollo del Estado mexicano, en tiempos del gobierno del general Lázaro Cárdenas, exigía la institucionalización del partido gobernante y la necesidad de mantener una fuerza social y política agrupada en sectores, es por ello que al constituirse el sector obrero, representado básicamente por la Confederación de Trabajadores Mexicanos CTM, pasó a formar parte tanto del cuerpo formal del PRI, como del Estado mismo, de esta forma se constituyó en un sector obrero organizado en sindicatos oficiales. Esta institucionalización del sindicalismo ha generado

* Universidad Iberoamericana

limitaciones para defender los intereses de sus representantes, al ser éstos considerados principalmente como instrumentos y no como interlocutores. La relación corporativa se convirtió en un instrumento para que el Estado resolviera autoritariamente conflictos graves y para que la conciliación se mantenga como forma de arreglo.

La compenetración entre sindicalismo y Estado, que se forma básicamente a partir de los años cuarenta y hasta principios de los años ochenta, se concibió como la manera en que el sector obrero se constituyó en uno de los artífices de la política estatal. Se crearon instituciones que permitieron al sindicalismo oficial participar formalmente en la definición de políticas nacionales, pero en términos generales, estas instituciones desempeñaron un papel más simbólico que real en las decisiones y ayudaron a legitimar algunas de las acciones del Estado.

El funcionamiento efectivo de los organismos establecidos para la negociación entre Estado, sindicatos y empresarios se volvió limitado. De hecho, el corporativismo mexicano reproduce prácticas poco democráticas, muy centralizadas en la instancia ejecutiva gubernamental; en otras palabras, se consolidó un corporativismo autoritario con una mediación autoritaria que se caracterizó por una intervención vertical y centralizada en las cúpulas sindicales, donde los canales de la estructura organizativa de las centrales obreras funcionan deficientemente, favoreciendo las prácticas antidemocráticas, el consenso pasivo y el clientelismo.

El Estado mexicano creó una alianza con un sindicalismo sólido para poder conducir algunas de sus políticas nacionales sin contratiempos, pero ahora este sindicalismo se encuentra en crisis y se presenta como un sindicalismo que no logra ocupar un lugar primordial y de defensa de los trabajadores en la llamada "Reforma del Estado", la cual inició durante el régimen de Miguel de la Madrid, con el objetivo fundamental de darle una determinada dirección a la economía para sacarla de su estancamiento y retroceso.

Un propósito de este artículo es destacar cómo el proyecto de "Reforma del Estado" ha impactado al sindicalismo mexicano y cómo éste ha tenido una escasa o nula respuesta frente a los desequilibrios del proceso de modernización estatal.

MIGUEL DE LA MADRID: CAMBIOS EN EL MODELO DE DESARROLLO ECONÓMICO Y RESPUESTA SINDICAL

Cuando llega al poder Miguel de la Madrid, el país comienza a sufrir cambios en la manera de conducirse. Cambios en la forma de intervención del Estado que afectaron de manera considerable la relación que hasta entonces el Estado y el Sindicalismo habían mantenido.

Durante el sexenio de De la Madrid, estaba claro que los gastos gubernamentales tendrían que racionalizarse por la gravedad de la crisis económica. Se vislumbró que

el gobierno no recuperaría los niveles de ingreso que había logrado antes de la crisis de 1982, esto significaba transformaciones importantes de la función del Estado en la economía, por tanto el Estado adoptó la posición de hacer más eficiente su intervención a través de una serie de políticas de corte neoliberal que estimularan el capital privado tanto nacional como internacional. El gobierno de De la Madrid se vio en la necesidad de comenzar a reducir y racionalizar los subsidios, a eliminar las ineficiencias generadas por el paternalismo estatal para sustituir la inversión del gobierno y su reducida capacidad de obtención de divisas. Para ello era necesario reducir el excesivo proteccionismo, abrir el país al exterior, para que con el estímulo de la competencia internacional, de acuerdo con el gobierno y con su proyecto de Reforma del Estado, la estructura gubernamental y la industria nacional, se volviera más eficiente.

El cambio del modelo de desarrollo económico sugerido por el gobierno de De la Madrid fue definido como meta prioritaria en la política económica nacional. El sector industrial, en particular, se determinó como pieza fundamental para lograr el crecimiento económico autosostenido del país. En el Plan Nacional de Desarrollo y en el Programa Nacional de Fomento Industrial y Comercio Exterior, PRONAFICE, se plantearon objetivos de una política industrial orientada a promover modificaciones fundamentales en la estructura productiva que posibilitaran el desarrollo equilibrado y autosostenido de la industria y su creciente competitividad en el contexto internacional [María y Campos, 1988:16 y s]. En este sentido, se pueden establecer como una de las vertientes principales de la Reforma encaminada por el Estado la racionalización, modernización y reconversión de la industria nacional. El gobierno de De la Madrid se caracterizó por imponer una política de estabilización de corto plazo siguiendo al pie de la letra los lineamientos del Fondo Monetario Internacional, FMI. Más específicamente, se trataría de reorientar la planta industrial de modo que las exportaciones no petroleras se convirtieran rápidamente en una fuente de divisas cada vez más importante.

Pero ante esta situación de reforma encabezada por el Estado, entre junio y julio de 1983 el sindicalismo mexicano cuestionó al gobierno y a su modelo de desarrollo, con uno de los movimientos huelguísticos más importantes, que se generó para obtener un aumento salarial de emergencia. Centenares de huelgas estallaron incluso cuando las dirigencias nacionales habían dispuesto posponerlas o cancelarlas. El gobierno no perdonó ni entendió aquellas actitudes. Con las dirigencias nacionales mantuvo un trato distante, sin reconocer su representatividad. Hacia los asalariados, conservó una política económica dura, inflexible, que sacrificó niveles de bienestar en aras de la ortodoxia financiera. El sindicalismo así golpeado se mantuvo, en términos generales, en una tensa inmovilidad durante los años siguientes [Trejo, 1990:27 y s].

