

DIVERSIDAD CULTURAL, ARTE Y LITERATURA

Coordinadores: Jeremías Ramírez Vasillas, Dra. Alejandra López Salazar y Mtro. Eugenio Mancera Rodríguez.



Tabla de contenido

Diversidad Cultural, Arte y Literatura	0
Tabla de contenido.....	1
Introducción	3
El arte como apertura. La dimensión estética de la filosofía. Un pensamiento propicio al avenuimiento en la diversidad humana.	4
Resumen	4
Desarrollo.....	6
I	6
II	8
III.....	11
IV	18
Conclusión	21
Bibliografía	23
Resumen.....	24
Palabras clave	25
Desarrollo	26
Louis Léopold Boilly	27
Gustave Courbet.....	27
L'atelier du peintre	27
Henri Fantin Latour.....	27
An Atelier in the Batignolles.....	27
La poética del joven José Gorostiza Alcalá	38
Resumen	38
Desarrollo.....	41
Contexto socio-político: en la cruzada vasconcelista.	41
Contexto literario.	42
Primeros pasos literarios.....	43
Canciones para cantar en las barcas: entre la tradición y la vanguardia.	53
Conclusión	65

Las definiciones internas y externas de la identidad. Las diversas perspectivas de la guerra sucia en <i>Guerra en el paraíso</i>	66
RESUMEN.....	66
Palabras clave	67
Los puntos de vista	68
La perspectiva del narrador.....	69
La perspectiva de los personajes.....	71
Bibliografía	76
En donde se hospeda el arte contemporáneo.	77
Referencias bibliográficas.....	84

Introducción

La diversidad cultural alimenta al arte y a la literatura, la diversidad cultural alimenta la imaginación. Se pensó que la alta cultura estaba compuesta solo de “obras clásicas”, el “buen gusto” y que era la única facultada, que las expresiones artísticas de las periferias son artes menores, expresiones exóticas, artesanías.

La hegemonía del estético reflejaba el orden del pensamiento único: el desprecio, el prejuicio, la subestimación.

Afortunadamente existen los “otros”, que abordan los objetos estéticos en otro entramado simbólico distinto (no solo de la distinción de clase), en algunos casos vinculados con la ética, la biofilia, con lo místico y metafísico, la ironía, lo paradójico o con la rabia terrenal de invertir sentidos en forma rebelde.

El objeto estético es producto sensible no ajeno a este mundo, circula en las expresiones complejas de lo urbano y lo rural, de lo étnico en versiones que atrapan estrellas.

La sensibilidad de los “otros” dispuso ojos para cantar y vivir mundos distintos.

Foro Internacional sobre Multiculturalidad 19, 20 y 21 de Mayo. Universidad de Guanajuato. Ricardo Contreras Soto.

El arte como apertura. La dimensión estética de la filosofía. Un pensamiento propicio al avenimiento en la diversidad humana.

NICOLÁS GERARDO CONTRERAS RUIZ
UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS “DR. LUIS VILLORO
TORANZO”

Resumen

En contra de las tomas de posición en favor de criterios fatalistas respecto del curso dominante asumido por la vida en común, sustentado en la lógica del mercado que viene sometiendo incesantemente a la condición humana al cierre de sus posibilidades, a su agotamiento en el margen estrecho del interés propio, en el empobrecimiento del deseo y de la sensibilidad por la fuerza seductora de la publicidad organizada, impedida para la aproximación, el avenimiento de sus manifestaciones diferentes, para revertir el desgarramiento y la fragmentación social, el arte en cuanto forma privilegiada del poder creador humano se ofrece como ámbito que permite recuperar el tema de la posibilidad como eje de un pensamiento alternativo, al margen de toda tentativa concluyente, sobre la constitución de mujeres y hombres; un mundo otro, distinto. Desde la rehabilitación de la reflexión estética de tres autores, Antonio Caso, Maurice Merleau-Ponty y José Revueltas, y de uno de los aspectos del valioso aporte de otro autor más, Carlos Pereda, se intenta en el ejercicio contiguo, una apuesta por un pensamiento reivindicante del carácter abierto del ser de lo humano y de la cultura que tiene en la actividad artística su mejor expresión, cuya dimensión alcanza formas y prácticas que por su distanciamiento respecto del dominio de la razón estratégica, permite considerar la viabilidad de ampliación del campo del acercamiento, de la aproximación interhumana.

Palabras clave

Arte, cultura, filosofía, estética, crítica.

Introducción

De las principales herencias de la modernidad, la idea de lo práctico limitado a los tópicos de la funcionalidad, la eficacia, la sencillez, permite, en amplia medida, la vigencia de lo económico como valor dominante en el tiempo actual. Moral productivista operando el control del deseo, a través del recurso de la seducción permitida por dispositivos sofisticados, haciendo de las conciencias humanas meras respuestas mecánicas a la estimulación al consumo ilimitado, generando para ellas adicciones diversas en la forma de servicios comerciales. Una vida social articulada en gran medida bajo el soporte ideológico de la racionalidad científico-técnica traducida en racionalización del dominio y en una racionalidad que funge a manera de modo de dominación permitiendo la profundización de lo que puede ser denominado “inversión del sentido de la acción cultural del ser humano contemporáneo”.

La perspectiva de la vida social parece resolverse y cumplirse en el garantizar las condiciones de reproducción y ampliación del desarrollo del trabajo productivo, del avance en los niveles y ritmos económicos a partir de la reactivación continua de la innovación tecnológica, de la funcionalidad de reglas técnicas, de la perfectibilidad incesante de las tareas de planificación, anticipando el aseguramiento de metas. Todo un circuito apegado estrictamente al modelo de medios respecto a fines. La tarea productiva persiste en el sitio de núcleo decisivo de la vida social y cultural, a cuya órbita deben girar los restantes campos de la misma: el conocimiento, el saber, el sentido, los cuerpos institucionales; la acción económica tornada estrategia política y la política retrotraída al carácter de apéndice de aquélla, una mera función especializada y agotada en la protección y afianzamiento de sus aspectos, del interés primordial que le asiste: la rentabilidad, la ganancia, el acrecentamiento del capital. La conciencia en sus planos individual y colectivo, entregada a la ofrenda al dinero.

Desarrollo

I

Antonio Caso, en la célebre obra de *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, ya prevenía sobre las implicaciones funestas para lo social y lo cultural, de la articulación de la vida en común bajo la primacía de la parcela económica –el imponerse del criterio del “tener” sobre “el ser”, el dominio de la abstracción sobre lo vital– sobre las restantes formas culturales del coexistir humano: los vínculos interhumanos y sus traducciones activas disminuidos en el mero repetirse de un desplazamiento inercial, instintivo, más cercano a una elemental condición biológica, para no jugar más sus posibilidades de despliegue que en el marco estrecho “sin más” de la simple reproducción natural, terreno de la escueta finalidad de preservación exclusiva de lo propio en repudio del concurso de la alteridad. Socavamiento de la vida al ser plegada al mero aspecto de la producción de bienes materiales bajo la tutela del interés propio, condenada a recorrer la temporalidad en experiencias de ruptura incesante en las formas del convivir humano, sometida a la repetición y profundización de la vivencia del conflicto entre unos y otros.

Existencia lanzada a la parcialización de sus proporciones, sujeta al desempeño de una llana función de renovación incesante del control sobre el medio social y natural, sin que las demás formas de expresión del *mundo de la vida* adquieran significación relevante para su desarrollo. Una situación de la sociedad y la cultura constitutiva de seres humanos dominados por el esquema de la utilidad, de la eficiencia y la eficacia y, por ello, sometidos a la determinación de la dispersión, al agobio impuesto por un instinto egoísta. Porque la vida como economía es lucha, es tendencia hacia el triunfo sobre el medio y sobre el semejante que, por la similitud de sus necesidades, llega a significar el enemigo en potencia y en acto por excelencia. Imperio de una razón que instala la vida en los terrenos del cálculo frío, del mirar indiferente, del sentido único, tornando radicalmente familiares el criterio legitimador y las prácticas de opresión de unos por otros.

El planteamiento de Caso invita y envía a una reflexión sobre las circunstancias del tiempo contemporáneo, sus prácticas y sus condiciones de posibilidad, en cuanto cuestionamiento, ventilación y planteamiento de líneas alternas para la conformación de un ser individual y colectivo más allá de la persistencia de un existir hundido por la desproporción de la fuerza

del mercado –unidad básica que sostiene el orden de los intercambios, tanto los concernientes al plano de lo económico, como a los efectuados en el terreno de la ciencia, en la técnica, en las comunicaciones, en las decisiones políticas, en la sexualidad, en la educación, en las creencias y usos religiosos–. Contexto actualizado en procesos globalizadores que han dado paso al poderío inédito, violento, de un capitalismo voraz y salvaje, culminando el añejo ideal del primer liberalismo que viera en el desbordamiento de las zonas fronterizas en la geografía planetaria, el fin primero y último de la aspiración y realización de lo humano, pasando por encima de los ideales de soberanía que acompañaran la conformación de los modernos Estados-nación. A la vez, suspendiendo perspectivas y anhelos de equidad en el concierto general de las instancias nacionales, sometiendo al imperio de las finanzas desde donde se decreta lo fundamental de sus líneas de acción, relativas al manejo de sus propios recursos, de sus medios y propósitos de desarrollo.¹ Asimismo, profundizando los márgenes de distanciamiento entre los segmentos sociales inscritos en los espacios internos de las geografías nacionales –acentuación y agudización de los abismos entre los campos del beneficio y de la omisión, de la riqueza y la pobreza, del privilegio y la exclusión–. Formas nuevas del fluir de los vínculos interhumanos y, a un mismo tiempo, el continuarse de una vida impedida para rebasar los márgenes desgastantes y paralizantes de la llana y monótona tarea económica, bajo el amparo de prácticas de renovación de aspectos básicos de lo nocivo de la tradición colonialista, dando cabida a la promoción de la idea errónea de identificar las manifestaciones y efectos negativos del proceso globalizador con cualesquier forma de lo universal, bajo el supuesto indiferenciado de la irremediable exigencia de uniformización de lo diverso, de silenciamiento de las particularidades, una unidad sustentada en la anulación de la diferencia, de lo pluriforme.

¹ Luis Villoro elucida pertinentemente el fenómeno en cuestión: “Durante los últimos decenios, la fusión de empresas de varios países ha dado lugar al dominio de gran parte de la economía mundial por firmas transnacionales que escapan al control de un solo Estado... un capital sin patria, que no está sujeto a las leyes de ningún Estado y que a todos impone sus propias reglas. Las bolsas de valores están ligadas a través del mundo y funcionan transfiriendo en un momento, de un punto a otro del globo, enormes capitales. Estos desplazamientos pueden desestabilizar en un instante, la economía de cualquier país. México sufrió en carne propia la acción de ese poder brutal”. Véase, Luis Villoro, “Del Estado homogéneo, al Estado plural”, en, *Estado plural, pluralidad de culturas*, México, Paidós-UNAM, 1998, p.p. 48-49).

II

El curso de la vida actual, pese al carácter complejo y ambiguo que exhibe en sus modos de despliegue, dispone a menudo a asumirlo bajo concepciones desafortunadas. Hay una marcada propensión a la facilidad, a simplificar y generalizar sus variados modos de manifestarse, las plurales formas en que se le percibe. Con frecuencia se tiende a asimilarle a un fenómeno uniforme de suyo asociado a experiencias de dominación. Los múltiples sesgos en que se traduce ese devenir, no constituyen un impedimento para fijar, sin mediar argumentación pertinente alguna, su correspondencia con una proyección universal única dirigida unilateralmente a la conservación de relaciones de poder concernientes a intereses específicos, cuya factura es la quiebra y destrucción de incuantificables subjetividades y colectividades. Se trata de un razonamiento que operando a partir de la premisa de que si la forma dominante de ese curso se ha concretizado en la conformación de un panorama general fincado en prácticas de opresión, de advenimiento y profundización de la miseria, del dolor, del sufrimiento, un proyecto donde el saqueo y el despojo son experiencias del vivir cotidiano, concluye con ligereza que no hay motivos suficientes para abrirse a la consideración otras formas reales o posibles de expresión en tal curso. Lejos de ver que lo universal —al igual que otras de las maneras de darse el mundo de la vida para nosotros— tiene un sentido irreductible a una sola de sus manifestaciones —esa barbarie capitalista refractaria a la intersubjetividad—, se le estandariza y se le dispone en analogía con la injusticia, con la explotación, la rapacidad, del engaño. De ahí, la fácil derivación evidenciada directamente: si las particularidades de la vida humana y sus culturas han de oponerse y resistir al poder brutal de la expansión financiera para asegurar la preservación de sus familiaridades, de sus costumbres y proyectos de vida, de su propia existencia, deben orientarse al cierre sobre sí mismas para protegerse del peligro siempre inminente, sito en el proceso uniforme de la asimilación planetaria desde donde se decretaría su muerte. En ese pensamiento se olvida la cuestión decisiva de que toda forma de vida humana es un aspecto, una parte de la condición total de la humanidad, una condición que no es exclusiva

de particularidad alguna de lo humano, un ámbito que tiene precisamente por carácter la universalidad y que por ello, se hace viable la afirmación de que no todas las maneras de darse y advenir de lo humano establecen a priori las vías de su realización bajo el presunto insalvable de la dominación.

En lo anterior, se asiste a una posición infortunada desde la que se desliza un criterio fatalista respecto del organizarse de la vida en común. No sólo se llega a considerar a nuestra realidad como algo inexorablemente condenado al movimiento estrecho de la redundancia, de la repetición incesante que no deja mayor orientación al pensamiento y a la imaginación que la de la conservación, la del mero fluctuar en el espacio del hábito, de lo doméstico, de lo dado. Asimismo, se abre la puerta a la afirmación lapidaria de que en lo humano habita una propensión natural a la dominación, una especie de volición cobijada con el manto de la maldad; la “naturaleza humana” siempre ha aparecido, aparece y aparecerá encauzada a la perversión de lo mejor del pensamiento y de la acción, a la deformación de sus manifestaciones más generosas, consumiendo lo más de lo que toca a su paso. Una supuesta esencia inevitable, algo natural, frente a lo cual poco o nada hay por hacer porque pareciera que la historia está de suyo impedida para sobrepasarse, para proyectarse hacia un porvenir distinto, condenada a oscilar en los puntos trazados por la simetría de una determinación insoslayable, dejando sin lugar a la fisura, al resquicio, al intersticio para la libertad, haciendo del presente un momento que se eterniza en la solidez, vaciado de la eventualidad, de lo aleatorio, una situación concluyente. Apuesta por un escepticismo radical donde habita la impotencia, la desesperanza, la creencia en la esterilidad de la intervención humana en virtud de que la realidad es así y el cambio no es más que vana ficción.

Una postura que exhibe la desnudez de un medrar en el encomio de la economía de esfuerzo, en la incapacidad de pensamiento donde sólo hay sitio para la respuesta simple y simplificadora. Renuencia y temor al desafío que supone adentrarse en las zonas resbaladizas de la realidad, a perderse en la complejidad del *mundo de vida*, porque para el espíritu de tedio que domina la atmósfera de los desplazamientos humanos, siempre es más atractiva la opción por lo cómodo, por eso que Carlos Pereda denuncia como principio articulador de los “bloques de pensamiento”, la máxima del “siempre es bueno más de lo

mismo², un dejarse llevar por la corriente segura, invariable de la sutura, de la clausura, de la verdad absoluta, de la razón definitiva, donde ya todo aparece previamente definido, donde el esfuerzo por pensar y actuar desde sí mismo es mínimo o no es requerido. Tendencia para la cual pasa inadvertida no sólo la condición de complejidad que asiste a la realidad social humana, sino también la presencia en esa realidad de un pensamiento que la asume en su carácter intrincado, ambiguo, una modalidad de la actividad filosófica comprometida con la cultura, impulsando en la conciencia la ejercitación de la reflexión, de la crítica, de la aproximación a nuestra plural experiencia de vivir. Un pensamiento provocador que emplaza a soñar, a repensar la realidad en sus perplejidades y a la condición humana en su “esencia” inconclusa y, con ello, al plano decisivo de la cultura en su sentido más propio, más pertinente desde el que es dignificada la existencia social humana: poder o potencia de creación y re-creación, invención y reinversión, tanteo, ensayo, fuerza de aventura, potencia virtual que se actualiza; apertura a nuevos sentidos, a la tradición alterándola, afán de búsqueda, entusiasmo por enriquecer lo real, por adicionarle nuevos elementos.

Es el carácter abierto de la cultura lo que incita en el ser de lo humano la actitud atenta, meticulosa, ante lo habitual, ante aquellos arrebatos de espíritu afanados en el establecimiento de escalas o parámetros fijos para calificar de manera única a las variantes de la existencia. Una orientación que tiene en la medida una de sus direcciones privilegiadas, para establecer límites adecuados al pensamiento y a la acción sorteando los funestos escollos de la absolutización, de la falta y omisión de cautela y prudencia característica de los bloques de pensamiento, para impedir el avenirse a otra de las máximas

² El autor uruguayo-mexicano, en su argumentación en contra de “la razón arrogante” bajo sus diferentes manifestaciones, emplaza a observar la demasía del absurdo en que se incurre cuando es invocada, en los juicios sobre lo real, una normatividad homogenizadora, ese dejarse llevar por el razonamiento inapelable de la definitividad que deja imaginar que existe una escala precisa, inamovible y general para valorar a las personas, las situaciones y los tiempos, desde la primacía de la moral, de la ciencia, de la política, del derecho o de la técnica. Juzgar una condición total heterogénea como las personas, esas identidades conflictivas, por ejemplo, desde parámetros invariables, resulta en torpes embrollos. Esto es verse atrapado en el operar de los “bloques de pensamiento”. Pereda muestra el carácter excesivamente disparatado de esa dirección muy estimada y favorecida en un medio social como el nuestro: “no leo a este novelista porque detesto sus opiniones políticas”, o “¿cómo voy a votar por ese político con una vida familiar tan confusa?”, o también, “no me dejaría operar por un cirujano que juega con tanta ineptitud al fútbol” (Carlos Pereda, *Crítica de la razón arrogante*, Taurus, México, 1999, p. 84).

detestables: “la única ruta es la mía o la nuestra”. Cultura en su significación más profunda que se comprende en una indispensable toma de distancia respecto de la precipitación en el dogma, actitud justificada desde distintos planos: lo moral, la ciencia, la política, las instituciones, que envían a la asunción refractaria respecto de todo contacto, a la negación de la alteridad. Cultura, sentido que alerta que un espacio específico de ideas, creencias o valores, no es el único posible; que las nociones de identidad o pertenencia más que afirmarse como barreras infranqueables para lo extraño, responden a una disposición para influir en y ser influido por lo ajeno; que la de autenticidad, lejos de postular una actitud que tiene que ver con lo peculiar donde es invocada la defensa irrestricta de un origen, aparece articulada a la cuestión de la autonomía donde se abre margen a la posibilidad de mejorar lo que se ha sido y lo que se es.³ En suma, todo un emplazamiento a precaverse de las variantes del pensamiento concluyente, de las tentativas a la absolutización y a la relativización excesiva que derivan en actitudes de sutura donde el umbral hacia el fanatismo es franqueado ágilmente.

