A thick, wavy yellow line that starts at the top right and curves down towards the bottom right, ending near the bottom right corner. It has several small blue dots along its path.

Inflexiones

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades. Número 9. Enero - junio 2022

Número 09.

Enero - junio 2022



UDXR
Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales

Directora

María Ana Beatriz Masera Cerutti

Editoras

Caterina Camastra

Tania Celina Ruiz Ojeda

Inflexiones

Revista semestral de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales,
Coordinación de Humanidades, Universidad Nacional Autónoma de México

Número 9, enero - junio 2022

Consejo editorial

Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca), Alberto Dallal (Universidad Nacional Autónoma de México), Luis Díaz Viana (Consejo Superior de Investigaciones Científicas), Fernando Doménech Rico (Real Escuela Superior de Arte Dramático), Enrique Flores (Universidad Nacional Autónoma de México), Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México), Jacques-Antoine Gauthier (Université de Lausanne), Silvia Giorguli Saucedo (El Colegio de México), Nora Jiménez (El Colegio de Michoacán), Rosa Lucas (El Colegio de Michoacán), Alfonso Mendiola (Universidad Iberoamericana), José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá), Hans Roskamp (El Colegio de Michoacán), Domenico Scafoglio (Universidad de Salerno), Hebe Vessuri (Universidad Nacional Autónoma de México), Alberto Vital Díaz (Universidad Nacional Autónoma de México)

Comité de redacción

Daniar Chávez, Luciano Concheiro San Vicente, Fabián Herrera León, Sandra Lorenzano, Mario Martínez Salgado, Emiliano Mendoza Solís, Andrés Ordóñez, Ignacio Silva, Antonio Ziri3n Quijano

Diseño

Amaury Veira Huerta

Asistente Editorial

Patricia Georgina Rico León

Inflexiones, Año 5, número 9, enero-junio 2022, es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, Ciudad de México, C. P. 04510, a través de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales de la Coordinación de Humanidades, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, Ciudad de México, C. P. 04510, teléfono: 55 56 23 73 19, URL: <http://inflexiones.unam.mx>, e-mail: inflexiones@humanidades.unam.mx. Editoras responsables: Caterina Camastra y Tania Celina Ruiz Ojeda. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título No. 04-2022-042816583300-102, ISSN: “en trámite”, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsables de la última actualización de este número: Caterina Camastra y Tania Celina Ruiz Ojeda, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, Ex-Hacienda de San José de la Huerta, 58190, Morelia, Michoacán, teléfono: 55 56 23 73 19. Fecha de la última modificación: 11 de mayo de 2022.

El contenido de los textos es responsabilidad de los autores y no refleja forzosamente el punto de vista de los dictaminadores o de los miembros del comité editorial de la revista o de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se autoriza la reproducción de la revista a reserva de citar la fuente exacta y de respetar los derechos de autor.

Índice

Fugas

- 09. Santiago Espinosa García, Prácticas, tradiciones y festividades en Khamlia, Marruecos. Un estudio cultural cruzado
- 46. Rosario Vidal Bonifaz, Una lúcida y lúdica aproximación fílmica al Istmo de Tehuantepec: *Muxes: auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro* (Alejandra Islas, 2005)
- 68. Sergio Espinosa Proa, Las vanguardias artísticas y la razón estética: entre De Micheli y Maillard

Horizonte

Perspectivas de/sobre la voluntad de poder (I)

Coordinación de Emiliano José Mendoza Solís y
Marleen Velázquez Sánchez

- 92. José Daniel Gómez Zamora, Fuerza plástica y voluntad de poder: asimilación de los extraño
- 109. Jaime Trueba César, Nietzsche y la psicología como estudio de la voluntad de poder

Simultáneas

- 132. José Manuel Cuéllar Moreno, Emilio Uranga, *Analysis of Mexican Being*
- 141. Ángel Miquel, Magí Crusells, Andreu Mayo, José Manuel Rúa y Francesc Sánchez Barba (eds.), *Imágenes de las revoluciones de 1968*
- 144. Andrés Ordóñez, Francisco Quijano Velasco, *La invención de Nueva España*

Anamorfosis

- 158. Ioulia Akhmadeeva, Escrituras tangibles



Fugas

01. Espinosa

02. Vidal

03. Espinosa



01.

Prácticas, tradiciones y festividades en Khamlia, Marruecos. Un estudio cultural cruzado¹

Practices, traditions and festivities in Khamlia, Morocco.
A cross-cultural study

recepción: 20 de enero 2021
aceptación: 03 de agosto 2021

Santiago Espinosa García
ENES Unidad Morelia
UNAM



Resumen

En el pueblo de Khamlia, al igual que en el resto del reino de Marruecos, la religión predominante es el islam; no obstante, en diversos sectores poblacionales del reino existe una amplia gama de tradiciones, culturas, grupos étnicos y religiones practicadas por minorías, como el judaísmo y el cristianismo. La presencia y el impacto del islam en Marruecos, desde su llegada en el siglo VII y tras su consolidación en el siglo VIII, resultan notorios en diversos núcleos de acción (sociedad, economía, política, cultura, identidad, etc.); sin embargo, el reconocimiento de esta religión en Marruecos implica, a su vez, reconocer la afiliación en un sentido de división interna o ramificación islámica, donde de manera mayoritaria se practica el islam de adscripción suní, pero de manera aún más diversificada se practica el islam sufí en una gran diversidad de cofradías (o tárikas) dispersas en el reino. Una de ellas es la cofradía gnaoua, que, a su vez, presenta divisiones o ramificaciones internas, y cuyas representaciones se extienden a lugares como el pueblo de Khamlia. En este lugar, una de las múltiples formas de expresar y construir la(s) identidad(es) cultural(es) es a través de diversas festividades, rituales o tradiciones, elementos que se encuentran anclados a un contexto histórico multicultural y se desarrollan sobre tres planos cul-

turales entrecruzados. Consecuentemente, en Khamlia existe un complejo sistema de creencias y sentidos de pertenencia, a través del cual se presentan identidades contrapuestas o intersecadas, a manera de vectores, con diferentes fuerzas y sentidos; estos aspectos, al mismo tiempo, forman la estructura y marcan el pulso de una cultura compuesta por tradiciones y un sistema de creencias.

Palabras clave:
prácticas religiosas, identidad, gnaoua,
Khamlia, Marruecos

Abstract

In the village of Khamlia, as in the kingdom of Morocco as a whole, the predominant religion is Islam; however, a wide range of traditions, cultures, ethnic groups, and minority religions (such as Judaism and Christianity) exist throughout important population sectors. The presence and impact of Islam in Morocco, since its arrival in the 7th century, consolidating in the 8th century, is notorious in various nuclei of action (society, economy, politics, culture, identity, etc.). However, the appreciation of Islam in Morocco implies recognizing internal division or Islamic ramification: Sunni Islam is practiced by the majority, but true diversity lies in how Sufi Islam is practiced by a wide array of brotherhoods (or *tárikas*) throughout the kingdom. One of these brotherhoods is the Gnaoua brotherhood, which in turn presents internal divisions or ramifications, and exists as far as places such Khamlia. In the small town, one of the multiple ways of expressing and constructing cultural identities is through various festive rituals and celebrations, related to a multicultural historical context that developed from three interwoven cultural worlds. Consequently, in Khamlia, a complex system of beliefs and senses of belonging operates, opposing or intersecting identities like vectors carrying differ-

ent forces and directions that yet form the structure and mark the pulse of a culture, its traditions and belief system.

Key words:
religious practices, identity, Gnawa, Khamlia, Morocco



1. Religión y religiosidad en Khamlia

El pueblo de Khamlia se ubica en el extremo oriental del reino de Marruecos, a las puertas del desierto del Sahara y a pocos kilómetros de la frontera con Argelia. Ahí, al igual que en el resto del reino, la religión predominante es el islam, de adscripción suní (o sunita) y en su dimensión sufí (o sufista).

Etimológicamente, el término sufismo deriva del griego *sofía*, por lo que hace alusión al conocimiento. La trayectoria epistemológica realizada por numerosos exponentes orientalistas del sufismo ha generado una amplia gama de cuestionamientos filosóficos y teológicos en los que, consecuentemente, algunos dogmas han sido quebrantados o disueltos, como es el caso del sentido de asociación. Más allá de un reconocimiento filosófico o epistemológico, o bien de afiliaciones teológicas en Marruecos, conviene dar lugar y reconocimiento a la diferenciación entre lo establecido por el islam —o por alguna cofradía en particular— y lo establecido por las tradiciones y la cultura local, en las que la espirituali-

dad, la experiencia religiosa —tanto a nivel colectivo como a nivel personal— y la religiosidad popular se manifiestan de manera paralela a lo establecido por algunos dogmas islámicos, conformando una o varias relaciones asimétricas.

De manera más general, se mantiene el reconocimiento de la amplia diversidad de cofradías sufistas distribuidas por el Medio Oriente y el norte de África, las cuales, al mismo tiempo, llevan a cabo una amplia y diversificada gama de prácticas religiosas, rituales y tradiciones islámicos de carácter místico o animista; incluso, en algunos casos, conservan ciertos atributos, símbolos o tradiciones de origen multicultural y preislámico, lo cual deja una ventana abierta para el estudio de la rica diversidad cultural del islam.

¹ Este trabajo fue realizado como parte de la tesis doctoral *Khamlia: Identidad y cultura Gnaoua a través de prácticas religiosas populares. Una ventana al Animismo Islámico contemporáneo y organización social en el Sahara Marroquí Oriental*, presentada en la Universidad de Granada en 2020.



Figura 1. Ubicación geográfica del pueblo de Khamlia, Marruecos. Mapa obtenido de Google Maps.

La encrucijada de las nuevas formas de la religiosidad contemporánea y la tradición ha establecido debates entre la religión institucionalizada o estratificada y la espiritualidad individualizada o colectiva a nivel local (De la Torre, 2013: 3). En esta, entre la sociedad moderna y la contemporánea, se llevó a cabo un complejo y sistemático proceso de descentralización del papel de la religión en las esferas política, económica y social; además, a partir de los procesos de secularización y laicización, la religión dejó de impregnar un poder central (De la Torre, 2013: 3).

No obstante, la concepción posmoderna supone la fragmentación y llama a replanteamientos teóricos modernos y teorías funcionales / inclusivas que responden a las tendencias que desregularizan el campo religioso, como es el caso de la desinstitucionalización y la individualización. Consecuentemente, las ortodoxias islámicas han perdido el monopolio de las cosmovisiones. Con ello se ha establecido la necesidad de reconocerlas y estudiarlas, y se ha hecho un llamado a analizar los procesos a partir de los cuales se están reconfigurando las creencias religiosas (De la Torre, 2013: 3; Hervieu-Léger, 1996).

En Khamlia, los espacios, tiempos, tradiciones, rituales, creencias y prácticas relacionadas con lo sagrado se encuentran, y lo natural

y lo cultural se cruzan con lo sobrenatural. Los grupos sociales y las personas conciben que lo religioso mantiene una relación con aquellos significados más profundos en los que descansa el sentido de su vida y de su historia. En última instancia, en algunos casos, la religión confronta y relaciona la fragilidad de la contingencia humana con el poder permanente de lo sagrado (en la medida en que “lo sagrado” frecuentemente se encuentra asociado con “lo sobrenatural”). Las creencias solo llegan a conformarse como una religión institucionalizada o bien estratificada cuando se hacen parte de una cultura y dan sentido a la vida cotidiana de un pueblo o comunidad (Espinosa García, 2018a, 2018b, 2018c, 2018d).

En Marruecos, y particularmente en Khamlia, la religión y la religiosidad son factores social, cultural y políticamente activos, así como muy significativos en los niveles de acción local. Asimismo, resulta especialmente atractiva la idea de vinculación del concepto de identidad cultural, que se presenta como un vector (fuerza y sentido) y como motor del patrimonio cultural intangible, participante en las dinámicas sociales y economías locales; estos elementos, a su vez, dejan abierta una ventana para analizar el papel del islam popular del norte de África y su impacto en diversas esferas de acción a comienzos del siglo XXI (Espinosa García y Pérez Ponce, 2016: 298).

2. Tradiciones, festividades e identidad cultural en Khamlia

En Khamlia, a lo largo del año, se lleva a cabo una amplia lista de festividades religiosas, en su mayoría adscritas al islam, pero también de origen amazigh (o bereber, de raíces preislámicas), o bien adscritas a la cultura gnaoua. Así, construyendo identidades y transformando algunas tradiciones culturales de grupos étnicos locales, apoderándose de nuevos espacios tanto físicos como simbólicos (González Rodríguez, 2014: 674), el pueblo presenta tres principales planos sobre los que se realizan las festividades religiosas, en algunos casos de diferentes orígenes culturales y tradiciones, a saber:

- a) *Festividades, tradiciones y prácticas religiosas populares de adscripción islámica.* En el caso de Khamlia, estas se llevan a cabo a lo largo del año musulmán, como en el resto del reino de Marruecos y los países con mayoría de población musulmana. En este sentido, el pueblo presenta una población mayoritaria afiliada al islam suní y, a su vez, perteneciente a una ramificación o dimensión mística islámica o sufí.
- b) *Festividades, tradiciones y prácticas religiosas de adscripción amazigh (o bereber).* Por la posición geográfica del pueblo, desde tiempos ancestrales se

realizan algunas tradiciones y prácticas religiosas adscritas al grupo étnico amazigh, originario de la región. Algunas de estas tienen su origen en tiempos preislámicos y fueron transmitidas a través de los años desde la tradición oral. Según lo observado, existen prácticas llevadas a cabo hasta el día de hoy y, en otros casos, se manifestaron de una manera diferente rituales o prácticas religiosas preislámicas que fueron olvidadas en la práctica, pero que sobreviven a través del folklore local del pueblo.

- c) *Festividades, tradiciones y prácticas religiosas de adscripción gnaoua (o gnawa).* Estas mantienen sus orígenes de África Occidental, especialmente atribuidos al grupo étnico *bambara*, procedente de Malí. A través del sistema de creencias gnaoua, que incluye, por ejemplo, el panteón de esta cultura, con los roles específicos de cada ánima o entidad que lo conforma, resulta notorio el factor de la música, que, a manera de común denominador, desempeña un papel sustantivo en la ejecución de prácticas religiosas y festividades locales: la música juega un rol primario como interventor espiritual y medio de comunicación divino. De esta forma, algunas de las prácticas religiosas identificadas, adscritas a la cultura gnaoua, resaltan, de manera general, como un ejemplo de animismo islámico contemporáneo.

Los aspectos presentados a continuación se dividirán en dos subapartados con la finalidad de observar y analizar, a partir de trabajo etnográfico y bibliográfico, las festividades y prácticas religiosas llevadas a cabo en el pueblo. Así pues, estos puntos se exponen de forma diferenciada a razón de la adscripción étnica o la afiliación cultural o tradicional en los dos principales planos culturales: amazigh y gnaoua.

De manera paralela, además de analizar el microuniverso cultural del pueblo, se detectó la presencia de identidades intersecadas a través de festividades religiosas, rituales, tradiciones, etc., lo cual muestra la diversidad y la riqueza de la cultura del pueblo y la cultura gnaoua. Asimismo, se expone un caso particular de animismo islámico contemporáneo y, por otro lado, un caso de estudio donde se presentan algunas prácticas preislámicas bajo contextos y espacios espirituales.

La aproximación al estudio de algunas prácticas religiosas y festividades locales permitirá detectar algunos orígenes y raíces simbólicas que conforman la cultura gnaoua, así como la presencia de identidades entrecruzadas de diferentes adscripciones y categorías; al mismo tiempo, el análisis de algunas prácticas religiosas populares abrirá paso al reconocimiento de la muy amplia diversidad cultural en el islam contemporáneo.

2.1. Festividades y tradiciones amazigh (bereber) en Khamlia

El grupo étnico amazigh, o bereber, es la población indígena originaria del norte de África y los territorios desérticos del Sahara que se asentó al oeste del delta del Nilo y se presentó como una población significativa en países de toda la región (Túnez, Argelia, Marruecos, Sahara Occidental). Ellos mismos se reconocen como *imazighen* (“nacido libre”). A través del tiempo, la población amazigh ha demostrado tener una capacidad de adaptación cultural particular, dadas las constantes invasiones hegemónicas en la región, y ha podido absorber atributos, tradiciones y costumbres de diferentes culturas a manera de receptividad transcultural, que se revela como un distintivo histórico de esta cultura y población. De acuerdo con algunos expertos, los bereberes se encuentran divididos a partir del parentesco y no del lenguaje. Lingüísticamente, los dialectos (posiblemente derivados de un pasado hamítico) son difíciles de delinear debido a la falta de un alfabeto universal y una literatura común; no obstante, existe una fuerte tradición oral, ya que los bereberes han resguardado y protegido celosamente su cultura y, en particular, su lengua, el tamazight (Naylor, 2009: 4).

Por otra parte, las prácticas religiosas y festividades de adscripción amazigh han jugado un rol primario en la sociedad regional desde varios siglos antes de la llegada del islam. Antes de la conquista musulmana, la religión de los bereberes, de forma especulativa, estaba conformada por algunas prácticas tradicionales principales, como es el caso de los cultos locales y la veneración de diversos objetos naturales; posteriormente, entró en contacto con las tradiciones de origen subsahariano, judío y cristiano. Más allá de la conversión al islam, la cultura amazigh y sus miembros han conservado diversas prácticas de origen preislámico, consideradas paganas desde la óptica islámica. A lo largo de los años, algunas de estas prácticas se han ajustado al islam, proyectadas en algunos ritos y festivales agrícolas, incluyendo rituales de cosecha y lluvia (*taghanja*), y encendidos de hogueras (*l'ansart*), con lo cual se revela la importancia de tales elementos en la realización de prácticas religiosas bereberes (Ilahiane, 2006: 65). Desde un aspecto folklórico local, la población bereber se percibe o identifica como un pueblo beneficiado con la *baraka* (bendición), manteniendo la creencia de que los santos regionales favorecieron el sufismo islámico y, específicamente, a la población y cultura amazigh, reforzando la difusión, ramificación y diversificación de la religión popular orientada hacia la

vida cotidiana y anclada en las experiencias a nivel personal, local y colectivo (2006: 147).

En el caso específico del pueblo de Khamlia, con mayoría étnica y cultural bereber-gnaoua, se proyectó una amplia gama de tradiciones y costumbres, como el ritual del té; el uso y aplicación de la gastronomía (Haroutunian, 2009), la medicina tradicional y la herbolaria, así como la importancia y uso constante del número tres,² de igual modo que prácticas religiosas como el ritual nupcial (o *tamghera*). No obstante, es

² Como se ha manifestado en algunos testimonios locales (Espinosa, 2020: 351-369), en la mayoría de las tradiciones, costumbres y prácticas religiosas se recurre constantemente al uso de este número, como sucede en las repeticiones de movimientos, las dinámicas tradicionales o los momentos rituales. De acuerdo con los testimonios, la constante recurrencia al número tres en algunas tradiciones y costumbres hace referencia a la unicidad de Dios (percibido como la invocación de buen augurio), teniendo presente que hacer uso de números pares (número de días de duración de festividades, por ejemplo) quebrantaría la unicidad divina. Por esa razón, no resulta extraño que varias festividades tengan tres días de duración, como las nupcias (dado que un día sería insuficiente) o la Sadaka; o bien, no sorprende que se recurra al uso constante del número tres en repeticiones dinámicas en el ritual del té o en algunos eventos o prácticas religiosas populares.

interesante la presencia de dos rituales olvidados de forma práctica, pero presentes en el folklore local del pueblo: el ritual de la lluvia (*taghanja* o *Ist Leghonja*) y el ritual del viento. Estos casi han pasado al olvido, desplazados por la poderosa presencia del islam y algunas prácticas religiosas populares, como la *Dadaka*, festividad anual de adscripción gnaoua de carácter espiritual colectivo en el pueblo de Khamlia; pero, al mismo tiempo, el folklore local continúa reproduciendo cierta información respecto a los dos rituales mencionados (de la lluvia y del viento). Esta información fue recopilada durante el trabajo de campo en el pueblo, donde se proyectó y resaltó la presencia de tres principales prácticas religiosas de adscripción amazigh, o bereber, llevadas a cabo actualmente; tal es caso del ritual nupcial o bien, como ya se mencionó, de la presencia de rituales alimentados por el folklore local.

A continuación se presentan, de forma introductoria, algunas las prácticas de adscripción y origen amazigh distintivas de la región y del pueblo de Khamlia.

2.1.1. Ritual nupcial (*tamghera*)

El ritual nupcial de *tamghera* (o también *tamahra*, en idioma amazigh o bereber) es una de las festividades tradicionales más concurridas en la región. De acuer-

do con las tradiciones locales, la idea de casarse surge después de una relación amistosa construida de forma verbal (en ocasiones arreglada) con la persona elegida por los tutores correspondientes de los involucrados en la relación conyugal. Este acompañamiento tiene como objetivo establecer una relación específica entre la pareja, cuyo periodo de construcción puede variar, si bien en promedio suele ser de un año. Después de este lapso, la relación suele anunciarse de manera pública, empezando por la institución doméstica y el círculo familiar de ambos. Posteriormente, las familias de los cónyuges suelen organizar juntas un período vacacional para la pareja, dedicado a la novia, que se acompaña de un conjunto de regalos que incluye, por ejemplo, ropas, perfumes, etc., y un anillo de oro, símbolo de buena voluntad y de consumación del contrato social establecido. La entrega del anillo se realiza, por lo regular, en una procesión hasta la casa de la familia de la novia, donde este será recibido con cantos y música tradicional. La novia generalmente es posicionada en una silla central, rodeada por los invitados. Más adelante, se llevan a cabo tres períodos o momentos en los cuales se demandan tres cambios de hábito o vestimentas para ella. En la primera salida o cambio de atuendo, mientras el novio se encuentra vestido con ropa tradicional (*djilaba* o túnica de color blanco,

y babuchas, o zapatos tradicionales); la novia lo acompaña usando un hábito conocido como *ahrüy* para beber leche ordeñada ese día y comer dátiles en pareja, alimentándose mutuamente. Después de un segundo momento, finalmente, en un símbolo particular, ocurre la tercera salida de la novia con cambio de hábito, en la cual generalmente se viste de una manera moderna para poder bailar de manera más libre y cómoda y, posteriormente, realizar el acto en que el hombre coloca el anillo en su mano derecha. De este modo culmina el compromiso.

La boda, de acuerdo con la tradición amazigh, suele tener una duración de cuatro días, comenzando con la celebración de una reunión familiar conocida como *asq-qimu* (en idioma amazigh); durante esta, la prometida se verá beneficiada de la tradicional *dote*, efectuada o pagada de forma pública ante los invitados o presentes en la celebración, para, acto seguido, dirigirse a la casa del varón, transportado en dromedario o automóvil, según sea el caso. Esa misma tarde, al novio se le coloca la henna en una ceremonia acompañada de música tradicional (o *warru*). De acuerdo con algunos testimonios locales, y según la tradición bereber, se lleva a cabo una celebración prenupcial donde los padres de la novia invitan a parientes, amigos y conocidos para celebrar con ellos el gran momen-

to. Por la noche, la novia es vestida con ropa especial y se le maquilla y adorna con henna en manos y rostro, mientras el ambiente se adereza con las piezas musicales tradicionales y el incienso. Posteriormente todos deben dirigirse a la casa del esposo, donde, antes del comienzo de la boda, los hombres visten ropa especial y el novio es adornado y maquillado con henna al tiempo que suena la música y las canciones tradicionales. Al terminar, el novio es llevado a otra casa, donde se establece hasta el último día de la boda.

Así pues, con una duración de cuatro días, el ritual nupcial se administra para llevarse a cabo un día en la casa de la novia y los tres días siguientes en la del novio. El evento se realiza, resumidamente, de la siguiente manera:

- a) *Primer día nupcial*. En presencia de la familia nuclear del prometido, se edifica una gran *haima* o tienda tradicional bereber para la boda. Los padres del novio invitan a familiares, amigos y conocidos a compartir el momento celebrado alrededor de la mesa en forma de festín. Por la noche, se traslada a la novia al lugar donde se encuentra el novio, en el cual se consumará el primer contacto entre ambos. Este día, tanto la novia como el novio se encuentran con el rostro cubierto con prendas.

Después de las oraciones correspondientes, una vez transcurrido el festín, y de manera tradicional, la prueba principal que identifica la primera noche nupcial es (preferentemente) la virginidad de la novia en su primer contacto y experiencia sexual (preferentemente); de forma más conservadora, se suele dar evidencia física de la virginidad de la novia mostrando un pañuelo marcado con la sangre de esta, o bien su ropa. Durante este día, la novia llevará todo el tiempo el rostro cubierto, por lo que el novio no podrá observarla directamente, en un antiguo ritual de confianza de parentesco.

Figura 2. Grupo mixto de personas tocando música tradicional gnaoua y ejecutando bailes y canciones durante festividad nupcial (boda) en Khamlia, 2011. Fotografía donada por la Asociación Al-Khamlia (Khamlia, Marruecos), 2017.





Figura 3. *Atuendos nupciales tradicionales de los bereberes, femenino y masculino; Khamlia, 2011.* Fotografía donada por la Asociación Al-Khamlia (Khamlia, Marruecos), 2017.

b) *Segundo día nupcial*. Por la mañana, el esposo presenta una procesión a la *hai-ma* o tienda bereber para celebrar un sacrificio animal, por lo regular de una oveja. Esto se realiza en un ambiente familiar y constantemente acompañado de canciones y música tradicional. Tal celebración culmina con la presentación de dedicatorias y regalos para la pareja festejada.

Figura 4. *Mujer bailando música tradicional gnaoua durante festividad nupcial (boda) en Khamlia, 2011. Fotografía donada por la Asociación Al-Khamlia (Khamlia, Marruecos), 2017.*





Figura 5. *Mujeres tocando música tradicional gnaoua y ejecutando bailes y canciones durante festividad nupcial (boda) en Khamlia, 2011. Fotografía donada por la Asociación Al-Khamlia (Khamlia, Marruecos), 2017.*

c) *Tercer día nupcial*. En este día, al llegar el ocaso, el marido es adecuado con elegantes prendas y ropajes, para dirigirse, acompañado por sus parientes y amigos, hacia la casa de la novia, en una procesión de juegos musicales donde se forman dos filas: una de mujeres y una de varones; así inician los cantos tradicionales, en los cuales una fila responde constantemente a la otra a través de coreografías y danzas. Durante este momento, se coloca dinero en efectivo en el turbante del novio y en el pañuelo de la novia. Hasta este momento, ella continúa con el rostro cubierto, dado que, de acuerdo con la tradición, es obligatorio ocultarlo durante los tres o cuatro días que dura la celebración nupcial. La prenda que cubre el rostro de la novia es llamada *aabrauq* (en el idioma amazigh). Esa misma tarde, se prepara en grandes cantidades el tradicional cuscús, el cual será consumido en comunidad después de las oraciones nocturnas correspondientes.

d) *Cuarto día nupcial*. En el último día nupcial, por la tarde, los novios se trasladan juntos desde la *haima* hasta la casa del novio, acompañados de música tradicional. Al arribar a la casa, ocurre el momento simbólicamente culminante (junto con la primera noche de bodas) del evento, cuando frente a todos los invitados la novia es despojada del

velo (o *aabrauq*), revelando y exponiendo su rostro ante su marido, sus familiares y todos los invitados; este es uno de los momentos más emotivos de la ceremonia. Posteriormente, la pareja bebe leche (de vaca, cabra, oveja o camello) para dar inicio al gran festín que cierra la celebración, donde se toca música tradicional y se disfruta del momento culminante de las fiestas nupciales hasta la medianoche. De esta manera concluyen los festejos matrimoniales.



Figura 6. *Atuendo nupcial tradicional femenino de los bereberes, usado en una boda doble en Khamlia, 2013. Fotografía donada por la Asociación Al-Khamlia (Khamlia, Marruecos), 2017.*



Figura 7. Otro atuendo nupcial tradicional femenino de los bereberes usado en una boda doble en Khamlia, 2013. Fotografía donada por la Asociación Al-Khamlia (Khamlia, Marruecos), 2017.



Figura 8. *Atuendos nupciales tradicionales femeninos de los bereberes usados en una boda doble en Khamlia, 2013. Fotografía donada por la Asociación Al-Khamlia (Khamlia, Marruecos), 2017.*

2.1.2. *Ritual de la lluvia*

Aunque poco se sabe del ritual de la lluvia o *Ist-Leghonja*, también conocido como *taghanja*, de acuerdo con algunos testimonios de locales del pueblo de Khamlia (como el caso de Mohamed Oujeaa, entrevistado para este trabajo), se trata de una antigua práctica ritual preislámica, de origen amazigh o bereber. Si bien este ritual dejó de formar parte de las prácticas locales, aún es parte del folklore y la tradición oral, donde sobrevive y se ve retroalimentado; no obstante, sobre este ritual existe poca información disponible. De acuerdo con Mohamed Oujeaa y Zaid Oujeaa, locales de Khamlia, esta práctica mantuvo su motivación y ejecución durante la escasez de agua o los momentos de sequía, llevándose a cabo por jóvenes locales, los cuales iban casa por casa recogiendo alimentos y bienes como azúcar, trigo y verdura; la idea consistía en juntar las buenas voluntades y corazones de la comunidad, depositadas en un fetiche, para así atraer la lluvia. Este fetiche es de aspecto femenino y es fabricado con huesos de cabra o cordero, en forma de cruz; se le viste con atuendos y prendas femeninas tradicionales. Era llevado casa por casa para recoger los bienes alimenticios para la preparación de una gran cena comunal por la noche, donde puede o no haber música y, generalmente, no hay plegarias (según Mohamed Oujeaa). La con-

sumación de la gran celebración o festín simbolizaba el intercambio de las buenas voluntades del pueblo para atraer la buena fortuna y el agua. No obstante, la Sadaka ha venido a sustituir los rituales del viento y la lluvia, ya que es vista como una festividad ritual que atrae buena ventura y suerte al pueblo de Khamlia.

2.1.3. *Ritual del viento*

En Khamlia el ritual del viento sufrió el mismo destino que el de la lluvia, siendo desplazado y poco efectuado en la actualidad, pues la Sadaka los vino a sustituir como festividad ritual central para atraer buena fortuna y suerte al pueblo. De acuerdo con el testimonio de algunos locales, el ritual del viento mantuvo su motivación con el fin de detener este elemento en tiempos de alta actividad eólica, debido a la posición geográfica del pueblo en el desierto del Sahara, donde constantemente tienen lugar tormentas de arena y vientos poderosos. Cuando estos acontecimientos ocurrían, de acuerdo con la tradición local, una mujer cargaba un colador en la espalda y se dirigía casa por casa a lo largo del pueblo, con la finalidad de ir recolectando bienes alimenticios para que, al final del día, al ponerse el sol, tuviera lugar una gran celebración en honor a los espíritus del viento, la cual tenía el objetivo de aplacar su ira o descontento, y disminuir su actividad.

2.2. Festividades y tradiciones gnaoua en Khamlia

Además de prácticas rituales y festividades de adscripción cultural islámica y/o amazigh, en el pueblo gnaoua de Khamlia se realizan a lo largo del año algunas prácticas religiosas populares, como la Sadaka y, en menor medida, el ritual de *Lila* o *Layla / Leyla*, sin mencionar el constante uso de la música con fines espirituales y medicinales. Estas prácticas mantienen sus orígenes históricos, así como un anclaje territorial y cultural, de forma difuminada, en un contexto multicultural que alberga tradiciones, costumbres y atributos culturales de orígenes preislámicos y atribuidos a grupos étnicos de África Occidental, como el caso del grupo étnico bambara, originario de Malí, y de otros grupos pertenecientes al grupo etnolingüístico mandé (África Occidental).

Estas prácticas religiosas con raíces y matices culturales ajenos a la tradición islámica o la cultura árabe han sido observadas por el islam ortodoxo como paganas, alejadas del islam y, por lo tanto, han sido desaprobadas en un plano dogmático. En algunos casos, incluso, son repudiadas y desplazadas; en otros, se ha hecho referencia a ellas como pertenecientes al “islam negro” (Westerlund y Evers Rosan-

der, 1997; Aman, 2017), que engloba de forma despectiva las prácticas, costumbres y tradiciones llevadas a cabo en África subsahariana.

En un contexto de islamización histórica, donde las tradiciones, costumbres y prácticas religiosas pertenecientes a una amplia gama de grupos y subgrupos étnicos en el continente han sobrevivido y continúan practicándose, estas conforman un microuniverso de cosmovisiones. Más aún, estas prácticas religiosas populares se presentan como ejemplos de la amplia diversidad cultural en el islam, sus dimensiones místicas, sus tradiciones, costumbres y rituales; asimismo, se muestran como ejemplos contemporáneos de animismo islámico, en los que, a través del sistema de creencias gnaoua, toman lugar diversas entidades, como genios y santos. De entre una amplia diversificación de festividades, tradiciones, costumbres y prácticas religiosas en la cultura gnaoua y, específicamente, en el pueblo de Khamlia, resaltaron tres por su impacto, presencia y relevancia tanto a nivel social y cultural como a nivel económico, a saber:

- a) La Sadaka, una festival anual del pueblo de Khamlia.
- b) La Noche Blanca, o el ritual de Layla, cuyos fines eran, originalmente, medicinales, aunque en algunos casos mantie-

ne también fines de lucro ahí donde el turismo ha tenido un mayor impacto.

- c) La música tradicional gnaoua, que funge como medio medicinal, espiritual y económico.

A continuación, se exponen de manera resumida estas tres prácticas religiosas populares de adscripción cultural gnaoua llevadas a cabo en el pueblo de Khamlia.

2.2.1. *La Sadaka*

La Sadaka (Espinosa García, 2020: 233-266) es el evento o festividad anual más importante en el pueblo gnaoua de Khamlia. Tiene una duración total de tres días. En esta festividad, se llevan a cabo diversas prácticas rituales populares de adscripción gnaoua, siendo, en tiempos pasados, un evento motivado por el reencuentro de familias y parentela de origen gnaoua dispersas por todo el reino de Marruecos desde la finalización de la colonia francesa y la abolición de la esclavitud en el país. Sin embargo, actualmente no se presentan rastros ni existen documentos históricos físicos que revelen el origen preciso de la Sadaka; no obstante, esto sí puede rastrearse a través de la tradición oral amazigh, o bereber, conocida por la población mayoritaria en la región (los gnaoua de esta región son gnaoua-bereberes —o bereberizados en tiempos pasa-

dos—). De acuerdo con el folklore local, la Sadaka se ha realizado en el pueblo desde hace no más de cien años; antes de eso, Khamlia no existía y, por lo tanto, esta celebración se realizaba en el pueblo aleñado de Taous, situado siete kilómetros al sur de Khamlia, en función de que ahí radicaba una cantidad considerable de pobladores de origen gnaoua que laboraban en las cercanas minas de M'fis. De acuerdo con otros testimonios, antes de que se celebrara en Taous, la Sadaka se llevaba a cabo en el pueblo de Efnerrier, cerca de Zagora. Recordando que en la región, de forma histórica se han desplegado dinámicas socioculturales nómadas y seminómadas, resulta comprensible el hecho de que la Sadaka se efectuara en una región específica del desierto, pero no en un sitio o pueblo en específico, por lo que no se mantuvo en lugar fijo de celebración (al estilo tradicional bereber y nómada) hasta la década de los cuarenta del siglo XX, cuando un militar francés, que radicaba en el pueblo de Khamlia, facilitó y otorgó un permiso oficial para la celebración de la Sadaka de forma anual; desde entonces esta dejó de celebrarse en Taous, para realizarse en Khamlia.

Durante esta festividad, además de efectuarse un reencuentro familiar cuando diferentes clanes y tribus de adscripción gnaoua se reunían para tocar su música

tradicional, se llevaban y aún se llevan a cabo prácticas religiosas populares con fines espirituales y medicinales, en las que la música juega un papel central, liderando diversos rituales, como sacrificios cabríos, terapias curativas, estados de trance, etc. La Sadaka mantiene la particularidad de ser un evento donde la música gnaoua no se detiene día y noche hasta la finalización del tercer y último día de celebración.