El estallamiento de cientos de huelgas, fue un hecho insólito en la realidad sindical del país; y aunque la estadística oficial minimiza la acción al reportar en 1983 sólo

13 536 emplazamientos a huelga y 230 estallamientos, la CTM declara en el mes de mayo 174 167 emplazamientos y 9 104 huelgas estalladas en el mes de junio. Para poder observar la importancia del hecho, basta considerar que sólo en el mes de mayo de 1983 se registraron más emplazamientos que todos los ocurridos de 1984 a 1992; y que en junio se contabilizaron más huelgas estalladas que todas las consignadas por la información oficial en ese periodo [Méndez, 1994:29-62].

Después de los hechos de junio y julio de 1983, la respuesta de la CTM ante las políticas Estatales no ha vuelto a ir más allá de la amenaza declarativa en sus desacuerdos con el gobierno. La importancia del movimiento huelguístico radica en que la CTM, representante fiel del sindicalismo corporativo, funcional a sus intereses, puso a prueba la fortaleza de un gobierno y de un proyecto modernizador que atentaba primordialmente contra los privilegios corporativos de la más importante central obrera del país. Pero en el momento crucial del enfrentamiento, pudo más su disciplina partidista y su alianza histórica con el Estado, la CTM tomó el camino de la negociación copular abandonando la posibilidad de una lucha frente al gobierno desde esta central sindical.

Después de las derrotas obreras de 1983 y del avance del proceso de reestructuración capitalista en la industria nacional de punta, el sector obrero mexicano organizado en sindicatos oficiales opta por adaptarse a las nuevas condiciones. En este escenario sin alternativa para los trabajadores, dos elementos determinarán la respuesta obrera; uno, el abandono por parte del sector obrero oficial de la lucha por el salario directo a cambio de la promesa de participar en la gestión económica del Estado; otro, la profundización del proceso de reestructuración productiva, en su etapa de desarticulación de la rigidez contractual y de desmantelamiento de la protección laboral al trabajo, en especial, la protección al empleo.

El sindicalismo mexicano presentó una ausencia de propuestas adecuadas a las nuevas condiciones económicas y políticas establecidas desde el gobierno y ha mostrado un gran desinterés tradicional en los renglones que conciernen a la organización del trabajo y un rezago de proposiciones funcionales ante la propuesta de reconversión industrial.

Miguel de la Madrid en los discursos públicos, reiteraba su alianza con el sector obrero pero, en la práctica, su política salarial y laboral indicó que, más que aliados, en los trabajadores y en sus líderes encontraba impedimentos para la Reforma del Estado. De la Madrid tenía la idea de que el sindicalismo mexicano representaba un obstáculo para su gobierno y su modernización, es por ello que durante su mandato se encargó de debilitarlo y de constreñirlo para que sus políticas marcharan sin premuras y en busca de los objetivos planteados.

En términos de sus propios objetivos explícitos, las políticas de austeridad de Miguel de la Madrid se constituyeron en un rotundo fracaso. Esto generó un fuerte impacto en los trabajadores y sus sindicatos, además de consabidos efectos

secundarios como depresión económica, dolarización de la economía en su modalidad fuga de capitales, disminución de salarios reales, desempleo en aumento y creciente desigualdad en la distribución del ingreso. Por primera vez en la historia posrevolucionaria de México transcurría un sexenio de crecimiento del Producto Interno Bruto, PIB prácticamente nulo.¹

Al finalizar el régimen de De la Madrid, el proyecto estatal de reestructuración capitalista se imponía y algunos de sus instrumentos, como la flexibilidad laboral, se hacían realidad al menos en las empresas de punta del aparato productivo nacional, poniendo en entredicho la resistencia y fortaleza del sindicalismo oficial. Los intentos del sindicalismo mexicano por revivir el histórico pacto con el Estado que permitió sus privilegios corporativos, fue dejando en su camino, contratos colectivos, demandas no escuchadas, opciones desfasadas, promesas incumplidas y una idea clara de que la realidad laboral mexicana había cambiado y con ello que la relación entre el sindicalismo y el Estado no volvería al pasado.

CARLOS SALINAS: REFORMA DEL ESTADO Y DEBILIDAD SINDICAL

El gobierno de Carlos Salinas continuó con una política de docilización y reducción del poder de los dirigentes sindicales y buscó, de igual forma que su antecesor, que los sindicatos no representaran un obstáculo para los programas de gobierno. La Reforma del Estado propuesta por el entonces presidente Salinas es consecuencia de las importantes medidas económicas adoptadas desde los primeros días de su mandato por Miguel de la Madrid y constituye un cuestionamiento del Estado desde el Estado mismo.

Esto quiere decir que se realiza un autodiagnóstico para cambiar las acciones llevadas a cabo en el pasado por el gobierno. La reforma propuesta por Carlos Salinas, a diferencia de su antecesor, busca con mayor énfasis llevar a cabo la privatización de las grandes empresas paraestatales, como trascender los límites territoriales para incorporar a la nación mexicana a un mundo cambiante, globalizado, caracterizado por la interrelación y la interdependencia de los países y la aguda competencia entre ellos para ganar espacios en los mercados internacionales.

Es en el primer Informe de Gobierno del ex presidente Salinas de Gortari, donde se expone lo que se conoce con más exactitud cómo “reformular al Estado”. En dicho informe se sostiene que un Estado no puede atender al pueblo por estar tan ocupado administrando empresas y por tanto no puede ser justo. Un Estado extenso, abrumado, termina siendo un Estado débil. Además, se afirmaba, que al vender

¹ En efecto, la tasa de crecimiento porcentual anual promedio del PIB entre 1983 y 1988 fue de 0.1. Este crecimiento cero se da en el marco de una disminución drástica de la inversión, sobre todo pública. Esta última tuvo un decrecimiento anual promedio del 10.7 frente a un decrecimiento de 0.5 de la inversión privada [Guillén, 1990:82 y s].

empresas públicas no sólo se respetan las organizaciones sindicales y se ratifican los derechos laborales, sino que además los trabajadores participan en la propiedad de las empresas y se benefician de su expansión. Es así como se afirmó que la reprivatización de las empresas públicas trae consigo la democratización del capital.