III

Entre las vías que ofrecen un planeamiento concordante con la apuesta de una filosofía de la cultura en el sentido anotado con anterioridad, una formulación encauzada a situarle como fuente primigenia y espacio permeable abierto a inagotables relaciones, y por lo mismo a la creación de nuevos sentidos, campo ambiguo propicio al encuentro y avenencia entre lo diverso, lo múltiple, lo plural, a un tratamiento plausible de la tensión entre lo particular y lo general permitiendo otro modo de comprensión del mundo y de sus cosas en cuanto unidad que puede alojar la diferencia sin el supuesto de la asimilación, queremos situarnos en la propuesta de dos autores: uno que despliega su aportación en el terreno de la reflexión filosófica, Maurice Merleau-Ponty, y otro que sin asumirse en el marco de esa actividad permite una ubicación pertinente y racional en la heterogénea experiencia de

³ Un análisis detallado de estos problemas se ofrece, con la generosidad que caracteriza a su escritura, en el ejercicio de la reflexión filosófica de frente al mundo contemporáneo, por Luis Villoro en el apartado titulado “Aproximaciones a una ética de la cultura”, obra antes citada.

vivir, José Revueltas.⁴ Ambos convergen en un aspecto decisivo de sus respectivas obras, en la arista que podemos llamar, siguiendo a Mario Teodoro Ramírez,⁵ “apuesta por un concepto estético de cultura”, que aporta el espacio teórico para el despliegue del pensar más allá del marco de una dialéctica que ha mantenido los cursos de la dirección intelectual ocupados y agotados en el juego de la relación entre elementos mutuamente excluyentes, incapaz de concebir más forma de abordar las contradicciones que aquella que exige la supresión, la muerte a manera de premisa ineludible para el cambio, manteniéndose prisionera de la creencia en lo ineluctable de la desavenencia, del distanciamiento interhumano, mostrándose uno más de los modos de esas tentativas de absolutización, de edificación de verdades definitivas, de razones concluyentes y actitudes fatalistas, respecto de la vida humana en el mundo, impidiendo una mirada plausible sobre del plano cultural acorde con su dimensión adecuada.

Uno de los más significativos desarrollos de la propuesta fenomenológica husserliana, la filosofía de Merleau-Ponty, sin conformarse en estricto sentido en una teoría filosófica del arte y sin pretender otorgar a lo estético un estatuto de disciplina específica, como señala Mauro Carbone,⁶ aporta una de las mejores vías para el desarrollo de una reflexión viable en torno de los alcances del arte en cuanto momento ejemplar de la creatividad humana, por ende, de la cultura. Un ejercicio crítico cuya justa traducción tiene lugar en un pensamiento estético, que al prolongarse a toda manifestación de la aptitud creativa humana, confiere una posición óptima para una apreciación más profunda del horizonte cultural y su valor, haciendo plausibles las respuestas a cuestiones decisivas de la complejidad del existir

⁴ El escritor sometido a varias experiencias carcelarias por la intolerancia de un orden político regodeado en la corrupción, y al destierro de su ámbito de pertenencia debido a su carácter de crítico del poder, anticonformista, abierto a la discusión, defensor de la crítica y autocrítica honestas, señala: “Como simple escritor, explico la actitud cartesiana del prólogo: pienso, luego *existo* dentro de la ‘situación teórica mundial’ a la que Lefebvre se refiere. No participo en ella, entonces, ni como filósofo ni como teórico, ya que ninguna de ambas cosas soy ni he llegado a ser. Mi única legitimidad reside en mi propio campo de trabajo, donde soy un lector de mi tiempo, a la vez que un participante activo en sus luchas...” (José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones*, Obras completas, t. 18, Era, México, 1978, p. 136.

⁵ Mario Teodoro Ramírez, “El filosofar culturalista”, en, *Filosofía culturalista*, Secretaría de Cultura de Michoacán, Morelia, 2005.

⁶ Mauro Carbone, “La rehabilitación de lo sensible en la estética del siglo XX: de Italia a Italia”, en, Mario Teodoro Ramírez (coordinador), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, UMSNH, Morelia, 2002.

humano en común. El despliegue del pensamiento meticuloso del filósofo francés a propósito del fenómeno de la percepción, invita y a la vez provoca a nuestra mirada a advertir lo necesario de volver, de retornar al terreno de la experiencia originaria del mundo humano, campo olvidado, omitido o indiferente para el modelo clásico de la ciencia – soporte de la racionalidad instrumental imperante en el tiempo actual– y sus derivaciones. En ella se asiste a la base primordial, al lugar del cual hay que partir para acceder a una vía justa en la actividad de elucidación de la más auténtica situación de lo humano en el mundo. El análisis de los alcances de la experiencia originaria, aporta al pensamiento las condiciones apropiadas para una aproximación más cabal a esa zona compleja de los vínculos de condición humana con lo real, a su carácter diverso, plural, multiforme, sustrayéndose a los enfoques y concepciones que le visualizan y disponen como un ámbito jugado en una polaridad radical —lo humano separado del mundo—, como totalidades excluyentes sólo comprensibles a partir de una relación de exterioridad. Lo que la reflexión merleau-pontyana emplaza a considerar es que en el mundo de la vida se asiste a una relacionalidad que tiene por eje a la intersubjetividad, porque lo que ahí se nos ofrece no es una pluralidad de individualidades, una atmósfera conformada por individuos dispersos, sino un campo de ser primigenio, fundamental donde cada forma de vida, cada modo de visibilidad no están cerrados sobre sí mismos, ni agotan lo existente.⁷ Nuestra experiencia originaria abierta al mundo por mediación de los cuerpos, de la sensibilidad, niega de entrada cualquier pretensión de escisión absoluta interhumana y de lo humano con los restantes seres y cosas existentes en el mundo.

Entonces, lo primero que hay que destacar, y esto es lo fundamental, debido a nuestro carácter de seres en el mundo y con el mundo, eso donde vivimos, que vivimos o nos ha tocado vivir, es el que nuestra experiencia vivida de ese mundo invalida el considerarnos separados de él; nuestra posición, al contrario de lo que se supone en el esquema clásico – del cual participa en cierta medida Husserl– operando la primacía del problema del

⁷ Ese aporte de la filosofía de Merleau-Ponty, como uno de sus admirables méritos, es destacado por Mario Teodoro Ramírez al señalar: “La intersubjetividad es la visibilidad anónima que nos habita a todos, nuestra comunidad primigenia de seres carnales y sintientes; por tanto es primordial y prioritaria respecto al sujeto único y aislado. Al contrario: el sujeto individual y plenamente individualizado es un efecto, un momento o una expresión de esa intersubjetividad primigenia y arqueológica (*El Quiasmo. Ensayo sobre la filosofía de Maurice Merleau-Ponty*, UMSNH, Morelia, 1994).

conocimiento sobre el del ser, no es la que concierne a subjetividades, a sujetos relacionados con objetos situados exteriormente a ellos. La relación de lo humano con su realidad no constituye un vínculo establecido entre conciencias dirigidas hacia los objetos dispuestos fuera de ella a la manera de su plano exterior; sujetos en un mundo de objetos o entidades que les son radicalmente diferentes. Se trata de una relación donde lo humano es un ser más al lado de otros seres, un ser con, un existente en un mundo de existentes. El ser humano, con lo que se ha entendido en la tradición filosófica como una realidad de cosas y objetos, no aparece ajeno a ella sino siendo una de sus partes.⁸ Se trata ahí de una relación efectivamente negada a la exclusión, pero esto no supone una unidad toda ella armonía; se trata de una asociación que remite a lo incompleto, a lo inconcluso –por ello mismo abierta–, incluso a cierto distanciamiento, mas no un distanciamiento definitivo, irreversible, sino un movimiento de vaivén entre el alejamiento y la aproximación en una comunidad de influencias recíprocas. El mundo aparece conformado por subjetividades pero éstas aparecen interpenetradas en una realidad mundana que les es común, y esto porque más que disponer de un cuerpo son –somos– un cuerpo que comunica, que permite de suyo la reciprocidad, el intercambio, la mutualidad, una efectiva unidad que no llega a conformarse en uniformidad.

En estos planteamientos del fenomenólogo francés, se asiste al configurarse de un enfoque filosófico alternativo que impulsa a cuestionar y cuestionarnos sobre la legitimidad del reclamo a concebir la instancia de lo humano como el foco a partir del cual se hace posible el sentido del resto de los seres y las cosas que comparten con él el mundo, deslizándole en una suerte de arrogancia que le ubicaría como el demiurgo que articula, dispone, estructura al mundo y sus cosas. Con ello, a una misma vez, se nos devuelve, en esa condición primigenia, a interrogarnos sobre la validez del criterio de sobreposición unilineal de unos seres humanos respecto de otros, de unas formas de vida colectivas con relación a otras, si

⁸ Afirma nuestro autor: "Nuestra relación con las cosas no es una relación distante, cada una de ellas habla a nuestro cuerpo y nuestra vida, están revestidas de características humanas (dóciles, suaves, hostiles, resistentes) e inversamente viven en nosotros como otros tantos emblemas de las conductas que queremos o detestamos. El hombre está investido en las cosas y éstas están investidas en él".

Profundizando el razonamiento anterior, en alusión al estudio que Sartre dedica a Francis Ponge, ratifica: las cosas "vivieron en él durante largos años, tapizaron el fondo de su memoria, formaron parte, estuvieron presentes en cada partícula de su ser [...]" (Merleau-Ponty, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, FCE, México, 2003, p.p. 31-32.

en lugar de esto, nuestros vínculos no remiten más a un plano complicado, equívoco, incierto, un devenir de intercambios, de inversiones permanentes, de sobreposiciones recíprocas, un horizonte de multiplicidades y multivocidades en relaciones de coexistencia nunca terminadas, un ámbito relacional de fuerzas e intensidades.⁹ Si de alguna especie de proporción interhumana se puede aludir en ese sentido, es de aquella que envía a una interacción siempre abierta y continua. Pero no sólo eso. Asimismo, queda en entredicho la idea de una dispersión categórica, pura, inevitable, en las formas de advenir del juego de los vínculos interhumanos en los variados escenarios de concreción de los modos de convivencia, en virtud de la diferencia que nos concierne. El que nuestras conciencias-cuerpos, nuestras carnalidades, nuestra condición originariamente corporal-sensible, perciban de modos diversos el mundo, no implica un distanciamiento definitivo porque somos ajenos a toda suerte de plenitud ontológica –como lo es el mundo mismo–, es esto lo que permite formular que, a pesar de lo aparente de nuestras distancias insalvables, aparecemos dispuestos en el juego de los contactos con lo que nos es diferente, nos mantenemos en un impulso a la búsqueda de lo nuestro, de lo propio en la alteridad, sin que las respuestas logradas sean algo concluyente. Si entre el ser humano y las cosas hay una cercanía tal que hace a éstas cobrar atributos humanos, y a lo humano acaecer impregnado de las cosas, por qué no podríamos suponer al mismo tiempo que en las relaciones entre humanos se dan influencias afectivas reversibles, intercambio de rasgos y bienes, sobrepasando la orientación imperante de negarnos unos a otros, la vocación de cierre que limita nuestro alcance.

Desde la orientación fenomenológica en el análisis radical de la percepción de Merleau-Ponty, dice Mauro Carbone,¹⁰ se confiere un énfasis decisivo a las formas en que se expresa nuestro contacto con lo sensible, con la otredad humana y los seres que acompañan nuestra

⁹ A propósito del vínculo entre el mundo humano y el mundo de las cosas sensibles, un criterio más acertado queda formulado en la propuesta de nuestro filósofo francés, un vínculo que nos parece a la vez ampliamente pertinente para ser transferido a los nexos interhumanos. Sostiene Merleau-Ponty: "... reconocer, entre el hombre y las cosas, **no ya esa relación de distancia y dominación** (el subrayado es nuestro) que existe entre el espíritu soberano y el fragmento de cera en el famoso análisis de Descartes, sino una relación no tan clara, una proximidad vertiginosa que nos impide apoderarnos como un puro espíritu desligado de las cosas o definir las como puros objetos y sin ningún atributo humano" (Ibid., p. 34).

¹⁰ Op. cit., p. 63.

estancia mundana, traducida en una permuta incesante de fuerzas e intensidades que tiene por muestra ejemplar a la actividad artística. De ahí que en ese espacio sea resuelto el aspecto fundamental de la cultura: la acción creadora en cuanto proceso que coimplica los planos material y espiritual de la actividad humana. Materialidad en cuanto poder, potencia capaz de poner en juego esas fuerzas e intensidades sorprendentes, insólitas, exóticas; espiritualidad que al materializarse cobra forma en un estilo, articulación de sensibilidad y significación,¹¹ una vasta operación expresiva desdoblada como aptitud que prosigue indefinidamente la tarea de crear. En el arte, para el filósofo francés, estamos ante la actividad humana que mejor recoge la riqueza de elementos del mundo que nos sale al encuentro enriqueciéndolo a su vez, inaugurando otras realidades, actualizando la potencia humana de innovación. En cuanto manifestación cultural, la praxis artística es la modalidad que mejor expresa el poder o potencia coimplicado en la articulación compleja de lo humano con las cosas, esa investidura de lo humano en las cosas y de las cosas en lo humano, ese hacerse uno de lo humano con las cosas. En el arte se alcanza a visualizar esa potencia y fuerza de la imbricación, de la intercalación seres humanos-cosas, irradiada al resto de las parcelas de la cultura (la filosofía, la ciencia, la técnica, la producción, ...), poder de actualización de virtualidades, de generación de nuevos significados, de desbordamiento de lo dado, del hábito, en suma, el carácter de fuerza de lo cultural en cuanto poder de creación, es intensidad recuperadora de la tradición que le renueva recreando lo humano, reinventándole, es energía donde lo humano se autocrea impulsándole hacia nuevas formas de vida, renunciando a las actitudes de resignación ante lo fijado, lo

¹¹ Mario Teodoro Ramírez nos ubica admirablemente ante ese espacio vital y complejo de la realidad humana que remite al modo integro de darse de la acción creadora cultural. Al abordar el problema de la relación teoría-práctica, señala el autor michoacano: "Maurice Merleau-Ponty ha insistido en que el rasgo incomparable de la experiencia humana no es la intelección pura ni la praxis separada sino la compleja y quiásmatica unidad entre ambas: entre la vida corporal y la vida anímica..., entre el pensamiento y la existencia concreta... El sujeto que sabe manejar un aparato... no se representa su saber sino que lo realiza inmediata e inmanentemente a través de un cuerpo viviente, que ya no es para él un objeto físico sino un poder-hacer, al mismo tiempo que los objetos e instrumentos dejan de ser cosas materiales para devenir potencias voluminosas o posibilidades de acción. El instrumentista –el pianista, el guitarrista, el saxofonista– se hace uno con su instrumento cuando interpreta una determinada pieza... a lo que el instrumentista se dirige no es ya a una cosa objetiva y externa, sino a una materialidad investida de sentido –el instrumento convertido en prolongación de la sensibilidad y afectividad del instrumentista" (Mario Teodoro Ramírez, "Tekne y phronesis", en, *Devenires*, Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura, Año II N° 3, UMSNH, Morelia, 2001, p.p. 173-174).

confirmado, a la paralización o inmovilidad receptiva, orientándole siempre hacia *un ser más*.

La reflexión filosófica merleau-pontyana en torno del arte, mostrando su condición de praxis abierta, pluralista, donde los cuerpos y las almas humanas encuentran su poder actualizando su potencialidad interconectados con el mundo, abre su vez la perspectiva, a un pensamiento concordante con el contenido de lo cultural y manifestación de lo humano en el mundo: la pluriformidad, la multivocidad, la polifonía, la policromía. Composición diferente en tensión con la unidad, abriendo horizontes al pensamiento que desde y para la cultura, permita generar condiciones de posibilidad para abordar y comprender de una manera más amplia nuestra experiencia del ser. Sustraerse a la consideración deplorable de que la realidad que se vive, está condenada a permanecer supeditada a esquemas y prácticas cuya dimensión simbólica se reduce a ese tipo de riqueza que paradójicamente empobrece los cuerpos y las almas, el espíritu humanos, que necesita de la dominación de unos por otros, de su distanciamiento y dispersión. El aporte de Merleau-Ponty en torno de la praxis artística sienta las bases para una concepción de la cultura en favor de un sentido pluralista sin que ello implique adentrarse en una toma de partido por la fragmentación. El desarrollo de esa contribución da a pensar a lo cultural bajo la perspectiva estética, a la manera de vía que puede dar cabida al arribo de otra forma de experiencia y vida sociocultural, pensar y pensarnos, ver y vernos en una ubicación pertinente y racional en presencia del mundo vivido. El poder creativo dispuesto en la actividad del arte, hace derivar la consideración de que tal potencia puede ser extensiva a otras formas de la actividad humana, que tal fuerza no es exclusiva de alguien en sentido individual o colectivo, ella es una experiencia que tiene lugar en ámbitos diferentes y que por ello todos poseen un valor propio. Al expresarse esa experiencia estética de diversas maneras y al entenderse que ninguna de ellas posee de suyo un rango de superioridad por su carácter irreductible con relación a las demás, se torna apropiada la reflexión sobre lo posible de su avenimiento en la recepción recíproca de elementos para sus respectivas realizaciones en un ejercicio libre de decisión de fines y

valores racionalmente preferibles.¹² No hay una apropiación exclusiva de la riqueza y belleza de la vida, en esa unidad intervenimos, participamos todos.