Durante el año 2017, la Sadaka se realizó en el pueblo de Khamlia entre los días 3, 4 y 5 de agosto. Además, en las dos semanas previas a la celebración, se llevan a cabo actividades y gestiones por parte del Consejo de Ancianos del pueblo, así como de una parte significativa de la población local.

2.2.2. *La Noche Blanca (Layla / Derdeba)*

La ceremonia ritual conocida como la *Noche Blanca*, *Derdeba* o, más comúnmente, como *Layla* (literalmente, noche en árabe), también denominado como el *Ritual de los Siete Colores* en el pueblo de Khamlia, es una de las prácticas religiosas gnaoua más conocidas y estudiadas, sobre todo en las ramas de la antropología y la musicología. En esta práctica ritual pueden verse manifestadas algunas entidades (santos o genios) del sistema de creencias

gnaoua (panteón gnaoua), lo mismo de forma simbólica que de manera física (al poseer al paciente).

En la ceremonia ritual, se encuentran presentes algunos atributos culturales e identitarios, pertenecientes a u originarios de culturas y subculturas de diferentes adscripciones étnicas africanas subsaharianas, bereber, árabe, judía, fenicia, mesopotámica, etc., reflejando un notorio y estrecho vínculo entre la estética ritual musulmana y la subsahariana, en la cual se conforma una burbuja sincrética en un espacio y tiempo espiritual determinados.

De todos los títulos que hacen referencia al ritual, el de Layla se relaciona con el momento de su ejecución, pues se mantiene la creencia de que la noche es el momento propicio para establecer contacto o algún tipo de comunicación con ánimas y espíritus, genios y santos, para invocarlos y para que cada una de las ánimas desempeñe un rol particular, con fines medicinales o terapéuticos. No obstante, la cultura gnaoua alberga diferentes ramificaciones internas, así como un amplio abanico cultural, por lo que, dependiendo de la localización geográfica y la adscripción cultural y étnica de los participantes, este ritual se efectúa de formas diversas. Es por esta razón que en algunos casos particulares se efectúa durante el día y no durante la noche.

La Layla es, de alguna manera, un método médico-espiritual de carácter tradicional que mantiene objetivos medicinales y terapéuticos. Se trata de una terapia de exposición de carácter alternativo, cuyo fin es curar, a través de la invocación y posición del paciente por parte de los espíritus, algún padecimiento de carácter físico, mental o espiritual. En este caso en particular, el ritual proyecta la manifestación de múltiples sistemas de concepción del mundo, culturas e identidades, influenciado por atributos multiculturales y espirituales de origen africano-occidentales, mezclados con prácticas atribuidas al misticismo islámico o sufismo. Además, se trata de una ceremonia de culto, una práctica religiosa de carácter popular y una práctica terapéutico-medicinal con la cual será posible tener acceso al contacto con los espíritus del panteón gnaoua. Como práctica o método de curación, el ritual es comparable a un *psicodrama comunitario* donde toman lugar, junto con técnicas como la aromaterapia y el control de la respiración, factores como el movimiento rítmico, las danzas específicas y la música tradicional gnaoua (Baldassarre, 2005: 81; Del Giudice, 2005: 81-87).

Los instrumentos musicales utilizados durante esta celebración, manteniendo fines de invocación espiritual, están

constituidos, en su conjunto, por un instrumento de percusión o tambor (o *tbel*), las tradicionales *iqrkashen* (castañuelas metálicas *gnaoua*) y un instrumento de cuerdas de tonalidad baja (o *guembri*); a este último se le ha atribuido, a lo largo de la región, la capacidad de atraer a los *mluk* o genios poseedores (Sum, 2012; Díaz-Collao, 2016: 29). En un sentido particular, el ritual podría considerarse una terapia de choque, confrontación, o bien una terapia de exposición, en donde la danza y la música tradicionales gnaouas son los medios o métodos de invocación de ánimas, espíritus o entidades que conforman un *panteón* de creencias sincrético, donde están presentes tanto santos de adscripción islámica como genios y ánimas poseedoras de origen subsahariano, del territorio conocido como el *Sudán* por los gnaoua de la región. De esta forma, durante el procedimiento ritual, tanto los músicos como el *maalem* (maestro o director musical y figura chamánica durante el ritual) y el paciente involucrado se encontrarán vinculados de forma directa con el poder y las voluntades de santos, genios y ánimas, a quienes el folklore local ha atribuido características, atributos, capacidades, límites y particularidades.

De forma dinámica, durante el transcurso del ritual pueden estar presentes uno

o múltiples pacientes y, por ende, pueden llevarse a cabo una o varias experiencias de posesión por medio de la invocación de entidades; en ellas se suele producir, al mismo tiempo, una experiencia de trance inducido por la música y los ritmos tradicionales, estando las y los pacientes en todo momento bajo la protección y la supervisión del maalem (maestro), quien coordina al grupo musical y establece el contacto y la comunicación directa con la entidad correspondiente, que él mismo sabrá detectar o identificar. Por su parte, el grupo musical se encargará de tocar las piezas. Cada entidad es identificada con una pieza musical en particular, así como representada por un color en específico (de ahí el nombre de la ceremonia: *Ritual de los Siete Colores*, que representan siete entidades).

A lo largo del tiempo, el amplio folklore regional le ha otorgado a la música tradicional gnaoua atributos curativos, manteniendo la creencia de que esta se encuentra cargada de bendiciones (o *baraka*); en otras palabras, la música representa un puente de curación física y espiritual por gracia divina.

Sin embargo, esta ceremonia se ha visto involucrada en un dinámico proceso de cambio o reestructuración (en parte, debido al factor de la globalización), en el cual se ha visto transformada a través

de los siglos en una mercancía y donde, de manera frecuente, se ve convertida en un espectáculo con fines de lucro o un performance realizado por algunos gnaoua que presentan el evento para turistas y audiencias extranjeras —generalmente— que pagan por ello. En la actualidad, este tipo de eventos son recurrentes en ciudades como Esauira o Meknes, donde el turismo de tintes étnicos es concurrido.

En el pueblo gnaoua de Khamlia no suele practicarse con regularidad el ritual o celebración de Layla, habiendo tomado lugar tres o cuatro veces en los últimos diez años. Esto sucede por diferentes razones: en primer lugar, se mantiene la creencia local de que podría traer mala suerte el atraer espíritus que puedan ocasionar cualquier tipo de maleficio o anomalía en el pueblo y en sus habitantes; en segundo lugar, debido a la ausencia en el pueblo de expertos con experiencia previa en el ritual. No obstante, este tipo de celebraciones o rituales se mantienen vivos en las creencias locales a través del folklore. Durante una estancia de investigación o trabajo de campo en Khamlia (en el año 2017) fue posible recopilar una serie de datos e información relevante con respecto al ritual de Layla mediante el registro de algunos testimonios que nos aproximan a su comprensión.

2.2.3. *La música como medio medicinal, espiritual y económico*

La cultura gnaoua se encuentra estrechamente vinculada con la música. Este tipo de música en particular ha sido estudiada en décadas recientes, sobre todo por la musicología y algunas otras disciplinas cercanas al tema, como la etnomusicología (Merriam, 1980: 3-37). Recientemente, entre los años 2018 y 2019, la música gnaoua ha sido incluida en el catálogo de la Unesco como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. De forma similar a numerosos casos de estudios culturales y antropológicos, no resulta extraño el hecho de que la música tradicional gnaoua mantenga raíces multiculturales y, a su vez, le sean atribuidas una serie de características y particularidades que la relacionan y vinculan directamente con la divinidad, la espiritualidad o con atributos curativos, algo que suele manifestarse en una gran lista de culturas, tradiciones y costumbres en grupos étnicos alrededor del mundo.

Tanto en la cultura gnaoua como en el pueblo de Khamlia fueron detectados por lo menos cuatro motores motivacionales que atañen al uso de la música tradicional gnaoua para un fin en específico: como medio curativo, espiritual, económico o cultural, según sea el caso aplicado.

- *Como medio curativo:* la música juega un papel central en rituales como la Sadaka o la Layla, construyendo una triangulación que posibilita el inicio de un proceso de curación a través de una conexión de carácter divino con el paciente.
- *Como medio espiritual:* la música será el puente de conexión con las y los creyentes y Dios, o bien con espíritus, ánimas o genios que forman parte del panteón gnaoua, los cuales jugarán un papel central en rituales como la Sadaka o la Layla.
- *Como medio cultural:* la música será proyectada como un motor motivacional de construcción de identidad cultural, siendo el atributo gnaoua más conocido y estudiado, lo cual hace alusión simbólica a un sentido de pertenencia tanto cultural como étnica.
- *Como medio económico:* la música representa una mercancía en comunidades gnaoua a lo largo y ancho del territorio marroquí (por ejemplo, en Khamlia, Esauira o Meknes); a partir de este elemento se desarrolla un ciclo dinámico que favorece el flujo de capital en una relación recíproca y dependiente con el sector turístico, lo cual contribuye a generar empleo interno y disminuir la emigración local.

En el pueblo de Khamlia existían para el año 2017 dos casas de música, que de hecho resultan el principal motivo de visita al pueblo y benefician de forma económica a la población local; ofrecen empleo a una amplia mayoría de la población, que se sustenta principalmente del turismo fugaz. Por lo tanto, en Khamlia resultaría extraño encontrar a alguien que no esté relacionado o emparentado con algún músico gnaoua. A continuación, se presenta una exposición en dos casos relacionados con las casas de música tradicional gnaoua en el pueblo de Khamlia.

Caso 1. El grupo de música gnaoua Pigeons du Sable y la casa de música de Zaid Oujeaa

Tanto el grupo de música tradicional gnaoua Pigeons du Sable como la casa de música de Zaid Oujeaa mantienen un vínculo directo con la historia contemporánea del pueblo de Khamlia, Marruecos. Pigeons du Sable fue conformado en este pueblo entre los años ochenta y los noventa del siglo pasado por Zaid Oujeaa y su primo Lahsen Oujeaa; en esos tiempos, el pueblo de Khamlia era prácticamente inexistente, conformado por menos de 20 pequeñas casas. De esta forma, y en un contexto social y económico complicado, Zaid debutó durante su infancia bajo la instrucción de su tío Bahda, un músico

gnaoua de edad avanzada que tocaba el *hajouj* (o instrumento musical de cuerdas de tonalidad baja). Debido a su precaria condición económica, Zaid se vio en la necesidad de fabricar sus propios instrumentos musicales; de esta manera, fabricó un par de *iqrkashen* (o castañuelas metálicas) con latas de sardinas usadas. Al poco tiempo, estableció la primera casa de música del pueblo y el primer grupo de música tradicional gnaoua en la región, en compañía de algunos jóvenes locales, con la finalidad de obtener algunas ganancias económicas derivadas del turismo fugaz en la zona, así como de promover y conservar las tradiciones y costumbres gnaoua, al igual que su música como patrimonio cultural. Desde entonces, Zaid recibe en su casa a visitantes que desean escuchar música y aproximarse a la cultura regional y, en particular, a la del pueblo de Khamlia. Hasta antes de los años noventa del siglo XX, además de lidiar con las complejas condiciones naturales y geográficas, el pequeño pueblo se encontraba en un contexto de desplazamiento y periferia, enfrentando elevados índices de desempleo, bajo la creciente presencia de la globalización y sujeto a la emigración masiva debido a la escasez de oportunidades laborales. Además, no contaba con una bomba de agua (establecida varios años después por iniciativa y capital extranjero de un amigo de Zaid Oujeaa) ni tampoco

con la presencia de una carretera: el pueblo no figuraba entre los destinos turísticos en la región. Así pues, fue gracias a la creación del grupo de música que los locales tuvieron al alcance una alternativa para subsistir, proyectarse de forma competitiva en el sector turístico regional y, al mismo tiempo, conservar y difundir la cultura gnaoua y algunas de sus tradiciones. Desde hace no más de 30 años, comenzó una historia que ha generado empleos y nuevas oportunidades a la comunidad y al pueblo de Khamlia, en donde casi todos los varones mantienen como segundo empleo el oficio de músico como alternativa a la migración y en favor del desarrollo local, el cual incluye también al género femenino; la música, pues, funge como un activo y significativo capital social, en las dinámicas económicas, sociales y culturales, para un desarrollo integral e incluyente en términos de género.

De acuerdo con la tradición gnaoua, los músicos del pueblo visten hábitos (o *djilaba*), turbantes y babuchas (zapatos), todos de color blanco, que hace alusión a la pureza musical y espiritual, aspecto esencial para obtener la *baraka* o bendición particular. Los principales instrumentos de los músicos son:

- *Guembri o hajhouj*: instrumento de tonalidad baja fabricado de forma tradi-

cional con piel de cabra y tres cuerdas hechas con tendones. A este instrumento se le ha atribuido la característica de poder atraer ánimas y genios.

- *Iqrkashen o qrakebs*: piezas metálicas con formas esféricas en los extremos agrupadas en pares que el músico toca a modo de castañuelas. Este instrumento hace alusión al sonido de las cadenas, usadas por los esclavos en tiempos pasados al cruzar a pie el desierto de un punto a otro, de modo tal que recuerda la libertad.
- *Ganga*: instrumento de percusión o tambor tocado con un palo con forma curvada (*tibekeshine*). Se le ha atribuido la particularidad de provocar el trance.³

La siguiente es una recopilación de la evolución del grupo musical Pigeons du Sable y su producción musical.

³ Información compartida por Mohamed Oujeaa en 2017.

Álbum / Pista	Título de la canción	Traducción del título	Letra	Traducción (aprox.)	Idioma
1					
1.1	<i>La Illaha Ila Allah</i> **	No hay más Dios que Dios	La Illaha Ila Allah	No hay más Dios que Dios	Árabe-bereber
1.2	<i>Al Bahraoui</i> **			No se sabe. (Canción escrita en idioma ajeno al bereber o árabe).	Idioma o dialecto de África Occidental
1.3	<i>Ya Habib Allah</i> **	Nuestro Amado Dios	Ya Habib Allah	Nuestro Amado Dios	Árabe-bereber
1.4	<i>Majdouba</i> *	Lleno			Árabe-Bereber
1.5	<i>Toura Toura</i> **	Libertad libertad	A Toura Toura touturira-toura-touturira. La Illaha Mulana baraka Toura Toura	Libertad, libertad. Gracias a Dios por la bendición (baraka) de darnos la libertad, libertad.	Bereber
1.6	<i>Marhba</i> *	Bienvenido			Árabe-bereber
2					
2.1	<i>Laaziz Rasoul Allah</i> **	Laaziz (los benévoloos o buenos). La paz de Dios esté con él.	Laaziz Rasoul Allah	La paz de Dios esté con los benévoloos.	Árabe-bereber
2.2	<i>Soudani</i> *	Del Sudán (África subsahariana)		Yo soy del Sudán, vamos al Sudán.	Árabe-bereber
2.3	<i>Samaoui</i> **	Cielo			Árabe-bereber
2.4	<i>Salam Aleikum</i> *	La paz sea contigo	Salam Aleikum	La paz sea contigo	Árabe-bereber
2.5	<i>Igoumari</i> *	Bote / barco	Sultana lala Mimouna dar Gnaoua, la Illaha Illa Allah	Barco que transportaba esclavos y esclavas. Hace referencia a Lala Mimouna y Sidi Bilal.	Árabe-bereber

Álbum / Pista	Título de la canción	Traducción del título	Letra	Traducción (aprox.)	Idioma
2.6	<i>Moulay Baba</i> *	Papá Mulay	Ya Illah Mulay Baba ya Illay Mu- lay Sidi... Alhamdulillah	Mulay Baba (papá) Mulay Señor, gracias por la vida, gracias a Dios por la baraka (bendición) de la música. (Canción escrita sobre una montaña cerca de Taous, al llegar desde un planeador con un piloto portugués).	Árabe-bereber
2.7	<i>Lafou Moulana</i> **	La curación de Dios		Que la curación de Dios caiga sobre todos.	Árabe-bereber
2.8	<i>Nabina Rassoul Allah</i> *	La paz de Dios esté con el Profeta		Toma ejemplo de hacer el bien, aun cuando te hagan el mal. Sé como Nabina (persona importante en el islam). Paz y bendiciones estén con él.	Árabe-bereber
2.9	<i>Ammzli</i> *				Árabe-bereber
3	(En desarrollo 2017)				

Tabla 1. *Repertorio de canciones del grupo Pigeons du Sable, casa de música de Zaid Oujeaa.* Realizada por el autor a través de investigación etnográfica en Khamlia, 2017.

(*) Escrita por Zaid Oujeaa.

(**) Heredada por abuelos.

(en blanco) Sin información obtenida.

Caso 2: el grupo de música gnaoua Bambaras y la casa de música Dar Gnaoua

El caso de la segunda y última casa de música en el pueblo de Khamlia (al menos hasta el año 2017) es mucho más reciente que el anterior. La casa de música Dar Gnaoua se edificó a las afueras del pueblo, cerca de la mezquita local, después de que se formalizara el grupo de música gnaoua Bambaras, tras la primera década del presente siglo. Esta casa de música se presenta como la competencia oficial de la primera (la de Zaid Oujeaa) y, al tiempo, se proyecta como un grupo musical de carácter moderno, más que tradicional, que hace uso de instrumentos electroacústicos. Esta casa de música es relativamente nueva, más moderna y comercial, pero no menos interesante que la de Zaid Oujeaa. El conjunto de ambas expone dos polos opuestos en el pueblo: en la casa de música Dar Gnaoua hay retratos de Bob Marley, una máquina de café moderna de alta capacidad y varios detalles similares.

De forma particular, a raíz de la existencia de ambas casas de música como rivales económicos, se empezó a manifestar en el pueblo una división interna en la que, por un lado, se presenta una comunidad tradicional, conservadora y religiosa, y, por otro, se muestra una comunidad más “liberal”,

que constantemente hace uso del cannabis de forma recreativa, ingiere bebidas alcohólicas y ofrece fiestas para turistas. No obstante, la casa de música Dar Gnaoua es significativa y sustantiva para la economía local, pues genera capital, sustento y empleo para una amplia comunidad tanto de género masculino como de género femenino; al mismo tiempo, expone un aspecto diferente del pueblo, en un simbólico contrapeso cultural. De manera conjunta con la primera, ambas casas y ambos grupos del pueblo de Khamlia celebran eventos, como la Sadaka, donde tocan de manera alternada las diversas piezas musicales que cada grupo ofrece, exponiendo la dilatada diversidad cultural local. Como puede apreciarse en las tablas 1 y 2, las piezas musicales presentadas por uno u otro grupo, en una u otra casa, mantienen letras que aluden a su identidad cultural y su espiritualidad, tocando temáticas como el islam, Dios, el contexto histórico de la esclavitud en tiempos pasados, la libertad y las raíces africano-occidentales de los locales, como el caso del grupo étnico bambara, al que se autoadscriben, etc. A continuación la producción musical de este particular grupo.

Álbum / pista	Título de la canción	Traducción (aprox.)	Idioma
1			
Gambri 1.1	<i>Soudani Nanayou</i>		Árabe-bereber
1.2	<i>Soudani Yayma</i>	Esparcimiento sudaní	Árabe-bereber
1.3	<i>Al Ouali Ouali Allah</i>		Árabe-bereber
1.4	<i>Fangara</i>	Nombre propio	Bereber
Ganga 1.5	<i>Laafou ya Moulana</i>	El amor de Dios	Bereber
1.6	<i>Salat Nabina</i>	La oración de nuestro Profeta	Árabe-bereber
1.7	<i>Faraj Moulana</i>	Alegría de Dios	Bereber
1.8	<i>Nabina</i>	Nuestro Profeta	Árabe-bereber
2			
Gambri 2.1	<i>Salam Aleikum ya Rijal Allah</i>	La paz sea contigo y los hombres de Dios	Árabe
2.2	<i>Sandia</i>	Sandía	Árabe-bereber
2.3	<i>Chachiati Bambara</i>	Inexperto bambara / No es un guerrero	Bereber
2.4	<i>La illaha ila Allah</i>	No hay más Dios que Dios	Árabe
Ganga 2.5	<i>Sala Ala Nabina</i>	La oración a Dios de nuestro profeta	Bereber
2.6	<i>Mali Ya Mali</i>		Bereber
2.7	<i>Ya faraj Molana</i>	Alegría de Dios	Bereber

Tabla 2. Repertorio de canciones del grupo Bambara, casa de música Dar Gnaoua. Realizada por el autor a través de investigación etnográfica en Khamlia, 2017.

3. Conclusiones

Partiendo de las premisas de que, por un lado, en poblaciones islámicas contemporáneas existen diferentes formas de manifestar la religiosidad que no necesariamente obedecen a los preceptos estrictos de la doctrina y de la praxis religiosa, y, por otro, el islam y su dimensión mística (sufí) pueden mantener lazos estrechos con tradiciones de diversas adscripciones culturales y, en algunos casos, de origen preislámico, puede afirmarse que existe evidencia de la gran diversidad de la praxis religiosa contemporánea y de las identidades culturales inmersas en el islam. Esto posibilita establecer algunas pautas concluyentes con respecto a la cultura gnaoua y al caso de estudio específico en el pueblo de Khamlia:

Considerando su origen medieval entre los siglos VI y VII d. C., el islam se presenta como una de las religiones reveladas más recientes y, al mismo tiempo, como una civilización que engloba por su naturaleza expansiva una amplia diversidad cultural, proyectando un microuniverso considerablemente ramificado. En este sentido, el islam se gesta en poblaciones de diversos orígenes étnicos e históricos en la región del Medio Oriente y el norte de África, con tradiciones adscritas a múltiples culturas que lo practican de

manera local y, en algunos casos, como en algunas cofradías sufíes, rompiendo tajantemente con algunos dogmas establecidos por el islam ortodoxo. Aun con la preponderante presencia del islam en las esferas sociales y culturales, la identidad cultural, las tradiciones y la religiosidad popular se imponen en diversos casos, con lo cual se establece un contexto flexible y heterodoxo, en el que, dentro de múltiples prácticas religiosas populares, se encuentran presentes atributos preislámicos, animistas y multiculturales. Esto constituye una ventana a algunas dimensiones místicas del islam donde se expone su amplitud y su diversidad.

La cultura gnaoua mantiene sus orígenes y gestación en un contexto histórico particular que refleja una estructura social multicultural. Esta cultura (también reconocida como subcultura) es de origen nómada y diaspórico. En tales circunstancias la institución de la esclavitud ha tenido un papel primario, pues se parte del desplazamiento de comunidades originarias de África Occidental, principalmente de Malí y de adscripción étnica bambara.

La cultura gnaoua de la región desértica de Erg Chebbi, Marruecos se ha gestado y desarrollado a partir de un sistema complejo de identidades cruzadas. Partiendo de su contexto histórico multicultu-

tural, donde comunidades enteras fueron paulatinamente bereberizadas e islamizadas, se entiende que se encuentran presentes identidades y tradiciones adscritas a culturas diversas como la bambara, la árabe, la bereber, el islam, etc. Asimismo, el impacto de la globalización mantiene un rol primario en la construcción, representación y manifestación de la identidad cultural y la espiritualidad, al intervenir como un motor en constante proceso de cambio y reestructuración en el tejido social y cultural.

El plano religioso o espiritual manifiesta un sistema dinámico que descansa sobre un sistema teológico islámico heterodoxo, incluyente y flexible, que presenta, de forma paralela, rupturas de carácter dogmático. En este caso en específico, la religiosidad se puede manifestar o expresar a partir de tradiciones originarias de África Occidental (principalmente de Malí y del grupo étnico bambara), con una cosmovisión y un sistema de creencias particular concentrado en el panteón gnaoua; este se expone como un ejemplo puntual de animismo islámico contemporáneo, especialmente visible durante rituales y festividades pertenecientes a culturas distintas como la islámica, la árabe, la bereber o la gnaoua. De este modo se conforma un crisol de creencias y tradiciones que exponen una

riqueza tradicional y cultural exclusiva, única y particular.

Se ha realizado un esfuerzo por recopilar, estudiar y sistematizar algunas de las tradiciones y prácticas rituales más importantes en el pueblo de Khamlia (Espinosa Gacría, 2020), en las cuales se ha podido observar, a través de un estudio cultural cruzado, la presencia de tradiciones pertenecientes o adjudicadas a distintas adscripciones culturales como el islam y las culturas amazigh, bambara y gnaoua. La temática que alude a estas prácticas religiosas que van más allá del islam fue probablemente la más delicada de compartir para la población local, ya que se presenta como un tesoro cultural bien guardado, compartido únicamente a través de la construcción de puentes de confianza que llevaron más de seis meses en solidificarse. La complejidad multicultural en la que descansan estas dinámicas culturales y prácticas religiosas populares en el pueblo de Khamlia representa una ventana abierta al animismo islámico contemporáneo, pero también a las distintas formas de reproducción y construcción de identidad que se entretajan bajo premisas de tolerancia y riqueza cultural, y que, a su vez, se presentan como una muestra del patrimonio cultural inmaterial, que va de la mano con la espiritualidad colectiva.

Agradecimientos

Agradecimientos especiales al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), México, por financiar el proyecto, así como a la Asociación Al-Khamlia (Khamlia, Marruecos) y a Zaid Oujeaa y Mohamed Oujeaa (presidente de la asociación) por apoyarlo.



Bibliografía

Aman Al-Jami, Shaykh Muhammad, 2017. *Islam in Africa: throughout history*. Philadelphia: Authentic Statements Publishing.

Baldassare, Antonio, 2005. “The music of the Gnawa of Morocco: A journey with the Other into the Elsewhere”. En Luisa Del Giudice y Nancy Van Deusen (2005), *Performing Ecstasies: Music, Dance, and Ritual in the Mediterranean*. Ottawa: Institute of Mediaeval Music. 81-87.

De la Torre, Renée, 2013. “La religiosidad popular: Encrucijada de las nuevas formas de la religiosidad contemporánea y la tradición (el caso de México)”. *Ponto Urbe* 12. DOI: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.581>.

Del Giudice, Luisa y Nancy Van Deusen (eds.), 2005. *Performing Ecstasies: Music, Dance, and Ritual in the Mediterranean*. Ottawa: Institute of Mediaeval Music.

Díaz Collao, Leonardo, 2016. *Música y posesión: análisis musical y videográfico de los repertorios utilizados por las cofradías Gnawa y Hamadcha en ritos de trance* (Tesis de máster). España, Universidad de Valladolid.

Espinosa García, Santiago y Eréndira Sarahí Pérez Ponce, 2016. “El papel de la religiosidad popular como patrimonio cultural intangible en las dinámicas de gobernanza y desarrollo social. Los casos de Tlaxcala, Morelos y Michoacán, México”. En Gerardo Torres Salcido (coord.), *Territorios en movimiento. Sistemas agroalimentarios localizados, innovación y gobernanza*. México: CIALC-UNAM. 297-334

Espinosa García, Santiago, 2018a. “Introducción a la cultura e identidad gnaoua con un enfoque ‘desde el pueblo’”. *Saskab* 13. Disponible en: www.ideaz-institute.com/sp/c13_indice.html.htm

_____, 2018a. “Introducción a la cultura e identidad gnaoua con un enfoque ‘desde el pueblo’”. *Saskab* 13. Disponible en: www.ideaz-institute.com/sp/c13_indice.html.htm

_____, 2018b. “Introducción al proyecto Khamlia”. *Saskab* 13. Disponible en: www.ideaz-institute.com/sp/CUADERNO13/C133.pdf

- _____, 2018c. “Identidad cultural, religiosidad popular y el Sahara Oriental Marroquí”. *Saskab* 13. Disponible en: www.idealz-institute.com/sp/CUADERNO13/C134.pdf
- _____, 2018d. “Voces de Khamlia-Marruecos: Entrevistas, perspectivas, folklore y cultura gnaoua ‘desde el pueblo’”. *Saskab* 13. Disponible en: www.idealz-institute.com/sp/CUADERNO13/C135.pdf
- _____, 2020. *Khamlia: Identidad y cultura gnaoua a través de prácticas religiosas populares. Una ventana al animismo islámico contemporáneo y organización social en el Sahara marroquí Oriental* (Tesis de doctorado). Granada, Universidad de Granada.
- González Rodríguez, Norma Luz, 2014. “Mujeres rarámuri universitarias: buscar y reflexionar de forma distinta”. En J. Prats, I. Barca y R. López (eds.), *Historia e identidades culturales*. Braga: Universidad do Minho. 668-677.
- Haroutunian, Arto der, 2009. *North African cookery*. Londres: Grub Street.
- Hervieu-Léger, Danièle, 1996. “Por una sociología de las nuevas formas de religiosidad: algunas cuestiones teóricas previas”. En Gilberto Giménez (comp.), *Identidades religiosas y sociales en México*. México: IFAL-UNAM. 23-46.
- Ilahiane, Hsain, 2006. *Historical dictionary of the Berbers*. Maryland: Scarecrow Press.
- Naylor, Phillip C., 2009. *North Africa. A history from Antiquity to the present*. Austin: University of Texas Press.
- Merriam, Alan P., 1980. *Anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press.
- Sum, Maisie, 2012. *Music of the Gnawa of Morocco: Evolving Spaces and Times* (Tesis doctoral). Canadá, University of British Columbia.
- Westerlund, David, y Eva Evers Rosander, 1997. *African Islam and Islam in Africa*. Londres: Hurst & Co. Publishers.

02.

Una lúcida y lúdica
aproximación fílmica al
Istmo de Tehuantepec:
*Muxes: auténticas, intrépi-
das, buscadoras del peligro*
(Alejandra Islas, 2005)

A lucid and playful filmic approach to the Isthmus of
Tehuantepec: *Muxes: authentic, fearless, seekers of
danger* (Alejandra Islas, 2005)

Rosario Vidal Bonifaz
Departamento de So-
ciología, Universidad de
Guadalajara

recepción: 11 de noviembre 2021
aceptación: 07 de marzo 2022

Resumen

Por medio de una entrevista y del análisis fílmico que corresponde, el presente texto aborda la trayectoria y experiencia de la documentalista y guionista de cine mexicano Alejandra Islas Caro, específicamente la producción y filmación del documental *Muxes: auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro*. Esta obra fue realizada en el año 2005 en el Istmo de Tehuantepec, lugar de larga tradición matriarcal considerado, a su vez, como un “paraíso” para los homosexuales y travestis inscritos en la cultura indígena zapoteca. El tema había sido explorado previamente en otros documentales, como *La vela de las intrépidas buscadoras del peligro* (Maricarmen de Lara, 1986), *Blossoms of fire (Ramo de fuego*, Maureen Gosling y Ellen Osborne, 2000) y *Juchitán de las locas* (Patricio Henríquez, 2002), obras que sirven de referente al análisis de la significación de la cinta de Islas Caro.

Palabras clave:

Istmo de Tehuantepec, Juchitán de las Flores, comunidad homosexual muxe, documental

Abstract

Through an interview and film analysis, this paper addresses the career and experience of documentalist and screenwriter Alejandra Islas Caro, specifically the production and making of the documentary *Muxe's: auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro* (*Muche's: authentic, intrepid and danger seekers*), shot in the Isthmus of Tehuantepec in 2005, a place of long matriarchal tradition and at the same time considered a “paradise” for homosexuals and transvestites belonging to Zapotec indigenous culture. Earlier, this theme had been explored in other documentaries such as *La vela de las intrépidas buscadoras del peligro*, (MariCarmen de Lara 1986), *Blossoms of fire (Ramo de fuego*, Maureen Goslin y Ellen Osborne, 2000) y *Juchitán de las locas* (Patricio Henríquez, 2002), essential reference works in order to analyse the meaning of Islas Caro's film.

Key words:

Isthmus of Tehuantepec, Juchitán de las Flores, Muxe homosexual community, documentary

Introducción. Juchitán, la cultura indígena zapoteca y los muxes

En el poblado de Juchitán, estado de Oaxaca, la Fiesta Comunitaria de la *Vela*, con el lenguaje zapoteco, su mercado, los bordados, el vestido de tehuana y el oro de los aretes y los collares marca una parte de la tradición y la cohesión social. Son varios los artistas que han escrito, pintado, fotografiado y filmado el Istmo intentando recoger el sentido de ese tipo de tradiciones. A guisa de ejemplo, ahí están los libros *Viaje por el Istmo de Tehuantepec, 1859-1860* de Charles Brasseur y *Mexico South* de Miguel Covarrubias; los poemas de Macario Matus; las pinturas de tehuanas de Diego Rivera, Adolfo Best Maugard, Frida Kahlo, Saturnino Herrán y otros; las fotos de Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson o Graciela Iturbide (la famosa serie *Juchitán de las mujeres*); por supuesto, el documental *Inauguración del tráfico internacional en el Istmo de Tehuantepec* (1907), de Salvador Toscano; *Disparos en*

el Istmo (1934), el aún desaparecido testimonio de Manuel Álvarez Bravo; las imágenes fílmicas captadas por el ya mencionado Miguel Covarrubias o los materiales realizados por Sergei M. Eisenstein y su equipo para el episodio “Zandunga” del filme inconcluso *¡Qué viva México!*, que, incorporados a montajes espurios como *Tormenta sobre México*, dieron a conocer la región del istmo oaxaqueño más allá de las fronteras mexicanas. En la que hubiera sido una obra muy avanzada para su época, Eisenstein iba a plasmar un elogio al matriarcado y la vida sensual y comunitaria de los trópicos mexicanos.

En la década de los años setenta del siglo XX, cuando el cine mexicano con carácter industrial ya se había aproximado al Istmo de Tehuantepec como fuente de folclor, costumbrismo o tragedia colectiva aleccionadora en filmes como *La Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937), *Tehuantepec (Mujeres del paraíso)*, Miguel Contreras Torres, 1953) y la trilogía documental integrada por *Fiestas de la Vela Zandunga*, *Servicios social: Istmo y Fes-*

tival infantil del Istmo, realizada en 1974 por Alberto Bojórquez para el Centro de Producción de Cortometraje de los Estudios Churubusco, se fundó en esa región de Oaxaca la asociación civil Las Auténticas Intrépidas Buscadoras de Peligro, orientada a la lucha por los derechos de los homosexuales.¹ Uno de los objetivos que logró la asociación fue que las personas pudieran ir por la calle y asistir a diversas festividades vestidas de mujeres. Además, desde los años ochenta, han intervenido en la campaña de concientización y lucha contra el SIDA, entre otras cosas. El fenómeno, por llamarlo de alguna manera, comenzó a llamar la atención de varios documentalistas contemporáneos que se han dado a la tarea de registrarlo con diversas perspectivas y alcances. Enumeramos aquí estos trabajos en el orden cronológico en que fueron realizados.