El ex presidente Salinas sostuvo:

[...] que el Estado debe cambiar para mantener su capacidad de defensa de nuestra soberanía y, en lo interno, ser promotor de la justicia y conductor de la sociedad. Debido a que el Estado crecientemente propietario se volvió rápidamente incapaz ante el incremento de las necesidades de una población en rápido aumento; ante una planta productiva sobreprotegida y poco competitiva; ante la demanda de mayor calidad de bienes y servicios; ante la existencia de más transparencia en las relaciones del Estado y la sociedad y, todo ello, en medio de una crisis fiscal sin precedentes [Salinas, 1990:27 y s].

La crítica al Estado mexicano es que recurrió a nacionalizaciones, creación de empresas públicas, proteccionismo a la industria y a las relaciones laborales que fueron buenas en su momento, en el cual se desarrolló y consolidó el Estado benefactor, pero en la actualidad la situación de ineficiencia del aparato público administrativo y el rezago del sector productivo, son las razones por las cuales se reclama la necesidad de que el Estado debe dejar de ser obeso e ineficiente, y con ello surge la propuesta de reformarlo para poder cumplir con el principio estatal de realizar una acorde función pública que permita el desarrollo y progreso de la sociedad. Se trata por lo tanto de avanzar en la conformación de un Estado neoliberal.

En su mensaje hacia los obreros el día 1 de mayo de 1990, el ex presidente Salinas delineó en ocho puntos su proposición sobre “un nuevo sindicalismo”, la cual estaba acorde con lo que el gobierno pensaba que debía de ser el sindicalismo dentro del proyecto de Reforma del Estado. En el siguiente listado se enumeran los puntos dispuestos, por el entonces jefe del ejecutivo, para la modernización sindical [Méndez y Quiroz, 1990:48]:

1. Un sindicalismo fuerte y representativo con capacidad de interlocución.
2. Necesidad de abandonar la estrategia de confrontación de principios de siglo.
3. Establecimiento de fórmulas de cooperación entre los factores de la producción.
4. Preservación de la alianza histórica del movimiento obrero con el Estado.
5. Respeto a la autonomía sindical desde el punto de vista político gubernamental.
6. Perfeccionamiento de las relaciones laborales con obligaciones tanto para empresas como para sindicatos.
7. Urgencia de la comprensión y disposición obrera para incrementar la productividad, bajar costos y coadyuvar a ganar mercados dentro y fuera del país.

8. Imprescindible crear desde la empresa una cultura de motivación y comunicación que otorgue incentivos, aliente y premie el esfuerzo obrero.

En lo esencial, lo que sobresale de los ocho puntos es que se busca establecer nuevas formas de cooperación entre los factores de la producción y, fundamentalmente, busca la disposición obrera para incrementar la productividad. Por lo tanto el objetivo principal de la nueva relación sindical es que ésta contribuya al incremento de la producción en el trabajo.

Complementario a estos puntos, se encuentran también como proyecto acorde a la reforma del Estado, lo que el ex presidente Salinas denominó “democracia Industrial” en el xxvii aniversario del Congreso del Trabajo y al terminar el desfile del primero de mayo de 1993. En esas ocasiones el ex mandatario definió como “democracia industrial” a la libertad de trabajadores y empresarios para dialogar y decidir directamente sobre su circunstancia en la fábrica o en el centro de trabajo. La democracia industrial se establecía en ese momento como el diálogo entre los factores de la producción, empresarios y trabajadores, con el convencimiento de que con el éxito de la productividad se beneficiarían ambos [Pérez, 1994:99-101].

Tanto la propuesta de “un nuevo sindicalismo”, como la de la “democracia industrial”, proponen la conformación de una nueva cultura laboral, con tal de consolidar un futuro de unidad, eliminando la lucha antagónica entre el capital y los trabajadores, con el convencimiento de que ambos, serán beneficiados dentro una idea común de cooperación y en la búsqueda de mayores niveles de productividad.

El proyecto de reforma del Estado se llevó a cabo en condiciones de debilidad sindical, donde el Estado, en general, no espera negociar con los sindicatos las nuevas medidas productivas, sencillamente las impone y al sindicalismo, por su condición de subordinación al Estado y por su falta de alternancia seria, al parecer no le quedó otro camino más que aceptarlas, y en el mejor de los casos buscar acoplarse a ellas. Aunque, es importante señalar que la reforma del Estado no ha tenido necesariamente un camino sin contratiempos, ésta se ha enfrentado a diferentes respuestas y oposiciones, el sindicalismo oficial ha luchado, aunque con poco éxito, para que el proyecto de reforma no lo excluya del todo.

La debilidad del sindicalismo mexicano frente a la reforma del Estado bien se puede caracterizar, entre otros ejemplos, en cuatro casos distintivos y sobresalientes. El caso del Sindicato Petrolero, STPRM, es un ejemplo claro de la política de reducción del poder de los dirigentes sindicales, instaurado por el Estado para que no representen un obstáculo en la búsqueda de mayores niveles de productividad y calidad en la empresa. Al llegar al poder Carlos Salinas una de sus primeras acciones fue destituir a Joaquín Hernández Galicia “La Quina” como líder de los petroleros, quién se había constreñido en el poder y representaba un obstáculo para la reforma

salinista, fue sustituido por Sebastián Guzmán Cabrera, quién después de una serie de problemas en cuanto al control del sindicato fue sustituido por Carlos Romero Deschamps, ambos dirigentes fueron puestos con el aval del ejecutivo. La modernización de Pemex ha traído como consecuencia la creación de los cuatro organismos subsidiarios (Pemex Explotación y Producción, Pemex Refinación, Pemex Gas y Petroquímica Básica, y Pemex Petroquímica), toda esta reestructuración ha disminuido el poder político del sindicato, el despido masivo de petroleros y la flexibilización del Contrato Colectivo de Trabajo [Pérez, 1995:73-79].