IV

José Revueltas, una de las grandes anomalías dentro de la tradición marxista, intolerable a sus manifestaciones ortodoxas —personalidad constituida en una fidelidad a toda prueba por la apuesta de ver en el ser lo humano una condición siempre inacabada, algo haciéndose y siempre por hacerse, desde donde se puede hacer derivar el criterio pertinente de que todo ideal, toda idea, toda creencia, toda práctica y costumbre, requieren ser sometidas al trabajo de la duda; de que el ejercicio de la crítica, de la discusión, conforman el plano vital del existir humano en común—, nos dispone ante otra perspectiva del pensamiento de, desde y frente a la cultura, a partir de la reflexión sobre lo estético. El escritor mexicano parte de la consideración de que la experiencia humana en el mundo contemporáneo, aparece sometida y reducida en amplio margen al dominio de una fuerza afirmada en la separación, en la escisión, en la fragmentación de la vida social, de los planos comunitarios. Un dominio que se actualiza lo mismo en el tópico de la individualidad que en el de los modos colectivos de existencia, lo mismo en las variadas formas de relación interhumana que en la relación de lo humano con la naturaleza y con las cosas: nuestra condición es aquella que responde a la de seres enajenados. Una condición sobre todo manifiesta en la desarticulación profunda de los vínculos entre los seres humanos en la variación de los sitios ocupados en la organización social, económica, política, en el conocimiento, en el ámbito religioso, etc.

¹² En su defensa de la posición pluralista en cuanto al trato del problema multicultural, León Olivé argumentando en contra de una actitud relativista radical y de un universalismo no matizado, afirma: "El pluralismo sostiene..., la posibilidad de que los sujetos de diferentes culturas interactúen y se interpreten recíprocamente, a pesar de tener diferentes concepciones del mundo y estándares de evaluación... El objetivo más importante que deben plantearse los individuos al interactuar..., es la cooperación y la realización de acciones coordinadas, más que el acuerdo total sobre todo lo que consideren importante..."

Más aún, el pluralismo contempla la posibilidad de interacción, incluso interacción dialógica entre miembros de diferentes culturas... y contempla la posibilidad de acuerdos, aunque no necesariamente serán acuerdos completos en todos los asuntos..." (León Olivé, "Multiculturalismo: ni universalismo, ni relativismo", en, León Olivé y Luis Villoro (editores), *Filosofía moral, educación e historia*, UNAM, México, 1996, p. 139).

La enajenación afecta por tanto a la cultura: al contrario de conformarse a manera de fuerza e impulso creadores, a manera de espacio propicio a la generación de condiciones de posibilidad para el despliegue de la aptitud humana de cuestionamiento, de crítica y autocrítica —carácter que le es inmanente—, aparece extrañada de ese sentido al hallarse condicionada al movimiento de una tendencia pragmatista insustancial, que tiene por sustento el magro criterio unilateral, elemental, intransigente de la utilidad, reivindicado por igual desde la apoteosis de la “libertad individual” del campo del capitalismo imperialista, como la de la “libertad colectivista” por su opuesto socialista. La actividad humana, su fuerza, su poder de despliegue, a partir de lo cual se produce el encuentro armónico del cuerpo y el espíritu, el enriquecimiento del mundo con nuevas significaciones, con nuevas formas de percepción de la cotidianidad más allá de un transitar constante de lo rutinario donde el disfrute marque los ritmos, el sentido más apropiado de la praxis, aparecen reducidos al constreñimiento de la mera necesidad económica. La sensibilidad es jugada en una suerte de desgaste, en el divorcio entre lo corporal y lo espiritual; una esfera sensible atenuada las más de las veces al extremo en la dislocación entre los marcos del creador y sus creaciones. Por eso, para el escritor duranguense, la cuestión fundamental en que se juega el mundo contemporáneo es la lucha por la libertad, lucha que debe librarse, en ese ambiente general dominado por el desborde del cierre, por el pensamiento y la práctica inerciales privados de espiritualidad, mantenidos en lo doméstico, ajenos al impulso creador, reducidos a la estrechez de la mera repetición, del más de lo mismo, en la generación de condiciones y ampliación de espacios apropiados al libre ejercicio de la conciencia crítica.¹³

La atmósfera enajenante tiene lugar, de manera más aguda, más directa, en el terreno de lo político. Es ahí donde se exhibe en un más alto grado la enajenación del hombre, la

¹³ Uno de los ejemplos de la forma alienante ubicado por Revueltas, aparece situado en la relación del trabajo intelectual creador dispuesto en el arte arquitectónico, que ceñido a la dominación de las relaciones de propiedad privada pierde su sentido estético para devenir en mera objetualidad inerte satisfactora de la necesidad habitacional, ello es manifestación del distanciamiento entre los planos subjetivo y material de lo humano en el existir capitalista. “A la medida en que el trabajo *intelectual*, creador, del arquitecto se hace trabajo *material*, materializado en la construcción del edificio (en el despliegue práctico del conocimiento arquitectónico), *la conciencia arquitectónica* —la potencia humana de construir edificios— deja de pertenecerle, se convierte en una pura materialidad hostil, desprovista o, más bien, *despojada* de espíritu” (José Revueltas, *Dialéctica de la conciencia*, Obras completas t.20, Era, México, 1982, p. 31).

negación de la libertad. Lejos de conformarse como el espacio abierto a la realización de las posibilidades de los sujetos, al desarrollo de los mismos en tanto sujetos autónomos y creativos, constituirse en una sabiduría para el ejercicio de la palabra y la disposición a la discusión franca, al pensamiento crítico y a la acción medida, se agota en un movimiento mecánico y reiterativo de gesticulaciones, de ceremonias protocolarias, de regodeo en la sutura, en los planos del cierre que consagran el culto a la verdad absoluta, a la pureza del dogma, a la razón impermeable e indubitable. La sobrecarga de elementos ideológicos que acompaña a los procesos que suceden a las transformaciones sociales, su consolidación y fortalecimiento, limitan la acción política a discurrir en el movimiento de las tareas al servicio de la conservación, trazando márgenes categóricos a la orientación crítica y con ello a la libertad, una libertad traducida en el libre cuestionamiento, en libertad de expresión. En ese manifestarse del fenómeno enajenante resulta víctima el arte, cuando se legitima su disposición en la función de apéndice de los dispositivos de justificación de las Razones de Estado, bajo cualquiera de sus formas. El arte al servicio de intereses que le son ajenos, negando, ocultando y deformando la realidad en cuanto ésta tenga de opuesto a ellos.

Revueltas ve en el régimen soviético stalinista el más claro ejemplo de esa tentativa, la desmesura que hace descender al materialismo dialéctico al más burdo de los constructos teóricos: la actividad artística confinada a la defensa de un marxismo ortodoxo, sublimando valores y caracteres del pretendido “hombre nuevo”, existente sólo en el plano de la ficción: alegría, optimismo, puritanismo, buenos sentimientos, héroe absolutamente positivo, cualidades todas al margen del ser humano de carne y hueso.¹⁴ Todo un contrasentido porque, como afirma nuestro escritor “El arte es una desenajenación, por ejemplo, y la filosofía también. Son las únicas expresiones realmente humanas de este mundo prehumano, porque son las más elevadas”.¹⁵ La actividad humana expresada en el arte posibilita la libertad en cuanto ámbito que despliega su poder creador, su fuerza corporal y espiritual que trasciende lo establecido, está al margen de cualquier recurso

¹⁴ “... existe, a su manera, una ‘torre de marfil’ del REALISMO SOCIALISTA, esa especie de victorianismo ‘proletario’” (José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones*, Op. cit., p. 100).

¹⁵ Andrea Revueltas y Philippe Cheron (compiladores), *Conversaciones con José Revueltas*, Era, México, 2001, p. 38.

ideológico dirigido a la justificación y validación de un orden de vida social, a su preservación, porque su sentido tiene que ver, contrariamente, con esa orientación a la inconformidad, con una especie de aversión hacia todo cuanto es tomado o dispuesto en el pedestal de la definitividad. El encuentro armónico entre lo sensible y lo espiritual que da al ser de lo humano el poder de su despliegue, de su potencia imaginativa para dar paso a lo inédito, a lo nuevo, impide toda supeditación a cualquier esquema que aspire a la paralización de la vida en cualquiera de sus manifestaciones. La actividad artística es siempre la apuesta por “un ser más”, una apuesta abierta a nuevas perspectivas, nuevos enfoques de la realidad humana. Por eso afirma Revueltas de frente a las tentativas de violentar su esencia reduciendo su dimensión a una significación de utilidad –intención claramente plasmada en la razón de Estado stalinista–, que se trata de un empobrecimiento banal, un menoscabo tecnicista del más obtuso pensamiento artesanal, cuando se pretende constreñir el arte a un contenido político o a lo que se llama, en una fórmula ramplona, “su mensaje social”. Nuestro autor es partidario convencido de la libertad del arte, de que su carácter responde a una praxis autónoma, sin que ello lleve a suponer que se propone un cierre de ella sobre sí misma, un aislamiento respecto de las demás manifestaciones de lo social y cultural. Hay una unidad tensa del arte con la filosofía, con la política, con ciertas formas religiosas, pero ello no da cabida a alegatos en favor de una relación de dominio-subordinación. Siendo un campo particular de la cultura, abierto, pluralista, naturaleza humanizada en la expresión más alta de los sentimientos, como le llama Revueltas,¹⁶ no hay razón para pensarle instalado sobre los otros aspectos de ese espacio, pero tampoco para considerar su sometimiento a cualquiera de ellos. Se trata, por su carácter de apertura, de una praxis relacional entretejida con ellos, investida de ellos e invistiéndoles, donde no se concede punto de reposo a la invención, a la innovación.

Conclusión

Es en función de lo anterior que para cualquier razón viciosa, sobre todo aquella ubicada en la apología del Estado, adherida firmemente a “los bloques de pensamiento” que le

¹⁶ José Revueltas, *Cuestionamientos e intenciones*, Op. cit., p. 199.

confieren el margen de comodidad suficiente para mantenerse en el regodeo de su verdad concluyente, de su fe incuestionable, lo menos tolerable es un arte libre, dice nuestro autor, porque el despliegue de ese ejercicio al margen de su subsunción a los juegos de la dominación, se da en proporción y en dirección inversas a la vigilancia de mujeres y hombres por las maquinarias de control del orden estatal. El arte se torna mayormente subversivo al agotarse las posibilidades de control ciudadano sobre el Estado. Sin embargo, es en la reflexión filosófica sobre el arte que lleva al planteamiento de la dimensión estética en la existencia de los seres humanos, de la experiencia sensible, de la afectividad, de la imaginación, de la creación cultural, donde se ubica el centro de los ataques de los adversarios de la libertad, porque en ese ejercicio cobra su mayor intensidad el sentido de lo artístico como momento ejemplar del carácter libre de la actividad humana. Allí se asiste al espacio que al proyectar el despliegue de la fuerza, el poder, la potencia de creación que es de suyo fuerza crítica, conduce a la negación categórica de cualquier toma de posición por un enfoque de la realidad como algo inamovible, a la revelación del carácter absurdo de cualquier apuesta por la petrificación de la vida, de lo vivo y lo vital del existir humano.

Es por la dimensión estética del existir humano que se potencializa lo objetivo y lo subjetivo del mundo humano para proyectarse a la desenajenación. Si la enajenación es extrañamiento del hombre consigo mismo, con los demás hombres, con la naturaleza y con el mundo, la inversión de ese proceso implica tomar en cuenta las posibilidades de la cultura desde la perspectiva estética en cuanto comunicación, una de las vías para el encuentro, para la avenencia entre lo diferente. Revueltas refiere a que la palabra alojada en la expresión literaria, las imágenes visuales en las artes plásticas, los sonidos en la música, permiten la comunicación del sentido de una cultura determinada, propiciando el enriquecimiento no sólo de ella sino de todas aquellas que lo reciben y lo comprenden. Con ello queda establecido un nexo con el camino de la liberación no sólo social, también política e histórica de los pueblos, porque la apertura de las culturas a nuevos horizontes y mayores realizaciones desde el punto de vista universal, coadyuva a la conformación de eso que nuestro autor denomina “la gran familia del ser humano”.¹⁷

¹⁷ Ibid., p. 313.

Bibliografía

Carbone, Mauro, “La rehabilitación de lo sensible en la estética del siglo XX: de Italia a Italia”, en, Mario Teodoro Ramírez (coordinador), *Variaciones sobre arte, estética y cultura*, Morelia, UMSNH, 2002.

Caso, Antonio, *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*, México, UNAM.

Merleau-Ponty, Maurice, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, México, FCE, 2002.

Fenomenología de la percepción, Barcelona, Península, 1994.

Olivé, León y Villoro, Luis (editores), *Filosofía moral, educación e historia*, México, UNAM, 1996.

Pereda, Carlos, *Crítica de la razón arrogante*, México, Taurus, 1999.

Ramírez, Mario Teodoro, *El quiasmo. Ensayo sobre la filosofía de Maurice Merleau-Ponty*, Morelia, UMSNH, 1994.

Filosofía culturalista, Morelia, Secretaría de Cultura de Michoacán, 2005.

“Tekne y phronesis”, en, *Devenires*, Revista de Filosofía y Filosofía de la Cultura, Año II, N° 3, Morelia, UMSNH, 2001.

Revueltas, Andrea y Cheron, Philippe (compiladores), *Conversaciones con José Revueltas*, México, Era, 2001.

Revueltas, José, *Cuestionamientos e intenciones*. Obras completas, t. 18, México, Era, 1978.

Dialéctica de la conciencia, Obras completas, t. 20, México, Era, 1982.

Villoro, Luis, *Estado plural, pluralidad de culturas*, México, Paidós-UNAM, 1998.

Arte y multiculturalidad

Reynaldo Thompson

thompsonreynaldo@gmail.com

Resumen

En el lenguaje visual del arte, la idea de multiculturalidad ha sido enfatizada en décadas recientes en gran medida gracias al uso de los nuevos medios tecnológicos como el cine, el video, la televisión y principalmente por Internet. A lo largo de la historia del arte occidental, donde por períodos ciertos países tendían a dominar a otros en el campo creativo, los lazos de unión establecidos con la obra artística, se fueron incrementando entre otras razones por el valor estético inherente a las obras. En el arte contemporáneo figurativo, o abstracto, material o virtual, temporal o permanente, tal vez los valores de belleza que dominaron el campo artístico durante milenios hayan disminuido o desaparecido, sin embargo otras herramientas como la interactividad o la facilidad en la distribución de la obra han enfatizado la interrelación ya no solo entre la cultura occidental, sino de un mundo globalizado en donde el arte es un lenguaje accesible a todo aquel que quiera comunicarse con ideas al resto de sus semejantes. Es así como la universalidad del arte en lugar de debilitarse con la multiplicidad de los nuevos medios de expresión, cobra fuerza al ser un campo incluyente del conocimiento y la sensibilidad humana.

Palabras clave

Contemporáneo, globalización, multiculturalidad, tecnología, vanguardias.

Desarrollo

En el contexto del arte y durante siglos, las cortes europeas y la alta burguesía se disputaron las obras maestras de los artistas más renombrados del continente. Desde la península Ibérica a Rusia y de Inglaterra a Italia, las mentes creadoras plasmaban la cultura y el contexto de las regiones que pintaban en sus cuadros, que a su vez servían como referencia de los avances artísticos, sociales y económicos del reino, en ocasiones los mismos artistas servían de consejeros a los monarcas para la adquisición de obras. Hoy muchas de esas obras están cobijadas por los grandes museos del mundo.

En el siglo XIX y durante el período neoclásico los pintores y escultores franceses se establecían temporalmente en Roma para estudiar las obras clásicas en un ambiente que la académica e historiadora de arte Abigail Salomon-Godeau calificó de homosocial¹⁸. Hacia finales de ese mismo siglo se inició el éxodo de artistas de varias regiones del mundo a la ciudad luz. París se convirtió así en el centro del arte y la cultura occidental, el filósofo alemán Walter Benjamin describe el fenómeno en su ensayo *Paris Capital del siglo XIX*.

La gran efervescencia multicultural en los cafés y boulevares de la gran urbe resultaban el lugar propicio para la creación donde el taller representaba el lugar de gestación de la pintura que más tarde estaría en los salones o en colecciones privadas. Si en sus inicios el taller estaba abierto a la *intelligenza*, con el paso del tiempo sus puertas se abrieron a estudiantes, marchantes y espectadores. El taller resultaba un espacio de creación, socialización y análisis de la obra misma. La multiculturalidad a la que me refiero en este breve ensayo no resultaba tan amplia antes del siglo XX, sin embargo con el avance de las vanguardias artísticas se fue incrementando al punto que podemos apreciar hoy día, pues es innegable que el impresionismo, con sus investigaciones científicas de la luz, estuvo dominado en gran medida por artistas franceses.

Los talleres de algunos pintores incluso previos al impresionismo quedaron plasmados en las pinturas de Boilly, Courbet o Foutain-Latour en las que no se apreciaba un ambiente realmente multicultural, sino una forma de socialización.

¹⁸ Para una mayor lectura sobre el tema, leer su libro *A Male Trouble: Crisis in Representation*

QuickTime™ and a
TIFF (uncommented) decompressor
are needed to see this picture.

Louis Léopold Boilly

Réunion d'artistes dans l'atelier d'Isabey.

1799

Gustave Courbet

L'atelier du peintre

1854-1855

Henri Fantin Latour

An Atelier in the Batignolles

1870

Sin embargo el pintor post-impresionista Paul Cezanne cuya reflexión fue más allá del estudio de la luz que incidía en las superficies, inició en su pintura un ingenioso desdoblamiento de los objetos observados, desafiando en la representación de los mismos, los efectos de la gravedad. Con ello se inició a un nuevo campo formal en la investigación pictórica que había perdurado desde Giotto en el Cuatrocento. La nueva búsqueda espacial culminaría en movimientos artísticos posteriores al impresionismo con la compresión del tiempo y en donde las nacionalidades de los creadores que tomaron el relevo no necesariamente tenían raíces en suelo francés.