Los primeros documentales sobre el mundo de los muxes

En el contexto de la investigación “Identidades, género y sexualidad en el nuevo milenio”, tomando como punto de partida la fiesta anual de la *vela* de los homosexuales y por medio de una serie de entrevistas, Maricarmen de Lara, egresada del CUEC-UNAM (institución de la cual fue directora general), nos introduce por vez primera en

el mundo de esta comunidad. Su película *La vela de las intrépidas buscadoras del peligro*, filmada en 1999 y con 30 minutos de duración, inicia con una imagen de la señora Marina Meneses, quien advierte que Juchitán es una comunidad de cerca de 80 mil habitantes, con 8 secciones, donde casi todos se conocen. A ello contribuyen mucho las fiestas, como las *velas*, que se dedica a algún santo o virgen, y que puede ser anual o de otro orden temporal. Se trata de un rito social. La *Vela* de las Intrépidas Buscadoras del Peligro surge cuando se reúnen varias personas homosexuales de la comunidad. David de Gyves, pariente de Leopoldo de Gyves, el conocido luchador social que había sido el eje testimonial de

¹ A pesar de cierta permisividad cultural prevalente en la zona del Istmo, todavía en los años setenta del siglo XX, los muxes eran perseguidos por la policía a través de redadas. Por ello, se empezaron a reunir en secreto alrededor de 15 muxes en el Fichus Bar, situado en San Pedro Comitancillo; ahí les pusieron el nombre de *intrépidas*. Los festejos duraron 5 años; después, se trasladaron a Juchitán, donde Óscar Cazorla utilizó de manera clandestina una enramada que tenía oculta en el traspatio de su casa, donde se reunían cerca de 100 personas. Transcurridos otros 5 años, el edil Roberto López Rosado coronó a la primera reina de las Intrépidas. Roselia Chaca, “Muxes celebran 40 años de luchar por su identidad”, *El Universal* (22 de noviembre de 2015).

la excelente cinta *Juchitán, lugar de las flores* (Salvador Díaz Sánchez, 1984), habla sobre el movimiento gay. El profesor Elí Bartolo menciona que la sociedad de Juchitán es abierta y tolerante, que la imagen del homosexual se asocia mucho con la del travesti, pero en realidad hay una gran diversidad de homosexualidades (la vestida, la pintada, el sadomasoquista) y estas son una expresión de identidad. La señora Erica Sibaja dice que ser homosexual se da por naturaleza y “obra de Dios, ya que no le pueden imponer a un hijo que sea así”. A Kika le encanta ser gay. A Amaranta² le gusta jugar el rol de la mujer y ser femenina; siempre se viste de dama, ya que en Juchitán pueden convivir los gays travestis y los no travestidos, así como el resto de la sociedad. La cineasta ilustra sus imágenes con mujeres que bordan y hace una crónica de la *Vela* de las Intrépidas en la que se resalta la función social de los gays, ya que ellos hacen los adornos, diseñan los vestuarios, bordan, etc. Uno de los aspectos más importantes es el traje que representa a la hembra del Istmo: es de uso cotidiano y zapoteca; por ello, muchos gays lo visten. Finalmente, en la cinta se explica a cierto detalle todo el proceso para hacer una fiesta de velas con tan peculiares características. La obra de De Lara tuvo el indiscutible mérito del pionerismo en un tema que, al ser mostrado en la pantalla, comenzó a abrir el debate sobre la apremiante nece-

sidad de tolerancia para el ejercicio de la sexualidad.

Otro es el caso de *Blossoms of fire* (*Ramo de fuego*, 75 minutos de duración), de Maureen Gosling y Ellen Osborne, cineastas estadounidenses. Se trata de testimonios filmados en Juchitán y San Blas Atempa entre 1994 y 1997; el trabajo fue finalizado en el significativo año 2000. Ellen Osborne y su marido viajaron a México para recorrer el país y estudiar español. Al llegar a Juchitán, Ellen invitó a Maureen Gosling para que ambas colaboraran en lo que se convertiría en el filme *Ramo de fuego*.³ Por medio de entrevistas y una voz en off, se describen algunas actividades de las mujeres juchitecas; mientras tanto, las vemos bordando, portando el traje de tehuanas en la playa y bailando: esto último en claro homenaje al episodio “Zandunga” de Eisenstein, del que, además, aparecen algunos evocativos *rushes*. Ilustrado con el *Retrato de Dolores Olmedo* (*La tehuana*, 1955), pintado por Diego Rivera; con el *Autorretrato como tehuana* de Frida Kahlo, así como con otras

² Amaranta Gómez Regalado se postuló en el año 2003 como candidata transexual a diputada federal por el Partido México Posible.

³ Maritza Gueler. “Entrevista con Maureen Gosling”. *Latino.com* (3 de mayo de 2000). Disponible en: www.maurengosling.com/ramo/spanish/articles.html.

obras pictóricas y diversas publicaciones sobre el Istmo de Tehuantepec, el documental de Gosling y Osborne muestra entrevistas sostenidas con algunos gays y mujeres que hablan sobre el matriarcado (“mujeres de enagua y huipiles, bien formaditas”). También se describen las diversas actividades que hacen para contribuir al desarrollo de la región, como sus intensas labores en el mercado. Después de transcurridos 35 minutos, se nos habla de las rebeliones en las que han participado los juchitecos, incluidas las mujeres,⁴ y se incorporan imágenes del movimiento de la Coalición Obrero Campesino Estudiantil del Istmo de Tehuantepec (COCEI).⁵ Más adelante se profundiza en la comunidad de los muxes que tienen algunas características femeninas. Estos son definidos como el “tercer género”; además, son quienes se quedan con sus madres hasta que mueren y organizan la fiesta de las velas con sus implícitos lazos de unidad y solidaridad de género. Por último, pero no menos importante, las directoras muestran el sentido de la lucha del pueblo juchiteco, la confianza de los zapotecas, su alegría, sus colores, sus fiestas y su respeto, donde, como dice Gosling, “cada persona tiene una función específica dentro de la sociedad”. La cinta obtuvo el premio coral al mejor documental de realizador no latinoamericano en la 22ª edición del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, de La Habana, Cuba en el año 2000.

A manera de gesto provocador, *Juchitán de las locas* (Patricio Henríquez, 2002, 65 minutos de duración) comienza con dos homosexuales teniendo relaciones sexuales; después, aparece la imagen de san Vicente Ferrer, santo patrono de Juchitán. Una voz en off nos dice que “según la leyenda, san Vicente Ferrer llevaba en su espalda, por encargo de Dios, un saco lleno de putos. En cada lugar por donde pasaba, en Colombia, en Améri-

⁴ En 1866 los juchitecos derrotaron al ejército francés en Tehuantepec.

⁵ En octubre de 1974, se creó la COCEI, organización popular y de izquierda encabezada por Leopoldo de Gyves Pineda. El 1º de marzo de 1981, el exestudiante de medicina y candidato de esta coalición Leopoldo de Gyves de la Cruz —hijo de Pineda— ganó las elecciones municipales en una votación muy apretada: 3 538 votos para PCM-COCEI y 3 300 para el PRI. De 1974 a 1983, fueron asesinados 22 miembros de la COCEI, como el regidor suplente Rodrigo Carrasco López y Lorenza Santiago. El 17 de julio de 1983, fueron heridos Leopoldo de Gyves de la Cruz, Alfredo Valdieso y otras personas en un acto en La Ventosa (Monsiváis, 1983). Algunos de los simpatizantes de la COCEI fueron el pintor Francisco Toledo y los escritores Víctor de la Cruz y Macario Matus. La organización llegó a tener su propia radiodifusora. “Era bonito escuchar a Antonia Pineda Ruiz decir ‘Mientras haya una mujer vestida de enagua habrá COCEI’” (Cfr. Elena Poniatowska, “La COCEI”, *La Jornada* [4 de junio de 2007]).

ca Central o en Guatemala, iba dejando uno, pero cuando llegó a Juchitán, tropezó, se le rompió el saco y toda su carga cayó allí”. Enseguida, la cámara nos lleva al 1° de noviembre, celebración del día de muertos, y nos presenta a algunas de las representantes homosexuales de la asociación Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro, como el comerciante Óscar Cazorla, quien fue presidente de la asociación y consejero municipal; este señala a la cámara que es feliz porque la sociedad lo acepta, es libre de expresarse y tiene tres hijos. Por su parte, la estilista Felina (Ángel Santiago Valdivieso) viste de mujer y se maquilla; apunta que le gusta la tranquilidad de Juchitán: no tiene problemas de persecución, rechazo o intolerancia; está grabando entrevistas con muxes mayores, ya que quiere hacer una publicación en zapoteco y español. El profesor y director de la escuela Simone de Beauvoir, Elí Bartolo Marcial, que además es el presidente de la asociación de prevención del SIDA, nos indica en dónde está Juchitán, refiere que la localidad cuenta con más de 70 mil habitantes —casi todos indígenas zapotecos— y expone que la gente del lugar es tolerante, combativa y tiene una identidad con la lengua, la cultura, el vestido y los alimentos, lo que favorece aceptar a los muxes. En Juchitán se habla con orgullo el zapoteco. No hay McDonald’s

ni supermercados: todos van al mercado central o a comercios controlados fundamentalmente por mujeres. Los hombres trabajan como campesinos, pescadores o cazadores; las mujeres manejan la economía local. Vemos sobre todo a esos tres gays en sus actividades, con sus familias. Algunas de las imágenes centrales son las del mercado, los vestidos de las mujeres, la elaboración de la comida y la organización de la fiesta de la *Vela* de las Auténticas Intrépidas Buscadoras del Peligro en el mes de noviembre, con su respectiva misa. El alcalde del lugar considera que los gays trabajan más que los hombres: por eso se les respeta y se convive con ellos. Elí nos hace ver que no podemos imponer nuestras ideas religiosas, políticas y sexuales a los demás, y que existen diversas *homosexualidades*. Los tres personajes nos hablan del tipo de relaciones que han tenido. Hay tolerancia, pero no aceptación total; persiste, como fardo social, la homofobia. Hacia el final vemos a los muxes saliendo de misa —esto a manera de homenaje al filme de Eisenstein (que incluía la salida de la iglesia tras el matrimonio religioso de la pareja protagonista, Abundio y Concepción, del episodio “Zandunga”)— y, luego, en su correspondiente fiesta de la vela.

La exploración cinematográfica de Alejandra Islas

Las tres cintas comentadas con anterioridad en cierta medida marcaron la pauta para la restante aproximación lúcida y lúdica a los muxes que habitan e interactúan en la región del Istmo de Tehuantepec. Según lo declaró a quien esto escribe, para hacer *Muxes: auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro*, cinta concluida en 2005, con 101 minutos de duración, Alejandra Islas Caro, también egresada del CUEC, recuerda haber visto algunas partes de *La vela de las intrépidas buscadoras del peligro* y *Juchitán de las locas* (Patricio Henríquez, 2002); pero sobre todo revisó *Ramo de fuego*, que considera hizo un acercamiento muy fresco a la cultura juchiteca. No obstante, ninguno de estos filmes influyó para la selección de sus personajes. Alejandra decidió el título con base en como se denomina la asociación en la que colaboran sus protagonistas. El proyecto original de Islas era sobre la ya mencionada activista Amaranita, pero como esta quería cobrar por todo, la directora fue conociendo sobre la marcha a quienes serían sus personajes; se percató de que podía hacer un retrato colectivo, con sentido coral, que reflejara muchos de los aspectos de la comunidad de los muxes. Consiguió dinero por parte del IMCINE para el desarrollo del

proyecto y después para la producción, que tuvo un costo aproximado de 600 mil pesos. En el proceso, conoció al pedagogo Elí Bartolo Marcial —recientemente fallecido—,⁶ quien, como ya apuntamos, había sido antes uno de los ejes testimoniales de *Juchitán de las locas* y después, por sus conocimientos y su apoyo, se volvió coproductor y pieza fundamental para la realización del filme de Islas Caro. Para su texto, la directora se apoyó mucho en lo que dice el gran documentalista Patriocio Guzmán sobre “el guion imaginario”, ya que, aunque había investigado mucho acerca del tema, a la hora del rodaje tuvo que suponer, imaginar y deducir muchas otras cuestiones.

Para decidir quiénes serían sus personajes principales, la directora recuerda:

⁶ Elí Valentín Bartolo Marcial falleció el 30 de marzo de 2015. Fue un activista zapoteco que durante más de dos décadas impulsó la lucha contra el VIH-SIDA a través de las organizaciones sociales Frente Homosexual de Acción Revolucionario, Gunaxhii Guendanabani (Ama la vida) y Las Otras Hijas de San Vicente. Estudió pedagogía en la UNAM. Uno de sus textos es “Las otras hijas de San Vicente”. Fue becario de El Colegio de México y luchador por la defensa de los derechos humanos. Su amigo, el célebre sacerdote Alejandro Solalinde Guerra, ofició su misa de cuerpo presente.

Los fui conociendo y tratando a todos, y, entonces, yo creo que ahí tuvo mucho que ver el trato, la receptividad que ellos tenían hacia el proyecto y también la diversidad; porque yo quería mostrar la diversidad de oficios, sobre todo eso, que uno se dedica más a la cocina, otro a la costura, otro a las muñequitas y a la coreografía, otros a la docencia: que tuviera variedad. Por ejemplo, no me metí con las sexoservidoras, que ya había en esa época; ahora creo que se han multiplicado. Pero ahora también hay otro elemento que no existía hace diez años, que es la presencia de los migrantes centroamericanos: ahí ya hay muxes, hay vestidas, que también representan una “competencia” porque ha[n] aumentado el número y la relación que han hecho ellos con los migrantes; ese es otro tema. Pero sí, los personajes: con unos estuve más que con otros, pero era también la disposición que tenían, y, como siempre pasa, me quedé con deseos de trabajar o profundizar más en alguna de esas vidas. Con Elí sí tuve muchísimo acercamiento, tanto que después de terminado este trabajo, él empezó a enfermarse mucho y le hice un pequeño documental sobre su labor como docente y su escuela que fundó, la Simone de Beauvoir; le hice un cortito de diez minutos, como un pequeño homenaje a su trabajo.⁷

Cuando Islas realizó los documentales *Eisenstein en México: el círculo eterno* y *Eisenstein en Oaxaca: del apocalipsis al edén*, ambos basados en investigaciones del historiador cinematográfico Eduardo de la Vega Alfaro, surgió en su mente una profunda atracción por el Istmo de Tehuantepec:

Me quedé con el interés, con la curiosidad de profundizar en ese mundo, en esa cultura istmeña, porque me cautivó muchísimo. Me fascinó lo de las mujeres, sus trajes, su música, el paisaje. Tengo una atracción hacia los trópicos, tenía que hacer un pequeño homenaje, retomar algo que Eisenstein hizo ahí, en su capítulo de “Zandunga”; quería un acercamiento a Juchitán en lo político, sensual y cultural. En ese momento yo no sabía que iba a pasar por toda una aventura con hombres que quieren ser mujeres.⁸

En las primeras imágenes de la cinta de Islas Caro vemos a una mujer que atiende a una embarazada; ambas hablan en zapoteco acerca del sexo del bebe: no se

⁷ Rosario Vidal Bonifaz, entrevista realizada con Alejandra Islas en la Ciudad de México, 28 de diciembre de 2020.

⁸ *Ibid.*

sabe si será niño o niña. Con cámara en mano, lo primero que hace Islas es presentar a sus personajes y después el paisaje de la región; por medio de la carretera, nos conecta con el maravilloso universo que es Juchitán. Nos habla de los diferentes nombres que se les han dado a las personas del tercer género: *choto*, *maricón*, *mariposón*, *muxes* (para los homosexuales del Istmo), *gay*, *puto*, pero, más que nada, son *intrépidas*, *atrevidas*, sin temor a nada. El maestro Elí Bartolo menciona los nombres de Juchitán: Juchitán de Zaragoza para historiadores y políticos, Juchitán de las Flores para los nahuas, San Vicente para los católicos, Juchitán de las Locas, etc. Esto sucede mientras hay tomas de su plaza central, con su quiosco, aún pletórico de árboles y palmeras. Elí continúa diciendo que ahora hay una calle que divide, de un lado, a las locas y los putos, y, del otro, a los gays y homosexuales: es un nuevo clasismo. Las divisiones por regiones son: los hombres que tienen el “pito (sexo) dulce” porque son de origen campesino; los de “pito salado” se van de pesca. En Juchitán los gays son visibles; en el mercado, los muxes han recibido la aceptación de las mujeres, ya que las arreglan, las pintan y les ayudan en la elaboración de sus botanas.

Durante los frecuentes viajes que Islas realizó para documentarse, se dio cuenta

de que las *intrépidas* tienen varias cosas en común. En el complicado proceso de edición, al estar escuchando las voces, fueron emergiendo los temas principales: los bloques que integran la estructura formal y temática de la cinta se detallan a continuación.

En “Ser o nacer muxe”, Felina comenta que le atraía más jugar con sus hermanas y las cosas de niñas; considera que desde los 5 ó 6 años ya sabía lo que era, que le gustaban los varones, las caricias de las personas del mismo sexo. Para Alejandra Islas, Felina tiene mucha sensualidad,

mucha feminidad, se sabe arreglar, es supersexy, es una lideresa, es como la que ha quedado ahora al frente de las Intrépidas y tiene ese don natural, sabe organizar, tiene don de mando, es muy buena microempresaria, siempre le va muy bien con sus estéticas, se ha puesto a la cabeza en todo lo que es las acciones contra el VIH y, además, tiene mucho “pegue” con los chavos.⁹

En “Rechazo y aceptación”, los testimonios están marcados por *close ups* y *medium shots* que enfatizan un acercamiento

⁹ *Ibid.*

afectivo (y efectivo). Se señala que en la zona geográfica se acepta a los muxes porque se quiere al ser humano; a unos por ser los mayores y parte de la familia. A Elí lo marcó el texto *Memorias de una joven formal*, de Simone de Beauvoir, en el que se menciona que “no se nace mujer, se llega a serlo”; todas las noches, desde el techo de su casa, veía la pantalla del cine Lux¹⁰ con filmes de luchadores como *El Santo*, ya que lo excitaban; también le gusta el cine de Federico Fellini, con sus figuras de mucha magia, en blanco y negro. El maestro Julio (o Julia), otro de los entrevistados, era una persona muy triste porque se sentía escasamente aceptado en el seno familiar. Cuando el documental de Islas Caro se presentó el 16 de noviembre de 2005 en el Zócalo de Juchitán,¹¹ este entrevistado llevó a su padre a verlo. A partir de ese momento logró ser plenamente aceptado, y ahora es la Señora Tentación. A manera de apunte con relación a los temas de este apartado, la cineasta considera que valió la pena hacer el documental simplemente por tal acontecimiento:

Yo creo que el hecho de que en Juchitán hayan logrado tanta visibilidad y desarrollo para mostrarse tal cual son no los hunde en una gran depresión. Realmente el espíritu de la fiesta que ya vive de por sí la sociedad istmeña, más, aparte, que siempre están juntos, o sea, es que hay

mucho espíritu de colectividad, tanto los gays como los heterosexuales... Siempre hay actividades en conjunto para todo, para organizar; eso es un contrapeso muy importante al efecto que puede tener un rechazo de un padre y, sobre todo, que tienen por lo general, el acuerdo de la madre, de las hermanas. Y, pues, tienen todo el apoyo y el soporte moral de su grupo, de su comunidad, de los otros gays.¹²

Para ilustrar el episodio “¿Enagua o pantalón?”, Mística se viste de tehuana. Este personaje fue el primogénito de su familia

¹⁰ En los años cincuenta había dos cines en Juchitán: el cine Lux se encontraba en el lado norte; el cine Juárez estaba del lado sur y anunciaba el inicio de sus funciones con el danzón Juárez. El primero fue derrumbado para ubicar la Escuela Primaria Oficial núm. 1, al lado de la tienda de telas Casa del Pueblo, propiedad de la madre de Elí.

¹¹ El documental tuvo una excelente recepción por parte del público. En su presentación, los muxes llevaron a sus familiares y amigos; a los personajes principales se les otorgó un reconocimiento. Tal fue la manera en que la directora le agradeció a esta comunidad todo su apoyo para su realización. Como a cada intérprete se le entregó una copia de este trabajo en DVD, se empezó a dar la piratería regional, que ha motivado que los habitantes de la región lo puedan ver.

¹² Rosario Vidal Bonifaz, entrevista realizada con Alejandra Islas en la Ciudad de México, 28 de diciembre de 2020.

y cuando le pusieron zapatos de niña empezó a caminar y bailar; todas sus tías tienen un hijo “puto”, pero estos no se visten de mujer. La Jarocha siempre fue de tipo varón, ya que “la putería” la trae en los ojos, no en la ropa. Una más considera que la mujer es la culminación de Dios, de la creación. Esta parte termina con Ta Fili que se transforma en mujer, mientras la vemos bailar y contornearse con el ritmo de una exitosa e irónica canción de Chico Che (“¿Quién pompó?, ¿quién pompó?, ¿quién pompó vestido?, ¿quién pompó?”).

En “Contra travestis I, II y III”, que en realidad es un bloque dividido en tres partes, la conservadora y algo escandalizada Clarita Chagoya acepta a los muxes siempre y cuando se vistan de hombre, con sus guayaberas y demás, y expresa:

Ya sabemos cómo son los homosexuales, que se relacionan con los hombres, pero eran más discretos; su familia y amigas se esperan un año para lucir sus vestidos en la *vela*, para que cuando salgan a bailar un son todo mundo vea sus vestidos. No es justo que los otros se paren disque vestidos de mujer y pintados de payasos a bailar.

Alicia la refuta diciendo que “los tiempos han cambiado, que se han ido a estudiar fuera y eso los ha liberado; son más abiertos, no se esconden”. Clarita le contesta:

[...] que no es más mujer la que nada más se exhibe y hace “tubo”. Porque los homosexuales no se quieren parecer a esas mujeres chingonas como Josefa Ortiz de Domínguez, a las que tienen un lugar dentro de la historia: ellos quieren ser como Barbie, la que se pinta más bonito, la que se pone las *chichis* más grandes; ella puede ser amiga de los homosexuales que visten de hombres, ya que no invaden su espacio, en las fiestas no se meten al baño de mujeres, guardan las formas.

Mientras platican las dos mujeres vemos a dos comadres muxes, vestidas de tehuanas y maquilladas, acudir a la *Vela* de los Maestros. Mandys confecciona ropa y viste a las muñecas Barbie de tehuanas, “con su tocado de resplandor, que es el más bonito del mundo”. Sobre esta parte, Islas apunta:

A mí me pareció muy gracioso. Yo solamente quería tener el punto de vista de las mujeres. La que más se exalta es muy amiga-comadre de uno de los personajes muxes. Entonces, yo no me imaginé que iba a arremeter de esa manera, porque dijimos “pues vamos a ir a un lugar tranquilo, donde no haya mucho ruido”. Iba Kika, que es la amiga de ella; Elí; mi camarógrafo Alejandro, y yo, y alguien más. Como son compadres o comadres, más bien, había la confianza; entonces, yo lo que quería era: “no, mira, ustedes nada más pla-

tiquen de cómo ven ustedes a los muxes”. Pero hasta la cara de la otra es así, de sorpresa, porque nunca se imaginó que también su comadre se pusiera así. Entonces, esas son las sorpresas también del documental. Y yo creo que ella también sintió que era su momento, su escena, y que tenía que salir de su “ronco pecho” lo que había llevado guardado. Entonces, sus amigos muxes que estaban ahí no se sintieron mal; le cuestionaban y se peleaban, o sea, discutían, pero no se llegaron a pelear de manera fuerte. Eso sucedió después. Cuando ya se vio el documental, sí tuvieron los muxes una confrontación y le dejaron de hablar. Los que no la conocían le dejaron de hablar.¹³

Aparecen periódicos en los que algunos homosexuales han denunciado la discriminación en las *velas* de San Vicente Ferrer, San Isidro, El Calvario, Agosto y otras comunidades por no permitirles la entrada.

Un muxe borda un traje para su mamá; aprendió el oficio viéndola trabajar. Tal es el preámbulo del capítulo “Madre solo hay una”. A Felina siempre la protegía su mamá. Ángel pone flores en el altar que tiene de su madre, le gustaría tenerla y abrazarla: ella le enseñó a luchar por la vida. Termina llorando, ya que no tiene con quién platicar y quejarse. Está sola, aunque tiene a sus amigos. Sobre esta escena, la directora expone:

Es algo muy espontáneo, en el que hubo cero preparaciones, y son cosas muy propias en el documental, ya que puede pasar cualquier cantidad de cosas. Todos los zapotecas del Istmo tienen una mesa de altar. Entonces, yo veía que estaba ahí siempre presente. También es alguien que quería mucho y mencionaba constantemente a su mamá y pues creo que era la víspera de los muertos. Entonces, creo que lo vi llevar las flores o algo, y ahí me surgió la idea. Y le digo: “oye, Ángel, ¿qué tal si te pones ahí en el altar a colocar las flores que le trajiste a tu mamá y lo que salga, lo que tú quieras decirle?”. Pero nunca imaginamos que para él iba a ser así, una emoción muy fuerte.¹⁴

Estas imágenes parecen hacer alusión a la pintura *Viernes de Dolores* (María Izquierdo, 1944-1945), registro de festividades populares. Alejandra expone que “cuando uno ve esto en la naturaleza, en los lugares, pues estás viendo esos cuadros vivientes, a lo mejor no con conciencia, pero el hecho de que es tan similar a lo que ya viste, a esas referencias que tenías... tus ojos te llevan a poner la cámara ahí. Yo creo que eso nos pasó, porque ahí hay muchos cuadros vivientes”.¹⁵

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

Los muxes son muy trabajadores; los vemos diseñando y cosiendo vestidos, haciendo adornos para XV años, bodas, carros alegóricos. Imágenes de esas labores ilustran el pasaje “Oficios y beneficios”. En ese mismo sentido testimonial sobre las labores con las que los entrevistados se ganan la vida, Mística borda huipiles; Felina es estilista y tiene su propio negocio; a otras les atrae cocinar productos de la región; Julia es educador de niños, al igual que el profesor Elí, a quien le gusta que sus alumnos piensen, que cambien los roles que ha impuesto la sociedad. En un momento aparece una vendedora de frutas que nos recuerda un poco el cuadro de 1951 de Olga Costa.

Se creó la costumbre de que los jóvenes que despiertan a la sexualidad tengan su primera experiencia con un muxe. El color de este capítulo, intitulado “Virginidad y boda. Ritos y mitos”, es, por supuesto, el rojo, que enuncia la pasión. En consonancia con imágenes rituales similares de la eisensteiniana “Zandunga”, vemos cómo las abuelas preparan a una mujer para su boda. En zapoteco le dicen que

[...] no podrá salir sin el permiso de su esposo, le tendrá que pedir autorización para ir a algún lugar; que procure no tener dificultades, para que pueda vivir en paz; escuche las opiniones de su marido, si él sale,

tan solo le dirá que regrese temprano. Solo con cariño vive la gente en paz: vivir con mucha prudencia y amar a su esposo.

Presenciamos la boda con su respectiva fiesta. Las mujeres bailan con jarrones.

El color dominante del episodio “El amortz” es el blanco. Una de las entrevistadas opina que casarse *de blanco* no es garantía; a veces, al año la pareja ya se está peleando o cuando tienen el primer hijo a los hombres se les acaba el encanto. Para otra, el amor es para sus plantas y para san Judas Tadeo: no quiere marido. Otra opina que la convivencia mata el amor, es aburrida. A otra sí le gustaría tener una pareja estable. La Jarocha considera que mientras más viejo más joto se vuelve, y no quiere mantener hombres aburridos. Elí no está a favor del matrimonio ni de la pareja monogámica, pero respeta estos aspectos. A Julia le gustaría casarse en la iglesia de San Vicente vestida de blanco, pero esto es un sueño. Para Felina, es mejor que cada quien viva en su casa, sin tener que hacer cosas para el otro; el amor se va porque los hombres están acostumbrados a que las mujeres los atiendan. Mística imita a Paquita la del Barrio con el tema de despecho “Al cuarto vaso”. Todo esto ocurre mientras vemos cómo se confecciona un vestido de novia.

El siguiente apartado, “Mayates, mayuyus, chichifos y otros”, define ciertas características asociadas al ejercicio sexual entre los muxes. *Mayuyu* es el que le vende sus caricias al gay; el *chichifo* cobra, vive de eso. Dos hombres con máscaras hablan de que su primera experiencia fue con un muxe; dicen que les gusta, ya que aprendieron a tratar mejor a las mujeres. Dicha toma nuevamente es un homenaje a los materiales filmado por Eisenstein en el istmo de Oaxaca. Alejandra Islas no lo había visto así, ya que “son imágenes que se le quedan a uno, no lo hice deliberadamente, sino fue una ocurrencia, pero yo creo que sí hay referentes que los trae uno y que, de alguna manera no racional, utilizas en algún momento, saltó a relucir”. Por otra parte, hay una doble moral. La cineasta comenta:

Sí, también hay hipocresía en esa sociedad, porque a lo mejor en aquella época, o no sé antes, el rechazo era mayor. Pero yo no sé en qué momento empezó la bisexualidad también en el Istmo; entonces, ellos pueden cuestionar a los muxes, pero también tienen relaciones con ellos. Y tienen una doble moral, una doble vida, porque varios de los personajes con los que yo trabajé tenían amantes hombres y no uno, sino varios. Hay una contradicción respecto a la sexualidad y a la vida que llevan, porque muchos de ellos se inician sexualmente con muxes porque, por

otro lado, veneraban la virginidad; entonces, no podían establecer relaciones adolescentes con chicas porque ellas tienen que llegar vírgenes al matrimonio y, así, entonces, se relacionaban con muxes. Y algunos se quedaban ahí, a tener relaciones recurrentes a lo largo de su vida y ya casados. Entonces, ahí hay todo un rollo que es tema de un libro, un documental, de antropólogos.¹⁶

Asumiendo plenamente su condición de gay, Elí era más respetuoso y tolerante, más abierto hacia las propuestas. Trabajó con gente portadora del VIH por más de 10 años en su centro Gunaxhii Guendanabani y, además, promovía el uso del condón. Esta es la pauta para hablar del grupo Intrépidas contra el SIDA, al que se dedica el capítulo “El amor en tiempos del VIH-SIDA”, clara referencia a una novela de Gabriel García Márquez, uno de los escritores favoritos de la generación a la que Alejandra Islas pertenece. Hay que hacer conciencia del uso del condón, brindar información. Vemos una representación del ballet *La muerte del cisne*, interpretado por Kika y Ángel, en memoria de Julio Bustillos. Varios recuerdan a quienes han muerto de SIDA, con fotos de ellos con los rostros borrados. A la mamá de Mística le

¹⁶ *Ibid.*

preocupa que ella se pueda contagiar con el virus. Alejandra se dio cuenta de que el problema del SIDA era muy fuerte, que las Intrépidas están muy comprometidas:

Eso me gustó bastante, porque, aunque sea una comunidad que tiene esas peculiaridades, expresividad, libertad, y la manera en la que la viven... pero había algo que necesitaba yo ver, que me gustó al descubrirlo: cómo se relacionan, qué hacen, qué aportan a la sociedad, además de la fiesta, de los moños, de los bordados y de todo eso. O sea, qué están haciendo para cuidar a su gente. Y ahí es a donde se ve muy claramente, yo creo que esa parte los hace muy dignos y muy responsables, aunque tengan también una parte muy desatada y muy loca. Pero hay responsabilidad, que me pareció muy padre, y eso se ha mantenido, ha crecido, ha sido una labor muy importante. Sin embargo, dos de ellos ya estaban infectados.¹⁷

No podía faltar el baile de las muxes que han sido reinas, con fotos de otros bailes. Estamos en un apartado diferente, “Reinas de la noche”, cuyo tema deriva de la tradición popular femenina. Felina sale con un maravilloso traje de tehuana, con su resplandor, que parece hacer alusión al cuadro *La Tehuana* (1914), de Saturnino Herrán —quien, por cierto, nació en Aguascalientes; su modelo fue su esposa Rosario, pero en la pintura ella parece

un andrógino: ¿ambigüedad o referencia directa a la dualidad hombre-mujer, tal como se vive en Juchitán?

Y llega el momento de la pregunta obligada: “¿Es Juchitán el paraíso de los muxes?”, a su vez título del capítulo siguiente. Aquí se consigna que los muxes pueden vestir de mujer, ir a las fiestas; sin embargo, a veces los insultan. En una cantina popular, Ángel discute y defiende su postura al respecto. Alejandra considera que Juchitán sigue siendo un lugar de bastante libertad para ellos: “el paraíso realmente no existe y, si existió, yo creo que duró muy poco; quizás fue la época en la que estuvimos, donde ya eran visibles, donde empezaban a afirmar su identidad públicamente y todo eso, pero ahorita ya ningún lugar es paraíso”.¹⁸ A veces, a algunos muxes les niegan la comunión, si bien siguen luchando por una cultura de la humanización, en la que hay que darle su lugar a cada quien.

En “Conjuros y adornos para la Vela”, los muxes diseñan sus trajes, se rasuran, se depilan, se maquillan, se peinan y portan huipiles, vestidos de noche. En su fies-

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

ta hay juegos pirotécnicos. Las vemos desfilar y bailar vestidas de tehuanas, como si estuviéramos viendo los cuadros de Jesús Helguera, Lola Cueto, Diego Rivera y, por supuesto, nuevamente se da la referencia al episodio “Zandunga” de Eisenstein. La realizadora sentía que podía ver las pinturas de las tehuanas, sobre todo en la Fiesta de las *Velas*:

En esas representaciones de ese México que filmó Eisenstein, que pintaron ellos, que todavía se sentía. Yo no sé ahora, porque las cosas han ido de manera muy vertiginosa hacia el precipicio; entonces, no sé si todavía me daría esa sensación. Quién sabe. No sé si el mercado sigue igual. Creo que continúan muchas cosas, pero ese momento fue tan plácido, privilegiado, para que todo saliera así; yo creo que convergieron muchas afinidades y muchos encuentros agradecidos.¹⁹

El día después del festejo se lleva a cabo la lavada de ollas y el nombramiento de la nueva mayordomía. En el baile vemos fugazmente a Alejandra Islas, con un huipil y una falda floreada, bailando con Elí Bartolo: se trata de un gesto que, aparte de señalar “la firma” de la autora a la clásica manera de Alfred Hitchcock, la muestra integrada a una cultura a la que se ha aproximado con mucho respeto y vitalidad.

Viene luego el epílogo, significativamente titulado “Algunos sueños muxes”. Junto a las olas de mar, símbolo de la génesis de vida, un grupo representativo de los personajes que hemos visto desfilar a lo largo del filme marca sus aspiraciones: ser libres, ser ellos mismos, tener una pareja, enfrentar la vida, llevarse bien con sus padres, ser reina un día, etc. Todas portan una gran bandera del orgullo gay. Y la película, que algunos críticos han considerado una obra maestra en su género, finaliza con una voz en off que dice: “¡No fue niña, no fue niño, resultó un muxe!”. Así se cierra del círculo del principio, con aquella mujer que estaba embarazada y todavía no sabía cuál era el sexo del futuro bebé.

Para Alejandra Islas, los muxes eran

[...] una geografía desconocida pero atractiva porque realmente yo no sabía mucho, o sea, yo tenía más bien el contacto, la amistad o la imagen, el conocimiento de la diversidad, a través de algunos amigos gays urbanos intelectuales y artistas. No tenía ninguna idea de las diferencias que hay con el muxe regional del Istmo; entonces, yo me sentía como alguien que

¹⁹ *Ibid.*

podía entender, aceptar a esta diversidad, pero en realidad creo que sí tenía todavía prejuicios, y mi equipo también. Entonces, justamente todo ese periodo que estuvimos ahí sirvió: a mí sí me terminó de extraer, de extirpar esos prejuicios, no sé hasta dónde, no sé si hasta la médula, no podría decirlo tampoco, porque es muy difícil [...] Para mí fue un proceso de aprendizaje; cada documental así lo veo e insisto mucho en esa manera de relacionarme con la gente, con los personajes. Creo que es la pieza más interesante: puede ser hasta desafiante, difícil o complejo, pero finalmente, es la parte que a mí me gusta más y que disfruto más del proceso de hacer un documental, que es, finalmente, tratar de entender más la condición humana, lo que somos. Y eso fue un gran aprendizaje: yo tenía mi idea de lo que era la vida de los homosexuales, y aquí descubrí otras cosas. Pude revelar cosas de la propia narrativa documental que no había hecho y me adentré en un retrato coral complicado sobre un tema que no es propiamente femenino. Con lo que más me quedo es con la parte humana, con esos lazos que tejí, con esas personas, que todavía las veo, a varios de ellos, [de los] que me encariñé, [con los] que tuvimos una buena relación, una amistad; que ya han partido varios de ellos. Los mejores con los que me llevé ya se fueron y, pues, es parte de la vida, y eso es. Pero me quedó un muy buen sabor de

que hayamos podido lograr, con el documental, sensibilizar. Me ha tocado ver las reacciones y las lágrimas; pues de todo eso se trababa. Es una historia que tenía que ir más para el lado de las emociones y apuntar cosas que puedan servir para el debate, la reflexión.²⁰

El documental ha sido presentado en la Segunda Muestra Internacional de Mujeres en el Cine en la Cineteca Nacional; el 25° Foro Internacional de la misma Cineteca; el 3° Festival Internacional de Cine de Morelia, en el que obtuvo el premio del público al mejor documental; participó en el Festival de Río de Janeiro; en Amiens, Francia; Cine de Miami; Cine Gay, en Madrid; Film du Mont, en Montreal; Muestra de Género de Chicago, y muchos más. En televisión, se exhibió tres veces en el Canal 22 y obtuvo el mejor rating del año; asimismo, fue emitido en el canal 130 de OPMA.