Otro ejemplo de la sustitución de un líder que de alguna forma representaba un obstáculo para la Reforma del Estado, es el caso de Carlos Jonguitud Barrios, quien fue sustituido como líder del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación SNTE por Elba Esther Gordillo para poder controlar las movilizaciones magisteriales, dismantelar la fuerza del grupo de apoyo de Jonguitud, “Vanguardia Revolucionaria”, y principalmente impulsar una reforma educativa sin mayores obstáculos para la modificación del artículo 3° constitucional.

Dentro del terreno de la industria automotriz, tenemos otro ejemplo sobresaliente que sirve para ver cuál era el tipo de sindicalismo acorde con la modernización industrial impulsada por el Estado, este ejemplo es el caso del Sindicato Independiente de vw de México, el cual a raíz del conflicto laboral de junio y julio de 1992, atravesó por un proceso de reestructuración autoritaria respaldada por la ST y PS; a consecuencia del conflicto fueron cambiados los Estatutos del Sindicato, el Contrato Colectivo de Trabajo fue flexibilizado, el Sindicato perdió su independencia al ser incorporado al cuerpo formal de la Fesecs, y se limitó su legítimo derecho de representación y su posibilidad de intervenir en la conformación de las condiciones de trabajo. El caso del Sindicato de vw ejemplifica la contradicción de la política modernizadora del Estado, basada por un lado en una orientación económica neoliberal y por el otro, en una política laboral intervencionista y corporativa, que tiene por objeto ajustar las relaciones industriales a la lógica de la transformación productiva impulsada por el Estado [Pérez, 1996:57-68].

Por último, uno de los ejemplos más sobresalientes del periodo salinista es el del Sindicato de Telefonistas, STRM, éste sindicato ante el anuncio del gobierno mexicano —a finales de 1989—, de privatizar la empresa telefónica, se presentó como un sindicato que no estaba en contra de la privatización, sino que buscaba insertarse de alguna forma al proceso de cambio. Al privatizarse la empresa telefónica a finales de 1990, el STRM realiza una alianza con la empresa y con el gobierno, con ello logra firmar a lo largo del régimen salinista una serie de convenios de modernización y productividad. Sin embargo, esto le costaría tener que supeditarse a los intereses de la empresa con respecto a los cambios en el Contrato Colectivo de Trabajo, tuvo que flexibilizar la movilización de los trabajadores a las disposiciones de la empresa

telefónica y aceptar la imposición unilateral de la implantación de nuevas tecnologías, además, el sindicato tuvo que aceptar sólo ser avisado de los cambios aceptados.

Con respecto a las grandes agrupaciones obreras, la federación que mejor se acopló a la reforma del Estado en ese momento fue la que surge en abril de 1990, la Federación de Sindicatos de Empresas de Bienes y Servicios (FESEBS). Sus principios fueron plasmados en los documentos básicos, en los cuales asumen una ideología productiva, política y laboral que va de acuerdo con las concepciones patronales basadas en la productividad. Seis sindicatos nacionales, los de electricistas, telefonistas, pilotos, aviadores, sobrecargos, de aviación y tranviarios, asumen el reto de romper con las ataduras corporativas de viejo tipo, sólo que a la defensiva, desde la lógica que impone la empresa y el Estado [Quiroz y Méndez, 1991:183].

Con 81 artículos y 12 capítulos, las seis organizaciones de la FESEBS decidieron conformar los estatutos que regirán a la organización. Una vez que fueron aceptados los estatutos y objetivos de la FESEBS por parte de la Secretaría del Trabajo, ésta reconoce como principios la emancipación política, económica y social de la clase trabajadora, la democracia y la autonomía sindicales, la no reelección consecutiva de sus dirigentes, la no integración y la no intervención colectiva como organismo en partido político alguno y el respeto a la libre afiliación política de sus miembros, el derecho al salario constitucional, a la huelga y a la libre manifestación de las ideas.

Los objetivos de la FESEBS se plantearon acordes con las concepciones y las características que posee el Estado en su reforma. Dentro de sus lineamientos busca poner al sindicato en el camino del cambio productivo y tecnológico. Las coincidencias entre el proyecto sindical del gobierno y la constitución de la FESEBS colocaron a esta organización como la privilegiada para legitimar el proyecto de Reforma Económica del gobierno.

Pero en la práctica, la FESEBS, se encontró en una contradicción. Por un lado, presentó un carácter modernizador que es estrictamente técnico-económico, es ahí donde ofrece salidas concertadas al Estado y al capital; y por otro lado, posee una no correspondencia con nuevas formas políticas de ejercicio de la democracia sindical, como la participación real de los trabajadores en el proceso de producción. El sindicalismo de la FESEBS, en lo político se ha visto con caracteres corporativos iguales o similares que la CTM, el caso del sindicato de VW en 1992 lo demuestra. Los únicos rasgos anticorporativos rescatables de la FESEBS son su relación no subordinada al PRI y sus simpatías hacia un Estado discreto en su participación en la economía.

Pero cuando se presentó la crisis política de 1994 por el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, EZLN, y por los crímenes políticos de Luis Donaldo Colosio, candidato a la presidencia por parte del PRI, y de Francisco Ruiz Massieu, ex gobernador priísta y dirigente del partido, el gobierno no buscó apoyo en la FESEBS, organización que mejor legitimaba los lineamientos modernizadores del Estado, sino

lo buscó en la CTM, reviviendo la alianza histórica corporativa —por lo menos en lo relacionado al tradicional apoyo electoral— para enfrentar las elecciones presidenciales de 1994 y recuperar votos para el PRI. La CTM por su parte respaldó al partido gobernante y con ello trató de que no se modificaran los privilegios adquiridos durante tanto tiempo. El Estado necesitó de las viejas componendas corporativas tan sólo cuando la coyuntura hizo necesario el reconocimiento o apoyo del sector obrero.

ERNESTO ZEDILLO: LA CONTINUIDAD DE UN PROYECTO

El ex presidente Ernesto Zedillo, dentro de sus planteamientos generales persiguió los mismos objetivos con respecto a la reforma del Estado que los de sus dos antecesores inmediatos. Esto es, siguió una estrategia de corte neoliberal: privatización del aparato público, incentivos a la inversión extranjera y apertura al comercio exterior. De igual forma que sus antecesores, el entonces presidente Zedillo se planteó como meta fundamental de su gobierno acabar con la grave crisis económica y puso énfasis especial en la eficiencia del aparato productivo nacional para salir adelante de la crisis en la que se encontraba el país.