Con la descomposición de los objetos representados en formas puras iniciado por Cezanne, el cubismo de los españoles Pablo Picasso, y Juan Gris o del francés George Braque permitió al espectador ver el lado oculto del objeto, el cual ya no tenía que ser imaginado por el espectador, el artista con su ingenio lo había descompuesto en sus caras evitando con ello una posible inversión de tiempo para observarlo desde todas sus facetas. Los nuevos retos impuestos por la fotografía representaban un desafío para el artista, siendo la primera una manera más fiel de capturar la realidad y producir una lectura global y rápida del mundo.

La búsqueda de formas expresivas en el cubismo, futurismo y constructivismo fueron un estímulo y un desafío para la sensibilidad estética. En dichas corrientes artísticas

el espacio y el tiempo estaban representados de una manera distinta. Los artistas en ese momento ya no solo eran de origen francés, también los había italianos, rusos e incluso Diego Rivera, el muralista mexicano que por aquellos años vivía en París y quien acogió al cubismo como forma de expresión artística.

París se había convertido en un magneto de creadores, no solo europeos pues con ellos convivían artistas de toda América, Asia y en menor grado de África. Sin embargo el fantasma de la Segunda Guerra opacó el cielo europeo obligando con ello a emigrar a muchos de ellos antes de ser llevados a los campos de concentración o acabar muertos en las batallas.

A mediados del siglo XX la capital del arte se traslada a Nueva York, la efervescencia artística en la ciudad americana no solo acogió a los artistas y coleccionistas de origen judío, también con ellos llegaron artistas de todos los credos y nacionalidades. El nuevo poder político y económico de los Estados Unidos les abrió las puertas de la estabilidad propiciando una vez más la creatividad artística. El interés de las mentes creativas por establecerse en la capital económica de altos rascacielos no ha mermado y desde entonces el intercambio de ideas entre culturas del orbe propicia el intercambio cultural de manera fluida.

No es un secreto que las políticas regionales en muchas capitales mundiales han permitido el reciclaje de zonas degradadas de la ciudad mediante rentas baratas para artistas, quienes una vez establecidos en dichas áreas, propician y un nuevo desarrollo económico creando al mismo tiempo una zona multicultural de creatividad, los casos de SOHO y más recientemente Chelsea en Nueva York o del casco viejo en Barcelona son prueba de ello. Un experimento similar se llevó a cabo recientemente en el Centro Histórico de la capital mexicana a iniciativa de un empresario mexicano.

Regresando al contexto norteamericano, el intercambio cultural no ha sido ajeno como señala Yves Michaud¹⁹ a los imperialismos estéticos del arte americano, que desde el expresionismo abstracto hasta Walt Disney han dominado la escena artística mundial. También es cierto que en años recientes se ha observado un desarrollo mayor del

¹⁹ Ex-director de la Ecole National de Beaux Arts en París y director en jefe de las publicaciones Cuadernos de Arte Moderno del museo George Pompidou.

pluralismo geográfico y artistas asiáticos de tradición estética distinta a la Euro-Americana forman ya parte de la historia del arte contemporáneo.

El contexto multicultural también ha contribuido al cambio de patrones estéticos, y la belleza que en términos artísticos responde a invención del gusto universal del siglo XVIII con Baumgarten (1714-1762) y Kant (1724-1804) y la consecuente predicción de la disolución del arte planteada por Hegel décadas más tarde al plantearnos la problemática de que la vida misma puede convertirse en una obra de arte quedo limitada en el contexto postmoderno.

Considerando lo como Pierre Francastel²⁰ afirma, que: *“el artista traduce en un lenguaje particular una visión del mundo común al conjunto de la sociedad en que vive”* esto quiere decir que los artistas informan sobre un mundo en algunos aspectos desconocido para el general de la sociedad, propiciando con ello los intercambios de ideas, que podrán estar inspirados en épocas recientes o hace milenios. Como ejemplos, tenemos la influencia que ejerció David Alfaro Siqueiros en Jackson Pollock, la escultura Maya en Henry Moore o los cráneos humanos decorados con piedras semipreciosas de los aztecas en la obra de Gabriel Orozco o Damien Hirst. Nadie duda de la capacidad creativa de los artistas sin embargo es cierto que ellos no salen del limbo e inician el proceso creativo.

Otro ejemplo es la influencia que ejerció Leonardo Da Vinci (1452-1519), el genio universal, en la artista alemana Rebecca Horn, inspirada no en la obra artística del italiano, sino en sus proyectos ingenieriles.

Rebecca Horn no solo ha explorado mecanismos y aspectos formales de las máquinas diseñadas en el siglo XV, sino incluso ambos artistas comparten su interés en el juego bélico que Da Vinci alimentó al diseñar armamentos al servicio de monarcas. Horn lo hace de manera catártica al instalar escopetas que disparan pintura roja, una contra la otra, simulando la sangre en los humanos.

Una vez tocado el tema de la sangre, tan recurrente tanto en el arte como en la religión ya sea cristiana o prehispánica, el cuerpo es ofrecido como tributo a los dioses. En el arte

²⁰ Sociólogo francés 1900-1970.

contemporáneo dicho recurso lo encontramos en el ya desaparecido artista francés Michel Journiac (1935-1995) en su *Misa Para un Cuerpo* de 1969 donde Journiac ofrece una morcilla preparada con su propia sangre. Decadas más tarde, el tema es retomado por el artista Británico Marc Quinn en su pieza *Incarnate* y posteriormente con su escultura *Self* de 1990. En todos los casos, el consumo ritual o simbólico de la sangre implica un acto de encarnación y canibalismo acorde con la preparación ritual de la víctima en los sacrificios humanos aztecas. Ello en terminos modernos puede tambien interpretarse como la manera de entender el mundo desde el personal punto de vista del artista.

Ya en este punto debo aclarar que toda obra de arte y objeto cultural constituye un archivo del discurso de la acción humana, y así como la obra de arte es el lugar donde convergen diversas creencias, ideas o tendencias de una época, la inspiración puede venir de la condición de la vida o del acto de la muerte, en el primer caso se puede plasmar vicios o virtudes, generosidad o codicia, refinamiento o vulgaridad humana siendo ello solo una representación de las leyes del universo.

En los tiempos postmodernos, la tecnología ha creado una co-dependencia que también ha abierto posibilidades expresivas cuya llegada al consumidor del arte puede ser inmediata gracias al Internet.

La obra de arte es un punto de convergencia, un signo intelectual donde el pensamiento creador del artista y su experiencia personal es abordada por el del espectador.

Si durante siglos el cine representó la realidad en la imagen proyectada, con los nuevos medios digitales la imagen se desliga de dicha realidad como algunos artistas de la vanguardia europea se liberaron de la figuratividad. La cueva de Platón donde las sombras proyectadas eran solo referencia a la realidad quedan como antecendente de un tiempo postmoderno donde la hiperreal se acerca a lo hiperfalso en el que el arte sigue representando el mundo de las formas sensibles.

Hoy en día, la credibilidad en la imagen del otro lado de la pantalla es incuestionable dado que representa la manera de transportar al espectador fuera de la realidad. Tal vez de la misma manera como la iglesia efectuó propaganda religiosa durante

siglos y los museos siguen sus pasos como centros de cultura y reflexión espiritual en el momento contemplativo.

Actualmente los gestos que los artistas digitales efectúan en el teclado de la computadora para manipular la luz que incide en la pantalla pueden ser descritos como sustancias sicotrópicas que alteran el estado del espectador. El producto del intelecto no tiene la característica de la obra de arte única que era apreciada en el espacio exclusivo de la colección privada o del museo. La obra de arte digital tiene la ventaja de poder llegar a un gran número de espectadores con una conexión de internet, aunque detrás de dicha producción están los intereses de los productores de software por introducir sus productos y obtener beneficios, especialmente el de programas que producen efectos, imágenes o sonidos espectaculares que incrementan la atracción del público. La realidad virtual puede tener esas propiedades donde la sensibilidad de participar en el espacio de la imagen proyectada rodeando el espacio del espectador extiende la experiencia más allá de los límites de su cuerpo.

Así, a través del exorcismo de la luz y la artificialidad de los efectos, el espectador es capturado con más efectividad en la interacción, herramientas exploradas inicialmente por el cine y la televisión, pero cuyos mejores resultados se produjeron gracias al Internet convirtiéndose al mismo tiempo en un instrumento de control y globalización.

Así, la imagen digitalizada como forma de arte representa una revolución como en su momento lo fue la perspectiva en el cuatrocento o el cine en el siglo XIX. En nuestros días y compitiendo con los programas de televisión, las imágenes mostradas en las pantallas de computadoras pueden alcanzar un mayor número de espectadores en la intimidad de sus hogares como no lo había hecho ninguna otra forma de arte. Los logros del código binario en la computadora y la imagen digitalizada han traducido el lenguaje emocional al lógico y racional de la máquina, lo que convierte a las pantallas en una seducción para el Narciso digital, como llama Baudrillard al usuario de la red.

Ejemplificando lo anterior con el trabajo de una artista que desde mi perspectiva podría considerarse como multicultural, no solo por sus antecedentes biográficos, sino por lo

interactivo de su obra que trasciende fronteras y la diversidad geográfica de su equipo de colaboradores.

Su nombre es Rafael Lozano-Hemmer (1967) de origen es Mexicano-Canadiense pero que vive España. La pieza que me ocupara en las próximas líneas es la llamada *Re:positioning Fear* (1997) presentada en Graz, Austria en 1997. En ella, los meta-lenguajes a los que Lyothar se refiere en su libro *La condición postmoderna*, son como una idea teatral, pues la instalación tiene como meta que el espectador forme parte de la obra convirtiendo su experiencia en arte. La obra consiste en la proyección de sombras sobre el muro, las cuales recuerdan el teatro de sombras en la tradición china, sin embargo en la obra de Lozano la tecnología usada para producir la imagen es mucho mas compleja. En ella, con un grupo de expertos, Lozano maneja un sofisticado sistema de interfaces que usa mecanismos de rastreo, por lo que las sombras producidas por la luz de alta intensidad eran automáticamente enfocadas y al mismo tiempo generaban sonidos²¹.



Rafael Lozano-Hemmer
Re:positioning Fear
1997

²¹ <http://www.lozano-hemmer.com/english/projects/repositioningfear.htm>

La sublimidad de la imagen eterea refuerza la difundida idea de que cineastas y directores piensan mas en imagen-movimiento e imagen-tiempo que en conceptos. En la obra de Lozano la interacción con el espectador es distinta a la de las 24 imágenes por segundo del cine, convirtiéndose en un juego de reposicionamiento y sonido en tiempo real. Acerca de la interacción de la pieza, Lozano explica:

Lo que la tecnología digital enfatiza a través de la interactividad es la multiplicidad de lecturas, la idea de que la obra de arte es creada con la participación del usuario.²²

En otra ocasión agregó: “Si nadie participa, entonces la pieza no existe”²³. Esta obra en especial implica lo hilarante y mágico de la tecnología, sin embargo en algunas de sus otras instalaciones, usa tecnologías que fueron primeramente usadas con propósitos militares de vigilancia, evidenciando temas de la sociedad actual como lo es el control de masas, la inspección, la emigración ilegal, la guerra y la represión, por mencionar solo algunos. Por ejemplo en el tema de la emigración, donde los habitantes de zonas empobrecidas de ciertas regiones del planeta se desplazan hacia las más desarrolladas no sin existir la idea de vigilancia. La pieza que Lozano mostro en la inauguración del *Museo Universitario de Arte Contemporáneo* (MUAC) e la ciudad de Mexico City²⁴ enfatiza el tema. Lozano realza el fenomeno de zonas conflictivas en la frontera con los Estados Unidos y Mexico donde patrullas, camaras de control y sofisticada tecnología militar son lo más novedoso. Intencionalmente in este trabajo que discutimos, Lozano programó el sistema para dirigir los reflectores en la dirección contrario a donde el espectador se movia, en este caso los visitantes en vez de ser cazados como indocumentados emigrantes al entrar en el territorio de los Estados Unidos parecían estar protegidos por los sensores que detectaban el movimiento, aboliendo la presencia de un vigilante cercano.

Con la obra de arte descrita, el artista destaca el viejo fenomeno de la emigración de zonas pobres o en conflicto a zonas seguras, paradójicamente, Lozano trata con la idea de separación en la relacion México-Estados Unidos que terminó con la construcción parcial de un muro a lo largo de la frontera²⁵.

²² Interview by José Luis Barrios, published in the Subsculptures catalog by Gallery Guy Bärtschi, Switzerland 2005 (english) p. 2

²³ Rafael Lozano-Hemmer. http://www.channel4.com/culture/microsites/B/bigart/about_artists.html

²⁴ The *Museo Universitario de Arte Contemporaneo* located in *Ciudad Universitaria* was opened to the public on Wednesday November 26, 2008.

²⁵ The Mexico-American border has a length of 3, 138 km.

La separación física impuesta mediante el muro es el resultado de problemas sociales como el tráfico de drogas a frenéticos consumidores, pobreza, ignorancia y corrupción en ambos lados de la frontera, situación a veces beneficiosa a los gobiernos en turno. Este entre otros problemas mayores fueron las circunstancias que algunos artistas como los muralistas también criticaron en los muros de las instituciones públicas. Si la pieza tecnológica de Lozano se opone a la idea de cazar ilegales al iluminar las áreas donde no está el visitante, ello se puede interpretar como una protección al mismo. Aquí el propósito inicial de la tecnología militar encuentra nuevas aplicaciones en la mente del artista cuestionando el control de seres humanos bajo la paranoia de Panopticon del super estado, pero como Paul van Dijk enfatiza, *“la tecnología no es democrática, su herencia de principio de organización la lleva a una tendencia totalitaria”*²⁶.

La riqueza en la producción artística de Lozano lo ha llevado a desarrollar otra pieza de características similares titulada *The Trace* (Huella o vestigio) en la que además de usar un sistema similar, tiene un elemento tecno-espiritual al unir dos seres humanos por medio de una mística telepresencia. La parte interesante es que ninguno de los participantes conoce a la persona con la que interactúa sin embargo el sistema recuerda al Yin-Yang de la filosofía oriental. En este último caso, la idea es que los rayos de luz son dirigidos hacia el espectador mientras que en la pieza descrita con anterioridad el propósito era evadir la presencia de quien invadía el espacio. En cualquiera de los casos, el proceso eurístico inherentemente implica una regulación de control y vigilancia estudiada en términos teóricos por Michael Foucault.

²⁶ Dijk, Paul Van. *Anthropology in the Age of Technology. The Philosophical Contribution of Günther Anders*. Rodopi. Amsterdam-Atlanta GA: 2000. Ibid. p. 127



Rafael Lozano Hemmer
The trace
 1995

Con esta perspectiva en mente, tenemos que reconocer que los Estados Unidos es una sociedad que tiene desde sus inicios como nación ha creído en la ciencia y sus aplicaciones como una manera de asegurar el futuro. Por esa simple razón, en nuestros tiempos postmodernos, la tecnología se ha convertido en un tema de sobrevivencia. No es por suerte que las naciones poderosas traten de ganar la carrera tecnológica. Casos recientes de crecimiento económico como China e India quienes han acogido la tecnología como medio de desarrollo corroboran mi argumento.

A fines de la década de los setentas, el filósofo francés Jean François Lyotard predijo el *estatus quo* de nuestros días. En los días cuando presento sus investigaciones en una conferencia internacional en Canada, resumio el futuro en un arreglo de estados donde la complejidad se convertiría en la norma social y política entre los estados.

Reforzando la tecnología, uno “refuerza” la realidad y las oportunidades de estar en lo justo y correcto se incrementan por consiguiente. Recíprocamente, la tecnología es reforzada más efectivamente si uno tiene acceso al conocimiento científico y la autoridad en la toma de decisiones.²⁷

²⁷ Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. University of Minnesota Press. Minneapolis. 1999. [1979] p.47

Tal vez el ejemplo más contundente de multiculturalidad en la obra de Lozano-Hemmer lo represente la obra *Elevación Vectorial*²⁸ comisionada por el gobierno de México para los festejos del milenio. En la instalación, la interactividad de la obra con los espectadores de todos los rincones del planeta podía alcanzarse gracias a la red que permitía la orientación de los haces luminosos en la Plaza del Zocalo en la ciudad de México. La pieza además de ser vista por los transeúntes del lugar, podía ser observada vía internet gracias a unas camara instaladas en las cercanías del lugar. Lo que los espectadores observaban eran los resultados de los que otros espectadores diseñaban en las terminales de computo desde un lugar remoto. A ese grado de complejidad se añade el equipo técnico de distintos países que apoyaron a Lozano en la ejecución del proyecto.

²⁸ <http://www.lozano-hemmer.com/vectorial>



Rafael Lozano-Hemmer
Elevación Vectorial
2000

En este contexto y a lo largo del ensayo he tratado de demostrar que por un lado las vanguardias artísticas del siglo XX contribuyeron en gran medida al fenómeno multicultural, pues ya no solo la obra representaba el contexto de lo que en otras latitudes los artistas representaban en sus creaciones, sino incluso la interrelación que existía entre individuos de distintos continentes, culturas y lenguas estaban unidos mediante el lenguaje del arte.

En nuestros días es innegable que la tecnología ha representado una relación hipercompleja de culturas donde el fenómeno de la globalización ha borrado las fronteras físicas presentado nuevos retos para una sociedad en constante cambio.

Dr. Reynaldo Thompson López

En caso de ser aceptada la ponencia doy autorización para la publicación de la misma en el libro electrónico.

La poética del joven José Gorostiza Alcalá

Fco. Javier Larios
Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas UMSNH

Resumen

Este trabajo pretende mostrar la formación cultural y literaria que tuvo el joven José Gorostiza Alcalá al lado de los *Contemporáneos*, así como detectar las principales influencias que permearon su creación poética. Junto a ello se analiza la peculiar disciplina literaria del “Grupo sin grupo”. Se busca también revalorar -a la luz de nuevo siglo y milenio- la aportación de este grupo a la literatura y la cultura nacional.