Conclusión

Lo más justo es finalizar diciendo que a Alejandra Islas, una de las documentalistas más destacadas de América Latina,

²⁰ *Ibid.*

siempre le han llamado la atención los temas sociales y artísticos. Para este filme, en el que pudo conjugar ambos subgéneros, realizó constantes viajes durante alrededor de año y medio. De esta forma obtuvo la confianza de sus protagonistas, pudo acercarse a su intimidad con un tono alegre, abierto y festivo, en el que se celebra la diferencia sexual con escenas de mucho color, llenas de una gran riqueza plástica. Nos muestra que los muxes tienen varias cosas en común, como una infancia marcada por el rechazo del padre, pero, a su vez, tienen la protección y defensa de la madre, el deseo de jugar y vestirse como niñas; que ya mayores emprenden vigorosas campañas contra el VIH-SIDA, organizan su propia Fiesta de la *Vela* y tienen sueños y anhelos como los de cualquier otro ser humano. El filme de Islas es, también, un gran caleidoscopio de imágenes alusivas a Eisenstein y a los temas y colores pintados por Diego Rivera, Frida Kahlo, Rufino Tamayo, Olga Acosta, María Izquierdo, Saturnino Herrán y demás vanguardistas mexicanos que encontraron en el paisaje y la gente del Istmo un referente ineludible del *México profundo*, pero, también, del *México posible*, es decir, del México tolerante y desafiante.²¹

Fichas

La vela de las intrépidas buscadoras del peligro. Producción (1999): CONACULTA-FONCA, Calacas y Palomas, con el apoyo de Asociación Oaxaqueña de Televisión, Canal 9, beca Rockefeller, beca MacArthur e Instituto Oaxaqueño de las Culturas; producción: María del Carmen de Lara, Leopoldo Best; asistentes de producción: Claudia Montero, Diego Lamas y Norma Ruiz; postproducción: Consuelo Di Castro. Dirección: María del Carmen de Lara; staff: Fabián Ramírez. Guion: Leopoldo Best. Fotografía: Jack Lach; asistente de cámara: José Antonio Uruñela y Enrique Ojeda. Música: “La Sandunga”. Sonido: José Antonio Uruñela y Enrique Ojeda. Edición: Leopoldo Best, con la colaboración de Enrique Ojeda. Testimonios: Marina Meneses, David de Gyves, el profesor Elí Bartolo, Ercila Sibaja, Kika, Amaranta, Irma Guerra Gutiérrez, Hortensia Moreno, Margarita Dalton, Lili Ávila, Óscar Cazorla y otras. Duración: 30 minutos. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=Lo85UEdfOIU

Blossoms of fire (Ramo de fuego). Producción (2000): Producciones Las Intrépidas, Maureen Gosling, Ellen Osborne; patrocinadores: Fidei-

²¹ En fecha más reciente se dio a conocer otro documental en torno a los muxes: el cortometraje *La utopía de la mariposa* (Miguel J. Crespo, 2019); sin embargo, el contenido de este filme rebasa los cometidos de este trabajo.

comiso para la Cultura México-USA, IMCINE; productora de campo: Susana Vásquez Sánchez; productor asociado: Kelly Clement; coproductores: Toni Hanna y María Teresa García de la Noceda. Dirección: Maureen Gosling y Ellen Osborne; narración: Toni Hanna y Sylvia Mullally-Aguirre; asesor de narración: Pam Rorke-Levy; traducción del zapoteco: Obdulia Ruiz Campbell y Deborah Augsburger; diseño de créditos: Richard Turtletaub. Fotografía: Xavier Pérez Grobet; segunda cámara: Marie Christine Camus; asistentes: Carlos Arrango y Guadalupe Olivera; cámara adicional: Les Blamk, Lou Weinert, John Knoop y Harrod Blank. Música: Jesús Henestrosa, Grupo Bere Lele, Feliciano Marín, Trío Xavizende, Florinda Luis Orozco, Banda Princesa Donashii, Conjunto Gueromeño de Juchitán. Sonido: Gabriela Espinoza y Curtis Choy; mezcla de sonido: Amy Hunter. Edición: Maureen Gosling; asesores de edición: María T. García de la Noceda, Claudio Zangarini y Raquel Scherr Salgado; asistentes de edición: María T. García de la Noceda y Fred de Witt; corte de negativo: Bill Westwick. Material fílmico: *Tiempo en el sol*, *Kisangani by night*, *Juchitán, lugar de las flores* (Salvador Díaz). Reparto: Ros Martha Toledo, Dalila López, Rosa López, Marina Meneses, Porfirio Villalobo, María (Ciro) Jiménez, Severina López, Elena Marcial, Desideria Pineda, Leopoldo Reyes, Macario Robles, Ángel (Felina) Vega y otros. Duración: 75 minutos. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=JR-QXKvXKu_U

Juchitán de las locas. Producción (2002): Macumba International, Quebec Cinéma et Télévision (Canadá); productores ejecutivos: Roberto Cornellier, Patricio Henríquez, Raymonde Provencher; producción en Juchitán: Verónica Silva; producción en Montreal: Marcel Fraser; coordinadora de producción: Brigitte Dion. Dirección: Patricio Henríquez; asistente: Korbett Matthews; transcripción: Ximena Ortiz. Guion: Patricio Henríquez; investigación: Mariana Campillo y el primero. Fotografía: Andrei Khabad; infografía: Robert Audet; imágenes adicionales: Patricio Henríquez. Música: Robert M. Lepage. Sonido: Hubert Macé de Gastines, Patrice Gill y Guillaume Boursier; grabación de voces: Leonardo Lamela; mezcla de sonido: Richard Pelletier. Edición: Michel Grou; asistente: Jean-Philippe Cesari; montaje lineal: Jean-Yves Houle y Denis Boisvert. Reparto: Óscar Cazorla, Felina (Ángel Santiago Valdivieso), Elí Bartolo, el alcalde de Juchitán Héctor Matus. Duración: 65 minutos.

Muxes: auténticas, intrépidas, buscadoras del peligro. Producción (2005): IMCINE-FOPROCI-NE-CONACULTA-Ra'Bacanda Films; productor asociado en Juchitán: Elí Bartolo Marcial; productor asociado en Tepoztlán: Bruce Pacho Lane; asistente de producción y postproducción: Reginaldo Chapa; asistente de producción en Juchitán: Jorge Pineda. Dirección: Alejandra Islas; traducción del zapoteco: Víctor Cata; colaboración especial: Víctor Cata, Gerardo Valdivieso y Mario Guerra; diseño gráfico: Alejandro Magallanes. Guion: Alejandra Islas; asesoría en la

investigación: Marinella Miano Borrusso y Elí Bartolo Marcial. Fotografía: Alejandro Quesnel Mariña. Música: Alejandro Herrera, Alejandra Islas y Alejandro Quesnel; Pro Tools de audio para música: Antonio Martín Polo; canciones: “Que duerme la nana”, interpretada por Tona-na; “Pachanga juchiteca” de Demetrio López; “Muxe’s blues”, con clarinete de Patricio Ruffo; “La Sandunga” y “La llorona”, con marimba de Nandayapa; “Quién pompó”, de Chico Ché, y otras. Sonido: Galileo Galaz y Ernesto Barraza. Confección de vestuario: Creaciones Gema. Edición: Alejandra Islas y Alejandro Quesnel. Reparto: Ángel Abrelo (La Teca), Alexis Pineda (Pitufina), Armando López Ortiz (Mandis), Debora Lavalle (Kika), Elí Bartolo, Enoch López Regalado, Felina D’Santiago, Ta Fili, Germán López (Gema), Mística, Jarocha, Julio César Fuentes (Julia), Vicente Ruiz (Chente). Duración: 101 minutos. Disponible en: www.filminlatino.mx/pelicula/muxes-autenticas-intrepidas-y-buscadoras-de-peligro

Bibliografía

Chaca, Roselia, 2015. “Muxes celebran 40 años de luchar por su identidad”. *El Universal* (22 de noviembre de 2015).

Gueler, Maritza, 2000. “Entrevista con Maureen Gosling”, *Latino.com* (3 de mayo de 2000). Disponible en: <http://www.maureengosling.com/ramo/spanish/articles.html>.

Monsiváis, Carlos, 1983. “Crónicas de Juchitán”. *Cuadernos Políticos* 37: 46-55

Poniatowska, Elena, 2007. “La COCEI”. *La Jornada* (4 de junio de 2007).

Vidal Bonifaz, Rosario, 2020. Entrevista realizada con Alejandra Islas, Ciudad de México, 28 de diciembre de 2020.

03. Las vanguardias artísticas y la razón estética: entre De Micheli y Maillard

*Artistic avant-garde and aesthetic reason: between
De Micheli and Maillard*

recepción: 16 de noviembre 2021
aceptación: 20 de enero 2022

Sergio Espinosa Proa
Universidad Autónoma de
Zacatecas

Resumen

En este artículo se aborda el problema de las *vanguardias artísticas* utilizando el texto clásico de Mario de Micheli y sometiendo a discusión sus planteamientos, empleando a su turno la posición de Chantal Maillard respecto de la razón estética. La conclusión es que habría que ver el todo de lo humano en cuanto experimento. Nada está decidido: vivir como hombres es apostar por ciertas cosas y renunciar a otras. Sin embargo, todo cambia con la escala: no existe “el hombre” porque lo propio de esta noción es ser una pura abstracción.

Abstract

The article discusses *artistic avant-garde* engaging the classic text by Mario de Micheli classic text through the stance of Chantal Maillard on aesthetic reason. The bottom line is that we should look at the whole of human as an experiment. There is no written fate: to live as humankind is to bet on certain things and renounce others. Nevertheless, it all depends on the measurement scale: there is no “man” because the characteristic of this notion is to be a pure abstraction.

Palabras clave: modernidad, vanguardias artísticas, estética

Key words: Modernity, artistic avant-garde, aesthetics

I

Il faut être absolument moderne. Este celeberrimo aforismo de Arthur Rimbaud aparece como epígrafe en la primera página de *Le avanguardia artistica del novecento*, libro publicado originalmente por Mario de Micheli en Milán, en 1966. Hoy, con decenas de ediciones, hasta los árabes lo tienen traducido. El punto final de las llamadas vanguardias artísticas lo constituye, según el autor, el cuadro *Guernica*, de Pablo Picasso, pintado tras el ataque nazi a esa ciudad, situada en el País Vasco, en 1937. Lo primero (y, la verdad, último) que asienta es que el arte moderno, a diferencia del anterior, no nació por evolución natural ni por pequeñas mutaciones del gusto, sino por *ruptura* con la tradición mayor de la historia europea. Esta ruptura consiste, en una palabra, en *politizar* el arte: el artista *debe* tomar partido e inscribir su obra conscientemente en una perspectiva de crítica social, lo cual implica sacudirse toda prevención academicista y toda contención ideológica.

Las vanguardias estéticas son en realidad vanguardias políticas que anticipan una guerra contra el acomodamiento de las cosas en el orden burgués. Y ello, a pesar de *nacer* precisamente en el orden burgués: ya Jules Michelet, en los albores de 1848, esperaba que el pueblo tomara en el arte, y especialmente en la literatura, la palabra. El doble vínculo es evidente: *debemos* oponernos al sistema porque queremos ser libres. No podemos *ser* sin *deber ser*. Ahí, como veremos, se anuda todo. En rigor, las vanguardias del siglo XX son una segunda oleada europea de fervor revolucionario, al menos en Francia. Tras la derrota de 1848 se produce un reflujo que vuelve a arreciar a fines de siglo. Pero la tesis de De Micheli no se modifica: hay vanguardias artísticas *porque* hay, de generación en generación, un compromiso con “el pueblo”. Como primera prueba invoca la sensibilidad casi mística (pero no patológica) de Van Gogh, en Holanda; la rabia iconoclasta de Ensor, en Bélgica; tanto la angustia y locura de Munch como la brutal ironía de Ibsen, en Noruega, y el pesimismo de Strindberg, en Suecia. Si el

enemigo fue en cierto momento la aristocracia, ahora lo es la burguesía.

Observemos que se da cierto simplismo en la perspectiva: si pinta o habla de personajes del pueblo (campesinos, pescadores, mineros, lavanderas, prostitutas, etc.) es arte automáticamente revolucionario. Ojalá fuera tan claro. Hasta un niño sabe que no bastan las consignas socialistas. Y esto es importante destacarlo: hay un fuerte tufo currutaco en las descripciones del crítico; se echa de menos la espontaneidad. Parece que pasó por ellas cien veces y no pudo quitar lo estereotipado a sus frases. En fin, lo que realmente vale, como en una gran cantidad de casos similares, es el material que aporta. Es muy curiosa la sensación de que lo que hoy es para nosotros un lugar común, en los años sesenta apenas había sido dicho. De Micheli escribe un poco como espectador de un circo, y de una función vieja y caduca, ya hasta un poco aburrida. La distancia crítica da una sensación de desdén aristocrático. Pero si en ese momento quieren transformar el mundo, los intelectuales saben que primero tienen que morir al mundo. Se desean salvajes. Es el caso de Baudelaire, de Rimbaud, de Gauguin. Salir de la civilización y sus hipócritas artificios para entrar en la naturaleza y su sencillez es el grito de guerra del último. Pero muchos lo habrán de seguir:

Kandinsky irá al norte de África; Nolde, a los mares del Sur y a Japón; Pechstein, a las islas Palaos, a China y a la India; Segall, a Brasil; Klee y Macke, a Túnez; Barlach irá a vivir entre los pobres de Rusia meridional. Otros elegirán el suicidio como solución: Kirchner, Lehbruck... (De Micheli, 1979: 52).

El destino del artista es el desarraigo. Al leer al crítico, no se puede hacer a un lado la sensación de que los artistas de la gran crisis se apartaron precisamente de él, representante de la incapacidad burguesa para captar lo más propio del arte. Todo en él cabe en un *ismo*: populismo, realismo, impresionismo, decadentismo... No es posible no advertir el exceso de calificativos para describir, por ejemplo, un cuadro de Odilon Redon. Pero lo peor es que la historia solo consiste, para este tipo de analistas, en una sucesión de escuelas. Los artistas recitan un libreto escrito en otra parte. Son comparsas, cuando no meros arlequines. Difícil tomarlos en serio. Se saca en claro que el arte de la modernidad echa mano de cualquier cosa: salvajes, idiotas, niños, enfermos, miserables, ignorantes, mentes arcaicas... La pregunta obvia es si dejando teatralmente de ser burgueses se deja efectivamente de ser burgués, lo que implica darse cuenta de que no hay más ser burgués que tener el dinero para serlo. Definiendo al expresionismo, el crítico escribe:

Por tanto, su antipositivismo es, consecuentemente, antinaturalismo y antiimpresionismo, si bien, de hecho, son bastante numerosos los elementos que toma tanto del naturalismo como del impresionismo (De Micheli, 1979: 68).

Es fácil convenir en que no se dice gran cosa con eso. Una pregunta no tan obvia es si el arte moderno tiene o no (si debe tener o no) una fisonomía reconocible. Parecería que el crítico se inclina por algo mucho más positivo. Los artistas del siglo XX pasaban rápidamente de la *alegría salvaje* a una *sombría visión*, de la exaltación a la melancolía. De Micheli no da muestras de entender, por caso, la influencia de Nietzsche en un artista como Vlaminck: todo lo ve en términos negativos, penosos y reprobables. A sus ojos —que, si no son académicos, son claramente hegelianos—, el contacto con Nietzsche y la filosofía trágica solo podría dar por resultado un “alma bella”. Es esta una caracterización de una tal vez enorme sensibilidad, pero con una eficacia práctica nula.

Los estetas, según este punto de vista, no se encuentran tan lejos de los críticos católicos, hundidos hasta la coronilla en el pecado y la descomposición. Si ha habido *ismos*, ello debe atribuirse a los excesos en los que cae la ideología burguesa. Las grandes corrientes solamente se entienden

como reacciones a esta, que en la historia de los diferentes países de Europa van desde la indiferencia más despolitizada hasta el militarismo antisemita. Con todo, se distingue entre líneas una actitud un tanto menesterosa y defensiva: el burgués es un hombre respetable. Imaginemos la hipocresía, la vulgaridad y la abyección que semejante conducta hace imprescindibles. Ser burgués ha llegado a ser una verdadera vergüenza.

II

A juicio de nuestro crítico, Nietzsche es poseedor de “un brillante pero confuso nihilismo neorromántico” (De Micheli, 1979: 85). A este nihilismo debe, en última instancia, su fascinación, ejercida no solo en territorio filosófico. El expresionismo no habría tenido lugar sin su influencia, a la que sin duda tendría que sumarse la de Freud. De cualquier forma, este movimiento estético se vincula directamente con Van Gogh, Munch y los pintores franceses. ¿Es inevitable que el crítico de arte se vuelva tan frívolo, tan superficial? Dejemos por el momento esta pregunta.

Es frecuente que el artista no sepa bien lo que hace, pero más frecuente es que el crítico lo sepa aún menos. Cada “movimiento estético” tiene su lugar en un desfile al

que Hegel pretendió, nos interese o no, prestar cierto rigor. Su dialéctica era como un sol que la nubosidad del ambiente cubría de vez en cuando. Por lo bajo, sigue siendo lo mismo; como grita un personaje expresionista de Ernest Nolde, *no debemos creer* en esta civilización. ¿Por qué? Porque escamotea el fondo de las cosas, porque es demasiado brillante y demasiado estentórea. La civilización burguesa está impregnada, hasta sus entrañas e intimidades, de mentiras. En el expresionismo se cumple la hipótesis: todo, en la vida social, es falso. A excepción de, por supuesto, sus márgenes y sus afueras. Nada más falso, en particular, que la pretensión de verdad de una actitud aparentemente naturalista. Se llega a lo recóndito, dirá Kandinsky, por lo recóndito mismo, y así es preciso exponerlo.

El artista no ha de comulgar con una realidad tan profana. Prefiere, desde tiempo atrás, la evasión. Esta ya ha tenido como objeto lo salvaje o la naturaleza; no cambia mucho si, con Kandinsky, la evasión se efectúa en nombre de “lo espiritual”. Para lo espiritual, la materia es un estorbo. No por encontrarnos ahora en las antípodas del naturalismo (para Franz Marc, compañero de Kandinsky en *Der Blaue Reiter*, la naturaleza es fea e impura) deja esta estrategia de ser un escape; solo se ha abierto la vía de la abstracción.

La pintura dará lo que ni la ciencia ni la filosofía como técnica han logrado dar. A saber, un real oculto. No hay que sorprenderse: el abstraccionismo pictórico tiene un origen místico-religioso. Son muy significativas las palabras de Marc: “¿Qué es lo que esperamos del arte abstracto? Es la tentativa de hacer hablar al mismo mundo en vez de a nuestra alma excitada por la imagen del mundo” (94). Detrás de la apariencia empírica, que excita tanto nuestras almas, el artista solo ve puntos, líneas y planos. ¡Extraño platonismo! Es que, para nuestra civilización, la carencia de fe va adosada a la falta de fin y de sentido. O se cree en Dios... o se cae en la más nefasta y odiosa desesperación. Para nuestra generación, las cosas no pintan tan dramáticas. Hay mil cosas que hacen de la vida algo que merece la pena. En suma, no se precisa ser religioso para valorar la existencia; al contrario.

Por doquier nos topamos con gente muy traumatizada, llena de odio y ganas de desquitarse con el primero que encuentra a la mano. A mi modo de ver, es la principal fuente de la religión: la necesidad de que exista *sobre todo* la justicia, y la confusión o asimilación de esta con la venganza. No se diga en el cristianismo, cuya disección sin cortapisas fue precisamente realizada por Nietzsche en el último cuarto del siglo XIX. Desde luego, Kandinsky sospecha

que las religiones constituidas e instituidas —judaísmo y cristianismo, en particular— no son, en absoluto, vías para la espiritualización. Son negocios, punto. No se puede confiar tampoco en el socialismo. Simple y llanamente, es necesario desembarazarse de la materia. Es la única forma de salvarse, y hay que agradecerle al pintor la entereza y frescura de sostenerlo. Para Kandinsky, el arte tiene una raíz claramente religiosa, y la tiene en el pregnante sentido de que ella ofrece la salvación. Si la existencia del arte tiene una justificación, esta tiene que ser religiosa; no metafísica, pues no es cuestión de obsequiar una concepción del mundo política e ideológicamente neutra, para satisfacer nuestra sed de sentido, sino justamente de imponer la justicia. Por ello existe en su estética una simbología casi delirante de los colores: el verde es, como una vaca satisfecha, el epítome de la burguesía.

El arte se convierte, así, en un reino absolutamente real que se agrega a la fealdad de lo real empírico. Es, por decir lo menos, un plano que muy pocos pueden habitar; sin artistas nadie sabría que existe ese reino. Más realista, o quizás menos intemperante, es la posición de Paul Klee. Para él, el artista es solo un medio entre dos campos, y por eso utiliza la metáfora arbórea de las raíces y el follaje. El artista lleva a la luz del sol lo que se halla bajo la tierra. ¿Por qué suele ser tan diferente a las cosas tal

y como se ven? Porque al artista moderno no le importan las cosas, sino la *fuerza* que las lleva a serlo. Klee lo dice con inocencia: “Acaso sea un filósofo sin quererlo” (De Micheli, 1979: 101). Y lo dice porque para él está muy claro que la verdad no es la del sentido común ni tampoco la de la ciencia, sino la de la filosofía elevada a la altura del arte. Ella no dice cómo, definitivamente, es el mundo, y menos dice lo que debe ser; solo sabe que *podría ser diferente* a como se nos presenta.

Si fuera filósofo, Klee usaría sin vacilar la distinción spinoziana entre *natura naturans* y *natura naturata*; pero sencillamente distingue entre “la imagen definida de la naturaleza y la imagen esencial de la creación como génesis” (De Micheli, 1979: 101). Cerca de Spinoza, pero más cerca de Bergson: el artista sabe que la creación no puede estar terminada. Pienso, por ello, en términos de duración. Por ello también puede escribir que el arte es una alegoría de la creación. Klee se aparta en todos estos aspectos de Kandinsky, y el crítico no los pasa por alto: se trata de afirmarse en la inmanencia, no de aislarse en una trascendencia inaccesible. La membrana que separa a lo fenoménico de lo nouménico es, para el primero, porosa. Quizá esto explique la aversión teosófica de Klee, doctrina en la cual Kandinsky chapoteaba con enorme gozo. Klee nada

tiene que ver con lo nebuloso, nada con lo fangoso ni fungoso. “No es fácil salir de los jardines de Klee” (106), resume De Micheli. Ciertamente, a pesar de la mala poesía que nos regala, desastrosa y despiadadamente, el crítico.

III

Valga aquí un pequeño excurso. Mitología, tragedia, filosofía: tres rótulos correspondientes a tres tipos humanos más que a épocas sucesivas. Ocurre, sin embargo, que en la Grecia Antigua uno reemplaza —sin eliminarlo del todo— al anterior. El tipo mítico florece en un clima aristocrático y el tipo trágico en la transición al tipo filosófico, ambos acompañándose y combatiéndose en la invención, la consolidación y el fracaso final de la democracia. El auge de la tragedia tiene lugar entre Solón y Aristóteles: cubre prácticamente todo el siglo V a. C. Para cuando Aristóteles escribe su *Poética*, el hombre trágico ha dejado de ser inteligible. Antes, Platón le ha sido hostil: el medio de la lógica trágica es la ambigüedad, la indecidibilidad. Elude la exigencia filosófica según la cual debe elegirse entre dos proposiciones contradictorias: solo una de las dos podría ser verdadera. La tragedia no zanja: permite (y muestra) la coexistencia de posibilidades opuestas.

Del mito la separa una conciencia más lúcida: sin escritura simplemente no podría cobrar existencia. La tragedia elabora, combina y transmuta de una singular manera elementos míticos, místicos, sobrenaturales, con exigencias de la razón práctica; su suelo es el encuentro de dos concepciones distintas de la justicia: una divina, otra humana; una tradicional, otra “moderna”. De ese choque se obtiene una imagen terrible, desasosegante del ser humano: es él una mezcla explosiva de lucidez y necedad, de fuerza y debilidad, de acción y postración, de culpabilidad e inocencia... No “refleja” la sociedad —ni la humanidad— desde un punto de vista neutro: la tragedia es crítica, es una o bien imponente o bien delicada impugnación de lo dado. Es cuestionamiento, pero practicado desde una zona incierta y movediza, desde ángulos abiertos por la angustia, el desconcierto, la desazón. En las tragedias, ni el corazón ni la razón humana poseen el poder de estabilizar al mundo, de asegurar el equilibrio de las partes. Lo terrorífico, la violencia sagrada de las Erinias-Euménides, continúa siendo indispensable: sin el terror de lo indisponible ninguna disposición, ningún ordenamiento humano sobrevive. En Grecia, este poder de lo indisponible es literalmente demoníaco: la locura, la mancha, lo numinoso, lo siniestro, la maldición —la parte maldita

de Bataille— es inerradicable. El *daímōn* habita en el pecho de todos y cada uno de los mortales, y sus efectos suelen ser casi siempre nefastos. El sujeto trágico — el héroe— nunca es el autor del drama, nunca le imprime su carácter, sino que es su efecto: sujeto desgarrado entre la solidez o la inamovilidad de un pasado mítico y la inasibilidad de un presente abierto, expuesto a todos los peligros. Trágica es esta tremenda tensión entre el carácter (el *Ēthos*) y lo indisponible (el *Daímōn*). “Ēthos-Daímōn: entre esa distancia se constituye el hombre trágico. Suprímase uno de los dos términos y desaparece” (Vernant, 1987: 32). Es esta reversibilidad la que otorga el rasgo trágico por excelencia: si se elimina uno de los extremos, el sujeto se disuelve. Por ello choca tan violentamente con la filosofía —la de Platón y la de Aristóteles—, ocupada justamente de zanjar, decidir, resolver, conciliar, solucionar, responder... La tragedia cuestiona —es la herida aún palpitante, abierta por una pregunta—, pero no proporciona respuesta alguna: la existencia humana es contemplada (y consagrada) como un enigma.

El horizonte trágico es, pues, ambiguo, y se encuentra erizado de antinomias insolubles. Es, mejor dicho, la ausencia, la falta de un horizonte común: lo divino y lo humano (por no hablar de la naturaleza)

pertenecen a estratos mutuamente heterogéneos, pero también existen desgarramientos, colisiones y conflictos al interior de cada uno de ellos. La oposición de Antígona y Creonte revela a tal respecto la separación y enfrentamiento de una religión civil, diurna, abstracta y patriarcal, por una parte, y de una religión familiar, ctónica, femenina y nocturna, por otra. Igualmente importante —por lo aporética— es la polisemia de los términos; la misma palabra apunta en diferentes direcciones porque en la realidad nada es igual nunca. El lenguaje de la tragedia no es transparente ni pretende serlo: más bien exhibe su opacidad, su reticencia, su resistencia a ser empleado como medio neutro de comunicación: “La ironía trágica”, apuntan Vernant y Vidal-Naquet, “podrá consistir en mostrar cómo, en el curso del drama, el héroe se encuentra literalmente ‘preso por la palabra’, una palabra que se vuelve contra él aportándole la amarga experiencia del sentido que se obstinaba en no reconocer” (1987: 37).

La verdad de la tragedia es que no hay verdad única. La representación se verifica en muchos planos, pero esencialmente en dos: el tiempo humano, cerrado y sucesivo, está atravesado, diríase contaminado, por un tiempo divino que ignora la sucesión y la contingencia. Muestra la precariedad de la acción hu-

mana, sus giros contraproducentes, el carácter incontrolable, por sus efectos, de cada decisión tomada. Y muestra no tanto la inescrutabilidad de los designios divinos como su equivocidad, su incomprendibilidad: la índole impenetrable de su existencia, cuya esencia no solo no se conoce, sino que es lo desconocido. Por todo esto, la tragedia es una aventura, una apuesta que se lanza, sin garantías, en el horizonte de lo inapropiable. ¿Qué responsabilidad le cabe al sujeto en trance semejante? El héroe trágico no se pertenece a sí mismo, no localiza en sí mismo el hontanar y la justificación de sus acciones: ¡no tiene la culpa de tener la culpa! Es, literalmente, un ser frontero, partido en dos:

El dominio propio de la tragedia se sitúa en esa zona fronteriza en la que los actos humanos van a articularse con las fuerzas divinas, donde toman su verdadero sentido, ignorado por el agente, integrándose en un orden que sobrepasa al hombre y se le escapa (Verant, 1987: 41).

Que se le escapa porque nada asegura el éxito de sus apuestas. ¿Hay mayor o menor lucidez en esta posición, comparada con lo que vendrá después, de la mano de la apuesta propiamente filosófica?

IV

A los artistas que sufrieron directa o indirectamente el conflicto armado les fue inevitable trasladar la angustia a sus lienzos, a sus escenarios, a sus partituras. El expresionismo (alemán) adolece de esta zozobra. Pero basta con invocar a los expresionistas eslavos, como Marc Chagall, para convencerse de que, más allá de la circunstancia histórica, el artista es un aprendiz de brujo. Ha desencadenado a los fantasmas para ser alimentado por su energía, pero en el menor descuido ellos se alimentan de él. La valoración del crítico apenas podría ser más comprensiva: mientras haya alienación, dice, habrá expresionismo. Es “el movimiento más rico y complejo de todos” (De Micheli, 1979: 134). Ya se sabe: en tanto existan razones para el descontento, existirán la evasión y la protesta. Pero en semejante contexto sorprende con su frescura sin reservas el dadaísmo. Por un lado, es la más grave exigencia moral que puede hacerse al hombre; por el otro, es de una ligereza absoluta. Preguntado por su origen, Hans Arp responde:

Declaro que Tristán Tzara encontró la palabra *Dadá* el 8 de febrero de 1916 a las seis de la tarde. Yo estaba presente con mis doce hijos cuando Tzara pronunció por primera vez esta palabra, que despertó en todos nosotros un entusiasmo legítimo.

Ello ocurrió en el Café Terasse de Zúrich, mientras me llevaba un bollo a la fosa nasal izquierda. Estoy convencido de que esta palabra no tiene ninguna importancia y que sólo los imbéciles o los profesores españoles pueden interesarse por los datos. Lo que a nosotros nos interesaba es el espíritu dadaísta, y todos nosotros éramos dadaístas antes de la existencia de Dadá (*apud* De Micheli, 1979: 136).

Detectemos aquí toda una filosofía o al menos un programa de acción (y de omisión). Es otra forma, radicalmente distinta, de entender y hacer la política. La posición de nuestro crítico es, obviamente, de molestia y denuncia. Para él, Dadá es sinónimo de “nihilismo sin parangón”. Lleva al expresionismo a un extremo intolerable: es la protesta contra todo y la evasión *porque sí*:

Así pues, Dadá es antiartístico, antiliterario y antipoético. Su voluntad de destrucción tiene un blanco preciso que es, en parte, el mismo blanco del expresionismo; pero sus medios son bastante más radicales. Dadá está contra la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento, contra la pureza de los conceptos abstractos y contra lo universal en general (138).

¿Faltó algo? Es de esperarse que la *pars construens* enfatice todo lo que esta religión de lo universal reprime: la libertad, la individualidad, lo inmediato y aleatorio, lo particular y espontáneo. Una actitud como esta es la negación de todo *ismo*, y ya sabemos lo que tal cosa implica al crítico. Ser dadaísta no significa pertenecer a una secta obediente a alguna doctrina. Estamos ante una crítica sin contemplaciones. Más lejos es difícil ir. Se comprende la actitud del crítico: si no respeta ninguna plataforma positiva, si no tiene programa, si no hay una doctrina coherente, si no hay fórmulas ni reglas que establezcan alguna firmeza, Dadá es nihilismo puro. Se comprende también lo que Dadá detesta y combate, sin llamarlo por su nombre, hasta el límite de sus fuerzas: el nihilismo. ¿Lo comprende De Micheli? No lo parece, pues su confusión del nihilismo con la negación irracional de *todos* los valores no remite nunca. Dadá es justamente la desesperación suprema ante el nihilismo de *ciertos* valores. Es una diferencia de profundidad: el expresionismo (y todos los *ismos*) realiza una crítica desde una perspectiva limitada, conveniente; mientras que Dadá lleva el rechazo a un extremo insostenible. No es tanto que lo diga concretamente Tzara, sino que para cualquiera resulta muy claro *qué quiere y qué aborrece* Dadá:

Yo destruyo los cajones del cerebro y los de la organización social; desmoralizar por doquier y arrojar la mano del cielo al infierno, los ojos del infierno al cielo, restablecer la rueda fecunda de un circo universal en las potencias reales y en la fantasía individual (*apud* De Micheli, 1979: 140).

No quiere comienzos (teológicos), no quiere sentimentalismos, no quiere plegarias, no quiere optimismo científico, no quiere sistemas, no quiere bendiciones de la lógica, no quiere literatos que pretendan mejorar el mundo... Es la única actitud coherente con la capitulación, con la traición que se observa por todas partes. Es la insurrección del sujeto poético *antes* de quedar sujetado por la ideología política (o estética). Para el crítico, no existe ni obra ni lógica Dadá. Ellos lo proclamaron mil veces: solo es un gesto que puede provocar la obra. Y eso, en los artistas “de verdad”, en los artistas “auténticos” puede no ocurrir o, más bien, puede dar paso a otra cosa, como la intransigencia senil o el mero afán de notoriedad o, para no ir tan lejos, la obsesión del dinero. Probablemente no hay obra Dadá —eso habría que verlo—, pero es seguro que no hay artista que no sea dadaísta en lo profundo y *más* real de sí. Dadá significa reestablecer contacto no con los primitivos, sino con lo más primitivo, de uno y de los demás. El principio de no contradicción

es accesorio. Uno de buena fe puede reírse de muchas exposiciones Dadá, pero lo que estas ponían en juego no era ni es de risa. Uno puede sentirse vagamente timado, pero esa era justamente la intención. En fin, es posible que, en particular, muchos gestos de Dadá sean irrelevantes en su irreverencia y, sin embargo, *el hecho* de que se hayan efectuado no deja de ser gratificante. Es un *movimiento*, y el que lo haya capturado la historia de la estética vuelve a ser accesorio. De Micheli acierta al decir que la fugacidad de Dadá no tuvo como causa la polémica desatada entre André Breton y Tristan Tzara:

Era un movimiento de emergencia, no algo que pudiese reestructurarse, encarrilarse por vías más normales, adquirir una patente legal de identidad y elegirse una morada en la que establecerse para toda la vida. Por tanto, era justo, y entraba en la “lógica” dadaísta, que Dadá matase a Dadá (1979: 151).

¿Qué lógica? Una para la cual el hombre tendría que librarse de lo humano para devenir realmente libre. Una para la cual es noble asumir la finitud de todas las cosas para, con ello, ganar una ilusión de eternidad. Una para la cual la vida se da y se quita su propia lógica. En suma, una lógica ni aristotélica del tercero excluido ni hegeliana del Espíritu incluido. Nada demasiado humano es verdaderamente noble.