Según el Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000, mejorar las condiciones de vida de los mexicanos solamente sería posible con un crecimiento económico generador de empleos productivos y promotor de la recuperación de los salarios reales. Para alcanzar dicho crecimiento hay que vencer un doble reto. Primero promover las condiciones que alienten la máxima demanda posible de fuerza de trabajo para la operación eficiente del aparato productivo. Segundo, coadyuvar a la elevación sostenida de la productividad laboral. Elevar el potencial productivo de la fuerza laboral y propiciar su desarrollo, según Ernesto Zedillo, este era el objetivo de mayor importancia para alcanzar el crecimiento sostenido de la producción, la productividad y los salarios.

Con respecto a la reforma del Estado y a diferencia de su antecesor Carlos Salinas, Zedillo se sostuvo en mayor medida dentro del debate acerca de la reforma política que sobre la reforma económica y laboral del Estado. La reforma del Estado, dentro de su aspecto político, se presentó como la necesidad de cambiar sus distintos componentes (los tres poderes: ejecutivo, legislativo y judicial), así como las formas, condiciones, procesos y relaciones que comprenden. De singular importancia es el hecho de superar el atascamiento en que habían caído el gobierno y los partidos, quienes se erigieron en los actores prácticamente exclusivos del proceso de reforma estatal, esto en gran medida determinó su enfoque primordialmente electoral, de corto plazo, sujeto a intereses coyunturales y fragmentarios.

La relación que se mantuvo entre el Estado y el sindicalismo en el gobierno zedillista, en general, es la misma que la de sus dos antecesores. Se continuó con un

proceso de privatizaciones donde se pasaron por alto las dirigencias sindicales correspondientes y no se les tomó en cuenta para su participación en estos procesos. Los tres ejemplos claros de esto lo constituyen el conflicto con el Sindicato único de Trabajadores del Autotrasporte Urbano Ruta-100 SUTAUR-100, la reforma a la seguridad social y la venta de la petroquímica.

El caso de Ruta-100. El día 8 de abril de 1995 a los miembros del SUTAUR-100 se les impidió entrar o fueron desalojados de los módulos donde desempeñaban su trabajo. También fueron giradas órdenes de aprehensión contra 12 dirigentes del Comité Central del sindicato, deteniendo a cinco de ellos y a su asesor jurídico. Todo apuntaba a que la desaparición de Ruta-100 era una decisión política con el objetivo central de eliminar al sindicato más “radical” de ese momento y así paulatinamente retirar el subsidio que representa el verdadero fondo del problema. Dentro de los planes del Departamento del Distrito Federal, DDF, para modernizar el transporte público, figuraba la concesión de líneas de autobuses y el sindicato de Ruta-100 representaba un estorbo para este fin.

Sin embargo, el gobierno no contaba con una prolongada resistencia de los trabajadores de Ruta-100; el 9 de abril de 1996 el DDF ofreció a los trabajadores una serie de indemnizaciones para que estos abandonaran su lucha. El gobierno con sus contratiempos se impuso de nueva cuenta sobre un sindicato, fracturándolo y marginándolo del proceso de modernización, sin tener una respuesta del sindicato que vaya más allá de la pura lucha frontal. Un segundo ejemplo, que de igual forma sobrepasa al sindicato, son las modificaciones a la Ley del Seguro Social aprobadas el 8 de diciembre de 1995. De la misma forma que en el pasado, el gobierno de Zedillo actuó con una serie de políticas privatizadoras, en este caso en cuanto a Seguridad Social, este proceso inició en el sexenio de Carlos Salinas con la creación del Sistema de Ahorro para el Retiro, SAR, en 1992. Las reformas a la ley del Seguro Social no contaron con el consenso de los trabajadores ni del Sindicato Nacional de Trabajadores del Seguro Social, SNTSS. Con el principio de equivalencia, la individualización, la intervención de las Administradoras de Fondos para el Retiro, AFORES, las aseguradoras en la administración de las cuotas, la intervención de empresas privadas en áreas y servicio que cubría el IMSS, entre otras cuestiones, se establecieron las bases para la privatización de la seguridad social como parte de la reforma del Estado.

Un último ejemplo de cómo la reforma del Estado encabezada por Ernesto Zedillo siguió adelante con la misma política trazada por los dos gobiernos anteriores, lo constituye la venta de la petroquímica. Presionado por la crisis económica y financiera y por los compromisos contraídos tanto con la firma del Tratado de Libre Comercio, TLC, en 1993 como con el FMI y el gobierno de los Estados Unidos, en febrero de 1995 —condición para el otorgamiento del préstamo de más de 21 mil millones de dólares

a nuestro país—, el gobierno decide y compromete acelerar el ya iniciado proceso de privatización de otras empresas estatales incluidas las plantas petroquímicas. El gobierno zedillista trató de justificar la venta de las plantas petroquímicas argumentando que con la venta lograría su desarrollo y modernización. Todo este proceso de venta de la petroquímica, sigue por encima de los trabajadores y los miembros del Sindicato Petrolero que se oponen, de la misma forma como se ha venido dando desde el sexenio pasado.

Por su parte la CTM ha buscado enfrentarse hoy a la nueva realidad que establece la situación actual de crisis con la firma de un acuerdo con la COPARMEX, en julio de 1995, para la conformación de una “Nueva Cultura Laboral”; dentro de los 11 puntos que conforman el acuerdo destaca el reconocimiento de que vivimos en un mundo económico globalizado y que para poder elevar el nivel de vida de la sociedad es necesaria la productividad, que permitirá una mejor remuneración a las personas que intervienen para lograrla. La nueva cultura laboral mexicana, dice la COPARMEX y la CTM, debe tener como sustento fundamental el diálogo, la concertación y la unidad de esfuerzos entre las organizaciones sindicales y los directivos empresariales.²

A raíz de este acuerdo y como continuación del pacto entre la CTM y la COPARMEX, durante el acto celebrado el 13 de agosto de 1996 en Los Pinos, 10 de las 39 organizaciones que conforman el Congreso del Trabajo, dirigentes empresariales y como testigo de honor el entonces presidente Ernesto Zedillo, firmaron un documento de 12 cuartillas denominado “La nueva cultura laboral”. Este documento incluye compromisos generales, que van desde el establecimiento de principios éticos en las relaciones laborales, hasta metas para aumentar la productividad y los empleos.