El trabajo se desarrolla siguiendo una perspectiva hermenéutica de análisis bio-bibliográfico del poeta que nos ocupa y es parte de un proyecto mayor que comprende la detección y comprensión de los variados elementos que conforman su poética, hasta culminar con su obra cumbre: *Muerte sin fin*.

Nacido al principio del siglo XX, José Gorostiza crece en un país que está saliendo de una guerra civil e iniciando una etapa de reorganización y creación de nuevas instituciones. Su cercanía al proyecto cultural de José Vasconcelos lo coloca bajo la sombra del Ateneo de la Juventud, también recibe la influencia del modernismo a través de Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y José Juan Tablada. El rigor como una constante en su formación intelectual la toma de otro insigne ateneísta: Pedro Enríquez Ureña.

Palabras clave

México, revolución, literatura, vasconcelismo, modernismo.)

Introducción

José Gorostiza Alcalá (1901-1973) perteneció al grupo de *Contemporáneos*, escritores mexicanos que se significaron por hacer una propuesta de arte nuevo y una literatura vigorosa. Son jóvenes que están inmersos en un contexto histórico de cambios importantes y que se suman a la tarea de construir desde el ámbito de la literatura un nuevo país. En el grupo se ubican: Enrique González Rojo (1899-1939), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), Carlos Pellicer (1899-1977), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Salvador Novo (1904-1974), Jorge Cuesta (1904-1942) y Gilberto Owen (1905-1952). Ellos son quienes conforman el núcleo principal de la generación y los que con su obra personal y las revistas que editaron en común, contribuyeron en forma sustancial a la creación de una nueva literatura mexicana, cosmopolita y universal pero sin renunciar del todo a la tradición. Cambiaron el concepto de escritor, dándole al oficio rigor, seriedad y profesionalismo que antes no existía. Del grupo en mención sobresale la poesía de Gorostiza por llevar ese rigor a su máximo nivel de expresión literaria. Caso extraño de perfecta simbiosis entre forma y contenido, entre idea y expresión. Sólo comparable con antecedentes de la magnitud del *Primero sueño* de nuestra Sor Juana o con *El cementerio marino* del francés Paul Valéry. *Muerte sin fin* es considerado por la opinión especializada como un poema de gran contenido filosófico y en la opinión de Don Alfonso Reyes: “la perla en la corona de la poesía mexicana”.

José Gorostiza construyó en *Muerte sin fin* un artefacto poético con alto grado de complejidad y belleza. Su escasa pero rigurosa obra es producto de una labor silenciosa y exigente. Cualidades que en mayor o menor medida caracterizó a su grupo de amigos, que por haber publicado la revista *Contemporáneos* (1928-1931), se les reconoce con ese mismo nombre. Al grupo de jóvenes escritores que también se le nombró “archipiélago de soledades” se inscribe en el contexto político social de La Revolución Mexicana, pero sus obras literarias siendo en cierta forma revolucionarias, no se apegan a los cánones estéticos dictados por el Estado. El también llamado “grupo sin grupo” abreva de las propuestas vanguardistas del Siglo XX, pero sin adherirse del todo, ni de manera incondicional, a ninguna de ellas. Su apertura a las más novedosas expresiones del arte moderno les ganó el

epíteto despectivo de “cosmopolitas” y el enconado rechazo de los grupos artísticos afiliados al gobierno, que propugnaban por un nacionalismo oficialista. Los *Contemporáneos* fueron atacados implacablemente, acusados de ignorar la cultura de su pueblo, encerrarse en su torre de marfil y de darle la espalda a su nación. Se les calificó también de “malinchistas”, así como de “artepuristas”, “elitistas”, “aristócratas” y hasta de “reaccionarios”. La verdad es que fueron injustamente calumniados e incomprendidos. En opinión de Octavio Paz, los contemporáneos –a pesar de haber sido denunciados por sus enemigos como poetas exquisitos, cosmopolitas y decadentes- fueron a su manera nacionalistas y patriotas, no únicamente se propusieron enriquecer la literatura mexicana sino también fortalecieron la tradición en los siguientes términos:

Los Contemporáneos se propusieron incorporar la tradición moderna; prosiguieron así la obra iniciada por los “modernistas” y continuada por los escritores del Ateneo. Su interpretación de la tradición europea no fue más rigurosa ni más amplia que la de Reyes, sí más arriesgada. Quisieron ser contemporáneos de los escritores de su época y en buena parte lo consiguieron.²⁹

Grupo controversial este de los *Contemporáneos* ya que las paradojas fueron su identidad constante. Surgen como grupo generacional pero se niegan a la homogeneidad grupal o doctrinaria, respetando sus respectivas individualidades. A diferencia de las Vanguardias se niegan a las estruendosas manifestaciones de corrientes o escuelas. No lanzan manifiestos públicos pero mantienen actitudes y conductas similares en torno a la creación artística como el rigor crítico y la intolerancia hacia la mediocridad. Son aristócratas del arte pero aman y valoran las culturas populares. Rechazan las estridencias de los nacionalistas folklóricos y superficiales pero defienden ese nacionalismo que tiene lenguaje, cielo, paisaje y que se enriquece con los aportes de otros países y culturas. Respetuosos de una

²⁹ Octavio Paz, “Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México” en sus *Obras Completas*, tomo 4, F.C.E. ./ Círculo de lectores, México, 1985, p. 29.

tradición que, se renueva vívida, para continuar vigente y vigorosa en su constante transformación.

Desarrollo

Contexto socio-político: en la cruzada vasconcelista.

Así como la poesía del joven Gorostiza acusa las influencias del modernismo por la vía de González Martínez, creemos que es también importante la influencia que tuvo en él el pensamiento filosófico y además, el proyecto cultural del Vasconcelismo. Como bien sabemos, al triunfo de la lucha armada los gobiernos posrevolucionarios emprenden la reconstrucción del país e intentan implementar las propuestas emanadas de la nueva Constitución política de 1917. Entre ellas se encuentra la del Artículo 3º, que obligaba a que el Estado ofreciera educación gratuita para todos los mexicanos. José Vasconcelos (1882-1959), quien fue el primer ministro de educación, se dio a la tarea de cumplir con dicho mandato y empezó su cruzada nacional con una significativa impresión de libros clásicos para fomentar la lectura y avanzar en la campaña de alfabetización. En ese quehacer se hizo de un importante grupo de jóvenes colaboradores entre los que se contaba con la presencia de José Gorostiza, quien se incorpora a la cruzada en calidad de director editor de la revista *El Maestro*, que había creado Vasconcelos para darle impulso a su proyecto de divulgación cultural. Dicha revista logró aglutinar a casi todos los escritores importantes y jóvenes de México y se dedicó sistemáticamente a promover la literatura castellana del siglo de oro e inició la revaloración oficial de Sor Juana Inés de la Cruz. De esa revista dice José Joaquín Blanco:

La mejor de todas las publicaciones de Vasconcelos fue la revista *El Maestro* (1921-1923); estaba planeada como un pequeño manual de cultura general, con secciones fijas: información nacional e internacional, historia universal, literatura, sección de niños, conocimientos prácticos, poesía y 'temas diversos' (ensayos de todo tipo).³⁰

Además de la calidad de su factura en contenidos y presentación, el tiraje mensual era verdaderamente sorprendente para la época: 75 000 ejemplares.

Contexto literario.

José Gorostiza (1901-1973), el autor del famoso poema *Muerte sin fin* nació en Villahermosa, Tabasco. Aunque vivió la mayor parte de su infancia y adolescencia en Aguascalientes, Querétaro y la ciudad de México. En la Universidad Nacional de México realizó estudios de jurisprudencia sin concluirlos del todo. Realizó trabajos de edición y periodismo. Desempeñándose también en la burocracia y la docencia antes de dedicarse a la diplomacia. Trabajó para el servicio exterior de su país en algunos lugares del extranjero como Inglaterra, Roma y Copenhague. Luego fue promovido, hasta alcanzar la titularidad de la misma Secretaría. Publicó dos libros de poesía: *Canciones para cantar en las barcas* (1925) y *Muerte sin fin* (1939). El primero le valió el reconocimiento como poeta riguroso e inteligente y el segundo la consagración y el prestigio en la historia de las letras mexicanas. Desde el momento de su publicación, *Muerte sin fin* se volvió para su propio autor una obra insuperable. José Gorostiza no volverá ya a publicar libro alguno. Ese extenso poema, mayor a los 700 versos, llevará al autor a su apoteosis pero también al silencio.

En el desarrollo y formación literaria de Gorostiza, es posible identificar al menos tres etapas. Sin embargo es necesario y pertinente aclarar que estas etapas no son diametralmente opuestas y que son el resultado de una "maduración", es decir, de una formación intelectual que se ensancha y enriquece en formación e información, y que

³⁰ José Joaquín Blanco, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, F.C.E. Colección vida y pensamiento, México, 1993, 3ra. Reimpresión, p. 106.

paulatinamente se va reduciendo en lo que respecta a su productividad. La producción poética de Gorostiza no se caracteriza en ningún momento por ser abundante como lo fuera la de Jaime Torres Bodet, quien se impuso en algún momento de su juventud temprana la publicación de un libro, al menos, por año.

La primera de estas etapas en mención, corresponde a una época de formación y juventud donde el poeta empezará a pergeñar sus primeros versos a la sombra y marcada influencia de los modernistas mexicanos, entre los cuales destaca la figura de Enrique González Martínez tanto como la de Ramón López Velarde y José Juan Tablada. La segunda etapa comprende la época en que se consolida el grupo de los *Contemporáneos* y en que tiene lugar la publicación de su primer libro de poemas *Canciones para cantar en las barcas*; viene finalmente una etapa de madurez de donde surge el poema célebre que lo ha consagrado en las letras universales: “Muerte sin fin”. Abordaremos paulatinamente cada una de estas etapas analizando sus respectivas peculiaridades e intentando ubicar los principales rasgos que conforman su poética. Creemos que este periplo nos permitirá tener una visión panorámica de Gorostiza y precisar los elementos que nos acerquen más estrechamente a *Muerte sin fin*.

Primeros pasos literarios.

No sabemos con precisión de dónde nace la vocación del joven Gorostiza por la literatura. Sabemos sí, que en sus ancestros no hubo quien compartiera de manera acentuada su amor por la creación literaria. En cambio, sabemos que tomó clases de literatura con Fernando Ledesma cuando estudiaba la preparatoria en la ciudad de Aguascalientes. Y que su hermano menor, Celestino, también compartió la misma vocación literaria, éste con ciertas veleidades narrativas, pero con marcada inclinación hacia la dramaturgia. Aunque José ya había incursionado en la aventura de la creación poética con anterioridad, sus primeros poemas publicados aparecen en la revista estudiantil *San-Ev-Ank* y están fechados a mitad del año de 1918, cuando complementaba sus estudios de bachiller en la Escuela Nacional Preparatoria de la ciudad de México, a la escasa edad de 17 años. Se trata de cuatro poemas

titulados: “Los árboles del camino”, “Yo no conozco el mar”, “Cuando asomo a mi ventana” y “Válgame la penumbra de la sala desierta”. Textos donde se detectan las huellas de una marcada influencia modernista, corriente literaria que había tenido una significativa influencia a principios del siglo XX en casi toda Hispanoamérica. Se considera al poeta nicaragüense Rubén Darío el fundador de dicha tendencia poética –con el poemario *Azul* (1888)- y que sobresale por ciertas características, tan variadas y contradictorias que resulta difícil enumerarlas todas, aunque las principales son:

- El culto de las formas, plástica y colorista a veces, y casi musical.
- El amor místico de la belleza.
- La elegancia y exquisitez.
- La aristocracia del sentimiento y el desdén hacia lo feo, lo sórdido y lo vulgar.
- La búsqueda de lo remoto, lo antiguo, lo raro y aún lo extravagante y exótico.
- La evasión del mundo material.
- La exaltación de la sensibilidad sobre la razón.
- La inclinación hacia el paganismo (dentro de las normas cristianas más sentimentales que teológicas)
- La tristeza y la nostalgia.
- El individualismo (la originalidad, la libertad creadora y el retorno a la intimidad individual).
- El cosmopolitismo.

Tal vez se puedan incluir a estas, otras características debido a que el movimiento modernista fue de amplias perspectivas y variados matices, pero de manera general es un

movimiento aglutinador de nuevas voces latinoamericanas y en la opinión de José Luis Martínez –reconocido crítico literario- productor de una nueva estética y por primera vez, originado auténticamente, por las culturas mestizas latinoamericanas:

En su conjunto, el modernismo fue un movimiento unánime de América Latina que significó fundamentalmente una renovación formal y la conquista plena de la expresión original y de la modernidad. Fue un intento poderoso para formar parte del mundo y del tiempo, para hacer resonar en esa América todas las voces significativas de la hora y para sonar junto a ellas. Como se ha dicho tantas veces, con el modernismo América Latina toma la iniciativa y se adelanta a España. Ahora serán los escritores españoles de la generación del 98 los que sigan a América y reconozcan el imperio de un movimiento y, sobre todo, de Rubén Darío.³¹

Para algunos críticos, los temas del modernismo son principalmente reminiscencias desvaídas del simbolismo francés, delicuescente sentimentalismo lunar y exaltación monótona de los paisajes. Y, aunque algunos historiadores de la literatura valoran en exceso este movimiento, por ser la primera escuela literaria latinoamericana que no tiene origen europeo, Francisco Montes de Oca igual que otros críticos, la considera como una continuación e incluso imitación de corrientes francesas:

Fascinados por el brillo de estéticas foráneas, francesas sobre todo, ensayan algunos vates modernizar la lengua y la sensibilidad de sus lectores y adaptar al castellano las escuelas poéticas postrománticas: el Parnaso y el Simbolismo francés singularmente. Pretenden, al igual que ellas, pintar y hacer música con las palabras; música y color son supuestos previos de todo poema modernista y algunos

³¹ José Luis Martínez, "Unidad y Diversidad" en *América latina en su literatura*, UNESCO / Siglo Veintiuno editores, 6ª. Edición, México, 1979, p. 85.

inspirados logran espléndidas realizaciones tanto en lo armónico como en lo cromático.³²

No creemos correcto afiliarnos a ninguno de los dos bandos extremistas, ni los que demeritan el valor del modernismo ni el de aquellos que desmesuran sus aportaciones. Pero tampoco podemos dejar de reconocer aportaciones significativas a la literatura universal. Sin embargo, y a pesar de esa sombra de continuismo o imitación que algunos le endilgan, debemos consignar que la mayoría de los especialistas lo valoran como un movimiento artístico que aportó una nueva estética al siglo XX, como lo afirma María Edmée Álvarez:

Los modernistas no se limitaron a introducir temas y motivos ni a expresarlos por medio de un léxico, esmaltado de imágenes novedosas y sorprendentes. Fueron más lejos. Renovaron el lenguaje literario. A la prosa le dieron soltura, agilidad, gracia, transparencia y poder de sugestión, apartándose así del lenguaje académico tradicional; al verso le dieron cadencias y ritmos de maravillosa variedad.³³

Lo cierto es que el modernismo impactó fuertemente en el hacer literario finisecular y en los albores del siglo XX, generando abundantes prosélitos tanto en Hispanoamérica como en la vieja Europa, dando con ello muestras de una búsqueda de originalidad y cierta independencia cultural.

En el panorama poético del modernismo mexicano existe un amplio registro de escritores afiliados a dicha estética, pero sobresalen los nombres de Justo Sierra, Manuel José Othón, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, Amado Nervo, Luis G. Urbina, Enrique González Martínez, José Juan Tablada y Ramón López Velarde. Estos dos

³² Francisco Montes de Oca, *Teoría y técnica de la literatura*, Editorial Porrúa, 16ª edición, México, 1996, p. 82.

³³ Ma. Edmée Álvarez, *Literatura mexicana e iberoamericana*, Editorial Porrúa, 24ª. Edición, México, 1982, p. 333.

últimos son incluso considerados por Octavio Paz los precursores de la poesía contemporánea en México.

Sin embargo es el médico y poeta Enrique González Martínez (1871-1952), quien en las dos primeras décadas del siglo XX, logra mayor influencia en los círculos de los jóvenes escritores que -al igual que José Gorostiza- apenas realizaban sus estudios de bachillerato y sus primeras publicaciones. Con una abundante producción poética cuyas primeras obras estuvieron signadas por un acentuado estilo modernista, González Martínez pretende marcar una pauta de distanciamiento con dicha estética en su famoso soneto “Tuércele el cuello al cisne”, incluido en su libro *Los senderos ocultos* (1911), con el mismo que intenta liquidar una cuenta pendiente e iniciar otra ruta literaria:

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;

él pasea su gracia no más, pero no siente

el alma de las cosas ni la voz del paisaje.

Huye de toda forma y de todo lenguaje
que no vayan acordes con el ritmo latente

de la vida profunda...y adora intensamente

la vida, y que la vida comprenda tu homenaje.

Mira al sapiente búho cómo tiende las alas,

desde el Olimpo, deja el regazo de Palas,

y posa en aquel árbol su vuelo taciturno...

Él no tiene la gracia del cisne mas su inquieta
pupila, que se clava en la sombra, interpreta

el misterioso libro del silencio nocturno.³⁴

Como podemos apreciar, el autor intenta sustituir al cisne –que es el símbolo por antonomasia del modernismo rubendariano- por el búho, que remite a la sabiduría en el contexto de la cultura griega, es decir, del clasicismo. A pesar de su intento por abandonar la policromía y musicalidad del modernismo, siguen presentes los rasgos de esta escuela en su producción posterior: *Jardines de Francia* (1915), *El libro de la fuerza, de la bondad y del ensueño* (1917), *Parábolas y otros poemas* (1918), *Bajo el signo mortal* (1924), *El romero alucinado* (1925), *La señales furtivas* (1925), *Ausencia y canto* (1937), *El diluvio de fuego* (1938) y *Babel* (1949). Finalmente lo que alcanza González Martínez es una enseñanza de práctica moral donde la serenidad y la paz espiritual coinciden con la hondura meditativa y la contemplación fecunda. Y la incitación a la torcedura cisnácea, que tanto deslumbró a sus púberes seguidores, incluyendo a su propio hijo, sólo queda en un gesto de estéril rebeldía estética. A pesar de ello el joven Gorostiza transita en sus primeros pasos por los caminos de ese *modernismo renegado* como lo podemos observar en seguida en sus primeros poemas publicados:

I

(...)