V

Lo que le faltaba al dadaísmo (porque no quería) le sobra al surrealismo: teoría. Sin Marx y sin Freud, Breton no sabría qué hacer. Claro que Marx jamás se lo imaginó y Freud aseguró, en carta al poeta y promotor, que ni siquiera sabía, si algo en concreto, qué querían los surrealistas. Al crítico no le importa; el surrealismo es *mejor* que el dadaísmo porque, en efecto, es un *ismo*: se le pueden aplicar más cómodamente las herramientas y categorías del análisis. Toda la inquietud mostrada en su tratamiento del movimiento Dadá aquí desaparece: bendito sea el Señor, son marxistas y freudianos. A diferencia de los primeros, no se contradicen tanto y si insultan a alguna clase social es con motivos sólidos. Además, se dieron el lujo, como los partidos políticos de izquierda, de realizar depuraciones y expulsiones. Independientemente de esto, el surrealismo posee buena parte de los atributos de una reacción antiburguesa; esa clase ha dado pie a un mundo falso y artificial. Lo real burgués es eso. El surrealismo lo lleva en el marbete: se trata de ejercer violencia contra lo real; se trata de ponerse por encima de lo real. Falta por ver si ese real es el real sin más o una mera máscara burguesa de lo real. Porque contra lo que está esta estrategia es, claramente, contra el principio de identidad y contra la lógica,

no contra un real aleatorio e inesperado. A ese real llega más lejos y más enconadamente el sueño. No es lógico que un paraguas se encuentre con una máquina de coser sobre una mesa de disección, pero de irreal no tiene absolutamente nada. Lo que despierta la imaginación es lo insólito del encuentro. Pero, diga lo que diga De Micheli, Breton lleva toda la razón al afirmar que solo es arte si sabe escapar a las constricciones humanas. En *El surrealismo y la pintura* hay líneas espléndidas:

Para que una obra de arte sea verdaderamente inmortal, es necesario que salga completamente de los confines de lo humano: el buen sentido y la lógica la perjudican [...] Lo que importa es, sobre todo, liberar el arte de lo que tiene de conocido hasta hoy: toda idea y todo símbolo deben dejarse a un lado (*apud* De Micheli, 1979: 167).

Definitivamente, existe una *fuerza mayor* a la cual el arte ha de plegarse. Al cabo, descubrimos que el surrealismo es menos una corriente estética que una actitud del espíritu ante lo real y ante la vida. Es más bien una filosofía que una literatura. Lo esencial, creo, es ese trasvase entre el sueño y la vigilia. Sin pretender hacer un psicoanálisis, la vida cotidiana parece re-encantarse. Mérito de los surrealistas es decidir que lo real tiene dos mitades, con lo cual el sueño recibe muchísimas atencio-

nes. Ha sido incalculable su influencia, y no solo en el terreno artístico. Lo entienda o no, Breton le otorgó un semblante infinitamente menos austero al médico vienés. Lo hizo parte de la cultura sin necesariamente vulgarizarlo, y eso no es nada fácil. ¡No en la cultura burguesa! Por su parte, y tras la ruptura, la pintura sigue su curso. El impresionismo entra en crisis y da paso a tendencias que, obsesionadas con la gramática, derivarán en el puntillismo de Seurat y el abstraccionismo relativo de Cézanne. Cada vez se trata menos de literatura que de la presencia de la pintura en cuanto tal. Es decir, de una *lógica del color*, que es diferente a la que reina en otros ámbitos. El cubismo, que le debe todo a Cézanne, se concebirá a sí mismo no como un procedimiento formal, sino como toda una “condición del espíritu” susceptible de impregnar todos los asuntos de la existencia. Esta condición es decididamente platónica. El pintor ya ni siquiera tiene que distraerse con la realidad: todo deviene deducible, formalmente derivable de una idea. Es parte de un mismo movimiento de evasión de la realidad; al menos, leyendo a Juan Gris, así lo considera el crítico. Pero es en su lectura de Picasso donde De Micheli vuelve a quedar muy corto. Piensa que lo trágico es sangre, dolor, desesperación y muerte, mientras que la alegría es muy “humana”. No ve que Picasso es alegre *porque* es trágico. Su estética no se compadece ni con

las ideologías victimistas ni con la crueldad fascista. Ser trágico no significa caer en la postración o el silencio rencoroso. Todo lo contrario: es afirmarse en plena peste.

Aquí ya no se trata de aplicar un canon artístico o político, sino de rebasar, confiando en el instinto tanto como en la inteligencia, toda tentación canónica. El crítico yerra por completo al imaginar que lo humano es “el anhelo de justicia” y “la lucha por la dignidad”. No, esa es una *consecuencia* de la actitud trágica, no un principio moral, abstracto y metafísico de la acción de la gente. De allí se desliza uno fácilmente al evangelismo y al victimismo. Es la mancha y el límite del humanismo; el lado que comunica con el nihilismo.

Quién sabe si la aversión del crítico por Nietzsche explique su ambigua valoración del futurismo: todo sugiere una emulación caricaturesca del superhombre. ¡Todo por leer a Nietzsche con ominosos prejuicios! O, más probablemente, por *no* leerlo. De todos modos, el arte ya no quiere depender tanto de los filósofos. El futurismo todavía se subordina a las filosofías de Bergson y de W. James. Se busca un arte a la altura científico-técnica del siglo, exigencia que compromete tal vez en demasía al artista. Las páginas dedicadas al futurismo italiano son, con mucho, las más ponderadas del crítico. No profesa simpatía alguna por

Marinetti, pero su valoración de Boccioni y Carrá se antoja muy equilibrada. Lo que anhela el arte es, por encima de todo, no aburrir. Boccioni encuentra el centro perdido, a semejanza de Picasso, en la *emoción*, bien temperada con una intuición bergsoniana tan febril como metódica. No se encuentra forzosamente en el polo opuesto del abstraccionismo, que por el lado de Kandinsky es lírico y por el de Mondrian es de un ascetismo calvinista. Podría decirse que el abstraccionismo está escindido desde su nacimiento en estas dos direcciones, al grado que Ravaisson hablará de un “positivismo espiritualista” que tiene mucho de oxímoron. En realidad, el abstraccionismo es parte de la misma evasión de la que partió el crítico. Lo político del arte tiene, según se ha visto, un trasfondo religioso: hay un temple profético y un acento inspirado en el deseo por regenerar el mundo desprendiéndose de lo contingente. En el límite, el divorcio entre arte y vida se dirime suprimiendo uno de los dos términos de la ecuación. Esto puede revelarse como excesivo. Pero lo peor es negarse, cumplidos los primeros cien años, a extraer de las vanguardias todas las enseñanzas posibles.

VI

Las cosas cambian rápidamente, y en una dirección no en exceso predecible.

¡Veinte años pueden ser demasiados! Lo que se pudo haber sostenido hace dos décadas resulta, hoy, casi irreconocible. Y lo peor: allí está. ¿Cómo era el mundo entonces? De modo inverosímil y paradójico, podríamos decir que, si era mejor, estaba peor que hoy. En concreto: la estetización del mundo es un hecho... y no se ve que ello sea totalmente bueno. Significa simplemente que no se sabe con qué compararlo. En un tiempo, se tenían las dos versiones: *Civitas Dei*, por un lado, ciudad de los hombres, por el otro. No quiere decir esto que haya concluido la época de las utopías; las hay, pero casi todas —la ciencia ficción mediante— son negativas. Toda utopía posee la forma: así podría haber sido. Si no es que, en algún sitio, lo es. Ciertamente: más execrable que admirable. Dicho lo cual no puede disimularse cierta decepción ante el pasado. Hubo un tiempo en que una buena parte de la intelectualidad se despedía alegremente, entusiásticamente, de la modernidad. Sí, hace veinte o veinticinco años. Se hablaba, entre otras señales y presagios, del *pensiero débole*.

El cambio fue, si no repentino, sí bastante veloz. Hoy, ¿quién lee seriamente a Vattimo? Muy pocos, según creo. Su predicamento duró solo un instante. El libro de Chantal Maillard (2017; la primera edición es de 1998) no se salva del todo del

nafragio. Defender que la razón estética no tiene por qué ser débil, sino femenina y vulnerable, ¿modifica en algo la lógica de la posmodernidad? A la escritora belga le hastiaba que tantas voces se sumaran al coro de la ausencia de valores; en la actualidad, la que es fastidiosa es la cantinela del fin de la modernidad. No se acabó ni se discontinuó ni se cayó absolutamente nada. Posmoderno era solo un tono menor de la modernidad. La nota al pie de la página 51 es premonitoria de lo que uno está tentado a hacer con el resto del libro: “Los entendidos podrán saltarse los tres o cuatro apartados siguientes. Por favor, no dejen que el texto les aburra: sáltenselo”. Una súplica tal vez no solamente aplicable a los “entendidos”. La posmodernidad es como el romanticismo —pero más aguado—. La componen tres decepciones: 1) somos bastante peores que Dios, 2) la economía es incontrolable y 3) el sujeto está a punto de enloquecer. Tres decepciones correspondientes a tres puntos de vista: filosófico, sociológico y estético. Lo que nos hace modernos, según Maillard, es la creencia en los poderes cuasimágicos de la razón. ¡Sin ver y sin necesitar a nadie!

Bueno, a la vuelta de dos siglos, esa fe requiere remozamiento. Las cosas no marchan. Pero resulta asombroso que no se necesita nada, o se necesita muy poco,

para reparar la máquina y enderezar el rumbo. Las cosas cambian por sí solas. ¿Cómo? No por voluntad de Dios, sino por las inevitables metamorfosis del sujeto (que al cabo se ignora si no proceden en último análisis de Dios). En la modernidad, el sujeto conoce, se compadece y crea. ¿Quién manda de los tres? ¿Podrían coordinarse? Kant se enfrentó con singular energía y entereza a estas preguntas, y sus resultados, más o menos, perduran. Consisten en saber sobreponerse a la fatalidad de ser finitos. No todo es cognoscible, no todo es practicable, no todo es experimentable. Y no porque un ser superior lo prohíba. ¿Hay alguien para el cual estas limitaciones no se impongan? Es posible, pero lo único seguro es que ningún ser humano se encuentra en condición de lograrlo. Se puede, eso sí, imaginar a un ser que tendría poderes absolutos. Imaginar tal cosa, sabiendo que para nosotros es imposible, es lo sublime. Maillard recurre al Rafael Argullol de *El Héroe y el Único* (1990) para caracterizar la heroicidad de este sujeto consciente de su impotencia, pero también orgulloso de su dignidad. Si bien justo allí nace con la autora una enorme y quizás insalvable discrepancia: lo trágico no es lo mismo que no ser Dios. Tampoco es lo mismo que enfrentarse con la nada. No equivale a desplomarse en la desesperación. Trágico es que lo divino no sea humano; es todo. ¿Es tan terrible que

así sea? Me temo que sería al contrario. Lo insoportable es que Dios condescienda con nosotros. Puede que todo dependa de este ambiguo gesto.

A muchos nos interesó la discusión sobre la posmodernidad porque, hasta cierto punto, volvía a poner todo en cuestión. Pasado un tiempo, exhala un más bien pringoso olor de santidad. Era pura nostalgia. Se debilitó la razón para permitir el fortalecimiento de la revelación. Esto, naturalmente, se manifiesta de muchas formas. Si la posmodernidad es equiparable al romanticismo, no conviene desestimar sus divergencias. En este, los valores siguen mereciendo el sacrificio de una vida; en aquel, los valores se han relativizado hasta hacerse irreconocibles. ¿Qué queda cuando ya no existen valores absolutos por los cuales dar la vida? Pues no precisamente morir de abulia; según Maillard, nos resta una alternativa: bailar. Lo cual nos recuerda, antes que a Nietzsche, una canción de El Último de la Fila: “Como un burro amarrado en la puerta del baile” (1993). El *pathos* romántico se troca en lo que Maillard denomina, inspirándose en *Salvaje de corazón* (1990), de David Lynch, una extraña ternura. Denota una seriedad de otro cuño. Ya no es sucumbir al perpetuo chantaje de la inmortalidad, sino danzar sobre la cuerda floja de la finitud. La escena de referencia (en un

accidente automovilístico, una mujer, en *shock*, solo atina a pedir su *lipstick*) es de una brutalidad hilarante: ante la muerte, no el humor trágico, sino lo insignificante y lo accesorio a manera de salvoconducto. Definitivamente, la posmodernidad no es dialéctica, una enfermedad de adolescentes, pero tampoco trágica. ¿De qué sería síntoma esta última? De la lucidez, sin duda. Apunta a otra severidad —y a otra alegría—. La mentalidad posmoderna no es ni dialéctica, como lo sería la romántica, ni trágica, como lo sería la antigua: es desencantadamente irónica. “Aguanta un poco más o lo echamos a suertes” (1996), cantaban las dos mujeres de *Ella Baila Sola*. Pero si la conciencia romántica no sabe, o no le interesa saber, que Dios ha muerto, en la posmodernidad esta muerte es un dato casi positivo. Un hecho, no una convicción. Posiblemente sea esto hasta una cuestión de gusto; a Dios ya lo invocan solo los futbolistas antes de iniciar el partido. El sentido consiste en dejar de hacer sentido: *Stop making sense*, reclamaba David Byrne en esa época. “Sin Dios, la criatura ya no es culpable y sólo a ella le compete no seguir siendo víctima de un dios inexistente” (2017: 80). ¿Qué es, para Maillard, lo intolerable de la posmodernidad? Haber perdido la esperanza y, sin embargo, seguir aferrados a la vida.

VII

La posmodernidad no quiere saber nada del héroe trágico; prefiere al zombi. Es curioso, pero ya podemos hablar de esta estación como algo pasado. Como desde el principio, la sensación general es de ambivalencia. Una vez muerto Dios, ¿qué sigue? Tal vez lo más triste de la época fue creer demasiado pronto en esa muerte y vivir bajo la incerteza y la tibia penumbra de tal hipótesis. Veinte años después, ya no estamos ni tan seguros ni tan esperanzados. La descripción de Maillard se halla, como vemos, teñida de nostalgia. Sin decirlo (hasta ahora), se siente el peso de la falta: Dios no murió de muerte natural, fue sacrificado. Estamos pagando todos ese crimen. Pues bien, ¡paguemos! Pero cuidando que esa deuda no sea una versión raída de la deuda contraída con la salvación. La muerte de Dios tiene un significado doble: no hay salvación, pero eso no tiene por qué entregarnos a la melancolía. Deuda porque Dios muere por nosotros, deuda porque la muerte no perdona ni a Dios. Basta de histerias.

Comentando, en 2016, el filme *Entrevista con el vampiro*, Maillard escribe, en su estilo sentencioso: “La lucidez ya no es un don sino una enfermedad para la que no hay cura y que, si bien dispensa ciertos poderes, es un estorbo para la convivencia”

(2017: 84). Probablemente, aunque suene poco democrático, la lucidez no sea para todos. Lo que se ha fortalecido en estos últimos años es la conciencia moral, no la razón estética. Adopta, por lo mismo, todos los visos de un retroceso. ¡Malísimos tiempos para la filosofía! Para el pensamiento en general. Ciertamente que hay sitios en el mundo en los que ni siquiera se ha experimentado la modernidad; ¡imaginemos la caricatura posmoderna! Por descontado que también existen zonas (de las sociedades o del mundo) que en este particular se han mantenido incólumes. Pero la transición es de lamentarse; las buenas conciencias son cada vez más políticamente correctas. El humanismo recupera el terreno aparentemente perdido. Sus métodos infalibles: integración (como asimilación) y trivialización. Es el mundo de Walt Disney. Un mundo ñango, bofo, confortable y humanizado de un cabo al otro.

El valor de uso de la filosofía reside, a no dudarlo, en la posibilidad de no quedar atrapado en semejante basca. Pero la filosofía, por desgracia, no está a salvo de estas regresiones y perversiones. Presa fácil de la burocracia y de la ideología, descien-de, lo vemos casi todos los días, a niveles abisales. Uno piensa que la culpa es de las universidades. No obstante, si esto sucede acaso sea por lo que se nos ha habituado a esperar de ella. Se ha dejado de guiar por

la lucidez. Para ella, la razón es solo un medio. Sufre, así, deformaciones; padece distorsiones. Es un poco deplorable, por otra parte, que se adjetive a la razón para sacarla del fango en donde se ha hundido. Acaso nada más haga falta recordarle quién lleva la batuta. Que los medios tienen vocación de fines ya lo hemos notado; la razón no se queda atrás en esta pretensión. Cuando Maillard dice que debemos apostar por una “razón lúdica” está enunciando otra obviedad. Equivale a adornar demasiado la bicicleta. Cierto que cuando se refiere a la razón estética nos quiere transmitir la soberanía de la obra de arte, que no puede, sin menoscabo, ponerse al servicio de fines diferentes al suyo. ¿Y cuál es el suyo? Convertirse en obra; solo eso. Tal vez ni eso siquiera. Se trata de una libertad extraña, pues lo suyo es devolverle a la acción humana una frescura cada instante en riesgo de perderse. “Jugar es, pues, vivir, pero vivir sin trabas” (Maillard, 2017: 110). No es difícil seguir este razonamiento.

Pero una cosa es escapar de la esclavitud y otra, muy distinta, afirmar la soberanía. Quizá Maillard no leyó nunca a Bataille. Escapar de la dialéctica del amo y del esclavo es misión imposible sin el truco —llamémosle así— de la soberanía. El hecho es que el juego (están consignados Huizinga, Piaget y Duvignaud) es un com-

ponente de esta experiencia. Habría que ver el todo de lo humano en cuanto experimento. Nada está decidido: vivir como hombres es apostar por ciertas cosas y renunciar a otras. Pero todo cambia con la escala: no hay “el hombre” porque lo propio de esta noción es ser una pura abstracción. No es necesario recurrir a Foucault para cerciorarse de ello. No importa: a nuestra autora le interesa redactar la nómina de esas virtudes negativas que hacen de lo humano (que intenta huir de la abstracción) una apuesta todavía interesante: la invisibilidad, la inutilidad, el silencio, el espacio vacío, las horas muertas... El juego, al igual que la razón, funge como mediación. Jugar por jugar equivale a vivir por vivir y a pensar por pensar. Marx “descansaba” de la redacción de *El capital* leyendo a los griegos. ¿Podría hacerse siempre de la vida una fiesta? ¿Una farsa? ¿Un espectáculo? Sin la inacción, todo comienza rápidamente a perder su sentido; es como repetir mil veces la misma palabra. En una película cubana de los setenta, el director repite, idéntica, una trivialidad pronunciada por el periodista revolucionario Julio Antonio Mella debido a su valor pedagógico: el efecto es increíblemente majadero. En el arte todo puede echarse a perder si no se atienden estos deslizamientos a la ideología pura y dura. Se trata, seamos honestos, de perder y recuperar el sentido. No siempre se logra. Qitemos

la música a una canción y no quedará un poema: nos quedamos con una repetición insulsa. Es parecido a ver a la gente bailando en silencio: se halla muy cerca del ridículo. Hay algo de absurdo, de locura y de patología en cada testimonio artístico. Un verdadero artista es una especie de Asperger, alguien que no está completamente en sus cabales: no es “normal”. El crítico sabe, sin embargo, que gracias a ellos existe algo así como la salud (social tanto como individual). Con todo, el talento es indispensable. Hasta para reeditar un engendro se ocupa; podría no existir la menor justificación aparte de cierta hinchazón del ego. El resultado suele ser, como este, sumamente disparejo. Chantal Maillard dedica la sección central de su libro a una discusión sobre el caos (ella, con coquetería, lo escribe *jaos*, invocando el sonido de la palabra griega) y el azar. No es el caso objetar la idea nuclear: que nada que no brote de este acompañante permanente del orden tendrá visos de obra. El caos no es la amenaza del cosmos: es su útero, su condición de posibilidad. Para la civilización cristiana, siempre ha tenido muy mala prensa; no así para otras tradiciones. El Tao es caótico en un sentido pregnante. No es reprochable mencionarlo, pero considerado a la distancia no deja de ser un lugar común.

Bibliografía

De Micheli, Mario, 1979. *Las vanguardias artísticas*. Madrid: Alianza Editorial.

Maillard, Chantal, 2017. *La razón estética*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Vernant, Jean-Pierre, 1987. *Mito y tragedia en la Grecia antigua I*. Madrid: Taurus.



Horizonte

Perspectivas de/sobre la voluntad de poder (I)

Coordinación de Emiliano José Mendoza Solís
y Marleen Velázquez Sánchez



04.

Fuerza plástica y voluntad de poder: asimilación de lo extraño

Plastic force and will to power: the assimilation of otherness

recepción: 06 de diciembre 2021
aceptación: 18 de febrero 2022

José Daniel Gómez Zamora
Universidad de Guanajuato

Resumen

En el presente artículo se sugiere la posibilidad de ver en el concepto *fuerza plástica* (*plastische Kraft*) un antecedente de la *voluntad de poder* (*Wille zur Macht*) en el pensamiento de Friedrich Nietzsche, con respecto al papel que desempeña dentro de las *Unzeitgemässe Betrachtungen* [*Consideraciones intempestivas*] (1873-1876): una fuerza asimiladora, incorporadora y expansiva. No se busca afirmar que la filosofía nietzscheana es un sistema que progresa linealmente, sino que el pensador realiza una actividad de refinamiento y creación de conceptos a partir del enfrentamiento con preocupaciones vitales. Se expone cómo el concepto de *fuerza plástica* funciona como un principio de síntesis que sirve para el fortalecimiento de un individuo, un pueblo o una cultura que busca expandirse en cuanto fuerza vital. Como producto de una disciplina, esta fuerza es lo que permite a un organismo asimilar lo extraño, reponer lo perdido y regenerar formas destruidas, lo que condiciona su futura expansión, fortalecimiento y dominación.

Palabras clave:

fuerza plástica, voluntad de poder, asimilación, pensamiento intempestivo, cultura

Abstract

This paper suggests that the concept of *plastic force* (*plastische Kraft*) may be seen as a precursor to the *will to power* (*Wille zur Macht*) in Friedrich Nietzsche's philosophy, with regard to its role in the *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873-1876): an assimilating, integrating and expansive force. The intention is not to affirm that Nietzschean philosophy is a system that progresses in a straight line; rather, the German philosopher carries out an ongoing refinement and creation of concepts based on confrontation with vital concerns. This paper shows how the concept of *plastic force* is a principle of synthesis that serves to an human being or a culture to expand as a vital force. As a product of discipline, this force is what allows an organism to assimilate otherness, replenish the lost and regerate destroyed forms, which conditions its future expansion, strengthening and domination over other forces.

Keywords:

plastic force, will to power, assimilation, untimely meditations, culture

No poder tomar mucho tiempo en serio los propios contratiempos, las propias fechorías —tal es el signo propio de naturalezas fuertes y plenas, en las cuales hay una sobreabundancia de fuerza plástica, remodeladora, regeneradora, fuerza que también hace olvidar [...] Un hombre así se sacude de un solo golpe muchos gusanos que en otros, en cambio, anidan subterráneamente; sólo aquí es también posible otra cosa, suponiendo que ella sea en absoluto posible en la tierra —el auténtico “amor a sus enemigos”

Nietzsche, F. (GM, I., 10)¹

Así habló Zaratustra representa un punto de inflexión en el pensamiento filosófico de Friedrich Nietzsche; por una parte, es el vestíbulo de los grandes conceptos cuyo desarrollo se avecina: *el superhombre, la muerte de Dios, la voluntad de poder y el eterno retorno*; por otro lado, también es el lente a través del cual el propio autor habría de revalorar y reelaborar sus escritos y pensamientos previos (CO, a Franz Overbeck en Basilea, 7 de abril de 1884).

Estas nociones no solo son las directrices de los textos posteriores al *Zaratus- tra*, tanto de los publicados como de los que se quedaron en preparación o los que simplemente fueron planeados, sino también permean la redacción de los prólogos que el filósofo escribe en 1885 a las nuevas ediciones de sus libros anteriormente

publicados. En ellos, el pensador alemán hace un esfuerzo por sacar a la luz la procedencia de las ideas alrededor de las cuales se fueron construyendo sus primeros textos, al tiempo que intenta aproximar las preocupaciones originarias con aque-

¹ Abreviaturas de la obra de Nietzsche:

DS - *David Strauss. Primera consideración intempestiva*

EH - *Ecce homo*

FW - *La ciencia jovial*

GM - *La genealogía de la moral*

GT - *El nacimiento de la tragedia*

HL - *Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida. Segunda consideración intempestiva*

MA - *Humano, demasiado humano*

Za - *Así habló Zaratustra*

FP - *Fragmentos póstumos*

CO - *Correspondencia*

llas posteriores al arribo del “pensamiento que dividirá la historia de la humanidad en dos” (CO, a Franz Overbeck en Basilea, 8 de marzo de 1884).

El desarrollo de semejante pensamiento se da mediante la *voluntad de poder* (*Wille zur Macht*), que sirve como un concepto articulador de los otros grandes temas que subyacen al *Zaratustra*. Es hacia la *voluntad de poder* a donde Nietzsche dirige sus esfuerzos y planes, y en ella es donde se sitúa para enfrentarse a sus textos anteriores. Esto no significa que el filósofo intente forzar mediante los prólogos una interpretación de sus textos orientada hacia la fórmula de la *voluntad de poder*, o que pretenda que sus recientes consideraciones sean vistas como un progreso natural de las inquietudes a las que se enfrentó durante su época como catedrático en Basilea. Lo que está detrás de este ejercicio es una invitación a situar la mirada en algunos elementos de los cuales proceden genealógicamente los conceptos inacabados que enuncia Zaratustra. Por ejemplo, el reconocimiento en el prefacio a la segunda edición de *La ciencia jovial* de que a partir de las prácticas del dominio de sí mismo se va desvaneciendo la confianza en la vida, pues la vida se ha convertido en un problema sin que por eso se le deje de amar (FW, Prefacio, 3); o la confesión en el prólogo a la primera parte de *Hu-*

mano, demasiado humano sobre la invención de los *espíritus libres* (MA, Prólogo, 2), espíritus inexistentes hasta entonces.

Lejos de intentar defender un progresivo sistema filosófico, a Nietzsche le preocupa mostrar que los conceptos devienen, pueden perder su rendimiento, fortalecerse o integrarse en una red de símbolos y conceptos puestos en relación. En este sentido, la *voluntad de poder* no es el producto de una inspiración genial, sino el resultado del choque y la integración de diversas nociones que responden a momentos específicos de la reflexión filosófica y que en algún momento pueden dar paso a la creación de nuevos conceptos. Los fragmentos póstumos que se conservan, junto con la correspondencia, dan cuenta de lo anterior, al grado que permiten rastrear tales variaciones conceptuales, entre las que destaca cómo el ambicioso libro destinado a ser *La voluntad de poder* resultó en *El anticristo*² y no en el texto póstumo que circuló durante gran parte del siglo XX. De tal manera que puede identificarse cómo en el concep-

² Salvo en este caso, en que se hace referencia directa al texto apócrifo titulado *La voluntad de poder*, cuando a lo largo del texto aparezca la construcción *voluntad de poder*, se hará referencia al concepto y no al libro.

to mismo de *voluntad de poder* confluyen nociones rumiadas una y otra vez, como la *voluntad de vida* o el *sentimiento de poder*, además de otras cuya incorporación no es tan evidente, como la de *fuerza plástica* (*plastische Kraft*), útil para los postulados de las *Consideraciones intempestivas*, pero que pierde relevancia conforme el autor se aleja del proyecto intempestivo.

No se afirma aquí que la *fuerza plástica* sea una versión primitiva de la *voluntad de poder*, sino que aquella, en su momento, desempeña un papel similar al de esta en cuanto elemento asimilador, integrador y sintético de distintas fuerzas. Conceptos con estos rasgos son frecuentes en el pensamiento nietzscheano, caracterizado más por la confrontación y la integración que por la negación o la evasión. En tal sentido, para Nietzsche lo accidental adquiere relevancia: los aspectos contingentes son los finos hilos de la procedencia que actúan como las cadenas que atan elementos aparentemente opuestos a lo largo de su proceso de separación; lo que el pensador busca enfatizar es cómo los distintos organismos asimilan tales contingencias, de qué mecanismos y dispositivos se valen para lograr integrarlas a sí mismos, con el objetivo de fortalecerse.

Así, cuando se habla de *voluntad de poder*, se habla necesariamente de relaciones en-

tre fuerzas, de la manera en que una fuerza busca dominar a otra y de los medios que para ello emplea. La *voluntad de poder* se trata de “un insaciable afán de demostrar poder; o de emplear, de ejercer poder, como impulso creador” (FP, 1855, 36[31]). El aspecto creador de la *voluntad de poder* es fundamental; a esta no le bastan el choque ni el dominio, tiene que hacer algo con aquello que domina. Y el producto de su creación dependerá de las fuerzas que resulten victoriosas. Las fuerzas, activas o reactivas, chocan entre sí y, a través de distintos mecanismos, se intentan dominar; el resultado del encuentro traerá consigo la fortificación de una fuerza, ya sea mediante la incorporación o la anulación de las fuerzas derrotadas, la cual creará nuevos mecanismos en su afán expansivo. Y es la *voluntad de poder* la que subyace a todo este movimiento de lucha, sin importar si las fuerzas triunfantes son activas o reactivas: “en todos los lugares donde encontré seres vivos encontré voluntad de poder; e incluso en la voluntad del que sirve encontré voluntad de ser señor” (Za, II, De la superación de sí mismo), señala Zarathustra en uno de sus discursos.

Dentro de un organismo se dan numerosos enfrentamientos de este tipo, cuyos resultados van constituyendo paulatinamente una fuerza más o menos identificable que resulta ser preponderante en el

organismo, el cual, a su vez, se encuentra en relación y choque con otros organismos a los que intenta dominar de una u otra manera. Más que intentar definir lo que es la *voluntad de poder*, al filósofo alemán le interesa mostrar cómo operan esas formas de dominio: ocultamientos, sublimaciones, enmascaramientos, transvaloraciones, entre otras. Sobre estos mecanismos tratan los textos posteriores al *Zarathustra*, en los cuales el concepto se va configurando gradualmente a partir de ese “pensamiento que dividirá a la historia de la humanidad”. No obstante, aquí se defiende que es un pensamiento que se va construyendo poco a poco dentro de la obra del autor de acuerdo con sus intereses particulares.

Durante el proyecto de las *Consideraciones intempestivas*, iniciado una década antes de la publicación del *Zarathustra*, y por lo tanto antes de la acuñación del concepto *voluntad de poder*, surge el concepto de *fuerza plástica* como elemento condicionante del rumbo que ha de seguir la asimilación en el choque de un organismo con otro, sea un ser humano, un pueblo o una cultura. Nietzsche apenas aproxima una definición literal de esta noción como la “fuerza de desarrollarse específicamente a partir de sí mismo, de transformar y asimilar lo pasado y lo extraño, de cicatrizar heridas, reponer lo

perdido, regenerar formas destruidas” (HL, 1). En esta caracterización se puede apreciar tanto el carácter pasivo, en cuanto receptivo, como el carácter activo, en cuanto modelador, de la *fuerza plástica*; la cantidad de ella que posea un organismo es lo que le permitirá asimilar lo ajeno como un nutriente y, a partir de ahí, ser capaz de crear algo al servicio de la vida. De tal manera que la *fuerza plástica* no es algo que de manera determinada posee un individuo o un pueblo, sino algo que se va formando a partir de la disciplina, de un constante enfrentamiento con lo extraño y de un discernimiento capaz de juzgar en favor de la vida.

Tal es lo que se encuentra detrás del proyecto intempestivo, cuyos esfuerzos e intereses es importante delinear para localizar los alcances y pretensiones a los que aspira la noción de *fuerza plástica*. Las *Consideraciones intempestivas* son la continuación de las ambiciones culturales emprendidas por el joven catedrático en *El nacimiento*. Es una continuación no solo temporal, sino especialmente temática en dos flancos: el primero, la cuestión de la formación de una nueva cultura alemana a partir del renacimiento del espíritu trágico del cual la música de Wagner era el heraldo; y el segundo, profundizar en la óptica de la vida. Este aspecto es el que Nietzsche rescatará en el “Ensayo de

autocrítica” que hace frente a su primera obra tres lustros después, cuando señala que la tarea de esta, vigente aún entonces, era la de “ver la ciencia con la óptica del artista y el arte con la de la vida” (GT, Ensayo de autocrítica, 3).

El filósofo intempestivo detecta en la cultura de su época un debilitamiento vital y un adormecimiento generado por el hiperdesarrollo de un tipo de razonamiento, el científico, en detrimento de otras formas de pensamiento. A esto Nietzsche lo caracterizará como una “enfermedad cultural”, cuyo diagnóstico es lo que subyace en la configuración de la filosofía intempestiva; en ella, el autor pretende hacer frente a los problemas de la actualidad mediante la toma de distancia: desde la altura y como defensa de una perspectiva que se asuma como eso, una perspectiva, y que busque defender la vida en cuanto algo digno de ser vivido y no como un mero acto de sobrevivencia.

Para el filósofo intempestivo, lo que se diagnostica como enfermedad de una época es fundamentalmente aquello de lo cual esta se enorgullece más. Así, el excesivo sentido histórico es tratado en la *Segunda intempestiva* como síntoma de esa enfermedad cultural, y los riesgos que el exceso de historicismo implica para la vida son puestos sobre la mesa, sin que por

ello se recete una cura definitiva. El proyecto intempestivo es una estrategia que no prescribe, que aboga por cierta calma, prudencia y distancia en la relación con lo apremiante del presente, a pesar de ser textos “íntegramente belicosos” (EH, *Las intempestivas*). Si bien la filosofía de Nietzsche es célebre por lo explosivo de sus conceptos y su habilidad para polemizar, esta se encuentra cimentada en un trabajo de disciplina, reformulación y aproximaciones que el estudio de los fragmentos póstumos ha hecho patente. De forma que las famosas rupturas, saltos y contradicciones del pensamiento nietzscheano se atenúan para dar paso a un pensamiento en devenir que se refina, se abandona y se vuelca sobre sí en múltiples ocasiones, y cuyos quiebres están directamente relacionados con experiencias vitales.

El proyecto intempestivo se sitúa en uno de esos momentos de quiebre, al grado de no pasar de ser eso: un proyecto inconcluso, abandonado por ser insuficiente para expresar los matices que van adquiriendo los problemas planteados y los nuevos intereses de su autor, quien se decantará por un nuevo tratamiento: la indagación genealógica. Originalmente, el plan proyectado constaba de 13 textos, 13 *consideraciones*, cuyos temas variaron a lo largo de los planes, aunque siempre estuvieron relacionados con la cultura: el filisteísmo,

la historia, el filósofo, el artista, el profesor, la religión, el Estado, entre otros. La ambición que alimenta al proyecto es la de realizar una revisión de los grandes monumentos de la cultura a través de la mirada de la vida, de dar el paso, por parte del aún filólogo, hacia los asuntos “candentes” que la pretendida ciencia filológica no podía siquiera rozar en su exigencia de rigor. *El nacimiento de la tragedia* fue condenado por tal falta de rigor científico; según su emocionado autor, era un centauro donde confluían ciencia, arte y filosofía (CO, a Erwin Rhode en Roma, febrero de 1870). Lejos de abandonar ese camino, Nietzsche le proyecta nuevos estadios desde los cuales articula la tarea del “filósofo del futuro”: evaluar y jerarquizar desde una nueva escala las posibles perspectivas en torno a la vida.

La cuestión de la jerarquía y la del valor aparecen en la obra nietzscheana para no abandonarla. En la *Primera consideración intempestiva*, Nietzsche pregunta por el valor de un personaje como David Strauss para la formación de los alemanes, y encuentra la putrefacción en la manera de valorar: no en la escala de valores, sino en la forma de valorar, donde ha sido un espíritu decadente el que ha fijado el valor. Es la vida la que ha de fijar el valor. Nietzsche lamenta la victoria del imperio alemán en la guerra franco-prusiana; es una

derrota del espíritu, señala, al tiempo que exhibe tal episodio como un factor determinante en la autocomplacencia política del pueblo alemán y su escaso cultivo de las artes. Misión: “encontrar una cultura para nuestra música”, escribe en un fragmento póstumo (FP, 1872, 19 [30]). A tal tarea se acercaron las últimas secciones del *Nacimiento*. El catedrático de Basilea se enfrenta a una nación victoriosa con las intempestivas; él solamente se enfrenta a los victoriosos, se ufana en el *Ecce homo* (EH, Por qué son tan sabio, 7). El *Reich*, el librepensamiento, el periodismo; todos estos no son sino síntomas de la enfermedad que diagnostica.