Uno de los hechos sobresalientes es el espíritu con el que el ex presidente Salinas de Gortari establecía la necesaria conformación de “un nuevo sindicalismo” sobre la base de una supuesta “democracia industrial”, que eliminara las diferencias entre trabajadores y empresarios para poder avanzar en el diálogo y el compromiso que beneficie a ambos. En el mismo sentido Ernesto Zedillo, durante el acto mencionado, aseguró que “una nueva cultura laboral” favorecería no sólo la armonía entre empresarios y trabajadores, sino mejores rendimientos para unos y otros, y consideró que el ejercicio honesto de esos principios permitiría incrementar sostenidamente la producción, los empleos y el ingreso de los trabajadores. Al igual que su antecesor, Zedillo estableció que la responsabilidad compartida entre trabajadores y empresarios contribuye al proyecto de reforma del Estado, cuyo objetivo primordial es la productividad, la eficiencia y la calidad, la cual ha beneficiado en mucho a los dueños del capital y no a la clase trabajadora.

² Los Acuerdos por una Nueva Cultura Laboral, firmados por la CTM y la COPARMEX, se pueden ver en el *Semanario CTM*, núm. 2219 del 28 de julio de 1995.

Durante el sexenio de Ernesto Zedillo, específicamente el 28 de noviembre de 1997, se constituyó la Unión Nacional de Trabajadores, UNT, que integró a los sindicatos STRM, SNTSS y STUNAM, esta organización se presentó como una alternativa diferente y de lucha en contra del CT y la CTM, buscando ser la renovación del sindicalismo mexicano y tratando de abatir los vicios del sindicalismo corporativo, desde ese momento se planteó, como uno de sus objetivos principales, permanecer independiente del gobierno, de cualquier partido político y de los empresarios.

La UNT retoma el camino del Foro El Sindicalismo ante la Nación, el cual tuvo una vigencia de 1995 a 1997 —su división y fracaso se debió a las luchas internas por el poder entre Elba Esther Gordillo del SNTE y Francisco Hernández Juárez del STRM. La UNT busca, como uno de sus grandes objetivos históricos, lograr la reestructuración democrática del sindicalismo, que permita autenticar y fortalecer a los sindicatos como organizaciones que defiendan y promuevan los intereses y los derechos de los trabajadores pero también como organizaciones que transformen y que reviertan las iniquidades y los desequilibrios inherentes al capitalismo. Desde 1997 la UNT trata de convertirse en la central nacional que logre atraer y unificar a miles de trabajadores que repudian el corporativismo, la manipulación o corrupción de sus dirigentes sindicales. Sin embargo, a casi cuatro años de su existencia, la UNT no ha logrado aún el crecimiento cualitativo y cuantitativo que la perfile como la organización sindical capaz de disputarle la hegemonía al Congreso del Trabajo.

VICENTE FOX: NUEVAS ALIANZAS Y VIEJAS ESTRATEGIAS

Después del triunfo electoral de Vicente Fox el 2 de julio de 2000, las inquietudes públicas acerca del futuro de los sindicatos —frente a un presidente no priísta— y de sus relaciones con el Estado se han generado en los grandes dirigentes de las principales corrientes sindicales, pareciera que entre estos dirigentes hubiera más interés por la sobrevivencia, nuevas alianzas o la ganancia de poder que por aprovechar la coyuntura para refundar el sindicalismo con rumbos no corporativos y sí democráticos y representativos. La CTM y la UNT compitieron al momento de felicitar al triunfante Fox y de presentarse a dialogar con él. La CTM prometió al nuevo gobierno impulsar el “Acuerdo por una nueva cultura laboral con orden, paz y armonía”. El sindicato de petroleros reconoció también el triunfo y pidió respeto a las relaciones laborales en Pemex y además, que la empresa no fuera privatizada; el de Mineros reconoció por igual el triunfo del PAN y pidió respeto a la autonomía de los sindicatos; otro tanto hizo la FSTSE. La UNT no sólo felicitó al candidato triunfante sino que pidió el fin del corporativismo y enarboló sus propuestas de negociación de la productividad y alianza con las empresas. Ante la ofensiva de la UNT los antiguos miembros del Foro del Sindicalismo ante la Nación, que en 1997 no ingresaron a la UNT (SME, SNTE, COR, CNT, FSTSGEM, la FOSM), y con el añadido del sindicato de petroleros

formaron un frente en septiembre de 2000 para impulsar sus demandas ante el nuevo gobierno [Garza, 2000:6-20].

El gobierno de Vicente Fox ha mostrado la continuidad del modelo neoliberal, continuando con los topes salariales; firmó un nuevo pacto, anunció el envío al Congreso de la Unión de la iniciativa de ley para modificar los artículos 27 y 28 constitucionales y así abrirle paso a la inversión privada (nacional o extranjera) en la industria eléctrica; insiste en reformar la LFT, y en el Congreso presentó una iniciativa de reforma fiscal para gravar alimentos y medicinas.

Fomenta desde la STYPS un nuevo sindicalismo que privilegie la concertación y deje atrás la lucha de clases. Por otra parte, los problemas financieros en México y los Estados Unidos han dejado en el primer trimestre del año 2001, cerca de 250 mil desempleados, principalmente de la industria automotriz, autopartes, maquiladoras, industria textil y hulera.