El ruiseñor no desgrana
los vidrios de sus arpegios:

La noche es tan triste para

³⁴ *Ibidem*, pp. 372-373

las aves y el pensamiento...³⁵

Vemos en esta estrofa que la noche es concebida como lo más triste porque no ha cantado el ruiseñor ni para él mismo ni para el poeta. Gorostiza destaca el elemento musical de manera extrínseca al poema, pero dicho elemento también se encuentra implícito como elemento consustancial al ritmo de los versos. En el siguiente fragmento se detecta el mismo elemento musical pero provocado por un mar desconocido por el poeta, y comparado con las lágrimas del otro, que se puede adivinar como la amada o compañera:

II

Yo no conozco el mar.

Se me antoja una música propicia

para llorar,

donde pululan olas, disonantes

como tus lágrimas

sobre la música de tu mirar³⁶

En el marco del modernismo mexicano y en la vertiente de Enrique González Martínez, la vida es simbolizada por el camino que todo ser humano transita, así como la principal carga emotiva tiende hacia la nostalgia y la tristeza. El poeta se asume como el caminante que busca en los temas de la poesía un lugar para el descanso donde espera la mujer amada cuyo amor es garantía de tranquilo reposo vespertino en el arropo de un paisaje idílico. Esta

³⁵ José Gorostiza, *Poesía y prosa*, compilador: Miguel Capistrán, Siglo veintiuno editores, México, 2007, p. 18.

³⁶ *Ibidem*, p. 19.

concepción bien pudo llegar a Gorostiza a través de González Martínez, pero también es posible que los dos la hubieran obtenido de manera independiente y por rutas diferentes, abrevando en la obra poética de Miguel de Unamuno, miembro de la generación española del 98 y que compartiera en gran medida la estética modernista rubendariana, sobre todo cuando Darío radicó en España. En Unamuno, el camino es un tema obsesivo, es símbolo, imagen y metáfora de sus poemas y es un elemento que recorre su cuerpo y espíritu de lado a lado. Es innegable pues, también la influencia de Unamuno en el primer Gorostiza, como lo podemos leer en los siguientes fragmentos:

VUELVO A TI

AMADA, vuelvo a ti como de un largo viaje
con la frente ceñida por un buen pensamiento

y en los ojos ilusos mi ansiedad de paisaje,

Yo soy como un celaje

en las manos solemnes y rústicas del viento.

(...)

Porque es grato a los hombres reposar su tristeza
en un viejo poniente de labios de cereza

donde hilvana la vida los hilos de su tul.

Y a la sed del viandante un recuerdo muy vago

es como la rivera cristalina de un lago

azul, azul, azul!³⁷

³⁷ Ibidem, p. 30.

(...)

ROMANCE EN ORO VIEJO

(..)

El oro viejo de octubre
se remansa en los caminos.

El oro viejo desborda
como un torrente de trinos,
sobre las canas de polvo
de los caminos³⁸

(...)

En este fragmento podemos observar esa referencia, aunque indirecta, a los caminos y que ya mencionamos como una constante en Unamuno. Y también se observa el poema casi como un cuadro impresionista, donde el paisaje naturalista tiene la nota privilegiada. En el siguiente, el tono interrogativo sobre la vereda le presta al poema un cierto aire indagatorio pero también meditativo:

³⁸ Ibidem, p. 22.

¿CONOCES LA VEREDA?

¿Conoces la vereda? Fiel noticia
del rumbo no prestará el campesino;
pero de un libro largo la avaricia
descubre en su papel letras de lino
y cada paso imprime una caricia
en el folio de plata del camino
(...)

¿Conoces la vereda?
El rumbo no indicara un campesino
por no verte llorar: La letra mata
y en idioma de pasos mortecino
una trémula angustia se relata
sobre el folio de plata del camino...³⁹

Queda superada ya en la poesía de estas primeras décadas del siglo XX, la desesperación y el arrebató pasional del romanticismo, que en muchos casos rayó en el paroxismo y la locura. Ahora estamos en el tono de la voz discreta y la semipenumbra de la melancolía o incluso en ese estado de ánimo que Baudelaire llamara *spleen* y algunos más: *el mal del*

³⁹ *Ibidem*, p. 24.

siglo. Que no es sino la expresión propia del hombre moderno, y que es la compleja expresión de un mal espiritual en que se juntan angustia, melancolía, duda y descontento.

Nos percatamos que el tránsito de nuestro joven vate por las sendas de este modernismo será rápido, fugaz y, que su búsqueda literaria lo llevará a beber en otras fuentes que satisfagan su insaciable sed de cultura. Entre ellas destaca su acercamiento a Pedro Henríquez Ureña joven intelectual e insigne humanista dominicano asentado en México hacia 1906 y que el lado de José Vasconcelos fundara en 1914 la Escuela de Altos Estudios. Es en el curso-seminario de 1922 en donde iniciará Gorostiza sus actividades de investigador y crítico con el tema: “El Ars Amandi en la poesía medieval”. Es proverbialmente conocido el rigor que Henríquez Ureña imbuía a los estudiantes de sus seminarios. Sin embargo y por desgracia no se conoce existencia ni vestigios del trabajo de investigación realizado por Gorostiza en dicho seminario.⁴⁰ Quede solamente de referencia este dato, por muy pocos conocido.

Canciones para cantar en las barcas: entre la tradición y la vanguardia.

Podemos afirmar que este primer libro de José Gorostiza, publicado en 1925, *Canciones para cantar en las barcas* es un poemario que marca de manera contundente la segunda etapa en el desarrollo de la poética gorostiziana y que se caracteriza por ser un periodo de transición entre la tradición y la vanguardia. (La tradición –en términos generales- pretende que sus normas, valores y estereotipos artísticos se reproduzcan sin cambiar y permanezcan invariables en el tiempo. Mientras que la vanguardia se caracteriza por intentar romper esos moldes e improntas de la tradición y busca imponer nuevos valores y conceptos que superen – aún contradictoriamente- a los que la tradición pretende perpetuar). En el libro reúne el joven poeta –que transita por sus 24 años- una estricta selección de apenas 25 poemas presentados en edición sobria, publicados por la Editorial Cvltura. Es también el

⁴⁰ Ver: *Pedro Henríquez Ureña en México* de Alfredo A. Roggiano, UNAM, Colección Cátedras, 1989.

objeto de reconocimientos y homenajes a los escritores que marcaron su imaginario poético en su etapa modernista, como bien lo detecta y ubica José Emilio Pacheco:

En el primer libro de Gorostiza hay varios poemas que representan un homenaje a sus maestros: “Nocturno” sigue la línea de González Martínez; “Mujeres” se aproxima conscientemente a López Velarde; “Dibujos sobre un Puerto”, acaso la mejor sección de este conjunto, no niega el encuentro con Tablada.⁴¹

El poemario salió a la luz en septiembre y fue muy bien recibido por la crítica periodística, como lo muestra la nota siguiente, aparecida en *El Universal Ilustrado* del 8 de octubre, firmada por Pedro Leredo: “Es el libro más serio que se ha publicado en el año. Su <emoción pálida y delicada>, propia de un poeta lleno de <cultura vastísima>, refleja emociones contenidas del que quiere la copa perfecta, por lo que surgirá quizá el reproche de que se trata de una poesía difícil”. Antes de seguir adelante debemos comentar que esta *dificultad* a la que alude el periodista citado es una muestra de la búsqueda que identificó a la generación de *Contemporáneos* y que se ve reflejada en su propia obra. Poesía difícil también va significar rigor autocrítico, afán experimental y voluntad de modernidad. Y todo ello sin negar la herencia de la tradición pero sin limitarse a ella nada más para repetirla o reproducirla sino para continuarla por sus vertientes más vívidas aunque por caminos más escabrosos.

Si bien es verdad que este primer libro tuvo una excelente recepción por propios y extraños y que está hermanado en su tiempo de nacimiento con otros publicados por sus compañeros, como es el caso de *Biombo* de Jaime Torres Bodet, *Trompo de siete colores* de Bernardo Ortiz de Montellano y *Ensayos* de Salvador Novo, también es cierto que deja en su autor una gran insatisfacción, al grado de ser este sentimiento el que lo lleva a no publicar ningún otro libro durante los siguientes diez años. De su propio poemario llegó a

⁴¹ José Emilio Pacheco, “Gorostiza y la paradoja de *Muerte sin fin*”, en *Crítica sin fin. José Gorostiza y sus críticos*, con selección y prólogo de Álvaro Ruiz Abreu, CONACULTA, Colección Sello Bermejo, México, 2004.

escribir el autor una crítica bastante dura, en la autopresentación de sus poemas incluidos en la antología *Galería de poetas nuevos de México*, editada por la Gaceta Literaria, Madrid, 1928, con selección de Gabriel García Maroto:

[...] El mérito, si mérito es, que encuentro en mis *Canciones para cantar en las barcas* consiste en la *atormentada selección* que hizo flotar estas veinte poesías sobre un fondo de centenares de versos malos, muchos sugeridos por la lectura de mayores poetas; muchos vaciados en moldes viejos, y en los más viejos quizá, con el deseo de producir –aun por paradoja– *un tono nuevo*. Mi libro es un libro de *liquidación espiritual*. Lo poco que hay en él de mi gusto de ahora fue puesto entonces, cuando hube de preferir entre lo mío de antes. *No condeno mi obra sin embargo*. Es bien pobre como poesía, lo sé. Pero dentro de su debilidad arquitectónica, sus numerosos toques de mal gusto, su temperatura de emoción directa, *tiene no sé qué de cohesión e individualidad que ha de ser el esqueleto de mi obra futura*.^{*42}

En un texto tan breve, sin embargo podemos detectar además de una modestia excesiva que raya en soberbia, claves fundamentales de una poética -algunas interpretables y otras más ocultas- que se pueden leer con algunos elementos del contexto interno del grupo y contrastados con el mismo cotexto de Gorostiza. Entre las primeras está la expresión de *atormentada selección* que nos remite a interpretar que en la integración de los poemas que conforman su libro, prevalece una difícil actividad de selección pues deducimos que no le fue cómodo discriminar y dejar fuera aquellos textos que no fueran los elegidos para conformar el corpus del poemario. En la expresión también se puede adivinar que atrás de esa selección se encuentra una específica forma de trabajo donde la autoexigencia instaure su imperio. Cuando precisa que muchos versos han sido *vaciados en moldes viejos* es evidente la referencia que hace del uso de las formas todavía usuales del modernismo, pero

⁴² *Ibidem*, p. 262.

*Las cursivas son nuestras.

también a otros antecedentes todavía más antiguos como lo fueron las canciones y los romances de la gran corriente popular española de los siglos XV y XVI. Es perceptible la ironía cuando Gorostiza externa el deseo de producir a través del uso de esos moldes añejos de la poesía *un tono nuevo* aunque sea como resultado de una paradoja. Vemos entonces que el propósito es serio y que la intención es firme. Es posible ubicar la referencia –entre los errores y defectos que le encuentra a su poesía- a lo que Jorge Cuesta llamó en uno de sus primeros poemas, la *Ley de Owen*, adjudicándoselo a Gilberto Owen, aunque en estricto honor a la verdad, éste reconoce en Cuesta la paternidad de dicha *ley*. Ese paisaje interior del sujeto que se menciona debe estar controlado por el poeta, exactamente ubicado, como lo están los sistemas de coordenadas para ubicar con precisión la altitud y latitud de los sentimientos. Veamos la manera en que lo poetiza Cuesta:

RETRATO DE GILBERTO OWEN

Enviaba a la guerra su imagen indócil
para que volviera sobria y mutilada

pero volvía intacta y se ponía a llorar

porque no era bastante equilibrista

para ser un modelo de Cézanne.

Y envidiando el estable equilibrio
de las frutas que posan sobre el mantel,

ya más no iba a buscar por los paisajes

mudables fondos que hicieran juego con él:

sino pensando en la geometría de sus líneas
divagaba por otoñales huertos escondidos,
donde las musas tenues se ríen entre las ramas
y amarrándose al pie lastres de manzanas
se arrojan sobre los labios distraídos.

**Entonces descubrió la Ley de Owen*
-como guarda secreto el estudio
ninguno la menciona con su nombre-:

“Cuando el aire es homogéneo y casi rígido
y las cosas que envuelve no están entremezcladas
el paisaje no es un estado de alma
sino un sistema de coordenadas.”⁴³
(...)

Es clara la alusión que hace Gorostiza, cuando menciona *la temperatura de emoción directa* como defecto de sus poemas y esta citada *Ley*, que los dos integrantes de la última promoción de *Contemporáneos* ubican como un escribir poesía fuera del imperio de la pasión y las emociones, controlando éstas hasta hacerlas casi desaparecer, o hasta que estas pierdan su alta temperatura o se manifiesten de manera indirecta, sólo así se puede transitar

⁴³ Jorge Cuesta, *Poesía y crítica*, Conaculta, Colección lecturas mexicanas, 3ra. Serie, México, 1991, p.21-22.

*La cita es de Cuesta, las cursivas son nuestras.

hacia una poesía estricta, rigurosa, pura. Owen hace la referencia de manera explícita en uno de sus originales ensayos:

¿No es, más estrictamente, la Ley de Cuesta? Es la que rige, inflexible, a toda su obra poética...que nos exige ***ordenar la emoción**, reprimirla hasta el grado en que parezca haber sido suprimida, simular que no existe, disimular su presencia inevitable, para que el ejercicio poético parezca un mero juego de sombras dentro de una campana neumática, contemplando con los razonadores ojos de la lógica –no de la lógica discursiva, naturalmente, sino de la poética. Es armado con este secreto de *su* ley y sólo así, como he podido sorprender y aprehender a la poesía del más puro y más claro de mis amigos...⁴⁴

Ordenar la emoción, implica no dejarse llevar por la fuerza del sentimiento y el arrebato de la pasión en el momento de la escritura, aunque ellas sean finalmente inevitables, puesto que en un primer momento son la materia prima del inicio del proceso de la escritura. El control de la emotividad requiere la acción de la depuración para que el peso del afecto se decante y la idea se sublime en la imagen poética. Para llegar a ello se exige del poeta un estricto control de la razón sobre la emotividad y la sensibilidad. Esta es la forma de trabajar la poesía por parte de Gorostiza. Independientemente de la autoría, esa *ley* fungió como una verdadera norma de acción poética entre los miembros de *Contemporáneos*. Es evidente que fue ampliamente discutida y compartida por el grupo, aunque aplicada de diversa manera y con diferente rigor en cada uno de ellos. Gorostiza la tiene muy presente cuando hace ese curioso balance de su primer libro. Ello nos da una muestra del grado de compromiso que tuvo la generación de *Contemporáneos* y de la seriedad profesional con que asumieron el ejercicio de la creación y de la crítica literaria. Sin embargo y en honor a la verdad, ya con antelación a la publicación de su libro encontramos referencias a esta concepción de la belleza poética que es separada de la emotividad. En una reseña sobre el

⁴⁴ Gilberto Owen, *Poesía y prosa*, UNAM, Imprenta Universitaria, serie letras, México, 1979, pp. 241-242.

poemario *Desolación* de Gabriela Mistral publicada en la revista México Moderno, número 4, tomo II y fechada el 1 de junio de 1925, el joven Gorostiza afirma lo siguiente:

Yo creo que el dolor (y el dolor es amargo siempre) no produce por sí mismo la belleza. Aniquila o ennoblece. ¡Gracias a él porque aniquila o ennoblece! La belleza viene más tarde, después del dolor, cuando se purificó ya el espíritu.⁴⁵

Esa purificación del espíritu es lo que entendemos como el arduo trabajo del poeta. En esta nueva manera de hacer literatura, característica del arte moderno el escritor asume un fuerte compromiso de reflexión y análisis enfocados hacia su propia obra, estrechamente enlazados con la práctica escritural tal y como lo plantea y sugiere Eliot en sus ensayos críticos que los *Contemporáneos* leyeron y estudiaron acuciosamente:

Ningún poeta al escribir sobre su *art poetique* debe esperar conseguir mucho más que explicar, racionalizar, defender o preparar el camino para lo que hace en la práctica. Tal vez piense que está promulgando leyes para toda la poesía; pero lo que tiene que decir y merece que se diga, guarda una relación inmediata con la manera en que escribe, o quiere escribir; aunque ello conserve también validez para los poetas que le siguen en el tiempo y les resulte sumamente útil. Sólo nos sentimos seguros de encontrar, entre lo que escribió sobre poesía, principios válidos para toda poesía, en tanto podamos corroborar lo que dice con la clase de versos que escribe.⁴⁶

Por su parte José Gorostiza es el miembro que goza del mayor prestigio por su riguroso análisis crítico en una labor metódica y discreta que se manifiesta en su personalidad

⁴⁵ José Gorostiza, *op. cit.* P. 243.