Nietzsche toma distancia para decirle a la época lo que esta no quiere oír. En tal sentido, las consideraciones son intempestivas no porque no tengan en cuenta la actualidad desde la que se habla, sino porque apuntan hacia algo más complejo mediante la oposición al tiempo presente. Es un ejercicio de tomar altura desde el presente, echar un vistazo hacia el pasado y realizar una proyección hacia el futuro. A ello refiere el adjetivo de intempestivo, insuficientemente traducido en ocasiones como “inactual”. La confrontación con lo actual que presenta el filósofo alemán es la lucha del sujeto por liberarse a sí mismo, al concebir lo actual como aquello que somos y lo intempestivo como lo que devenimos,

como un futuro que se postula como aspiración incapaz de romper de tajo con el pasado y el presente. Es un proyecto formativo del ser humano que hunde sus raíces en la aceptación de que se es hijo de la época desde la cual se reflexiona. Sí, se toma distancia, pero no se niega sin más el presente en favor de un futuro, y mucho menos de un pasado ideal.

Lo que está detrás es una labor de incorporación de elementos extraños y ominosos por parte de un organismo, sea un ser humano, un pueblo o una cultura; incorporación posibilitada por el grado de *fuerza plástica* que se posee, pues ella es el elemento que permite asimilar y transformar lo pasado, cicatrizar heridas, reponer lo perdido y regenerar fuerzas destruidas (HL, 1). Nietzsche no postula la superioridad del carácter artístico de una cultura sobre el carácter científico, por ejemplo, sino que aboga por la inclusión de ambos en un organismo más complejo donde el límite entre ambas esferas se llegue a difuminar. No es el aprecio por la ciencia, natural o histórica, por parte de la cultura alemana lo que critica el filósofo intempestivo, sino el excesivo cultivo de esta en detrimento de otras manifestaciones vitales. ¿Cómo equilibrar arte y ciencia en un concepto de cultura superior? El problema intempestivo es el problema de la cultura.

En la *Primera consideración intempestiva*. David Strauss, *el confesor y el escritor*, la cultura es definida como la “unidad del estilo artístico de todas las manifestaciones de la vida de un pueblo” (DS, 1). Cuando falta tal unidad de estilo se está ante la barbarie, lo contrario de la cultura. Acota Nietzsche: “ni el mucho saber ni la mucha erudición son un medio necesario para la cultura, o signo de ella, y en caso de necesidad se entienden muy bien con lo contrario de la cultura: la barbarie, es decir: la falta de estilo o la confusión caótica de todos los estilos” (DS, 1). El hiperdesarrollo de alguna de las esferas de la cultura es signo de barbarie, la cual hace que la vida del pueblo degenerare de manera paulatina. Así, la filosofía intempestiva se sitúa a favor del equilibrio, la incorporación y la articulación mediante la *fuerza plástica*; de lo que se trata es de mostrar en qué medida son necesarias ciertas condiciones para la aparición de los individuos autónomos, que son los motores de la cultura (DS,1).

Tales condiciones, acusa Nietzsche, se encuentran en progresivo detrimento debido a la falta de estilo del hombre burgués y a su autocomplacencia en la excesiva ingesta de datos e información, en la idolatría positivista de los hechos y de la opinión pública, lo cual deriva en una indigestión cultural. Es una formación del filisteo que

se informa a niveles exorbitantes, pero que no crea, que se limita a explicar los acontecimientos en vez de propiciarlos. Y se enorgullece de ello, se ufana de ser un hombre culto. Para el filólogo de Basilea, esto deriva en un conjunto de hombres retirados a la intimidad de su ser, que forman parte de una sociedad, pero que, a pesar de hallarse uniformados, son ajenos unos a otros: carentes de carácter (HL, 10).

En la *Segunda consideración intempestiva. De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, Nietzsche presenta el concepto de *fuerza plástica*, en el tenor de la caracterización que se ha realizado acerca del proyecto intempestivo, es decir, desde la óptica de la vida. Esta perspectiva le permite al autor diagnosticar que los estudios históricos (*Historie*) se han convertido en un paralizador de la actividad y en una superabundancia de conocimientos, abundancia que es ingerida pero que es imposible de digerir debido a su cantidad. Hay un exceso de historiografía, que de ninguna forma sirve de estímulo a la acción, pues no puede ser incorporada a ningún plan futuro: el pasado como conocimiento se presenta avasallador. Este es el problema que se escondía detrás de la polémica del *Nacimiento*: no estudiar a los griegos como acumulación de datos, sino mirarlos como modelo de acción en el presente; no a modo de imitación, sino

de escudriñamiento de las condiciones sobre las cuales aquella cultura construyó su edificio. Señala Nietzsche: “no sé qué sentido podría tener la filología clásica en nuestra época, si no es el de – obrar de una manera intempestiva – es decir, contraria al tiempo y, por esto mismo, sobre el tiempo y en favor, así lo espero, de un tiempo futuro” (HL, Prólogo).

En este sentido, la enfermedad cultural que se encuentra detrás de los estudios historiográficos vendría a ser una indigestión, un exceso de saber que la cultura no es capaz de digerir, de asimilar, pues no hay hacia dónde dirigir lo obtenido, no hay una finalidad o un programa; el fin es acumular sin más, por el presunto valor del conocimiento en sí. Ante esto, como remedio, aparece el olvido. El olvido es necesario: “quien no es capaz de tenderse, olvidando todo pasado, en el umbral del instante, quien no sabe estar ahí de pie en un punto cual diosa de la victoria, sin vértigo ni miedo, nunca sabrá lo que es la felicidad” (HL, 1). Ante la acumulación y la erudición, que pueden degenerar en síntomas de barbarie, Nietzsche encuentra necesaria la selección, la discriminación y el abandono; en una palabra: el discernimiento. Lo que un individuo o un pueblo ha de procurar cultivar es la capacidad de discernir qué recordar y qué olvidar, sin por ello convertirse en un juez del pasa-

do o pretender crearse una procedencia *a posteriori* (HL, 6). Se trata de un ejercicio de fortalecimiento vital: así como un organismo absorbe los nutrientes del alimento y desecha lo que no puede asimilar, así conviene al individuo actuar con respecto al sentido histórico. Señala Nietzsche:

O para puntualizar mi tema en términos aún más sencillos: *hay un grado de insomnio, de rumiar, de sentido histórico, en que se resiente y finalmente sucumbe lo vivo, ya se trate de un ser humano, de un pueblo o de una cultura*. Para precisar este grado y, sobre su base, el límite donde lo pasado tiene que ser olvidado para evitar que se convierta en sepulturero de lo presente, habría que saber con exactitud el grado de *fuerza plástica* de un ser humano, de un pueblo, de una cultura (HL, 1).

La *fuerza plástica* es lo que permite olvidar aquello que no se puede dominar, lo que no se puede incorporar en relación con un horizonte, es decir, con aquello que el organismo establece como adecuado o perjudicial para su propio desarrollo. Así, la *fuerza plástica* es condición de posibilidad para que un organismo se haga poderoso. Dentro de la cultura griega, a la que el filólogo de Basilea voltea en búsqueda de modelos, esto se puede ver con la incorporación del terrible elemento dionisiaco por parte de una cultura fundamental-

mente apolínea. Fue la *fuerza plástica* del pueblo griego la que le impidió sucumbir ante el desenfreno de los ritos dionisiacos procedentes de Asia y le permitió mantener una tensión con la medida apolínea, lo que desembocó en la tragedia ática, la más lograda de las manifestaciones artísticas, según Nietzsche (GT, 10). El hombre griego es capaz de transfigurar los horrores de la existencia, en lugar de buscar evitarlos; crea ritos y mitologías a partir de ellos, construye cultura. Aquí resulta patente el carácter creativo emanado de la *fuerza plástica*: la capacidad de asimilar y transfigurar sin sucumbir.

Es visible, entonces, que la asimilación permitida por la *fuerza plástica* no se da principalmente por medios racionales; los instintos llevan el papel guía en este aspecto. Elementos que no pueden ser objeto del conocimiento conceptual, como el gusto, son los que permiten elevar el grado de *fuerza plástica* de un individuo, un pueblo o una cultura; por lo tanto, para el pensador intempestivo es fundamental que las manifestaciones artísticas no sean relegadas al plano del entretenimiento, la mera distracción o la actividad narcótica. El arte es el motor de la formación del pueblo cuyo horizonte está anclado a la vida. Lo anterior no significa que el arte adquiera una posición privilegiada con respecto al resto de las actividades huma-

nas; lo que critica Nietzsche es la excesiva confianza depositada en la ciencia y el razonamiento conceptual, donde se inserta la historiografía, tema central de la *Segunda intempestiva*. Al respecto, el autor señala que la formación histórica es saludable y es promesa de futuro solo cuando se subordina a una “poderosa corriente nueva de vida”, a una fuerza superior que sea la que guíe (HL, 1).

El pasado no está para ser conocido sin más, abunda Nietzsche, sino que se encuentra al servicio del futuro y del presente (HL, 4). ¿Hasta qué punto la vida tiene necesidad del servicio de la historia? Un fragmento póstumo aproxima una respuesta:

Toda época necesita tanta historia como la que puede transformar, mediante la digestión, en carne y en sangre; de tal manera que la época más fuerte y violenta soportará más historia que todas las demás. Pero ¿qué pasa si las épocas débiles se colman de historia? ¡Qué difícil digestión, qué cansancio y qué falta de vigor! (FP, 1873, 29 [31]).

En tanto historiografía, la historia ha de ser transformada en algo que nutra al individuo o al pueblo que tienen un *horizonte* en la mira; es un ejercicio de aprender a practicar la historia al servicio de los fines de la vida, lo cual no es sencillo, pues la

vida es fundamentalmente perspectiva. Si lo que se espera del individuo que acude a la historia es que lo haga al servicio de la vida, es necesario reconocer que existe un interés detrás de tal acercamiento. Nietzsche distingue tres de estos intereses que definen la forma en la que se transforma la historia, directamente relacionados con la *fuerza plástica* que se posee.

La historia monumental es propia del individuo activo y poderoso, el que necesita de modelos y maestros para el actuar que no encuentra en el presente. Aspira a la felicidad de todo un pueblo y, en tal sentido, la historia es un remedio para combatir la resignación, para invitar a la acción. Detrás de esta forma se encuentra la exigencia de que lo grande sea eterno y la idea de que, si lo grande fue posible una vez, entonces volverá a ser posible. No obstante, al centrar la mirada en lo grande, se llegan a olvidar las causas y lo histórico aparece como una serie de “efectos en sí”, en donde el pasado se llega a confundir con ficciones míticas. Solo quedan hechos aislados embellecidos mediante analogías y seductoras similitudes. Todo ello termina por degenerar en la imposibilidad de surgimiento de lo nuevo grande, pues se crea la ilusión de que lo grande ya está ahí. Es el “disfraz del odio hacia lo poderoso de la época en aparente defensa de lo anteriormente poderoso” (HL, 2).

Un segundo interés muestra quien voltea a la historia con afán de preservar y venerar, quien mira con amor y gratitud allí donde se ha formado. Es la historia en su forma anticuaria. Bajo la idea de que “si aquí se ha podido vivir, entonces aquí se podrá vivir” (HL, 3), se hace relevante lo pequeño, lo modesto y lo rústico. Contrario a la historia monumental, que adolece de olvidar las causas y concentrarse en los efectos, la anticuaria se dedica a conservar las condiciones en que nació, por el placer de saberse el fruto de algo y no el producto de una arbitrariedad. Por lo mismo, esta forma encuentra su mayor peligro en lo limitado de su campo de visión: al atribuir a lo singular una importancia excesiva, no aspira a ejemplaridades que motiven a la acción, sino únicamente a la conservación. Y justo en esta corre el peligro de transformarse en un vacío y ciego afán de coleccionar y juntar todo lo anterior y momificarlo al tiempo que le quita su vitalidad. Todo se convierte en digno de veneración y, por lo mismo, ya nada lo es.

Ante estos dos sentidos aparece la historia crítica como una fuerza capaz de destruir y liberarse del pasado, el cual es sometido a juicio en virtud de la vida con toda su injusticia y su inconsciencia (HL, 3). Esta tercera forma de historia es propia de quien sufre y necesita liberarse de aquello que los otros sentidos han opta-

do por conservar: es aspirar al olvido de una parte de lo que se ha conservado y a recuperar una parte de lo que se ha olvidado. Por lo mismo, este tipo de historia corre también un gran peligro de intentar contra la vida, pues se tiende a juzgar con la intuición de que se está en una situación privilegiada para hacerlo, olvidando que también se es el resultado de los errores, pasiones y aberraciones del pasado; se tiende al ocultamiento de los bajos fondos en el intento por rescatar una identidad que no corresponde con la que ha llegado a ser como producto de un devenir. Puntualiza el autor que

se trata de una tentativa de darse *a posteriori* un pasado del que se quisiera provenir, en contraposición a aquel del que se proviene —tentativa siempre peligrosa, por ser muy difícil dar con un límite en la negación del pasado y porque las segundas naturalezas suelen ser más débiles que las primeras (HL, 3).

Sin embargo, no se ha de olvidar que esa “primera naturaleza” en algún momento fue una segunda naturaleza, y que la segunda naturaleza, que emana frágilmente del interés crítico de la historia, quizás llegue a ser una triunfante primera naturaleza. Esta naturaleza carecería de bases sólidas si pretendiera anular su origen y en su lugar poner una serie de aconteci-

mientos de los cuales se desea provenir. La *fuerza plástica*, entonces, es lo que posibilitaría asimilar la procedencia sin negarla, rescatando los aspectos fortalecedores, incluyendo los propiamente negativos y olvidando aquellos inútiles.

Esta *Segunda intempestiva* muestra cómo el filósofo toma distancia para hacer notar que la labor de la historiografía no es un fin en sí, sino una poderosa herramienta que puede emplearse tanto en favor de la vida como en detrimento de esta. Él considera que la cultura moderna se vanagloria tanto de este tipo de pensamiento que su uso ha llegado a ser perjudicial. La sobresaturación histórica genera en el individuo la ilusión de que él es el epígono de un devenir que consolida su realización como un proceso teleológico. Y, como punto culminante de un proceso tal, el sujeto adquiere la creencia de que posee un sentido de la justicia superior al de cualquier otro individuo perteneciente a cualquier otro momento anterior. Nietzsche no se decanta sencillamente por la defensa de la historia en su forma crítica, sino, más bien, por una especie de alquimia de venenos que aislados son mortales, pero que combinados en la justa medida resultan ser un antídoto capaz de reconocer, en la diferencia de los pueblos e individuos, metas, fuerzas y necesidades, en medida de las cuales es posible aspirar a un juego

entre los distintos tipos. Nuevamente se está ante un ejercicio de incorporación.

El hombre moderno, denuncia Nietzsche, ha carecido de la *fuerza plástica* necesaria para adoptar estos sentidos históricos y se ha dedicado a ser un espectador que no hace sino gozar y deambular (HL, 5), por lo que su personalidad se torna débil y se ve obligado a recurrir a distintas máscaras: la del erudito, la del político, la del hombre culto, la del poeta. Del carnaval cosmopolita que es su época, se ha limitado a seleccionar efectos superficiales que sirven como ornato de esas máscaras y que no hacen sino trastocar los acontecimientos, vistos desde alguno de los tres sentidos de las tres formas de historia descritas, pero carentes de la necesidad vital que debería estar detrás. Sin esas fuerzas, el conglomerado degenera: los modelos ejemplares se convierten en cánones inamovibles, el afán de conservación deriva en banal placer por la acumulación y el juicio sobre el pasado se hace orgullo y vanagloria del presente (HL, 6). La reproducción de este modelo a través de la formación de los jóvenes, obligados a envejecer prematuramente, es uno de los más apremiantes problemas que el filósofo intempestivo desea combatir con su proyecto.

El exceso de los estudios históricos sin un horizonte ha debilitado la *fuerza plásti-*

ca de la vida, señala Nietzsche: “ésta ya no sabe servirse del pasado como de un alimento vigorizante” (HL, 10). Tal es la “enfermedad de la historia” que detecta el filósofo en cuanto médico de la cultura, contra la cual sugiere un par de antídotos que llevan nombres de venenos: lo *ahistórico* y lo *suprahistórico*.

Con el término “lo ahistórico” designo el arte y la fuerza de poder *olvidar* y encerrarse dentro de un *horizonte* limitado; llamo “suprahistóricas” a las potencias que desvían la mirada del devenir y la dirigen hacia aquello que confiere a la existencia el carácter de lo eterno e inalterable, hacia el *arte* y la *religión*. La *ciencia* —que es la que hablaría de venenos— ve en esa fuerza y esas potencias, fuerzas y potencias enemigas (HL, 10).

El filósofo no sitúa sus pretensiones en la eliminación o anulación de ese elemento que se ha presentado como dañino, sino en la asimilación para nutrir a un organismo que se va fortaleciendo y, por lo mismo, transformando. Todo esto sin derivar en una anarquía de los instintos y las fuerzas, pues estas se encontrarían subordinadas al horizonte postulado por la propia vida: la ciencia, el arte, la política, la medicina y las manifestaciones culturales en general como subordinadas a la guía y vigilancia de la vida mediante

mecanismos como la transfiguración y la sublimación de aquello que busca el acrecentamiento de la vida misma. Respecto a la indigestión histórica, lo que se postula es una *dietética de la vida* que rezaría: “lo ahistórico y lo suprahistórico son los antídotos naturales contra el ahogo de la vida provocado por lo histórico, contra la enfermedad de la historia” (HL, 10).

Nietzsche va notando que lo que anhela la vida no es simplemente sobrevivir, sino algo más, el incremento del poder; aquí comienza a gestarse lo que posteriormente será la distinción entre la *voluntad de vivir* (*Wille zum leben*), heredada del pensamiento schopenhaueriano, y la *voluntad de poder* (*Wille zur Macht*): no es la supervivencia el fundamento, sino la expansión; la lucha por la existencia es una excepción, señala el autor en *La ciencia jovial*: “en todas partes gira la lucha grande y pequeña en torno al predominio, al crecimiento y a la expansión, en torno al poder de acuerdo con esa voluntad de poder que no es sino la voluntad de la vida (*Wille des Lebens*)” (FW, 349).

Conforme este pensamiento va adquiriendo forma y relevancia, también van cayendo en desuso dentro de la obra del filósofo alemán conceptos como el de la *fuerza plástica*; esto se debe a que van siendo incorporados y por sí mismos pier-

den rendimiento: la nueva concepción de la vida que va delineando el autor requiere de nuevos conceptos y mecanismos para ser abordada desde una perspectiva más amplia. Sin embargo, la función que en la *Segunda intempestiva* desempeña la fuerza plástica queda dentro de las nuevas figuras que Nietzsche introduce a lo largo de su obra, como la del *espíritu libre* desarrollada a partir de *Humano, demasiado humano*, la cual es presentada como una figura capaz de asimilar la enfermedad y hacer de esto su salud.

Finalmente, el concepto se menciona un par de veces más: en el tratado primero de la *Genealogía de la moral*, fragmento que ha servido de epígrafe a este texto, y en un fragmento póstumo de 1885 que da muestra de lo útil que es la noción para enriquecer el pensamiento de la *voluntad de poder*:

Esa disciplina y autodomínio del espíritu que es asimismo flexibilidad del corazón y un arte de la máscara: esa amplitud interior y ese refinamiento que permite recorrer los caminos por modos de pensar diversos y opuestos, sin peligro de extraviarse en ellos o enamorarse, esa salud formidable que no quiere prescindir siquiera de la enfermedad, ese exceso de fuerzas plásticas, imitadoras, reproductoras (FP, 1885, 40 [66]).

Esto advierte que, si bien no es el mismo concepto empleado durante la época de las *Intempestivas*, la función que desempeña sí es muy cercana, aunque ahora vista desde la óptica de la genealogía que busca procedencias. La procedencia del propio concepto de espíritu al que se intenta liberar de lo espiritual explorando los bajos fondos que le subyacen: “el peligro, la dureza, la violencia, la desigualdad de derechos, la oscuridad, el estoicismo, el arte seductor, la acción diabólica de toda especie, en suma, lo contrario de todo lo que puede desear el rebaño” (FP, 1885, 37 [8]).

Bibliografía

Deleuze, Gilles, 2013. *Nietzsche y la filosofía*. Traducción de Carmen Artal. Barcelona: Anagrama.

Morey, Miguel, 2018. *Vidas de Nietzsche*. Madrid: Alianza Editorial.

Nietzsche, Friedrich, 2001. *La ciencia jovial*. Traducción de Germán Cano. Madrid: Biblioteca Nueva.

_____, 2008. *Así habló Zaratustra*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.

_____, 2009. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.

_____, 2009b. *La genealogía de la moral*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.

_____, 2010. *Ecce homo*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza Editorial.

_____, 2010b. *Fragmentos póstumos (1869-1874)*, vol. I. Traducción de Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos.

_____, 2010c. *Fragmentos póstumos (1882-1885)*, vol. III. Traducción de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Tecnos.

_____, 2012. *Correspondencia, abril 1869 – diciembre 1874*, vol. II. Traducción de José Manuel Romero Cuevas y Marco Parmeggiani. Madrid: Editorial Trotta.

_____, 2012b. *Correspondencia, enero 1880–diciembre 1884*, vol. IV. Traducción de José Manuel Romero Cuevas y Marco Parmeggiani. Madrid: Editorial Trotta.

_____, 2013. *Humano, demasiado humano*. Traducción de Alfredo Brotons. Madrid: Akal.

_____, 2018. *Obras completas, Escritos de juventud*, vol. I. Traducción de Joa B. Llinares, Diego Sánchez Meca y Luis E. de Santiago Guervós. Madrid: Tecnos.

05.

Nietzsche y la psicología como estudio de la voluntad de poder¹

Nietzsche and psychology as a study of the will to power

recepción: 20 de enero 2022
aceptación: 05 de marzo 2022

Jaime Trueba César
Universidad de Guanajuato

Resumen

Nietzsche se refiere a sí mismo como psicólogo en diversas ocasiones. Es por eso que manifestó su interés por la construcción de un saber que se atreviera a descender a las profundidades. Dicho saber es la psicología, que está llamada a ser la reina de las ciencias, pues ha de conducir nuevamente a los problemas fundamentales. Sin embargo, para que esto sea posible, la psicología debe desprenderse de los prejuicios morales en que se ha sostenido; para ello, Nietzsche concibió esta ciencia como morfología y teoría de la evolución de la voluntad del poder. Pero ¿qué significa esto? ¿En qué consiste pensar una psicología que se construya a partir de la compleja noción de voluntad de poder? Estas son las preguntas que aquí se intentará aclarar, de manera que veamos en la propuesta nietzscheana de la psicología un saber que resulta de lo más necesario y pertinente, incluso para la actualidad.

Palabras clave:

Nietzsche, psicología, prejuicios morales, metafísica, voluntad de poder

Abstract

Nietzsche refers to himself as a psychologist on several occasions. That is why he showed interest in the construction of a knowledge that dared to descend to the depths. This knowledge is psychology itself, and it is called to be the queen of the sciences, because it must lead again to the fundamental problems. However, for this to be possible, psychology must detach itself from the moral prejudices on which it has been sustained, and for this reason Nietzsche conceived this science as morphology and theory of the evolution of the will to power. But what does this mean? What is it to think of a psychology that is built from the complex notion of the will of power? These are the questions that we will try to clarify here, so that we see in the Nietzschean proposal of psychology a knowledge that is most necessary and pertinent to date.

Keywords:

Nietzsche, psychology, moral prejudices, metaphysics, will of power

Introducción

Cuando Nietzsche afirma que la psicología está llamada a ser “señora de las ciencias” (2020a: 59) surge una pregunta inevitable: ¿cuál es esa psicología en la que está pensando? O, dicho de otra forma: ¿qué tipo de ciencia o de saber es esta como para que se constituya como reina de las ciencias?

Encontramos innumerables apuntes y alusiones de Nietzsche acerca de la psicología, desde una psicología que está encaminada a diseccionar los sentimientos morales, tal como se observa, principalmente, en los casos de *Humano, demasiado humano* y *Aurora*, hasta unas “psicologías” más específicas, como la “psicología de la conciencia” o “la psicología del sacerdote”, que ya señala Sánchez Pascual en su introducción a *La genealogía de la moral* (Nietzsche, 2019: 12), entre diversas concepciones a lo largo de toda su obra. En otras palabras, la “psicología nietzscheana” parece ser una noción polisémica que evoluciona a

la par que su pensamiento, aunque es en *Más allá del bien y del mal* donde desarrolla la caracterización más acabada y profunda de lo que él entiende por psicología. Específicamente nos referimos al parágrafo 23, donde afirma que la concibe como “una morfología y como *teoría de la evolución de la voluntad del poder*”, siendo, además, esta ciencia la que volverá a conducir a “los problemas fundamentales” (Nietzsche, 2020a: 57-59).

Ahora bien, el que Nietzsche haya sido aquí tan específico no significa necesariamente que la idea sea clara, pues tendríamos que hacernos algunas preguntas para comprender lo que ha dicho sobre esta nueva forma de concebir la psicología. En primer lugar: ¿qué entendemos por voluntad de poder? Luego: ¿qué sería

¹ Este texto se ha derivado de una investigación más amplia correspondiente al Programa de Doctorado en Filosofía de la Universidad de Guanajuato, el cual se encuentra cursando actualmente el autor.

una morfología, así como una teoría de la voluntad de poder? Y finalmente: ¿por qué la voluntad de poder implica una evolución? O, dicho de otra forma, ¿de qué manera evoluciona la voluntad de poder o en qué tipo de fenómenos se manifiesta dicha evolución? Como se puede ver, son preguntas que no tienen una fácil respuesta, pues ya de por sí la voluntad de poder es un concepto bastante problemático; sin embargo, esta es la tarea que nos hemos propuesto aquí para que podamos caracterizar lo que llamaremos una *psicología nietzscheana* y para que esto, a la vez, nos sirva para replantearnos lo que entendemos hoy en día por *psicología*.

1. Los prejuicios de la psicología

“La psicología entera ha estado pendiente hasta ahora de prejuicios y temores morales: no ha osado descender a la profundidad” (Nietzsche, 2020a: 57). Así comienza el filósofo de Röcken el apartado quizás más importante de toda su obra en cuanto a la psicología se refiere. Nietzsche, para proponer una nueva psicología, aquella que volverá a los problemas fundamentales, parte de una crítica que tiene como blanco los prejuicios morales. ¿Cuáles son esos prejuicios morales de los que pende la psicología?

Ya desde *El nacimiento de la tragedia* y los escritos preparatorios encontramos en las figuras de Sócrates y Platón signos de decadencia, pues la dialéctica y el idealismo marcaron el fin de la gran época clásica. Posteriormente, en los textos de su llamado período positivista o ilustrado, especialmente en *Humano, demasiado humano* y *Aurora*, Nietzsche, influenciado por Paul Rée y los moralistas franceses, emprende un análisis de aquello que se esconde detrás de la moral, y encuentra que esta no tiene una procedencia tan divina como se piensa, sino que su origen es más humano de lo que quisiéramos creer, de manera que las más altas virtudes pueden nacer de los más inconfesables sentimientos. Este es el primer Nietzsche psicólogo: aquel que disecciona la aparente virtud para descubrir lo que hay debajo de ella. No obstante, este es un Nietzsche que todavía no ha llegado a su madurez. Su período más férreo como crítico de la moral comenzará con *Más allá del bien y del mal*, donde esbozará una psicología insidiosa que tendrá como base una crítica a la modernidad (Nietzsche, 2018: 134). Y, si bien hay un puente casi directo entre *Humano, demasiado humano* y *La genealogía de la moral*, lo que acontece en *Más allá del bien y del mal* nos permite articular la psicología que concibió en su juventud con aquella que desarrolló hasta sus últimos escritos, más encaminada a una crítica de la cultura.

La expresión “más allá del bien y del mal” apunta a un momento extramoral, en el que se dejan de lado los prejuicios de los filósofos dogmáticos, quienes, con su aparente desinterés contemplativo, seducen con sus palabras para erigir, así, un conocimiento que en el fondo nace de la fe. El problema de un conocimiento que surge de una creencia más que de un saber es que la verdad se construye a partir de principios metafísicos, en completo detrimento del cuerpo y de la tierra, que son, a su vez, las realidades más tangibles y determinantes del viviente. Así, los valores generados a partir de dichas creencias serán los que dirijan a la ciencia. En suma, los prejuicios morales que se derivan de los prejuicios de los filósofos son, en general, los prejuicios de la metafísica, que para los fines de este trabajo podríamos referir como los siguientes: las concepciones antitéticas del mundo, el atomismo psíquico y la superstición del alma; todos ellos están en la base de las formas de valoración dominantes de la cultura occidental.

2. Las antítesis, el atomismo psíquico y la superstición del alma

Concebir el mundo de forma antitética implica escindirlo entre dos extremos que son opuestos y completamente equidis-

tantes. De ahí la conformación de dualismos como el de alma-cuerpo, donde el alma suele estar asociada al bien, al amor y a la belleza, mientras que el cuerpo tiende hacia todo lo contrario; por la primera alcanzamos las virtudes, mientras que por el segundo las perdemos. El cuerpo es fenómeno temporal, imperfecto y corruptible, en tanto que el alma, por el contrario, es sustancia pura, unitaria, permanente, divina y eterna. Ambas nociones, alma y cuerpo, si bien pueden ser correlativas, también suelen representar para la metafísica orígenes distintos. A este respecto dice Nietzsche:

«¿Cómo *podría* una cosa surgir de su antítesis? ¿Por ejemplo, la verdad, del error? ¿O la voluntad de verdad, de la voluntad de engaño? ¿O la acción desinteresada, del egoísmo? ¿O la pura y solar contemplación del sabio, de la concupiscencia? Semejante génesis es imposible; quien con ello sueña, un necio, incluso algo peor; las cosas de valor sumo es preciso que tengan otro origen, un origen *propio*, — ¡no son derivables de este mundo pasajero, seductor, engañador, mezquino, de esta confusión de delirio y deseo! Antes bien, en el seno del ser, en lo no pasajero, en el Dios oculto, en la “cosa en sí” — ¡*ahí* es donde tiene que estar su fundamento, y en ninguna otra parte!» — Este modo de juzgar constituye el prejuicio típico por el cual re-

sultan reconocibles los metafísicos de todos los tiempos; esta especie de valoraciones se encuentra en el trasfondo de todos sus procedimientos lógicos; partiendo de este «creer» suyo se esfuerzan por obtener su «saber», algo que al final es bautizado solemnemente con el nombre de «la verdad». La creencia básica de los metafísicos es la *creencia en las antítesis de los valores* (2020a: 28-29).

La psicología ha construido sus verdades a partir de los mismos prejuicios del saber metafísico. Uno de los más claros ejemplos es, justamente, la creencia en el alma, creencia que pasa por un saber y que luego se constituye como dogma. El dogma del alma, por lo tanto, es el principal prejuicio en el que ha descansado el saber psicológico y, junto con su contraparte, el cuerpo, constituye una de las mayores antítesis a partir de la cual aprendemos a juzgar y valorar al mundo. Es por eso que Nietzsche nos invita a sospechar de la existencia de las antítesis cuando dice lo siguiente:

Pues, en efecto, es lícito poner en duda, en primer término, que existan en absoluto antítesis, y, en segundo término, que esas populares valoraciones y antítesis de valores sobre las cuales han impreso los metafísicos su sello sean algo más que estimaciones superficiales, sean algo más que

perspectivas provisionales y, además, acaso, perspectivas tomadas desde un ángulo, de abajo arriba, perspectivas de rana [...] (2020a: 29).

Con un espíritu escéptico, Nietzsche pone bajo sospecha el dogma de las antítesis, ya que los elementos opuestos que las componen pueden estar más emparentados entre sí de lo que nos gustaría creer, de manera que esas cosas que asumimos como “buenas” podrían llegar a ser, incluso, idénticas a las cosas “malas” (29). El alma, al menos en estos términos, es para él una superstición que no ha dejado de causar daño: “un juego cualquiera de palabras, una seducción por parte de la gramática o una generalización de hechos muy reducidos” (24).

La palabra *psicología* ya implica, entonces, una superstición, una ficción gramatical que, no obstante, fue el sello de la modernidad, principalmente desde que Descartes supuso esa doble sustancia, una pensante (alma) y otra extensa (cuerpo). Para que el dualismo cartesiano funcione se requiere que cada una de las partes que lo componen posea una realidad ontológica en sí, es decir, una unidad no derivada de nada más que de sí misma. Por consiguiente, la parte que corresponde al alma es indivisible, pues es sustancia. Es a lo que Nietzsche llama *atomismo psíquico*:

[...] en primer término hay que acabar también con aquel otro y más funesto atomismo, que es el que mejor y más prolongadamente ha enseñado el cristianismo, el *atomismo psíquico*. Permítaseme designar con esta expresión aquella creencia que concibe el alma como algo indestructible, eterno, indivisible, como una mónada, como un átomo: ¡esa creencia debemos expulsarla de la ciencia! (2020a: 43).

Concebir el alma como mónada implicaría que existe en cada individuo algo sustancial, fijo e irreductible, perfectamente diferenciado de aquello que es apariencia, temporal, particular y que degenera, como sucede con el cuerpo. Sin embargo, cabe aclarar que Nietzsche no está desechando por completo la hipótesis del alma, sino que está abriendo el camino a nuevas formulaciones de esta, no desde la metafísica —como antítesis del cuerpo—, sino desde la pluralidad, “como estructura social de los instintos y afectos” (43). De hecho, tan importante sigue siendo el alma para Nietzsche que la considera el “terreno de caza” predestinado del psicólogo. Vale la pena transcribir el fragmento:

El alma humana y sus confines, el ámbito de las experiencias humanas internas alcanzado en general hasta ahora, las alturas, profundidades y lejanías de esas experiencias, la historia entera del alma *hasta*

este momento y sus posibilidades no apuradas aún: ése es, para un psicólogo nato y amigo de la «caza mayor», el terreno de caza predestinado (2020a: 90).

El alma es, entonces, para Nietzsche una estructura social de instintos y afectos en la que acontecen las experiencias humanas internas. Dicho de otro modo, el alma no es una mónada metafísica inasible, sino un conjunto de instintos y afectos que se han acumulado a lo largo de tales experiencias. Es una idea contundente y penetrante. La antítesis alma-cuerpo (con su correlato bien-mal), queda, así, desmontada para ser remplazada por una visión *fisio-psicológica* en conjunto. Esto significa, como dice Bárbara Stiegler (retomando una idea que ya había puesto sobre la mesa Heidegger), poner el cuerpo en lugar del alma, lo que implica, a su vez, “derrocar el punto de partida de la filosofía moderna” (Stiegler, 2003: 129).

3. El cuerpo

El cuerpo, por sus connotaciones anatómicas, podría ser un objeto más adecuado a la medicina que a la filosofía o la psicología. Como ya se mencionó anteriormente, los prejuicios de la metafísica hacían pensar el cuerpo como algo imperfecto, temporal y mundano; el mundo sen-

sible y material alejaba al hombre de las virtudes más espirituales. Interesarse por el cuerpo era alejarse del alma y de los ideales morales descritos por gran parte de la tradición filosófica. Pero en Nietzsche este adquiere un nuevo valor, pues ahora se revela como conducto de toda valoración y, por lo tanto, de todo modo de existencia. Según señala en un fragmento póstumo:

Todo lo que entra en la conciencia como una «unidad» es ya enormemente complejo: nunca tenemos más que una apariencia de unidad.