Para no tener enfrentamientos el gobierno de Fox decidió reconocer y dialogar con las dirigencias sindicales de las diferentes expresiones del sindicalismo mexicano. A todos les ha dicho lo que quieren escuchar. Al Sindicato Mexicano de Electricistas, “la industria eléctrica no se privatizará”; a los petroleros, “Pemex no se privatizará”; a los cetemistas, “tenemos la inspiración de quienes lucharon en el pasado, quienes lucharon en el siglo XX, como lo hiciera Fidel Velázquez, quien no dejó de luchar cada uno de sus días por sus queridos asociados, por los trabajadores”; a la UNT, “son un ejemplo de la nueva cultura laboral, pues han hecho a un lado la confrontación y optado por el diálogo” [Gutiérrez, 2001:4-10].

El pasado 28 de febrero de 2001 se firmó el “Consejo para el Diálogo con los Sectores Productivos”, el documento se parece al tipo de pacto que se firmó durante los gobiernos priístas, desde 1987, donde se acordaban no solamente los porcentajes de aumento a los salarios —que siempre fueron inferiores a la inflación—, sino toda una serie de medidas y políticas a seguir, haciendo con esto a un lado al Congreso de la Unión. La única diferencia es que hay dos nuevos firmantes, la UNT y la Federación Nacional de Sindicatos Independientes, FNSI, en representación de los llamados sindicatos blancos.

Este tipo de pacto es parte de los objetivos de la Reforma del Estado, propuesta por el nuevo gobierno que busca, de igual forma que en el pasado, la concertación de un nuevo acuerdo social entre los empleadores, los trabajadores y el Estado. El objetivo de esto, por lo tanto no es nuevo, se trata de crear un sistema laboral y productivo que sea competitivo, que fomente la productividad y la inversión en la capacitación de los recursos humanos, lo cual favorece enormemente a las empresas aunque en todo momento, dentro de la propuesta de la reforma del Estado, se mencione que estos cambios también beneficiarían a los trabajadores. Lo más probable es que se están buscando procesos políticos y legislativos que contribuyan a llevar

acabo la reforma de la LFT y en su caso la del artículo 123 de la Constitución, para lograr mayores condiciones de flexibilidad en las relaciones obrero-patronales que favorezcan la productividad de las empresas, lo cual siempre ha beneficiado a los empleadores en detrimento de los trabajadores [e. g., Trabajo, 2001:32-35].

Mientras el sindicalismo tradicional sigue con sus mismas prácticas discursivas y posiciones, el gobierno foxista impulsa y promueve un nuevo sindicalismo, cuyo marco ideológico y proyecto no es otro que la “Nueva cultura laboral”, documento firmado en 1995 por la CTM y por el actual Secretario del Trabajo, Carlos Abascal, quien representa a la cúpula empresarial, como presidente de la COPARMEX.

El CT, apropiado y utilizado por la CTM como tribuna e instrumento de interlocución con los gobiernos, antes del PRI, ahora busca una alianza similar con Vicente Fox. Pese a que la dirigencia de la CTM, de cara a las elecciones del 2 de julio del año 2000, hizo alarde y amenazó con un paro nacional si ganaba la presidencia el PAN, una vez que se decidió la contienda electoral las cosas cambiaron radicalmente, pues se dieron encuentros inéditos entre las dirigencias cupulares y el ya presidente electo; entre éstos destacó el encuentro de Leonardo Rodríguez Alcaine, secretario general de la CTM, del SUTERM y presidente del CT, quien en esa reunión calificó a Vicente Fox como su amigo.

La búsqueda de un acercamiento por parte de la CTM con el ejecutivo, se contradice en los discursos de sus dirigentes quienes no dejan de mencionar que han venido haciendo alianza con los gobiernos emanados del PRI, señalando que hoy no hay alianza con el gobierno, pues este procede de un partido distinto y de ideología contraria a la que han practicado. La CTM, dice que no rompe sus alianzas, pues han demostrado que a lo largo de la historia son institucionales y leales al PRI. Está buscando un nuevo compromiso con el PRI para tener una participación mayor en la toma de decisiones dentro del Partido y así obtener mayores candidaturas a la hora de las elecciones.

Sin embargo, a pesar de los discursos de respaldo al PRI las cosas no son tan claras, ni tan estables con los diferentes dirigentes obreros pertenecientes a este partido, por ejemplo Alberto Juárez Blancas, secretario general de la Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos, CROC, hasta antes de las elecciones internas del PRI para candidatos a la presidencia de la República, y aún en las elecciones presidenciales, dio su total respaldo y apoyo a Manuel Bartlett Díaz. Pese a que su candidato perdió la contienda interna, como su partido la presidencia, se entrevistó al igual que otros dirigentes, con el presidente Vicente Fox. Pugnó por la creación de una central obrera única para defender los derechos consagrados en la LFT; además dejó establecido que su central adoptará una actitud firme con el gobierno de Fox. Sin embargo la CROC, señaló Juárez Blancas, “jalará” parejo con el gobierno de Vicente Fox porque “son tiempos de unirnos con el presidente, no importa que sea de otro

partido, porque el presidente que nos ayude lo vamos a ayudar". La CROC, desde hace 5 años, modificó sus estatutos para establecer que la organización es priísta, pero en últimas fechas, ha manifestado su postura hacia la constitución de una organización denominada "Ricardo Flores Magón" para fomentar la participación política de sus agremiados, ya que para la organización obrera no tendrá caso seguir perteneciendo al PRI si las bases ya no quieren participar en dicho partido, principalmente los jóvenes quienes rechazan al priísmo.

En la UNT al parecer sólo existe la opción ya emprendida de mostrarse ante el nuevo gobierno como la base de un nuevo sindicalismo responsable ante la economía y las empresas, democrático y propositivo. Su estrategia tiende a volverse polo de atracción de sindicatos del Congreso del Trabajo y el centro de un nuevo pacto social basado en la productividad, la legalidad y la democracia. Muchos líderes del CT siguen repitiendo prácticas y estilos obsoletos para la actual realidad política que se vive, tratan de ser tomados en cuenta por Vicente Fox, aunque para eso tengan que adoptar un rol de bufón, de sumisión o, incluso, de servilismo ante el nuevo jefe del ejecutivo.