⁴⁶ Thomas Stern Eliot, *Criticar al crítico*, Alianza editorial, colección el libro de bolsillo, Madrid, 1967, p. 40.

silenciosa y reflexiva. Octavio G. Barreda hacía énfasis en el temor que sus compañeros tuvieron de tal lucidez y de su implacable capacidad dialéctica, considerándolo de una “inteligencia agudísima”. Jaime Torres Bodet describe en sus memorias el retrato de su joven amigo, y reconoce esas cualidades en el siguiente esbozo:

Delgado y frágil, vestía de negro, o de azul oscuro. A diferencia de Pellicer, no usaba nunca sino corbatas y frases imperceptibles. De pronto advertíamos sus amigos que la tela de aquellas era excelente y que, en los pliegues de éstas –lentos y suaves-, se hallaba oculto un alfiler incisivo, de intelectual...Exigente consigo mismo más que con sus iguales, producía poco; no por esterilidad, según lo creyeron más tarde críticos impaciente, sino por ansia de clásica perfección. El poema se formaba lentamente en su inteligencia, merced a una técnica mineral que iba depositando sobre el núcleo a veces mínimo del asunto láminas sucesivas; primero opacas como el carbón, luminosas al cabo como el diamante. Lo que era ya en Pellicer gozosa germinación, entre loros y lianas de selva virgen, resultaba en él cristalización, de alquimias críticas invisibles.⁴⁷

Llama también la atención esta comparación entre los dos compañeros de Torres Bodet, pues las personalidades de los dos poetas tabasqueños así como sus respectivas obras poéticas son diametralmente opuestas en casi todos los sentidos. La abundancia de Pellicer contrasta con la parquedad de Gorostiza, así como el desenfado y el alarde decorativo y paisajista del primero con la reconcentrada visión poética de las imágenes interiores del segundo. Mientras Pellicer tiende hacia un sensualismo panteísta con abundante desmesura y aplicando en gran medida el precepto de William Blacke que reza: “La exhuberancia es belleza”, concluye engolosinado de un fervor sensualista y celebratorio donde la naturaleza es endiosada, por su parte Gorostiza en una obra de brevedad asombrosa logra quebrantar de tal manera el lenguaje que lo hace transparente para ver a través de él esas esencias

⁴⁷ Jaime Torres Bodet, *Reloj de arena*, F.C.E. Colección letras mexicana, México, 2002, pp. 80-81.

como el amor, Dios, la vida y la muerte que tanto le preocuparon. Si algún punto de coincidencia existe, será en ese sensualismo que en Pellicer se deborda y que en Gorostiza apenas aparece en el poema “Mujeres” de *Canciones para cantar en las barcas* y que Guillermo Sheridan logra captar: “La melancolía que recorre el libro se contrapuntea con una sensualidad voraz”. Aunque tal vez el adjetivo de “voraz” en el autor de *Muerte sin fin* sea un poco exagerado, dicho sea de paso. No podríamos negar tampoco un cierto aire de familia entre *Canciones para cantar en las barcas* (1925) de Gorostiza y *Colores en el mar y otros poemas* (1921) de Pellicer, puesto que comparten el mismo tema marinero pero tratado de diferente manera y en diversos tonos por ambos. Entre la publicación de cada uno de los libros median cuatro años de distancia. El tema es sugerido por Pellicer y compartido por Gorostiza y los demás miembros del grupo *Contemporáneos* en esa etapa de juventud “unanimista”, que Gorostiza rememora en polémica entrevista que le realizara el periodista Febronio Ortega y se publicara en *Revista de Revistas* el 27 de marzo de 1932:

En cuanto al futuro, no puede decirse nada. Los muchachos de mi generación es cierto que fuimos muy unidos, hasta el punto de que creo excepcional en México nuestra camaradería. En la obra no se distingue lo individual de lo colectivo, y es curioso el tono de unanimismo que se advierte en ésta. En un momento todos tienen el tono de admonición de González Martínez; después, interesante observar cómo uno de ellos se congela de la nota privativa de Ortiz de Montellano, folklore y canción infantil, y del poeta contagiado esa nota pasa a todos los demás. Carlos Pellicer *Colores en el mar y otros poemas*, trasmite a Gorostiza la preocupación marina, este le da forma en *Canciones para cantar en las barcas*, de Gorostiza pasa a Torres Bodet que publica *Canciones y nuevas canciones*, y por último llega a Enrique Gonzáles Rojo.⁴⁸

Observemos que esta entrevista aparece después de siete años que se publica el poemario de Gorostiza y las declaraciones de este generaron molestias entre sus compañeros

⁴⁸ Febronio Ortega, “Gorostiza y la situación de las letras mexicanas” en *José Gorostiza: poesía y poética*, edición crítica a cargo de Edelmira Ramírez, UNESCO / F.C.E., colección archivos, México, 1996, p. 335.

escritores, al grado de que se vio obligado a publicar en la misma revista una carta aclaratoria por las malas interpretaciones del periodista. En tal carta el párrafo citado no fue desmentido.

Pero creemos que es más significativa la apreciación sobre el proceso con el que Gorostiza construye la estructura de sus poemas. Desde un núcleo elemental, paulatinamente va incorporando capas, que primero son opacas y después adquieren su propia transparencia, proceso que requiere disciplina, paciencia y sabiduría. La misma idea de *estructurar* un poemario es sintomática del grado de preocupación por crear una poesía que vaya más allá de la aleatoria reunión de un grupo de poemas bajo un tema más o menos común. En el multireferido texto autocrítico llama la atención el que acepte su obra –de una u otra manera– y que la valore a pesar de esa *debilidad arquitectónica* de la que hace mención. Arquitectura que sin embargo ya se encuentra prefigurada en *Canciones para cantar en las barcas*, si se quiere de manera incipiente, y que por esa *cohesión e individualidad* que observa el mismo autor, la visualiza como *el esqueleto de su obra futura*. Lo que nos lleva también a deducir que en Gorostiza ya existe un proyecto a futuro de largo aliento en el que está trabajando desde la publicación de su primer poemario.

En el texto autocrítico y de presentación que Gorostiza escribe resalta también de forma sorpresiva la declaratoria de una *liquidación espiritual* en su primer libro. Nos preguntamos: ¿qué es lo que está liquidando su autor en estos 25 poemas? ¿A qué se refiere específicamente con el verbo liquidar? Es posible que con esa expresión se remita al fin de una fase de su propia evolución poética. También puede interpretarse esta referencia, a una despedida de la tradición reciente como lo es la de “cierto” *Modernismo*. Cuyos moldes ya desgastados por el abuso poco tenían que decir u ofrecer a ciertos jóvenes inquietos y ávidos de novedades. Sin embargo pensamos que la declaración de Gorostiza no deja de ser una intención que no se cumple del todo, al menos no en *Canciones para cantar en las barcas*. Puesto que en varios de sus textos sobreviven residuos de un modernismo que, como ya lo vimos con anterioridad, no logran del todo ser reflejo de una totalmente nueva poética. Entre los ecos prevalecientes seguirán resonando los de Ramón López Velarde, quien también se había formado en un modernismo que luego logró superar al sustituir lo ornamental por lo indispensable. Peculiaridad que Xavier Villaurrutia señala

en el prólogo a la antología *El león y la virgen* (1942) elaborada por él, del poeta jerezano: "Además el amor a lo decorativo por lo decorativo, que es un vicio de la poesía modernista, no aparece, por fortuna, en la poesía del mexicano Ramón López Velarde." Aspecto entre otros, que logró la estimación especial de la obra lopezvelardeana por el grupo de *Contemporáneos*.

Encontramos en otros poemas de este libro los elementos que muestran también la influencia de la poesía española de los siglos XV y XVI y de manera particular las canciones y las soledades de Góngora. Ya hay estudios que han calado hondo en las similitudes y diferencias del cordobés y del mexicano como lo es el estudio de Mordecai S. Rubín: *Una Poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza*, en donde muestra y demuestra que no son ocultables tales influencias. Y donde las insinuaciones filosóficas y el sutil contenido intelectual de los poemas de Gorostiza –no presentes en la obra de Góngora– no pueden dejarse pasar por alto, así como las preocupaciones por el agua, el tiempo y el lenguaje se manifiestan ya como un augurio de *Muerte sin fin*. Para Mordecai es indudable que Góngora está presente en las *Canciones para cantar en las barcas*, como él mismo lo expresa:

No cabe duda que Gorostiza se inspira en Góngora. El poeta mismo habla con entusiasmo de su admiración por la opulencia, la nobleza y la emoción del lenguaje gongorino. Y la acumulación de epítetos y de imágenes; la complicación de la metáfora por la intervención de un recuerdo personal; la antítesis y la predilección por el endecasílabo musical, todo es característico de ambos poetas. Pero si Gorostiza ha querido alcanzar o recrear la intensa atmósfera culta y pura de Góngora, ha buscado métodos más aceptables al oído y al genio españoles. Su léxico es enorme, pero no inventa mucho, por contraste con los cultismos etimológicos y sintácticos de Góngora.⁴⁹

⁴⁹ Mordecai S. Rubín, *Una poética moderna. Muerte sin fin de José Gorostiza*, UNAM, México, 1966, p. 200.

Entre las diferencias más significativas en el plano estilístico que detecta Mordecai S. Rubín entre los dos poetas es el abuso del hipérbaton, como extravagancia de sintaxis que más se ha criticado en Góngora y que se encuentra prácticamente ausente en Gorostiza.

Si bien es cierto que hay críticos actuales que sobrevaloran el poemario o lo valoran más allá de su aportación real, como lo es el caso de Guillermo Sheridan quien externa su opinión en los siguientes términos:

El libro, orgánico, coherente consigo mismo en tanto que cada poema ocupa su sitio exacto, se organiza con los vecinos y forma una sección que, a su vez, se determina y se deja determinar por las otras, es el libro más vivo, compacto y completo de los que han aparecido hasta el momento(...) *Canciones para cantar en la barcas* es un libro de un extraordinario rigor formal en el que se ensayan metros y acentuaciones originales, incluso cuando se inspiran en formas del culteranismo renacentista o de la tradición popular: estrofas que van del endecasílabo al tetrasílabo pasando por variantes respectivas de arte mayor y menor, coplas diminutas, pareados cristalinos, acusan una vigilancia de orfebre bien alejada de los encabalgamientos habituales de sus compañeros.⁵⁰

También hay críticos que no coinciden con estas apreciaciones y llevan la valoración a otra dimensión, como lo es el caso del crítico y poeta Evodio Escalante quien, sin dejar de admirar la obra gorostiziana, considera en ella la aportación en el sentido de “un nuevo modelo de escritura”, pero que no renuncia a la tradición como una forma del agradecimiento:

⁵⁰ Guillermo Sheridan, *Los Contemporáneos ayer*, F.C.E. México, 1985, pp. 198-199.

¿En verdad abandona a Gorostiza con este libro la tierra firme del lugar común? Hay que señalar que a pesar del admirable sentido autocrítico del joven poeta, las *Canciones para cantar en las barcas* es un libro fracturado en el que conviven, al lado de los admirables poemas que están desde entonces en las antologías, los resabios de un modernismo todavía no acabado de asimilar. Por lo mismo: que se repite sin superarse. La presencia de los maestros más inmediatos, entre ellos, de modo principal, la de González Martínez y la de López Velarde, se impone de manera acaso explicable en su versificación. La mitad, o un poco más de la mitad del libro, se diría, tiene puesto un pie en el pasado. Es la cuota de lealtad que un poeta debe pagar a su tradición.⁵¹

Sin coincidir del todo con Escalante en su apreciación, ni con el afán de polemizar sobre la cuantificación mayor o menor de los residuos modernistas que quedan realmente en la obra de Gorostiza, creemos de mayor importancia adentrarnos en ese *modelo* al que hace referencia y exponer sus peculiaridades.

Conclusión

La poética del joven poeta tabasqueño José Gorostiza tiene como suelo nutricio al modernismo. En su formación literaria sobresalen directamente las influencias de Enrique González Martínez, Ramón López Velarde y José Juan Tablada. Es peculiar en su obra un rigor crítico excesivo, rasgo que comparte –en alguna medida– con la mayoría de los miembros de su generación: *Los Contemporáneos*. Jóvenes todos y ávidos de novedades artísticas se asoman a los nuevos aires del movimiento vanguardista de principios del siglo XX y asimilan algunos elementos o propuestas de estas escuelas pero sin renunciar del todo

⁵¹ Evodio Escalante, *José Gorostiza: entre la redención y la catástrofe*, coedició Casa Juan Pablos / Univ. "Juárez" Autónoma de Tabasco / Inst. Mpal. De Arte y Cultura de Durango / UNAM, México, 2001, p. 39.

a su tradición cultural. En el caso de Gorostiza es notorio su apego –en esta primera parte de su desarrollo- a los escritores del Siglo de Oro Español sin dejar de lado la obra de Sor Juana Inés de la Cruz cuya impronta se encuentra en la mayoría de sus compañeros de generación. Asimismo se perciben ecos y resonancias poéticas de T.S. Eliot que llevarán posteriormente al poeta mexicano a alcanzar las cumbres de la literatura mexicana con su deslumbrante poema: *Muerte sin fin*.

Las definiciones internas y externas de la identidad. Las diversas perspectivas de la guerra sucia en *Guerra en el paraíso*.

Maricela Iturbide Mauricio

Licenciatura en Literatura Hispanoamericana

Universidad Autónoma de Guerrero

Teléfono celular: (045) 7471273356

mar_icela@live.com.mx

Chilpancingo, Gro. Mayo de 2010

Resumen

Las definiciones internas y externas de la identidad. Las diversas perspectivas de la guerra sucia en *Guerra en el paraíso*.

Richard Adams (1995) propone ver la identidad desde dos perspectivas: la ascendencia de un ancestro común y las definiciones internas y externas.

En cuanto a la relevancia de la primera propone verla como la referencia sustancial para el concepto, en contraste con otras clases diferentes de identidad, basadas en el lenguaje, la religión o la raza. “La otra se relaciona con nuestro modo de entender la dualidad inherente a todas las expresiones étnicas, las definiciones y perspectivas internas y externas”. Por otra parte considera que: “el asunto central para una identificación de la etnicidad no es la configuración de elementos culturales, sino la reproducción de una identidad interna” (Adams, 1995: 62). Frente a la memoria oficial que es, según Giménez, “la memoria de la clase dominante que se organiza bajo la cobertura y gestión del Estado”, a la cual el autor opone la memoria de las clases populares, por medio de la cual se intenta mantener o liberar su memoria de mil maneras, oponiendo otros relatos, otra épica, otros cantos, otros espacios, otras fiestas, otras efemérides y otros nombres a los impuestos por las clases dominantes o por el poder estatal. En esta ponencia me propongo revisar cuales son las diversas perspectivas, de la Guerra sucia en *Guerra en el paraíso* (Montemayor, 1997). Pasar revista a los acontecimientos de la memoria no oficial.

Palabras clave

Perspectivas, guerrilleros, guerrilla, ejército, y gobierno

En *Guerra en el paraíso*, Montemayor a través de las diversas voces narrativas nos presenta los puntos de vista de los diversos actores de la Guerra Sucia. Lo interesante de este aspecto son las perspectivas diversas que emiten los personajes y al hacerlo también podemos apreciar la voz de cada uno de ellos, además de que logramos conocer el lenguaje que se utiliza desde los poderosos cuando se refieren a los guerrilleros; los llaman “esos indios muertos de hambre” es así como los llama especialmente el general Cuenca. En otras ocasiones percibimos cuando el presidente Echeverría los llama grupo pequeño de cobardes terroristas; mientras que en ocasiones vemos que la gente del pueblo sigue a Lucio

Cabañas, porque es un hombre muy bondadoso y su actitud no es la de un líder, sino la de un campesino. También logramos saber cual es el punto de vista de Lucio Cabañas, cuando éste le dice a sus compañeros de lucha que ellos luchan por el bienestar social; para que posteriormente el pueblo obtenga los derechos que les han sido negados y dejar de ser pisoteados por el gobierno.

Como señala Gilberto Giménez “la identidad social es de naturaleza esencialmente histórica y debe concebirse como producto del tiempo y de la historia. Lo que implica que debe situarse siempre en un determinado contexto espacio-temporal” (Giménez, 2005: 95).

Los puntos de vista

Filinich cita a Fontanille (1994) y éste nos da las siguientes definiciones acerca de los puntos de vista, reintroduce la noción de punto de vista para analizarla a la luz de las nuevas reflexiones sobre la percepción en la semiótica contemporánea. Persiguiendo tal fin, revisa los diccionarios y hace notar que ellos atribuyen a esta noción las siguientes acepciones: “1) lugar en que uno se debe ubicar para ver un objeto lo mejor posible; 2) manera particular de considerar un asunto; 3) opinión particular” (Filinich, 1999[1997]:187).

Los puntos de vista de los personajes en *Guerra en el paraíso* son distintos, cuando estos hablan acerca de la guerrilla y de los guerrilleros. Todo depende de la situación de cada uno de los personajes reales, que se presentan en la novela, como el que aparece a continuación donde cada uno de los personajes aporta su opinión, de acuerdo a su conveniencia, como en el caso de los guerrilleros y del ejército. Estos aportan diversos puntos de vista acerca de los conceptos: guerrilla y guerrilleros.

Los guerrilleros ven a los militares y al gobierno como los culpables de la marginación, de la pobreza extrema, y las muertes de muchas personas; mientras que los

militares opinan que los guerrilleros perjudican a la sociedad, y que son culpables del destrozo de la población civil; afirman que son delincuentes y secuestradores hasta los llaman roba vacas: “-Por cierto, se me olvidaba preguntarte si nunca han robado en este pueblo esos hombres armados. Porque luego roban vacas, o comida, o hasta golpean a la gente” (63).

El punto de vista es modificado de acuerdo a la situación de cada personaje o grupo por ejemplo: miembros del ejército como generales o coroneles siempre van a defender al ejército diciendo que realizan acciones positivas para ayudar a la ciudadanía, mientras que la mayoría de las personas y los guerrilleros opinan lo contrario.

Los puntos de vista o perspectivas narrativas en términos de Gérard Genette, pueden considerarse como “Una restricción de campo, que es en realidad una selección de la información narrativa” (Pimentel, 2008[1998]:85).

La perspectiva del narrador

Primeramente empezaremos hablando de lo que es la focalización y posteriormente de la perspectiva del narrador. Pimentel quien se basa en Genette nos dice que la focalización: es un discurso narrativo. Así es un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo. Y es que para Genette, la focalización es un fenómeno eminentemente relacional (las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo, por lo tanto, lo que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo, o no, es el narrador. El punto focal de esa restricción puede ser un personaje, en cuyo caso se habla de un relato focalizado en algún personaje.

Se presenta la focalización cero cuando el narrador es el que entra y sale de la mente de cualquier personaje, y narra en tercera persona; en ocasiones les cede la voz a los personajes. Cuando el narrador les da voz a los personajes estos expresan lo que piensan y sienten.

En la focalización múltiple el relato puede ser narrado por distintas voces de manera repetitiva, puede ser la voz del narrador o la de los personajes; estos dan sus puntos de vistas de manera distinta, de acuerdo a la situación de cada uno de ellos. Enseguida los distintos personajes emiten sus puntos de vistas, acerca de la guerrilla y de los guerrilleros.