El fenómeno del cuerpo es el fenómeno más rico, más claro, más aprehensible: anteponerlo metódicamente, sin decir nada sobre su significado último (Nietzsche, 2008: 161).

El cuerpo es el fenómeno más rico porque no es una noción unitaria y atómica, sino que está constituido por esa misma pluralidad, que ya referimos también, del alma como estructura social de instintos y afectos: “no es más que una estructura social de muchas almas” (2020a: 51-52). Tanto alma como cuerpo son estructuras sociales que nos remiten siempre a la pluralidad. Aquella es pluralidad de instintos y afectos mientras que este es pluralidad de almas. No hay un dualismo entre ambos, sino una continuidad cuyo vehículo

es el conjunto de instintos que, a su vez, son *afectados* por el influjo de la cultura. Como dice Sánchez Meca, los instintos “son educables, regulables, se moldean mediante una disciplina de adiestramiento social y cultural” (2008: 127). De esta manera individuo y sociedad se implican entre sí, por lo que aquellos otros dualismos, como los de *individuo-sociedad* y *naturaleza-cultura*, quedan también en entredicho. Los instintos, que normalmente se conciben como impulsos estrictamente naturales e innatos, son tratados por Nietzsche como fuerzas que se conforman a partir de los moldes culturales. El cuerpo no es solo una serie de atributos físicos mecánicos y heredados, sino que su configuración obedece al influjo plural y dinámico de muchas almas. El cuerpo, entendido de esta forma, está más allá de un simple biologicismo, pues ahora el centro fisiológico coincide con el centro psíquico, por lo que el alma metafísica pierde su lugar preponderante. El cuerpo es, desde este momento, la gran razón. En palabras puestas en boca de Zaratustra:

El cuerpo es una gran razón, una pluralidad con un solo sentido, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor [...] Instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, hermano, que tú llamas “espíritu”, un pequeño instrumento y un juguete de tu gran razón (Nietzsche, 2020b: 78).

El cuerpo es la gran razón porque es a partir de él que se interpreta la realidad; pero la realidad para Nietzsche no es la *cosa en sí*, más bien es aquello que conocemos como apariencia. Y aquí nos topamos con algo de lo más importante, pues las apariencias (la realidad) son manifestaciones de un único fenómeno, consistente en un afecto que él llama *voluntad de poder* (Sánchez Meca, 2008: 120):

La *apariencia*, tal como yo la entiendo, es la efectiva y única realidad de las cosas [...] Así pues, yo no contrapongo “apariencia” a “realidad”, sino que, al revés, tomo la apariencia como la realidad que se opone a transformarse en un imaginario mundo de la verdad. Un nombre concreto para esta realidad sería “la voluntad de poder”, caracterizada desde dentro y no desde su naturaleza proteica, inasible, fluida (Nietzsche, 2010: 859-860).

4. La morfología de la voluntad de poder

En efecto, el cuerpo es para Nietzsche el hilo conductor de toda indagación filosófica, a partir del cual se comprenderá “la lógica del crecimiento y la decadencia de la voluntad de poder” (Sánchez Meca, 2008: 124). Ya Schopenhauer concebía el cuerpo como el lugar don-

de la voluntad es intuita de manera más inmediata por el sujeto. Todo querer individual, de acuerdo con este pensador, es palpable gracias a los deseos y movimientos que el cuerpo manifiesta tanto de forma interna como de forma externa, revelándonos, así, aquella *cosa en sí* que subyace en todo fenómeno y que es traducible como un incesante querer al que llamó voluntad (Schopenhauer, 2012: 188-189). El lugar que Schopenhauer otorga al cuerpo —al menos como punto de partida para el conocimiento de la voluntad— es retomado por Nietzsche de una manera similar para explicar el fondo que subsiste en todo fenómeno viviente, cuyo atributo principal es un anhelo por prevalecer.

Que el cuerpo sea “el hilo conductor” de la investigación filosófica significa que es desde él que partirán las interpretaciones. Es decir, no es que el cuerpo sea el ámbito propio de la indagación, como si se buscasen en él simples datos biológicos o anatómicos a la manera empírica-positivista (Sánchez Meca, 2008: 124). Más bien es la herramienta hermenéutica que nos conduce a la realidad más íntima, que es voluntad. Pero, a diferencia de Schopenhauer —para quien la voluntad es un principio metafísico, permanente y unitario, que se caracteriza por un permanente y ciego impulso de vida—, Niet-

zsche encontrará en la voluntad algo más que el deseo de vivir, pues, además de vivir, lo que esta anhela es dominar, desarrollarse, fortalecerse, crecer. No solo es *voluntad de vivir*, sino que además es *voluntad de poder*.

Lejos de la unidad que le atribuía Schopenhauer a la voluntad, para Nietzsche esta es un fenómeno, ante todo, plural, a partir del cual se despliegan innumerables fuerzas que entran en relación. El de Röcken considera que en nuestro cuerpo hay diversidad de sentimientos, así como un pensamiento de volición y un afecto de mando (2020a: 49-52). Hay algo que manda y algo que obedece, por lo que la voluntad no puede ser unidad, sino que, fundamentalmente, es pluralidad, y en cuanto afecto del mando, “la voluntad es el signo decisivo de autoridad y de fuerza” (Nietzsche, 1985: 211). En otras palabras, la voluntad de poder implica una relación de fuerzas; esto lo deja ver muy claro Nietzsche en el aforismo 1060 del texto *Voluntad de poder*:

¿Y sabéis, en definitiva, qué es para mí el mundo? [...] Este mundo es prodigio de fuerza, sin principio, sin fin; una dimensión, fija y fuerte como el bronce [...] que se encuentra inserto como fuerza, como juego de fuerzas y ondas de fuerza: que es, al mismo tiempo, uno y múltiple; que se

acumula aquí y al mismo tiempo disminuye allí; un mar de fuerzas corrientes que se agitan en sí mismas, que se transforman eternamente, que discurren eternamente [...] ¿queréis un nombre para ese mundo? ¿Queréis una solución para todos sus enigmas? [...]

¡Este nombre es el de «voluntad de poder», y nada más! (2000: 679-680).

Al igual que el alma, en adelante la voluntad tendrá una inversión insólita y radical, al menos con respecto a Schopenhauer: de ser la *cosa en sí* unitaria y permanente que se objetiva en los múltiples fenómenos del mundo empírico, ahora formará parte del mundo de las apariencias en las que la pluralidad y el devenir se constituirán como una nueva ontología posmetafísica de todo lo viviente. La voluntad de poder, que a la vez es una y múltiple, que permanece al mismo tiempo que deviene, que se incrementa en un lado y decrece en otro, es lo que constituye para Nietzsche la realidad del mundo, pero no como *cosa en sí*, sino como apariencia y como pluralidad de fuerzas que entran en relación entre sí. Esta es la morfología fundamental de la voluntad de poder: estructura múltiple y compleja de fuerzas siempre en movimiento. Veamos ahora cómo se despliega y de qué forma actúa.

5. La teoría de la voluntad de poder

¿Por qué Nietzsche pensó en el sustantivo “poder” (*Match*) para nombrar eso que subyace en todo organismo? Fundamentalmente, porque en el cuerpo, como ya vimos, se encuentra una pluralidad de afectos y sentimientos, donde unos mandan y otros obedecen. Hablamos, pues, de fuerzas que pugnan por dominar, lo que, a su vez, constituye y hace posible la vida. Por tanto, si la voluntad es voluntad de poder, ¿cómo es que debemos entender ese poder? Veamos el siguiente fragmento obtenido de *Más allá del bien y del mal*, que parece fundamental para la comprensión de este problemático concepto:

Aquí resulta necesario pensar a fondo y con radicalidad y defenderse contra toda debilidad sentimental: la vida misma es *esencialmente* apropiación, ofensa, avasallamiento de lo que es extraño y más débil, opresión, dureza, imposición de formas propias, anexión y al menos, en el caso más suave, explotación [...] También aquel cuerpo dentro del cual trátanse los individuos como iguales — esto sucede en toda aristocracia sana — debe realizar, al enfrentarse a otros cuerpos, todo eso de lo cual se abstienen entre sí los individuos que están dentro de él, en el caso de que sea un cuerpo vivo y no un cuerpo mo-

ribundo: tendrá que ser la encarnada voluntad de poder, querrá crecer, extenderse, atraer a sí, obtener preponderancia, — no partiendo de una moralidad o inmoralidad cualquiera, sino porque *vive*, y porque la vida *es* cabalmente voluntad de poder (Nietzsche, 2020a: 271-272).

Lo que Nietzsche nos está revelando es el principio fundamental de todo ser viviente, principio que, libre de toda moralidad, se manifiesta como voluntad de poder, es decir, impulso que busca crecer, expandirse, atraer para sí. Es el querer inherente de la vida, que puede constatarse en prácticamente cualquier fenómeno orgánico, desde las células hasta las formas de organización social más complejas. Hablamos de organismos, ya sean individuales o colectivos, ya sean microscópicos o macroestructurales, todos los cuales despliegan fuerzas (instintos, afectos) que entran en pugna con el fin de imponer, cada una, su propia interpretación y determinación de sentido. Si el cuerpo es el hilo conductor de toda interpretación, lo que interpreta, como tal, es la voluntad de poder. No podemos omitir este importante fragmento póstumo que nos habla al respecto:

La voluntad de poder *interpreta*: en la formación de un órgano se trata de una interpretación; la voluntad de poder delimita, determina grados, diferencias de poder.

Meras diferencias de poder no podrían aún sentirse como tales: tiene que haber allí un algo que quiere crecer, que interprete a todo otro algo que quiere crecer respecto de su valor [...] En verdad la *interpretación es ella misma un medio para hacerse señor de algo. El proceso orgánico presupone un permanente INTERPRETAR* (Nietzsche, 2008: 122).

La forma en que este conjunto de fuerzas entra en relación es a través de la interpretación, gracias a la cual cada fuerza en juego intenta imponer su propia determinación de sentido con el fin de superarse y desenvolverse hacia el crecimiento. Esto significa que una fuerza solo puede ser entendida en relación con otra, por lo que no hay fuerzas “en sí”. En palabras de Nietzsche, el hombre es “*una multiplicidad de ‘voluntades de poder’: cada una con una multiplicidad de medios expresivos y formas. Las presuntas ‘pasiones’ singulares [...] son solo unidades ficticias*” (52).

Las pasiones suelen ser aprehendidas por la psicología como fenómenos singulares. El amor, el odio, el deseo, la alegría, la tristeza: todas ellas son pasiones que nos remiten a estados afectivos que suelen ser tratados por separado y, muchas veces, como algo estrictamente psíquico. Empero, siendo el hombre voluntad de poder o, dicho más exactamente, *multiplicidad*

de voluntades de poder —cuyo terreno de combate (y de interpretación) es el cuerpo—, todas estas pasiones pierden su naturaleza puramente psíquica para adquirir, al mismo tiempo, cualidades fisiológicas. Las pasiones ya no son solo patrimonio del alma, o al menos de esa alma cartesiana (escindida del cuerpo), sino que ahora forman parte de los instintos y afectos contenidos en el cuerpo bajo la forma de la voluntad de poder. “Aunque el centro de la ‘conciencia’ no coincida con el centro fisiológico, sería sin embargo posible que, a pesar de ello, el centro fisiológico sea también el centro psíquico”, dice Nietzsche (2008: 161). Al respecto, Sánchez Meca refiere la influencia que el psicólogo Théodule-Armand Ribot ejerció sobre Nietzsche, lo que resulta de lo más relevante para los fines del presente trabajo, especialmente cuando el francés afirma lo siguiente:

[...] la coordinación de innumerables acciones nerviosas de la vida orgánica es la base de la personalidad física y psíquica, porque todas las otras coordinaciones se apoyan en ella, se agregan a ella. Pues ella es el hombre interior, la forma material de su subjetividad, la razón última de su manera de sentir y actuar, la fuente de sus instintos, sentimientos, pasiones y, hablando a la manera del Medioevo, su principio de individuación (Ribot *apud* Sánchez Meca, 2008: 128).

Esta idea debió haber sido de lo más sugerente para Nietzsche. La psicología nietzscheana, concebida a partir de la voluntad de poder, es en realidad una *fisio-psicología*, la cual necesita enfrentarse a las resistencias (digamos, prejuicios) que se le presentan al investigador para que se atreva a indagar lo que hay detrás de eso que asumimos como instintos “buenos” y “malos” (Nietzsche, 2020a: 57). Pero es necesario aclarar que la *fisio-psicología* nietzscheana no es una *psicofisiología* ni una *psicología fisiológica*; tampoco una *neuropsicología*.² Estos términos —diferentes entre sí— tienen su rendimiento en el campo de las ciencias empírico-experimentales, sin que se interesen por indagar —como sí lo hace la psicología nietzscheana— las fuerzas que se esconden debajo de toda valoración. Por ejemplo: ¿qué sucede cuando aquello que valora es un cuerpo enfermo?; ¿cuáles serían las consecuencias de una voluntad que interpreta desde la debilidad y la disminución de las fuerzas? ¿Observaríamos una voluntad que encuentra en la enfermedad nuevas formas de salud, o bien tendríamos un cuerpo pasivo a la espera de la tranquilidad, la estabilidad y el reposo que tanto la religión como la ciencia le han prometido?³ Este es el tipo de preguntas que se haría una *fisio-psicología* que indaga desde la voluntad de poder, pues explora de manera extramoral las fuerzas instintivas y

afectivas que subyacen en lo profundo de los fenómenos que le interesan, más allá de los datos duros de la ciencia positiva.

En suma, el poder solo puede ser entendido en relación con algo otro. No se puede hablar de poder o dominio sin eso otro con lo que se pone en relación. Pero vale la pena hacer dos aclaraciones que sobre esto nos hace Sánchez Meca. En primer lugar, que la voluntad de poder no busca destruir o suprimir otras fuerzas, sino asimilarlas, atraerlas para sí y nutrirse de ellas (2008: 123). Es importante tener esto en cuenta cuando se quiere asociar la voluntad de poder con acciones destructivas y de exterminio. Y, en segundo lugar, que al no haber fuerzas “en sí”, la voluntad de poder consiste, más bien, en un “movimiento de superación continua”, gracias al cual no se puede hablar de una “voluntad fuerte” y otra “voluntad débil” en sí, sino que todas las fuerzas “se contraponen continuamente y luchan sin descanso entre ellas” (126). Esto nos sirve para dar paso a nuestro último apartado, donde, a través de la mirada de Deleuze, recogeremos

² La diferencia entre todas estas nociones puede encontrarse en Ardila (1981: 15-26).

³ Un análisis a profundidad de las nociones de *vida*, *cuerpo* y *enfermedad* en el pensamiento de Nietzsche lo encontramos en el texto de Bacarlett (2006).

mos una de las formas en que la voluntad de poder puede evolucionar y desplegarse gracias al triunfo de fuerzas reactivas que en conjunto reciben el nombre de nihilismo.

6. La evolución de la voluntad de poder: Deleuze y el camino del nihilismo

La noción del cuerpo como hilo conductor de la interpretación permite también ser el recurso para una teoría y una crítica de la cultura. Dicho de otra forma, existe una “relación genética entre cuerpo y cultura, en función de la cual se pueden estudiar las interpretaciones de la realidad engendradas por la actividad de la voluntad de poder” (Sánchez Meca, 2008: 129). Esto es parte del ejercicio genealógico, tan afín al oficio de psicólogo, donde se busca indagar acerca de las múltiples maneras en que la voluntad de poder ha generado diversas interpretaciones y valoraciones. Si la relación es *genética* es porque hablamos de la *génesis* de tales manifestaciones no en términos biológicos, sino en un sentido genealógico. La psicología nietzscheana es inherentemente genealógica, de modo que se interesará por la manera en que la cultura ha adquirido diferentes expresiones ya sea de salud o de decadencia, de acuerdo con el tipo de fuerzas dominantes orgánicas

originarias. Como dice Sánchez Meca, “toda creación cultural (religión, moral, ciencia, arte, etc.) es la proyección de sensaciones elementales orgánicas, fisiológicas, relativas a un determinado grado de fuerza o de voluntad de poder” (130).

Es bien conocida esa especie de epíteto con el que se designa a Nietzsche como “médico de la cultura”.⁴ Como tal, es alguien que ausculta y escucha con el martillo la consistencia interna de los ídolos. Pero, en sentido más amplio, también podríamos hablar de él como un psicólogo de la cultura, que con “malvado oído” puede escuchar aquello que quiere permanecer en silencio (Grave Tirado, 2017: 262). A este respecto, y volviendo al parágrafo 23 de *Más allá del bien y del mal*, dice Nietzsche que concebir la psicología como voluntad de poder es algo que nadie ha siquiera imaginado, “en la medida, en efecto, en que está permitido reconocer en lo que hasta ahora se ha escrito un síntoma de lo que hasta ahora se ha callado” (2020a: 57). De acuerdo con Quejido (2014: 56), la clave de esta reveladora afirmación la encontramos en el parágrafo 3 de la misma obra, cuando

⁴ Un valioso texto al respecto es el de Maldonado (2004).

Nietzsche refiere que “después de leer a filósofos entre líneas” se ha dado cuenta de que la mayor parte del pensar consciente de estos se encuentra guiado “de modo secreto por sus instintos”. Esto significa que “detrás de toda lógica y de su aparente soberanía de movimientos se encuentran valoraciones o, hablando con mayor claridad, exigencias fisiológicas orientadas a conservar una determinada especie de vida” (Nietzsche, 2020a: 30). En otras palabras, eso que se ha dicho a lo largo de la historia de la filosofía (entiéndase: la metafísica y sus prejuicios morales) no es más que un síntoma de lo que permanece oculto, y eso que permanece oculto es el interés por mantener un tipo de existencia debilitante que, más que afirmar y crear, solo busca conservarse. Dicho síntoma recibe el nombre de nihilismo y requiere de la aguda mirada del psicólogo para penetrar en las fuerzas reactivas que en este fenómeno se movilizan.

Como ya vimos, la perspectiva fisio-psicológica no es de naturaleza metafísica, pero tampoco es biologicista; es, más bien, de carácter plural y tiene una función hermenéutica. Al respecto, recordemos que toda interpretación implica una determinación de sentido (Deleuze, 2000: 31). El sentido lo da la relación de fuerzas que se expresa en todo fenómeno, dentro del cual unas ejercen una *acción* mientras que

otras solo *reaccionan*. Esto significa que en todo fenómeno, desde el más simple hasta el más complejo, subsisten fuerzas activas, que son primarias y buscan la conquista, a la par de otras reactivas, que son secundarias y solo buscan conservarse. Pero esto, nos advierte Deleuze, no debe considerarse un dualismo, pues tanto las fuerzas que actúan como las que reaccionan son, ambas, voluntad de poder. La voluntad de poder es el elemento diferencial a partir del cual se derivan las fuerzas que entran en conflicto, pero tales fuerzas son múltiples y están en constante flujo entre la acción y la reacción (Deleuze, 2000: 31-33). Esta es la perspectiva de Deleuze sobre la voluntad de poder, y lo que le interesa al francés poner en relieve es el hecho de que hay momentos en la historia (no solo de la humanidad, sino de la vida orgánica en general) en que las fuerzas reactivas triunfan, esto es, donde las fuerzas que solo buscan conservarse son las que vencen dentro de la dinámica de la voluntad de poder. Pues bien, a este triunfo de las fuerzas que niegan sobre las que afirman es a lo que Nietzsche llama *nihilismo*, y su análisis es para Deleuze uno de los grandes hallazgos de la psicología nietzscheana (36).

El nihilismo es un fenómeno que ha triunfado gracias a que son justamente las fuerzas reactivas las que muchas veces ter-

minan por triunfar. Para ejemplificar esto, Nietzsche recurre al pueblo judío, que, al ser un pueblo esclavizado, terminó por triunfar no por ser más fuerte, sino gracias a que invirtió los valores señoriales, convirtiendo la palabra *mundo* en sinónimo de infame y a la palabra pobre en sinónimo de santidad (2020a: 157). Es a lo que él llama “la rebelión de los esclavos en la moral”, que comienza cuando el *resentimiento* se vuelve generador de valores y lo *bueno* noble se trasmuta en lo *malvado* (Nietzsche, 2019: 56). Esta es la forma sacerdotal de valoración, que fue recogida con mayor fuerza por el cristianismo: los sacerdotes, al ser los más impotentes, son asimismo los “máximos odiadores de la historia universal” (51), pues detestan la vida y toda la potencia que esta implica.

La fuerza de los señores solo podía manifestarse en acción —en vida activa—, por lo que sus más altos valores nacían de una afirmación de sí. Pero luego los esclavos, al despreciar todo lo noble, invirtieron los valores señoriales, de manera que la negación de sí mismo (*ascetismo*), la debilidad, lo empobrecido y lo pasivo se convirtieron en lo bueno y valioso. No obstante, es necesario recalcar un punto importante: si bien los esclavos han invertido valores, esto no significa que también se haya invertido su condición de esclavos. Como dice Deleuze, “es eviden-

te que el esclavo, aunque tome el poder, no deja de ser esclavo, ni el débil, débil. Las fuerzas reactivas, aunque vengán, no dejan de ser reactivas” (2000: 34). Por consiguiente, cuando el esclavo es quien adquiere el poder, no deja de ser esclavo; ejerce su dominio desde su voluntad de negación, desde su resentimiento, debilitando y no fortaleciendo, igualando hacia abajo y no hacia arriba. Ahora bien, si las fuerzas reactivas no dejan de ser voluntad de poder, también es cierto que lo propio de esta —digamos, lo primordial— es la afirmación, pues antes que todo busca crear, no negar ni sustraer, como lo hacen las fuerzas reactivas. Cuando triunfan las fuerzas reactivas es que la voluntad de poder sí se expresa como destrucción, negación y exterminio.

En suma, para que el nihilismo triunfe ha de recorrer un camino a través de diferentes etapas que constituyen, a su vez, lo que Deleuze llama “las categorías de una tipología de las profundidades” (2000: 36). Tales categorías implican una evolución de las fuerzas reactivas y son las siguientes: el *resentimiento* (primera etapa), la *mala conciencia* (segunda etapa), el *ideal ascético* (tercera etapa), la *muerte de Dios* (cuarta etapa) y el *último hombre y el hombre que quiere perecer* (quinta etapa). Luego, más allá de este último momento —nos dice Deleuze al final de este

recorrido—, todo se encuentra listo para la transmutación de los valores (36-41).

Llegados a este punto, lo que más importa destacar es cómo Deleuze ha descrito una de las formas en que la voluntad de poder ha evolucionado. No es que el nihilismo constituya en sí la evolución de la voluntad de poder, sino que el estudio que de las fuerzas reactivas hace el filósofo francés es un claro ejemplo de eso que Nietzsche llama “teoría de la evolución de la voluntad de poder”.

Conclusiones: hacia un replanteamiento de la psicología contemporánea

Hoy es muy difícil definir la psicología. Hay tantas definiciones como enfoques teóricos. Definitivamente, no es posible abordar aquí este problema conceptual, como tampoco lo es entablar una discusión con cada una de las diferentes escuelas de psicología. Pese a ello, lo que sí podemos decir es que son muchas las propuestas psicológicas actuales que no han podido desprenderse de los prejuicios metafísicos que aquí se han expuesto. Términos como *espíritu*, *esencia*, *alma*, *psique* o *mente*, e incluso otros más técnicos, como los de *yo* o *sujeto*, siguen siendo utilizados repetidamente en un

sentido unitario, sintético o volátil, sin que sean puestos, al menos, bajo la lupa escéptica de la duda, no para cancelarlos o clausurarlos definitivamente, sino para operar con ellos de maneras que superen sus orígenes metafísicos, morales o religiosos. De igual forma, nuestros modos dualistas y muchas veces maniqueos de representarnos el mundo siguen vigentes bajo fórmulas antitéticas tales como *cuerpo-mente*, *orgánico-psíquico*, *heredado-aprendido*, *individuo-sociedad*, *naturaleza-cultura*, *bien-mal*, *razón-instinto*, *espíritu-materia*, *estímulo-respuesta*, *recompensa-castigo* o *salud-enfermedad*, entre otras. Pero, nuevamente, no se trata de eliminar sin más estas categorías, sino de replantearnos tales visiones dualistas, de modo que podamos descubrir tras ellas diversas fuerzas que no siempre operan estáticamente, sino que se movilizan y relacionan entre sí continuamente y dinámicamente bajo el influjo de la cultura, sin que muchas veces queden claras las fronteras entre ellas.

Toda experiencia humana posee un significado único y compartido al mismo tiempo. No hay experiencias humanas que no contengan un significado. Como ya refiere Murueta, los seres humanos poseemos una estructura semiótica que es compartida de manera social e histórica, sin la cual caeríamos en el anonadamiento progresi-

vo (2014: 43-44). Asimismo, Davies afirma que algunos actos psicológicos, como el deseo, solo tienen sentido “atendiendo a una interpretación de los seres humanos, enmarcados en relaciones sociales, con intenciones y con propósitos” (2015: 304). De acuerdo con estas opiniones, se concluye que los actos humanos son mucho más complejos, sociales y significativos (semióticos) de lo que una perspectiva metafísica o una visión científica podrían suponer. La perspectiva metafísica nos haría creer que para elegir entre el bien y el mal basta solo una simple decisión; por su parte, la visión científica nos podría decir que toda experiencia humana se reduce a un acto sináptico entre dos neuronas o a un acto reflejo de estímulo-respuesta. Pero es el Nietzsche psicólogo quien nos recuerda que la condición humana está regida por fuerzas agonales que interpretan, valoran y dan sentido al mundo. De ahí que sea necesario (re)plantear una psicología extramoral que se atreva a superar los sustancialismos y, al tiempo, los biologicismos, y la noción que hace esto posible es justamente, en ambos casos, la de *voluntad de poder*.

Bibliografía

- Ardila, Rubén, 1981. *Psicología fisiológica*. México: Trillas.
- Bacarlett Pérez, María Luisa, 2006. *Friedrich Nietzsche. La vida, el cuerpo y la enfermedad*. México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Davies, William, 2015. *La industria de la felicidad*. Barcelona: Malpaso.
- Deleuze, Gilles, 2000. *Nietzsche*. Madrid: Arena Libros.
- Grave Tirado, Crescenciano, 2017. “Nietzsche: drama y filosofía”. *Valenciana* 19: 255-277. DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.v0i19.254>
- Maldonado, Rebeca, 2004. “El filósofo como médico de la cultura. La enfermedad como exterminio (ensayo sobre el último periodo de Nietzsche)”. *El Cotidiano* 20(127): 15-24.
- Murueta Reyes, Marco Eduardo, 2014. *Psicología. Teoría de la praxis*. Tomo I. México: AMAPSI.
- Nietzsche, Friedrich, 1985. *La ciencia jovial*. Caracas: Monte Avila Editores.
- _____, 2000. *La voluntad de poder*. Madrid: EDAF.
- _____, 2008. *Fragmentos póstumos*, vol. IV (1885-1889). Madrid: Tecnos.
- _____, 2010. *Fragmentos póstumos*, vol. III (1882-1885). Madrid: Tecnos.
- _____, 2018. *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Madrid: Alianza.
- _____, 2019. *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Madrid: Alianza.
- _____, 2020a. *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza.
- _____, 2020b. *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza.
- Quejido Alonso, Óscar, 2014. “¿Qué hay más allá de la conciencia? La reelaboración nietzscheana de las relaciones cuerpo-mente en términos de poder”. *HYBRIS. Revista de Filosofía* 5(2): 47-60. Disponible en: zenodo.org/record/12997#.Yi-Cwo_MKqA

Sánchez Meca, Diego, 2008. *Nietzsche. La experiencia dionisiaca del mundo*. Madrid: Tecnos.

Schopenhauer, Arthur, 2012. *El mundo como voluntad y representación*. México: Fondo de Cultura Económica.

Stiegler, Barbara, 2003. “¿Qué cambia poner el cuerpo en lugar del alma? Nietzsche entre Descartes, Kant y la biología”. *Eidos: Revista de filosofía de la Universidad del Norte* 1: 128-141.



Simultáneas

06. Cuéllar

07. Miquel

08. Ordóñez



06.

Emilio Uranga, *Analysis of Mexican Being*. Traducción e introducción de Carlos Alberto Sánchez

Londres: Bloomsbury, 2021, 215 pp.

ISBN 978-1-3501-4528-3

En 1952 Emilio Uranga dio a la imprenta su famoso *Análisis del ser mexicano* (Porrúa y Obregón). No podríamos decir que su publicación tomó a nadie por sorpresa. Emilio Uranga y los miembros del Grupo Hiperión venían anunciando desde 1948 —en conferencias, entrevistas, artículos de periódico— sus ambiciosas intenciones de forjar una “filosofía nacional”. “Filosofía nacional” no era lo mismo que “filosofía nacionalista”. Todos ellos, y Uranga con mayor énfasis, renegaban del chauvinismo y de cualquier gesto de podarle

las antenas a nuestro quehacer filosófico. Tenían en mente la expropiación petrolera de Lázaro Cárdenas; la entendían no solo como una conquista económica, sino como la afirmación de lo propio frente a la voracidad apropiativa de los extranjeros. Esta “filosofía nacional” se tradujo para Uranga en una “ontología del mexicano”. La frase era abiertamente polémica. Desafiaba, por un lado, a la caracterología y al psicoanálisis “superficial” de Samuel Ramos y, por otra parte, a la “ontología antigua” y europea, que proscribía el uso

de gentilicios y que consideraba a la reflexión filosófica una reflexión rigurosa, imparcial y ajena al tumultuoso devenir de las historias locales.

El *Análisis* supuso una especie de destello crepuscular. Para 1952 los hiperiones estaban dispersos por el mundo y por los rincones de la filosofía. Algunos habían emprendido o estaban por emprender el vuelo al Viejo Continente (este era el caso de Luis Villoro, Ricardo Guerra y Emilio Uranga). Otros habían experimentado una conversión marxista: Joaquín Sánchez Macgrégor y, en menor extensión, Jorge Portilla. Ese mismo año vieron la luz dos obras emblemáticas de este período: *Conciencia y posibilidad del mexicano*, de Leopoldo Zea, y *El amor y la amistad en el mexicano*, de Salvador Reyes Nevárez. *La fenomenología del relajo* de Jorge Portilla ya estaba mayormente redactada, pero guardaba un sueño desapacible en algún cajón.

Cuando llegó a Friburgo, a principios de 1954, Emilio Uranga todavía abrigaba la esperanza de dar continuidad a su “ontología del mexicano”. Soñaba con darle una “montura” y una denominación “clásica” y perdurable. ¿Convendría hablar de una “ontología” o de un “humanismo del accidente”?, se preguntaba a solas en su recámara. La distancia geográfica y afectiva

terminó por enfriar este proyecto. Otros intereses (Goethe, Lukács, Marx) reclamaron su atención. El *Análisis* se quedó sin su formulación definitiva. Ya en 1957, de regreso en México y teniendo a la vista el paisaje agreste de CU, Uranga llegó a la conclusión de que “la filosofía de lo mexicano”, antes tan vitoreada, era una filosofía irremediablemente caduca. Había tenido su vigencia y su contexto de enunciación; resultaba inútil prolongar sus estertores. Para esas fechas se leía a Russell y a Wittgenstein. Las miradas y los entusiasmos estaban puestos en la filosofía anglosajona. Nadie, ni por error, se demoraba en los renglones de Husserl, Heidegger o Sartre. Esto explica el hecho lastimoso de que Emilio Uranga nunca haya publicado en vida una segunda edición del *Análisis*. ¿Para qué? La filosofía de lo mexicano, llegó a declarar en una última entrevista de 1987, fue “un buen amor que pasó y ya”. Las palabras de Uranga cayeron, por fortuna, en saco rato.

En 1990, dos años después de su fallecimiento, el Gobierno de Guanajuato tuvo la iniciativa de desempolvar el *Análisis* y de volverlo a poner en circulación. A esta segunda edición habría de sumarse una tercera en 2013 (Bonilla Artigas). Desde entonces, los trabajos alrededor de Emilio Uranga han ido en aumento. El prejuicio de que el *Análisis* promovió una moda

pintoresca y patriotería hoy está refutado; lo mismo que aquel otro que le arroga a Uranga el tenebroso propósito de legitimar, con terminajos filosóficos, la incipiente dominación priista. Hoy leemos el *Análisis* como un discurso ferozmente anticolonial. No es ninguna coincidencia que haya llamado la atención de investigadores mexicanoamericanos. En 2017 Carlos Alberto Sánchez acometió la hazaña de verter al inglés el “Ensayo de una ontología del mexicano”, un ensayo de 1949 en que se anticipan las tesis centrales y los presupuestos metodológicos del *Análisis*. En 2020 Manuel Vargas escribió un *paper* sobre este mismo “Ensayo” donde rehabilita la “filosofía de la accidentalidad” de Uranga como una filosofía para todos aquellos que no se sienten *ni de aquí ni de allá*.

De modo que la traducción al inglés del *Análisis del ser del mexicano* (*Analysis of Mexican Being*) no es un producto de generación espontánea o una preocupación de gabinete. Le precede una discusión de largos años y, sobre todo, una inquietud profundamente vital. Están en juego fenómenos actuales como el segregacionismo, el colonialismo cultural, la marginalización, las identidades fronterizas.

Se trata, en resumen, de la cuarta edición del *Análisis* y la primera edición en

inglés. Transcribir a Uranga no es tarea sencilla (me consta). Traducirlo debe serlo aún menos. Su concepción del lenguaje no era instrumental. No creía que las palabras fuesen el vehículo neutral y dócil de las ideas filosóficas. Era sensible —en la mejor tradición heideggeriana— a la carga ontológica y al poder constitutivo y transformador del lenguaje. Descender por los pozos del análisis —la metáfora es de Uranga— implicaba por fuerza un alejamiento del plano de la cotidianidad, es decir, el plano de las fórmulas lingüísticas maquinales y prefabricadas. De aquí que Uranga dé a las palabras un uso insólito y, a menudo, gramaticalmente incorrecto.

Expropiar la filosofía significaba expropiar el lenguaje filosófico tradicional y urdir una malla categorial *ad hoc*. Uranga se hizo acompañar, en esta aventura, de su poeta de cabecera: Ramón López Velarde. El poeta jerezano había sido un crítico implacable del “efectivismo” de la palabra y de esa “tendencia a situar el valor poético [y, en este caso, el valor filosófico] en la laringe” (López Velarde, 1990: 457). “Yo anhelo expulsar de mí cualquier palabra, cualquier sílaba que no nazca de la combustión de mis huesos” (443). Uranga asumió como propio el esfuerzo lopezvelardiano de devolver las palabras a sus fuentes nutricias y vitales. Uranga no extrajo términos como *zozobra* o *nepantla*

de ninguna biblioteca, sino de la “combustión de sus huesos”.