El nombramiento de Carlos Abascal en la STYPS, el incremento de 6.5% a los salarios mínimos, la inclusión de empresarios en Pemex, la reelección de Joel Ayala Almeida al frente de la FSTSE y la declaración de que continuarán los pactos y la propuesta de reforma fiscal son elementos más que suficientes para deducir que las políticas neoliberales y el corporativismo seguirán; asimismo, se puede ver que los mencionados compromisos fueron atractivos como promesas de campañas, pero que terminada ésta es muy poco probable que Vicente Fox implemente acciones reales para cumplir la mayoría de dichos compromisos, toda vez que hacerlo significaría romper con el corporativismo sindical existente durante décadas; dicho de otra manera, sería enfrentar a buena parte del CT. El panorama sindical y en consecuencia el futuro de millones de trabajadores, parece tener un futuro sombrío toda vez que las políticas neoliberales continuarán implementándose sin mayor problema o resistencia sindical; dicho de otra manera, el cambio prometido por Vicente Fox parece quedarse sólo en un grato *slogan* de campaña electoral.

CONCLUSIÓN

La Reforma del Estado debe garantizar una transición efectiva hacia un periodo de estabilidad, crecimiento económico y gobernabilidad, para ello es necesario abrir cauces de participación social, que incluyan las diferentes manifestaciones del sindicalismo mexicano en su proceso de reformulación. Se necesita por parte del Estado una voluntad de depuración y redefinición de estructuras y prácticas antidemocráticas, de todo el aparato gobernante.

Para que la Reforma del Estado sea algo más que un proyecto gubernamental y contribuya a la reestructuración del país, se requiere involucrar a los sindicatos de

tal forma que no quede en las manos casi exclusivas del gobierno. Además, se debe tomar en cuenta que las transformaciones necesarias no consisten nada más en una mayor democracia de tipo electoral que incluya a todos los sectores, si bien es necesaria, no lo es todo. Se necesita de una democratización amplia y verdadera, con alternativa de poder y representaciones efectivas, que busque la distribución de la riqueza, la supresión de la pobreza y el desarrollo del país.

Por tanto, además de democratizar al sistema político y su relación con los sindicatos, también surge la necesidad, debido a los nuevo niveles de competencia y a la apertura comercial con los procesos de globalización mundial, de que los sindicatos sean organismos que promuevan la productividad y la calidad en las empresas sin descuidar el bienestar de los trabajadores y sin estar supeditados a los intereses del capital. El Estado y el sindicalismo tienen el reto común de enfrentar de manera más eficaz los desafíos de la modernización productiva y las nuevas pautas de competitividad internacional. El Estado tiene, por tanto, que respetar los intereses sociales, económicos y políticos de los sindicatos.

La reforma del Estado debería de acabar con prácticas autoritarias y de imposición de estrategias gubernamentales que los sindicatos por su posición de debilidad y subordinación no han sabido o no han querido enfrentar. Hace falta también que el sindicalismo busque incluirse con una mayor iniciativa y participación en los procesos para la Reforma del Estado, más allá de discursos demagógicos o de acuerdos copulares, los cuales no son suficientes para ir adelante en la mejora de las condiciones de vida de los trabajadores.

El sindicalismo mexicano se enfrenta al gran reto de conformar un espacio de participación dentro de la reforma del Estado, en un esquema que le permita poseer una vida representativa de sus agremiados y de sus intereses, que lo saque de la marginación donde se encuentra, y se constituya en un sindicalismo propositivo y con influencia en los hechos y las acciones, más allá de pertenencias de grupos o de posiciones políticas o ideológicas.

BIBLIOGRAFÍA

Garza Toledo, Enrique De la

2000 "El sindicalismo mexicano frente a la transición política", en *Trabajo y Democracia Hoy*, núm. 58, año 10, noviembre-diciembre, México, pp. 6-20.

Guillén Romo, Héctor

1990 El sexenio de crecimiento cero: México, 1982-1988, México, Era.

Gutiérrez Castro, Antonio, et al.

2001 "El sindicalismo mexicano en tiempos de Fox", en *Trabajo y Democracia Hoy*, núm. 60, año 11, marzo-abril, México, pp. 4-10.

María y Campos, Mauricio De

1988 “La política de cambio estructural”, en *El Cotidiano*, núm. 21, enero-febrero, México, UAM-Azcapotzalco, pp. 16-17.

Méndez, Luis y José Othón Quiroz

1990 “Organización obrera: nuevos rumbos, ¿nuevas perspectivas?”, en *El Cotidiano*, núm. 36, julio-agosto, México, UAM-Azcapotzalco, pp. 48.

1994 *Modernización estatal y respuesta obrera: historia de una derrota*, México, UAM-Azcapotzalco, col. Libros de *El cotidiano*.

Pérez Pérez, Gabriel

1994 *Crisis sindical y modernización del Estado de México (1983-1993)*, Tesis de licenciatura, México, FCPYS-UNAM.

1995 “El STPRM bajo las cadenas de la subordinación y el control estatal”, en *El Cotidiano*, núm. 67, enero-febrero, México, UAM-Azcapotzalco, pp. 73-79.

1996 “La reestructuración autoritaria del Sindicato Independiente de Volkswagen de México: contribución a una sociología de las organizaciones sindicales”, en *Revista de la División Académica de Ciencias Sociales y Humanidades*, núm. 15, septiembre-diciembre, México, pp. 57-68.

Quiroz Trejo, José Othón y Luis Méndez y Berrueta

1991 “Corporativismo, Modernidad y Autonomía Obrera en México”, en *Sociológica*, año 6, núm. 15, enero-abril, México.

Salina de Gortari, Carlos

1990 “Reformas al Estado”, en *Nexos*, núm. 148, abril, México, pp. 27-28.

Trabajo y Democracia Hoy

2001 “Reforma del Estado. Revaloración del Trabajo”, en *Trabajo y Democracia Hoy*, núm. 60, año 11, marzo-abril, México, pp. 32-35.

Trejo Delarbre, Raúl

1990 *Crónica del Sindicalismo en México (1976-1988)*, México, Siglo XXI editores, UNAM.