El general define a los guerrilleros de la siguiente manera: “Necesitamos cuidar al ejército. Que no vuelva a morir un sólo soldado más a causa de estos bandoleros, general Solano Chagoya. Pero mantenga esto en absoluta discreción. Yo mismo lo comunicaré al presidente” (Montemayor, 1997:48).

Un miembro del ejército llama a los guerrilleros indios muertos de hambre, los llama de esta manera con mucho odio, porque los guerrilleros ejecutan a los soldados, pero sobre todo porque tienen el apoyo del pueblo. Estos los ayudan para no ser encontrados por el ejército.

Lucio nos dice que el gobierno no tiene piedad, que es muy cruel y no escucha las demandas del pueblo y que por lo tanto la gente tiene que elegir las vías armadas, para que sus demandas sean escuchadas, sólo de ésta manera el gobierno voltea a ver un poco atrás a los pueblos olvidados, los cuales se encuentran en pobreza extrema, como en el caso del estado de Guerrero. El gobierno es traicionero, en vez de solucionar los problemas manda fusilar a los que se atreven a tomar las armas.

La perspectiva de los personajes

En la perspectiva del narrador puede ser otro quien narre, sin embargo la perspectiva corresponde al personaje, o viceversa; una descripción puede provenir en apariencia, del personaje pero estar organizada desde la perspectiva del narrador, o bien información o juicios, aunque transmitidos en voz del personaje, corresponden a la perspectiva del narrador. De la misma manera, la perspectiva del personaje puede ubicarse tanto en el discurso narrativo como en el discurso directo (Pimentel, 2008[1998]:115).

Son distintos los puntos de vista de los personajes. Lucio cabañas quien era líder de los guerrilleros expresa que la guerrilla es un medio para reclamar los derechos del pueblo, que les han sido negados desde muchos años atrás.

Afirma que la pobreza y la marginación se han dado más en el pueblo de Guerrero, porque es un estado olvidado. El gobierno es el culpable de la miseria que ha padecido nuestro estado y de la pobreza extrema en la que se encuentra.

El general Cuenca Díaz define a los guerrilleros como delincuentes y no como personas que buscan el beneficio para la sociedad; por tal razón los llama bandoleros que perjudican a la sociedad con sus escándalos.

Al general quien es miembro del ejército, sólo le importa que no mueran más soldados a causa de los llamados bandoleros, es de esta manera como él llama a los guerrilleros.

Los militares atacan a los pueblos pobres, porque el gobierno les mete ideas malas en contra de los guerrilleros, diciéndoles que no son guerrilleros, sino bandidos. Los militares no quieren atacar a su propia gente, pero es algo que tienen que cumplir, porque son órdenes de los coroneles o generales y ellos tienen que obedecer al gobierno.

Lucio conversa con el senador Figueroa y éste da su punto de vista acerca del trabajo del ejército señala que es muy malo que está acabando con los campesinos y que no tienen compasión por su propia gente, acaban con estos de manera violenta, sin embargo ellos no son así con él, porque le dan el mejor trato; esto es algo que el gobierno jamás haría con los campesinos.

-A los campesinos que detiene el ejército los están matando. No los tratan como nosotros lo tratamos a usted. Los golpean, los torturan, luego los suben en helicópteros y los arrojan vivos al mar, o a los cerros, o los entierran vivos. Por eso dicen con burla que los mandan de marineros, de aviadores, de mineros. Eso dicen ahora (Montemayor, 1997: 242).

Lucio define al ejército mientras conversa con los campesinos, afirma: el ejército siempre va a hacer lo mismo, aprovecharse de las circunstancias, y lo hará sin piedad, porque así es el gobierno de cruel y despiadado; les expone a los campesinos que esto no parará hasta que ellos tomen nuevas alternativas como la de formar su propio ejército.

Lucio tiene razón cuando emite que el ejército siempre estará acabando con los campesinos, porque los ven tan desprotegidos. Es por eso que su propuesta es muy valiosa la de estar unidos y preparados para defenderse de la crueldad de los militares, pero sobre

todo deben hacerlo porque al campesino es al que siempre han explotado, es por ello que deben de poner un alto, porque en todos los tiempos, al campesino nunca lo han dejado progresar.

Lucio cabañas aporta un punto de vista muy importante, porque habla acerca de la labor del ejército, la cual no es nada buena, porque el ejército es el enemigo del pueblo, no sólo del grupo guerrillero. Lucio era un hombre muy inteligente esto lo vemos cuando secuestra a Figueroa para conseguir un objetivo, el de conseguir la liberación de los presos.

-Si-confirmó Lucio-. El ejército siempre hará esas cosas. Saquear, violar mujeres, matar ancianos, niños, a todos. Si, eso hará siempre. Y no sólo en San Martín, sino aquí, en todas partes. Por eso, hasta que nosotros seamos nuestro propio ejército estaremos seguros. Mientras no seamos el ejército, mientras no nos preparemos para eso, nuestros pueblos van a ser perseguidos (Montemayor, 1997:206).

Los militares confunden a los guerrilleros con agentes de gobernación, esto molesta mucho a Solano Chagoya ve esto como algo imposible. Solano Chagoya trata a los guerrilleros como personas inferiores, esto lo podemos saber cuando los llama muertos de hambre.

Cuenca emite su punto de vista con respecto a la guerrilla y a los guerrilleros. Afirma que son personas insignificantes y que no son guerrilleros y que en Guerrero no ha habido ni habrá guerrillas, esto lo dice para que la gente no le tome importancia al movimiento del Partido de Los Pobres, porque el ejército le llegó a temer a Lucio, pues su lucha se escuchó en todo el país.

El general Cuenca afirma que los guerrilleros son unos delincuentes, les expresa a las personas de los pueblos que no tienen por qué temerle al ejército, que sólo cuida sus bienes y que esos delincuentes perjudican a los pueblos pobres, hace esto porque su intención es poner a la gente en contra del grupo guerrillero, para que estos se queden solos y posteriormente ellos los puedan capturar.

Cuenca emite su punto de vista cuando dialoga con Figueroa, llama bandido a Lucio y no guerrillero, pues para él Lucio es una persona que sólo ha dado problemas y le expresa a Figueroa que está mal querer dialogar con él y que además obedezca las condiciones que este le ha puesto; le advierte a Figueroa que no solucionará nada. Cuenca tenía razón en no dejar ir a Figueroa, porque desde el momento que el senador llega a la sierra queda como secuestrado por el grupo guerrillero, pero Lucio no hace esto por maldad, sino para conseguir la liberación de los campesinos.

Cuenca expresa que los guerrilleros acaban con los soldados, pero que lo hacen por la espalda, que no tienen el valor de hacerlo de frente, pero lo mismo hace el ejército cuando atacan a los guerrilleros, los segundos tienen mucha desventaja, porque el ejército conoce estrategias militares y además cuentan con mejores armas.

-¡Pero los riesgos los correré yo! -¡Los riesgos los hemos corrido todos! Y principalmente los soldados acribillados por esos forajidos traicioneros, que matan al acecho, como perros, que no se atreven a dar la cara. Que no se atreven a dar la cara ni contigo (Montemayor, 1997:223).

Cuenca emite a los periodistas que la gente en Guerrero no le teme al ejército, porque son un apoyo para la sociedad en general, pues ellos están presentes cuando ocurren destrozos naturales y que para eso están, no para atacar al pueblo como lo hace Lucio con ellos. Cuenca hace esto para conseguir el apoyo de la gente del pueblo, y posteriormente

puedan aprehender a Lucio y también para que la gente piense que el ejército es bueno, pero la ciudadanía se da cuenta de los hechos que estos cometen, sobre todo cuando asesinan sin piedad.

Rangel Medina quien es miembro del ejército da su punto de vista acerca del papel que juega el ejército en la sociedad, el cual es positivo, porque opina que el ejército ayuda a la ciudadanía, mientras que los guerrilleros opinan que los militares acaban con los campesinos y que se aprovechan abusando de la gente pobre. Los puntos de vista son distintos de acuerdo a la perspectiva de cada grupo.

El presidente Echeverría da su punto de vista acerca de los guerrilleros, no los llama de esta manera, porque es presidente de la república y se siente que todo lo puede resolver y que todo lo sabe. Supone por qué se comportan como revolucionarios, Lucio Cabañas y sus seguidores. El presidente finge no saber por qué el pueblo reacciona de esta manera. Él opina que los guerrilleros son personas inadaptadas que no saben lo que quieren y que se comportan de esta manera sólo para hacer escándalos y no para conseguir beneficios para el pueblo.

Es útil para todos-continuo segundos después-, que reflexionemos algo sobre estos pequeños grupos de cobardes terroristas. Surgidos de hogares generalmente en proceso de disolución; creados en un ambiente de irresponsabilidad familiar; víctimas de la falta de coordinación entre padres y maestros; mayoritariamente niños que fueron de lento aprendizaje; adolescentes con un mayor grado de inadaptación en la generalidad (Montemayor, 1997:307).

En *Guerra en el paraíso* aparece un estudiante que protesta en la amplia sala de conferencias, donde se encuentra el ministro y el gobernador. El estudiante emite un punto muy importante, cuando dice que Lucio Cabañas y Genaro Vázquez hasta dieron sus vidas

para defender a su pueblo que era pisoteado por los poderosos, y no permitieron que su pueblo siguiera siendo explotado. (Montemayor, 1997:97). Gracias al punto de vista del estudiante podemos comprobar y valorar el sacrificio que hicieron por nosotros los dos maestros.

El punto de vista que emite un anciano del pueblo es muy valioso, porque él es un hombre maduro que conoce muy bien al gobierno. Es por ello que éste habla acerca del gobierno de cómo ha sido y cómo trata a la gente como Lucio. El anciano expresa que el gobierno nunca va a cambiar y que así ha sido en todos los tiempos.

En *Guerra en el paraíso* sólo aparece un punto de vista incidental aparece cuando se muestran pequeñas opiniones, en este caso es en contra de los guerrilleros. Este punto se puede apreciar cuando una mujer campesina expresa que le da lo mismo que lleguen a su casa militares o bandidos es así como llama a los guerrilleros. Dice esto porque cuando llegaban los guerrilleros a algún lugar, inmediatamente llegaba el ejército y estos si causaban destrozos en las casas de los campesinos, además asustaban a los niños, violaban y golpeaban a las mujeres. En toda la novela los campesinos hablan a favor de Lucio, porque los guerrilleros defienden una lucha social.

Bibliografía

Adams, Richard N. Etnias en evolución social. Estudios de Guatemala y

Centroamérica, UAM-I, p. 74. 1995

Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada*, Colección Meridiano, México, 1ª

edición, 1997, 1ª reimpresión, 1999

Gilberto Giménez. "Identidad y memoria colectiva" en *Teoría y análisis de la cultura*, CONACULTA/ICOCULT, 2005

Montemayor, Carlos. *Guerra en el paraíso*, Planeta, México, 2007

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*, siglo veintiuno editores, México, 2008

En donde se hospeda el arte contemporáneo.

Bárbara Varela Rosales.

Universidad de Guanajuato.

Para ser sinceros comenzaré diciéndoles que no me considero una experta en mundo de la producción artística como algunos de los compañeros que nos acompañan, mi problema y placer se ha situado en tener amigos inteligentes de esos que te obligan a pensar y a replantearse tus ideas previas. Y esto es un maravilloso ejercicio mental, sobre todo bastante saludable, se los recomiendo.

Pero todavía más saludable es no tener demasiado despejados los conceptos finales y dejar la puerta abierta a la polémica y la confrontación de ideas y actitudes que son ya típica del mundo del arte de nuestro tiempo: las apariencias o lo políticamente correcto frente a realidades más profundas como es el simulacro frente a la realidad misma y desde luego los filtros impuestos entre la realidad y quien la controla.

A todo esto y en este espacio de discusión al que estamos asistiendo aparece la palabra **multiculturalidad** frente a lo se plantea como **interculturalidad**. Y de aquí parte mi participación.

Por lo que yo entiendo la **multiculturalidad** mantiene espacios independientes entre culturas que simplemente conviven en el mismo espacio pero sin confundirse, ante ello se presenta la **interculturalidad** que propone un mestizaje mucho más profundo del que pareciera generarse, una nueva cultura que nos invita a un desvanecimiento de los límites

espaciales que para lo que yo quiero tratar, esos límites espaciales están representados en uno de esos grandes metarrelatos: **el museo.**



Daniel Buren

El registro, el tránsito y la exhibición de obras se ha independizado del fetiche sagrado del museo anunciando la puesta en circulación de las obras, su operación de fuga o salida hacia el público por otros medios más generalizados, desde luego internet.

Esta liberación de las obras y la dejadez del museo ha radicalizado la desconfianza de las instituciones del arte en los medios digitales respondiendo con custodias sobre la propiedad de las imágenes sometiendo una vez más el arte a la lógica mercantil de la industria cultural.

Pese a todo, la obra de arte tiene la característica de convertirse en objeto de deseo, acompañada por los celosos que intentan apropiarse del anhelo que la misma produce.

Desde hace dos siglos está en operación el aburguesamiento de la propiedad artística, seduciendo también a la clase media. Como parte de este sistema de seducción el Museo de Arte ha compenetrado con estas exposiciones de mercancía.

Frente a esto algunos artistas han estado interesados en provocar una ruptura respecto de las habituales actividades de la producción, contemplación y apreciación artística. Defendiendo un decidido rechazo de los aspectos mercantiles del consumo de arte al mismo tiempo que muchos de ellos intentan acompañar su actividad artística en un contexto más amplio de

compromisos sociales, políticos y ecológicos opuestos a la producción de objetos diseñados según criterios utilitaristas y funcionales de la industria cultural.

Durante el siglo XIX las instituciones concentraron esfuerzos para encontrar en la firma un certificado de autenticidad, un seguro que garantice el valor de su propiedad. El arte contemporáneo nos invita al dismantelamiento de todos estos conceptos: la autenticidad, la originalidad y desde luego la **institucionalidad**, provocando un sisma en el estatuto mercantil del arte. Desencadenando así la disolución de la frontera entre la antigua cultura con mayúsculas y la cultura popular, no sólo como fenómeno estético sino como síntoma del posicionamiento del artista en un nuevo orden y dentro de la nueva naturaleza consumista.

Aquel artista consciente de esas estrategias mercantiles y que se consolida al programa de la continuidad arte-vida, opera bajo diversas estrategias para delinquir el atentando cultural por excelencia: poner las obras en libertad, en libre circulación.

Entonces las obras abandonan la galería para actuar directamente en la realidad gracias a una disposición artística. Este es el sentido de la propuesta de Joseph Beuys: “cada hombre es un artista”, opera la apertura de la experiencia estética creadora en el espacio público, legitimando las capacidades de mucha gente que –teniendo voluntad expresiva y sensibilidad artística- no se veían a sí mismos como artistas. El arte adquiere así un alcance social y una dimensión político-espiritual, de prodigalidad extrema, íntimamente **intercultural**.



Joseph Beuys

La estrategia institucional de colocación del arte ha sido amparada de manera banal por un proceso de masificación del gusto y del juicio estéticos y en el desgaste de sentido auténtico hasta convertir las obras en mercancías y ornamentos superficiales. Los productores de arte se convierten en estrellas y aprovechan la publicidad mediática para dar a conocer su obra y colmar sus bolsillos, que a su vez prestan no solo su imagen sino su trabajo para el desarrollo de productos comerciales al alcance de la clase media alta.

Pero no debemos caer en la ingenuidad y creer que el arte contemporáneo ha dejado abruptamente la tradición de las Bellas Artes, el punto es el manejo de los medios del arte, ya no es la de ser grabador, vídeoartista o instalador, es la de estar presente y ser visible en esos medios, produciendo así no un nuevo arte sino un arte para los nuevos medios. En algunos casos el arte pierde su contenido crítico y su actitud mordaz, restándole su fuerza de ruptura, pero es ahí en donde los productores de arte deben transgredir y no permitir que el distanciamiento de la tradición caiga en la simplicidad y no convertirse en solo una parte de estos nuevos medios.

En los últimos años nos hemos sofocado con una cultura espectacular y mediática que ha abandonado cualquier tipo de política cultural que guardara relación con la producción y con la toma de conciencia crítica de los fallos y faltas de nuestra sociedad. Provocando una

abandono generalizado de todo tipo de compromiso por parte de quienes producen y gestionan el arte.

A principios del siglo XX Marcel Duchamp desarrolló su idea de arte como filosofía crítica, a quien más tarde acompañó Joseph Beuys articulando lo ético, lo político y lo artístico. A Beuys, precisamente, no le importaba exponer. Para Beuys exhibir fue siempre sólo una excusa para ser escuchado sobre sus análisis de arte y sociedad. Aunque su obra fue asimilada por la institucionalidad artística, Beuys fue un ácido crítico el sistema político cultural.



Marcel Duchamp



Joseph Beuys

Entonces, ¿qué es lo que replantea el arte contemporáneo?, el ser un partícipe mediático o acaso un productor que nunca expone, el arte contemporáneo nos plantea un escape, una salida de las galerías, de los museos, de las butacas, una liberación.



Banksy



Banksy



Banksy



Francis Alys



Francis Alys



Francis Alys

Referencias bibliográficas.

- Ardenne Paul, 2006, *Un arte contextual*, Publicaciones CENDEAC, España
- Bourriaud Nicolás, 2007, *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Edit. Adriana Hidalgo, Argentina
- Clarke, Gray, Radcliffe y Nicholson-Smith, *La revolución del arte moderno y el arte moderno de la revolución*. Selección inglesa de la internacional situacionista, Pepitas de calabaza, La Rioja, España, 2004.
- Anna María Guasch -¿Lo ves o no lo ves? -salonkritik.net/04-06/archivo/2006/06/lo_ves_o_no_lo.php –
- Heath Joseph y Andrew Potter, 2005, *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*, Taurus, Madrid.
- Vázquez Rocca, Adolfo, *La crisis de las Vanguardias artísticas y el debate Modernidad-Posmodernidad*, En Revista Arte, Individuo y Sociedad. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes, UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID – Año 2005 –