Sánchez tuvo que sortear un primer escollo. ¿Cómo traducir “filosofía de lo mexicano”? Nuestros filósofos del siglo XX distinguieron entre *mexicanismo*, *mexicanidad* y *lo mexicano*. ¿Existe un término en inglés que aprese estos matices? Al final, Sánchez se decantó por *the philosophy of Mexicanness*, manteniendo siempre entre paréntesis la frase original en español. Sánchez se sirve con frecuencia de este recurso y de las notas para no traicionar el estilo de Uranga, ese estilo que tanto fascinó a sus coetáneos y cuya fuerza imantada, a pesar del tiempo y de los traslados de idioma, todavía se percibe. Sánchez nos desvela el objetivo de su traducción desde la primera página: introducir el pensamiento de Emilio Uranga a una audiencia nueva. Habría que añadir que esta nueva audiencia es también una audiencia numerosa, exponencial y potencialmente mayor a la de las ediciones anteriores. Es de desear que esta traducción por fin coloque a Emilio Uranga en el sitio de preeminencia que se merece. Carlos Sánchez no solo funge de traductor. También nos desbroza al camino al *Análisis* a lo largo de un estudio crítico de 90 páginas. El saldo es un Emilio Uranga provocador, anticolonial y humanista. Tres apartados conforman este estudio:

1. *Prolegomena to Analysis of Mexican Being.*
2. *Analysis of Mexican Being: A Reading.*
3. *Key Concepts.*

En el primer apartado, es decir, en los prolegómenos, Carlos Sánchez apenas abunda en las vicisitudes históricas que rodearon la escritura y la publicación del *Análisis*. Esto es plenamente consecuente con su propósito de interpelar a un público no avezado (y acaso no especialmente interesado) en la historia de México. Sánchez destaca, en cambio, la relevancia de dos textos previos al *Análisis*: el ya mentado “Ensayo de una ontología del mexicano” (de 1949) y “Notas para un estudio del mexicano” (de 1951). En el primero de estos textos, Uranga critica el “complejo de inferioridad” diagnosticado por Samuel Ramos en su libro de 1934, *El perfil del hombre y la cultura en México*. No es lo mismo sentirse inferior que sentirse insuficiente. La inferioridad solo surge cuando nos medimos con una escala de valores ajena. El “complejo de inferioridad” es una “ilusión colectiva” que conduce a un mimetismo neurótico de lo extranjero y a un afán de superioridad. El origen del sentimiento de inferioridad —donde origen quiere decir “vivencia originaria”— sería la insuficiencia ontológica o, en otras palabras, el reconocimiento liberador de “nuestra presencia accidental

en un mundo de no-permanencia e inseguridad” (Sánchez, 2021: 11). Con este “Ensayo”, Emilio Uranga recuperó la “filosofía de lo mexicano” de las garras de la psicología y le restituyó su dimensión ontológica. Uranga nos presenta aquí la categoría vernácula de zozobra (categoría imprescindible para su filosofía futura).

De acuerdo con Sánchez, el proyecto de Uranga entró a una nueva fase en 1951 con la publicación de “Notas”. Esta fase consistía en fijar el método: “una versión apropiada de la fenomenología existencial traída a México por los exiliados españoles” (Sánchez, 2021: 12). Cabría hacer aquí una pequeña precisión. Hasta 1947, en México se hablaba de la “fenomenología de Husserl” o del “existencialismo de Heidegger”. ¿Hasta qué punto eran compatibles ambas corrientes? Emilio Uranga quedó gratamente sorprendido cuando cayó entre sus manos un ejemplar de la *Phénoménologie de la perception*, de Merleau-Ponty, y se enteró de que los franceses empleaban con soltura la frase “fenomenología existencial”. Uranga empuñó esta frase como bandera de guerra en contra del magisterio de José Gaos y se aprestó a compartir su feliz descubrimiento en julio de 1948. Sánchez no se ocupa de esta conferencia de 1948, dedicada a Merleau-Ponty, porque, asegura, “no se enfoca de manera directa en la ‘ontología’

tal y como la entiende Uranga” (188). Mi impresión es distinta. Me parece que la preocupación central de esta conferencia es de índole metodológica. Uranga nos explica *grosso modo* qué entiende por reducción trascendental. Casi al final de su conferencia, se abre de capa y nos confiesa que su interés último no es hacer un comentario puntilloso de la fenomenología o importar las primicias francesas, sino llevar a cabo la “autognosis del mexicano”. La fenomenología existencial es de suyo ontológica. Es verdad que Uranga nunca nos explica bien a bien su método y que sus pronunciamientos sobre la fenomenología y la ontología son escuetos e, incluso, en un primer vistazo, contradictorios. La ontología es un tránsito, la poética decisión de escuchar al ser. La fenomenología es una pesquisa de esencias, ¿y qué más da —parece decirnos— si esta esencia es histórica? Sánchez advierte con mucho tino el carácter rebelde y rejego de Uranga frente a la filosofía occidental. Nunca se muestra sumiso. Toma de aquí y de allá a su conveniencia. Comprende el rigor filosófico como lealtad y apego, pero no a un cuerpo doctrinario, sino a la circunstancia inmediata. El filósofo no es más que un empedernido mirón, solía decir Leopoldo Zea. La crítica a Ramos no antecedió a la cuestión del método. Sucedió al revés, a mi juicio. Uranga escribió sus “Notas” para aclarar los malentendi-

dos y para poner los puntos sobre las íes. La “filosofía de lo mexicano” había cobrado una enorme popularidad y corría el riesgo de salirse de su cauce.

Uranga concilió la fenomenología con el historicismo y de esta manera puso en jaque la pretendida objetividad y pureza de la indagación filosófica. Este es, en última instancia, el punto que hay que subrayar de la lectura de Sánchez y que nos coloca desde un inicio a Uranga como férreo oponente de la “razón arrogante” y de la “pasión imperial”. “Es insistiendo en la proximidad —escribe Sánchez— que Uranga afirma su compromiso con los principios de apertura y respeto al valor de otras experiencias, otras circunstancias, otras historias, culturas y modos de ser” (Sánchez, 2021: 19).

Una última precisión, de mi cosecha, a estos prolegómenos. Merleau-Ponty no fue el único autor francés que deglutió Uranga. También se leyó a Sartre: sus novelas, sus obras de teatro, sus ensayos filosóficos. La influencia del existencialismo francés fue decisiva para los hiperiones y fue lo que en un primer momento los definió como grupo frente a la ortodoxia heideggeriana. Uranga nunca terminó de comulgar con Sartre, pero sí se apropió de su fraseología. Una de las principales claves para descifrar el *Análisis del ser*

del mexicano se encuentra en el capítulo dos de *El ser y la nada*, o sea, en el análisis de la “mala fe”, por no mencionar otros filosofemas de abierta inspiración sartreana: “facticidad”, “trascendencia”, “autenticidad”, “proyecto ontológico fundamental”, “situación”, “libertad” y, sobre todo, “responsabilidad”. “No temo equivocarme al declarar que la palabra más amada por nuestra generación es precisamente responsabilidad” (Uranga, 1949b: 3).

Merleau-Ponty y Sartre están en el ADN del *Análisis* a la par —o incluso más— de Ortega, Husserl, Heidegger y Ramos. Sánchez tiene un libro sobre la incursión del existencialismo francés en territorio azteca (*Contingency and Commitment. Mexican Existentialism and the Place of Philosophy*, 2016). Para los que estamos familiarizados con su trayectoria resultan poco menos que desconcertantes las escasas alusiones a esta impronta parisina.

En el segundo apartado de su estudio crítico (“Analysis of Mexican Being: A Reading”), Sánchez retrata a Emilio Uranga como un filósofo universal y humanista. La “insuficiencia constitutiva del mexicano” y el “proyecto de accidentalizarse” resultan a la postre un “canal de riego” y un punto de comunión para las personas de todas las latitudes, especialmente para aquellas que han sido víctimas de la “na-

rrativa de la sustancialidad”. Leyendo a Sánchez se hace evidente una de las estrategias expositivas de Uranga: la contras-tación, ya no solo entre inferioridad-insu-ficiencia, accidente-sustancia, sino entre nacionalismo-humanismo, salvación-libe-ración, originalidad-originariedad. El de Uranga era un “proyecto transformador”. No se conformaba con consignar hechos observables; quería modificar el ánimo de sus lectores. El combustible de esta opera-ción transformadora habría de surtirlo la actitud cínica: la valiente, resuelta y libre aceptación de nuestra condición humana menesterosa y accidental. “El cinismo —sentencia Sánchez— es el poder de la insu-ficiencia” (Sánchez, 2021: 48).

Sánchez asegura (y con toda razón) que la categoría más importante de Uranga y la que tiene un mayor porvenir en la filosofía actual, a pesar de que solo la escribe dos veces en el *Análisis*, es la de “nepantla”. Este vocablo nahua se opo-ne al movimiento lineal de la lógica y al movimiento espiral de la dialéctica. De-signa un desarraigo, una oscilación, un estar en medio y en tránsito, de manera permanente y sin reposo. Estar “nepant-la” se parece mucho al “no saber a qué acogerse” de la zozobra, con una nota-ble diferencia: la zozobra está impregna-da (“saturada”, dice Sánchez) de afecti-vidad. Ambas son un esquema o forma

universal que puede dar pie a las más diversas manifestaciones psicológicas. Este deslinde entre nepantla y zozobra es tal vez uno de los mayores méritos del estudio crítico. Sánchez va aún más lejos y distingue entre una “zozobra existen-cial” y una “zozobra ontológica”. Tam-bién distingue entre un sentido metafísi-co de insuficiencia, uno histórico y otro ontológico. Ya se ve que su lectura es fina y penetrante.

Sánchez incluye, por último, un apartado de “conceptos clave” (“Key Concepts”). El traductor de Uranga corre aquí el ries-go de ser reiterativo, pero es un riesgo que se agradece, pues a cambio brinda al lector una guía de consulta fácil y rápida. La lista de conceptos no pretende ser exhaustiva ni ofrecer definiciones cerradas. Dos de ellos me parecen controversiales: corazonadas (que Sánchez, tras muchas deliberaciones, traduce como *intimations*) y auscultación (*auscultation*). ¿Las corazonadas forman parte del método uranguiano? Mi respuesta es que no. Es muy cierto que Uranga reco-noce el valor epistemológico de los estados de ánimo y que elogia las “corazonadas” de poetas como Octavio Paz y Ramón López Velarde, pero también insiste en que es ne-cesario llevar al plano autorreflexivo de la filosofía lo que estos poetas entrevieron a un nivel preteórico. Las corazonadas pertene-cían a un estadio previo de la “autognosis”.

La “auscultación” es una metáfora que evoca el paso de Emilio Uranga por la Facultad de Medicina y que resume de manera muy gráfica su proyecto ontológico-terapéutico. Solo figura una vez en todo el *Análisis*, admite Sánchez. Huelga decir que las metáforas de Uranga no son ni marginales ni inocentes, y que esta no es la excepción, pero yo propondría, en su lugar, imágenes de mayor repercusión y recurrencia, como la de “herida”, “pozo” o “fuente”.

La brillante traducción de Sánchez y su estudio introductorio cumplen con creces el propósito de proyectar a un Emilio Uranga vigente (por no decir vivo), universal, humanista, anticolonial, enemigo acérrimo de los dogmatismos y crítico inclemente de cualquier narrativa “sustancializante” y opresora. Con este volumen en inglés la discusión en torno a Uranga se eleva varios peldaños.

Bibliografía

Sánchez, Carlos Alberto, 2016. *Contingency and Commitment. Mexican Existentialism and the Place of Philosophy*. Nueva York: New York University Press.

Sánchez, Carlos Alberto y Robert Eli Sánchez Jr. (eds.), 2017. *Mexican Philosophy in the 20th Century. Essential Readings*. Nueva York: Oxford University Press.

Uranga, Emilio, 1948. “Maurice Merleau-Ponty: fenomenología y existencialismo”. *Filosofía y Letras* 30 (abril-junio 1948): 219-241.

_____, 1949a. “Ensayo de una ontología del mexicano”. *Cuadernos Americanos* 2 (marzo-abril 1949): 135-148.

_____, 1949b. “Dos existencialismos”. *México en la Cultura* 28 (14 agosto 1949): 3-8.

_____, 1951. “Notas para un estudio del mexicano”. *Cuadernos Americanos* 3 (mayo-junio 1951): 114-128.

_____, 1952. *Análisis del ser del mexicano*. México: Porrúa y Obregón.

_____, 1990. *Análisis del ser del mexicano*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.

_____, 2013. *Análisis del ser del mexicano*. Edición de Guillermo Hurtado. México: Bonilla Artigas.

Vargas, Manuel, 2020. “Philosophy of Accidentality”. *Journal of the American Philosophical Association* 4 (invierno 2020): 391-409.

López Velarde, Ramón, 1990. *Obras*. Compilación de José Luis Martínez. México: FCE.

José Manuel Cuéllar Moreno
Universidad Nacional Autónoma de México

07.

Magí Crusells, Andreu Mayayo, José Manuel Rúa y Francesc Sánchez Barba (eds.), *Imágenes de las revoluciones de 1968*

Girona: Lenoir Ediciones, 2020, 132 pp. + CD con un archivo en PDF

ISBN 978-84-949766-8-1

En diciembre de 2020 apareció el primer volumen de la colección José María Caparrós. Se trata de un producto híbrido que ofrece, junto a los cuatro ensayos y un prólogo con imágenes a color que forman propiamente el cuerpo del libro, un disco compacto con las actas del VI Congreso Internacional de Historia y Cine, celebrado en la Universidad de Barcelona en 2018 bajo el tema que da título al volumen. Las actas incorporan textos de 44 ponencias presentadas en aquel congreso, por lo que el conjunto recoge casi una cin-

cuentena de aproximaciones académicas a las imágenes en movimiento relativas a los cruciales acontecimientos del 68 ocurridos en diversas partes del mundo.

Los cuatro ensayos impresos son “Cine y 68: el impacto de la revolución en la pantalla”, de José María Caparrós Lera (el último texto que preparó, antes de su fallecimiento en 2018); “El cine del 68 mexicano: tres películas trascendentales”, de John Mraz; “Historia y cine a propósito de la Primavera de Praga y los paí-

ses del Este”, de András Lénárt, y “Cine y movimientos sociales en torno al mayo del 68”, de Antonio Pantoja. Cada uno de estos autores se enfoca en movimientos, cineastas o películas que abren un abanico en el que se analizan acontecimientos sociales o cinematográficos en Francia, Italia, Estados Unidos, México, Checoslovaquia y Hungría. Este amplio alcance continúa en el disco de las actas, donde los bloques temáticos son: “México y Latinoamérica” (seis textos), “Europa Occidental y mayo del 68” (diez textos), “Mundo anglosajón” (seis textos), “Praga y el Este” (siete textos) y “Ecos de las revoluciones de los 60 en España” (cuatro textos), a los que se suman dos secciones agrupadas por reflexiones que no tienen que ver con asuntos nacionales, sino con reflexiones teóricas o históricas relativas a las transformadoras insurrecciones del periodo que se aborda: “Revolución y género” (cinco textos) y “Cine, historia y derechos humanos” (seis textos). El historiador Carlos Santacana, quien prologa el volumen, escribe que lo reunido permite observar “cómo los debates sobre la politización del arte y las creaciones culturales, la militancia política, la pulsión antijerárquica e igualitarista, y tantos otros fenómenos, se tradujeron en el día al día del cine” (p. 13). A lo que podría añadirse que en esta obra también se analizan las consecuencias a largo plazo de las nota-

bles transformaciones en la producción, la distribución y el consumo de películas derivadas de la conmoción cultural de los años sesenta, tanto en documental como en ficción, tanto en forma como en contenido, en países capitalistas y socialistas de América y Europa.

El Congreso Internacional de Historia y Cine es auspiciado, cada edición, por el Centre d’Investigacions Film-Història, fundado en 1983 en la Universidad de Barcelona por el profesor José María Caparrós. Además de ser por esto uno de los principales responsables de la dignificación académica de la cultura fílmica en Hispanoamérica, Caparrós fue autor de más de cuarenta libros, en los que se manifestaron, como principales características, un conocimiento enciclopédico del séptimo arte y una pasión profunda por el cine español. Dos de los últimos libros publicados por él mostraron claramente esta vocación: *El pasado como presente. 50 películas de género histórico* (Editorial UOC, Barcelona, 2017) y *Las películas que vio Franco (y que no todos pudieron disfrutar). Cine en El Pardo, 1946-1975*, escrito con Magí Crusells (Cátedra, Madrid, 2018). En el primero, asistimos a un recorrido de casi un siglo de producciones en las que se ficcionalizaron episodios o periodos históricos, desde las silentes *El nacimien-*

to de una nación (David Wark Griffith, 1915), *Napoleón* (Abel Gance, 1927) y *Octubre* (Sergei M. Eisenstein, 1927), hasta las producidas en el siglo veintiuno *El pianista* (Roman Polanski, 2002) y *Good bye, Lenin!* (Wolfgang Becker, 2003); mientras que en el segundo hay una recreación contextual de los miles de proyecciones hechas para el dictador español en su residencia, en lo que, a fin de cuentas, resulta la fascinante historia de un sector de la cultura peninsular del tercer cuarto del siglo XX.

Es una afortunada decisión que los colegas y discípulos de Caparrós hayan decidido homenajear la memoria del académico, el cinéfilo y el hombre de libros impulsando una colección con su nombre, de la que ya contamos con este excelente primer volumen.

Ángel Miquel
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

08.

Francisco Quijano Velasco, *La invención de Nueva España*

México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, 96 pp.
(colección México 500, núm. 9)

ISBN 978-607-30-4676-3

La anulación a ultranza del periodo monárquico por los regímenes liberales triunfantes en la disputa por el proyecto de nación a partir de 1824 generó un sesgo de principio al intentar vincular la noción de independencia con la emergencia, primero, y posterior hegemonía definitiva del liberalismo. En esta vuelta de tuerca, al menos dos periodos fundamentales de nuestra historia fueron cancelados y, por lo tanto, excluidos de la episteme nacional: uno es el intento de restauración monárquica llevado a cabo en 1863 por los

mexicanos conservadores interesados en mantener el vínculo con Europa y otro, sin duda alguna el de mayor relevancia histórica, el periodo virreinal, comprendido entre 1521 y 1821.

Probablemente embelesados por el postulado americanista de la Doctrina Monroe, los liberales mexicanos del siglo XIX se dieron a la tarea de disolver en el ácido de la modernidad estadounidense la poderosa raíz que nos vincula con Europa desde el siglo XVI. Para ello fue de suma

utilidad equiparar la Monarquía Hispánica con la realidad imperialista francesa o inglesa, a la sazón vigente. El imaginario nacionalista mexicano asimiló la realidad novohispana, de asombrosa riqueza y complejidad, a la simplicidad de la rapiña anglo-francesa en Jamaica o Haití. En otras palabras, al rendirnos a la idea de la modernidad estadounidense decimonónica renunciamos a reivindicar nuestro lugar en el origen de la modernidad a la cual desde entonces, paradójicamente, queremos incorporar.

La ficción propiciada a lo largo del siglo XX por el discurso educativo nacional en relación con la construcción de la nación mexicana comienza a revelar sus estragos, pues hoy sirve de caldo de cultivo a un discurso político polarizador cada vez más peligroso. Por fortuna existe la determinación equilibradora de la Universidad Nacional Autónoma de México. En ese sentido, la labor de las unidades, centros e institutos de investigación adquiere una relevancia mayúscula que, para su fortuna, encuentra el apoyo de la Coordinación de Difusión Cultural, a través de la Dirección General de Publicaciones. La sinergia de este binomio institucional se encuentra detrás de la colección México 500, una colección de divulgación histórica lanzada con ocasión del quinto centenario del inicio del proceso de formación de la na-

ción mexicana, integrada por quince breves volúmenes escritos mayoritariamente por quienes integran la planta de investigadores del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM. Sería injusto pretender establecer una jerarquía cualitativa o de pertinencia entre los textos que componen la colección. Sin menoscabo de ningún otro, hemos tomado el de Francisco Quijano Velasco, *La invención de Nueva España*.

Inspirado en la obra de Edmundo O’Gorman, *La invención de América* (1958), el doctor Quijano Velasco nos propone un ejercicio de conceptualización de nuestra historia virreinal donde el maniqueísmo simplista de víctimas y victimarios es cuestionado. Así como O’Gorman nos enseñó que América fue el producto de ideas, acciones y experiencias cuyo objeto fue hacer inteligible un territorio y su población, Quijano Velasco nos muestra de qué manera el imperativo de dar sentido a la vastedad de los territorios mesoamericanos y extramesoamericanos fue lo que determinó en sus diversas etapas el proceso de construcción de lo que, en su *Segunda carta de relación* (1520), Hernán Cortés llamara por primera vez Nueva España. Asimismo, el autor dirige nuestra atención hacia el hecho capital de que Nueva España ocupó un lugar de primer orden en la Monarquía Hispánica, pero

también, de manera señalada, en la serie de fenómenos de gran escala y duración que marcaron el origen de la Modernidad (las semillas del capitalismo, del colonialismo y de la primera globalización).

La invención de Nueva España se da en un contexto donde destacan tres factores insoslayables: la realidad que determinaba la vida política, económica, religiosa y militar de la Península Ibérica; aquella que encuadraba los intercambios internacionales de la cristiandad, y la configuración de las realidades políticas, económicas y militares de las sociedades mesoamericanas. Estas tres realidades humanas y geográficas constituirían la amalgama que habría de integrarse en el mortero de la historia. En la parte ibérica, nos dice Velasco Quijano,

El matrimonio de los Reyes Católicos y la unión de las coronas de Castilla y Aragón fundaron la monarquía española, a la cual pronto se le agregaron otras entidades mediante alianzas matrimoniales, sucesiones y conquistas [...] Pero [...] cada reino que se anexó a la monarquía mantuvo su nombre e identidad, así como sus leyes, instituciones y formas de organización. Los habitantes de los reinos reconocían la autoridad superior del monarca y le pagaban impuestos, pero mantenían un alto grado de autonomía. Las élites de estas entidades

contaban además con mecanismos de representación para hablar y actuar en nombre del común, como las cortes o las juntas. Los reinos eran concebidos, a la vez, como los territorios que estaban bajo el poder del rey y como el conjunto de personas que los conformaban, particularmente aquellas que participaban en su gobierno.

Por otro lado, en la geopolítica de Mesoamérica intervenían poblaciones de notable densidad demográfica, claramente jerarquizadas y estratificadas, con una enorme diversidad de intereses unificados en prácticas comunes de orden cultural, económico y religioso. Si bien el ordenamiento mesoamericano estaba estructurado por un amplio conjunto de señoríos autónomos, cuando no independientes, al momento del arribo de los europeos el panorama estaba marcado por la hegemonía de una muy poderosa triple alianza, prevaleciente desde mediados del siglo XV, dominada por los mexicas, a la cual se sumaban los señoríos de Texcoco y Tacuba. A principios del siglo XVI, una serie de poderosos *altepeme* hacían frente común al abusivo expansionismo de la triple alianza. Esta coalición de señoríos autónomos había tejido una red de alianzas militares y económicas, alimentando así la serie de guerras de conquista comunes a la época y la región

antes de la llegada de los europeos. De los 200 *altepeme* existentes, muy pocos tenían el poder de resistir el imperialismo mexica. Entre estos destacaban los cuatro señoríos de Tlaxcala (Tizatlán, Ocotelulco, Quiahuiztlan y Tepeticpac) y la tríada purépecha (Tzintzuntzan, Ihuatzio y Pátzcuaro), los cuales necesariamente habrían de ver a Cortés más como aliado que como invasor.

Un tercer elemento constitutivo del contexto de la Conquista es el marco normativo, tanto del reino de Castilla como de la convivencia internacional de la época y de las empresas de expansión propiamente dichas. En ese sentido, las Bulas Alejandrinas jugarían un papel determinante, toda vez que “las islas y tierras que estaban siendo descubiertas quedaban anexadas a la corona de Castilla [...] De esta forma, a fines del siglo XV, antes de que existieran grandes asentamientos o entidades políticas de origen europeo en América, antes incluso de tener conciencia de que aquellas tierras formaban parte de otro continente, las bases jurídicas del dominio español sobre las Indias estaban definidas”. Por su parte, las expediciones de conquista estaban sujetas a las “instrucciones” o “capitulaciones”, las cuales eran un contrato celebrado entre las autoridades del reino y los particulares para la exploración y el poblamiento de los terri-

torios. “El rey y sus representantes las autorizaban y daban recompensas; los particulares estaban encargados de costearlas y llevarlas a cabo [...] para los particulares era una oportunidad de adquirir riqueza y estatus”. De dichos contratos se derivaron las encomiendas, siendo el más importante compromiso de los encomenderos costear la evangelización de los naturales, en cumplimiento con lo establecido entre el reino de Castilla y la Santa Sede.

Un importante punto de coincidencia entre los usos políticos mesoamericanos y los ibéricos fue, en el caso de los primeros, el carácter autonómico del que disfrutaban los *altepeme* en los usos políticos. La preservación de los usos y estructuras de gobierno de los diversos *altepeme* se avino con el carácter plurijurisdiccional de la Monarquía Hispánica, derivado de su modelo político, la Roma imperial. Francisco Quijano nos dice que

La jurisdicción estaba [...] dispersa entre múltiples grupos que desempeñaban funciones específicas dentro de la sociedad y que gozaban de autonomía. Entre éstos destacan, en primer lugar, la Corona, conformada por el rey y sus representantes, pero también la nobleza y sus señoríos, la Iglesia, con su propia organización interna, y las ciudades, con sus instituciones de gobierno.

[...] otras corporaciones, como las universidades, los consulados o las cofradías, tenían el poder de legislar y administrar justicia entre sus miembros. Como consecuencia, en los reinos de la monarquía española convivían múltiples jurisdicciones y diversas estructuras de gobierno, los cuales muchas veces se sobreponían y entraban en disputa.

La jurisdicción de cada grupo estaba limitada por criterios geográficos o demográficos; por ejemplo, un señorío o un municipio tenía delimitado el territorio y la población que gobernaba, y una orden religiosa podía únicamente ejercer su poder sobre sus miembros. El rey y sus representantes se ubicaban en el más alto peldaño de la organización política, y desde ahí fungían como instancias de apelación o como jueces que resolvían pugnas entre personas y corporaciones.

La invención de Nueva España pasa por la conformación dialéctica de tres configuraciones necesarias: la de un cuerpo político, que requirió no solo el protagonismo jurídico del rey y las cortes, sino fundamentalmente de la interacción intensa entre conquistadores y colonos, nobles indígenas, frailes y obispos, funcionarios del rey y de otras corporaciones; la de un cuerpo geográfico, que paulatinamente fue definiendo fronteras en el ámbito absolutamente abierto del imaginario del poder ibérico del siglo XVI, y la de un

cuerpo social integrado por una diversidad de perspectivas y pareceres de toda índole, que, poco a poco y no sin conflictos, fue identificando sus coincidencias, conciliando sus diferencias y construyendo una ideantidad compartida.

La conformación política de Nueva España contó con varios mecanismos de consolidación íntimamente relacionados. Uno de ellos fue el *quid pro quo*, referido un poco antes, convenido entre la Corona y los conquistadores. Otro fue el conjunto de alianzas y pactos establecidos desde un inicio entre ibéricos y mesoamericanos en virtud de la común plurijurisdiccionalidad de sus usos políticos. Otro más fue el proceso de evangelización, que en muchos sentidos sirvió como freno a la voracidad de conquistadores y colonos y, en muchos otros, como mediador y vaso comunicante entre los universos simbólicos de ambas civilizaciones. Con base en esos tres mecanismos se dieron las divisiones territoriales establecidas por indígenas, colonos y clérigos. Dice el autor:

Tanto los señoríos que se incorporaron a Nueva España como las nuevas ciudades de españoles que se fundaron en ella requerían definir el espacio sobre el que sus gobiernos tendrían jurisdicción, así como las tierras que les pertenecían. Asimismo, las órdenes religiosas y el clero secular introdujeron lí-

mites territoriales para repartir las comunidades que tendrían bajo su administración religiosa. La Corona, entonces, comenzó a introducir instituciones de gobierno con una amplia jurisdicción regional: audiencias, gobernaciones, reinos y virreinos. Su objetivo era limitar el poder de los demás grupos y resolver los constantes conflictos que se presentaban entre ellos.

Sobre este soporte cada vez más complejo se fue dando la conformación social del virreinato, misma que no hubiese sido posible sin el concurso de los pueblos indígenas como actores protagónicos del proceso de integración, merced a la reconfiguración de los *altepeme* en entidades llamadas *repúblicas de indios*, conectadas con el mundo. Dice Quijano Velasco:

[...] algunos *altepeme*, como Tlaxcala, Tintzuntzan o Tenochtitlan, adquirieron el título de ciudad; otros fueron denominados pueblos de indios. Asimismo, en algunas ciudades de españoles se establecieron barrios de indígenas que conformaron sus propios cabildos para gobernarse. A diferencia de los ayuntamientos españoles, los indígenas mantuvieron una instancia de autoridad que se ubicaba por encima del consejo municipal: el gobernador. Además, fueron adaptadas algunas prácticas y funcionarios del período previo a la irrupción de los españoles. Entre éstas destaca una es-

tructura de gobierno barrial, que permitía la representación de las partes que formaban a las poblaciones, así como de los pueblos que componían el sistema cabecera-sujeto. En algunas repúblicas de indios, como Tlaxcala, existieron consejos de ancianos o de personas destacadas que participaban en el gobierno como instancias de elección de autoridades y órganos consultivos. Los gobiernos locales fueron también responsables de la recaudación de los tributos y la organización de la mano de obra que les exigían los españoles. Más allá de esas importantes diferencias, los cabildos indígenas compartieron con sus contrapartes españolas gran parte de las funciones para la organización de la vida pública dentro de sus comunidades. El establecimiento de nuevas villas y ciudades de españoles, así como la reconfiguración de los *altepeme* en pueblos y ciudades de indígenas, fueron determinantes para la invención de Nueva España. Con las primeras se logró concretar la ocupación del territorio por parte de los europeos; las segundas otorgaron una estructura institucional homogénea y duradera a la incorporación de los señoríos indígenas a la monarquía. En ambos casos, los cabildos brindaron a las élites locales un espacio de acción y representación política que aprovecharon para defender sus intereses. Para el resto de la población, los cabildos fueron la institución de gobierno que mayor impacto tuvo en su vida cotidiana,

al regular su vida pública y satisfacer gran parte de sus necesidades.

La construcción de Nueva España fue una revolución cultural tanto para los naturales como para quienes llegaron. Tras la caída de Tenochtitlan se suscitó una explosión de villas y ciudades (Tututepec, Santiago de los Caballeros [Colima], Espíritu Santo [Coatzacoalcos], Santa María de la Victoria [Frontera, Tabasco], Santiago de Guatemala, Acámbaro, Chiapa de Corzo, Antequera [Oaxaca] y Ciudad Real [San Cristóbal]) y para mediados del siglo XVI el número de asentamientos rondaba los cien, entre ellos Puebla, Valladolid, Guadalajara, Querétaro, Zacatecas, Guanajuato, San Luis Potosí, Campeche y Mérida. En todos ellos coexistieron españoles, indígenas, mestizos y africanos que fueron vendidos como esclavos en Nueva España. La vida en sociedad generó también estructuras de gobierno de creciente complejidad. Nos dice el autor:

El gobierno de las villas y ciudades recaía en los cabildos o ayuntamientos, una institución colegiada y autónoma de la Corona. Al igual que los señoríos, los cabildos estaban sujetos a la autoridad del rey, pero el poder de sus oficiales no provenía del monarca sino de la ciudad o la república, como se le llamaba en la época. Los ayuntamientos eran concebidos como uno de los cuerpos

autónomos de esta monarquía plurijurisdiccional y, como tales, tenían la facultad de administrar, legislar e impartir justicia.

[...] Los cabildos se reunían dos o tres veces por semana en las casas del ayuntamiento. En las sesiones se discutían los problemas de la ciudad y se deliberaba a través de votaciones. Además de legislar y administrar justicia, estaban encargados de la recepción de vecinos, el cobro de impuestos, la distribución y el control de los terrenos urbanos, la ejecución y mantenimiento de obras públicas, la expedición de licencias para negocios y construcciones, el control de los bienes y tierras comunes, el resguardo del orden, la supervisión del abasto y el comercio, el examen y aprobación de médicos, cirujanos y boticarios, la validación de las autoridades de los gremios, la recolección de basura, la limpieza de la ciudad y la organización de fiestas y conmemoraciones, entre otros asuntos. En suma, estaban encargados de organizar la vida pública de sus comunidades.

Otro factor integrador de la geografía política novohispana fue la geografía religiosa. Como se mencionó anteriormente, las Bulas Alejandrinas legitimaron desde la visión europea la presencia española en América a condición de la evangelización. Este hecho determinó la calidad del vínculo entre la Monarquía Hispánica y la Santa

Sede en relación con América, mismo que tuvo su código normativo en el Regio Patronato. En las primeras décadas de la conquista, las órdenes religiosas tuvieron un peso enorme en la organización administrativa de los territorios conquistados, la cual comprendía la articulación de unidades administrativas y territoriales de escala regional conformadas por conventos urbanos y rurales, que recibieron el nombre de provincias. “Cada provincia operaba con autonomía, contaba con autoridades elegidas periódicamente, instituciones para formar nuevos frailes y mecanismos para mantener y abastecer a los conventos. Hacia mediados del siglo XVI, había seis provincias religiosas en Nueva España y más de una centena de conventos”. De manera simultánea a la llegada de las órdenes religiosas se registró el arribo de los sacerdotes que integraban el clero secular, es decir, el conjunto de religiosos que no pertenecían a una orden y que se agrupaban bajo la jurisdicción de un obispo. El clero secular estableció también unidades territoriales, las cuales llamaron diócesis, cuya responsabilidad recaía en un obispo designado por el rey. De lo anterior se desprendía que los obispos, además de supervisar el clero de su demarcación, impartir justicia entre los miembros de la demarcación, resolver asuntos sacramentales y cobrar el diezmo, informaban al rey sobre la situación de los reinos supervisando a las autoridades. Así

las cosas, las provincias y las diócesis fueron instrumentos importantes para controlar e integrar los territorios novohispanos, así como un elemento de equilibrio y control político-administrativo. “El cristianismo se impuso como un sistema de creencias y valores común a todos los habitantes de Nueva España que, a su vez, los unió con el resto de la monarquía. Las instituciones eclesiásticas desplegaron mecanismos de control sobre indígenas y españoles. Y la mitología católica les brindó elementos identitarios a sus comunidades”.

La estructura de gobierno y administración tenía en su parte más alta al rey de Castilla, apoyado por el Consejo de Indias. Ya en tierra americana, la precedencia del gobierno la tenía el virrey, seguido por las audiencias reales, los gobernadores, los alcaldes mayores y los corregidores. Todos ellos en conjunto ejercieron la jurisdicción real por encima de las otras corporaciones seculares y eclesiásticas. La complejidad y extensión de los asuntos determinó el establecimiento de la jerarquía virreinal en Nueva España como solución a la ausencia del rey por motivos de distancia. El virrey de Nueva España presidía la audiencia de México, era gobernador y capitán general del reino de Nueva España, y su jerarquía era superior a la de los gobernadores y capitanes generales de los otros reinos y provincias

del virreinato. Asimismo, era vicepatrono de la Iglesia. Era un funcionario plenipotenciario, con competencia en las labores de administración de justicia, legislación, gobierno, hacienda y asuntos militares. No obstante lo anterior, “no era en la escala del virreinato donde se resolvían los problemas cotidianos. Tampoco en ella se articularon sus demandas colectivas o se definieron sus identidades [...], sino en las diócesis y las provincias religiosas, pero en especial en las repúblicas de indios, en las ciudades de españoles y en los reinos, entendidos estos últimos como colectividad y no como demarcaciones del poder del rey”. Con el virreinato, la designación *Nueva España* dejó de ser exclusiva del reino novohispano y se extendió también a la figura que abarcaría los reinos de Nueva España, Guatemala y Nueva Galicia, la capitanía general de Yucatán, una serie de reinos que se establecieron al norte de América (Nueva Vizcaya, Nuevo León y Nueva Extremadura), las islas del Caribe, parte de la actual Venezuela y Filipinas.

El concepto de Nueva España estuvo lejos de ser monolítico; todo lo contrario. El choque de perspectivas fue violento. Hubo quienes, desde una perspectiva que el autor del libro llama imperial, vieron a Nueva España como extensión de los dominios del rey para llevar la civilización y la fe cristiana a los pueblos americanos,

los cuales eran percibidos como bárbaros que requerían de la tutela europea para su salvación espiritual. La perspectiva imperial ubicaba “al rey y a sus agentes en el centro de la vida de los reinos americanos” y, aunque suponía que la Corona debía proteger y tutelar a la población indígena, imaginaba Nueva España como un espacio de intervención vertical por parte de la Corona, sus tierras “como fuente de riquezas y sus habitantes, beneficiados por la religión y la civilización, como súbditos pasivos”. De igual modo, hubo quienes imaginaron Nueva España no como foro para el protagonismo del rey y sus agentes, sino de los conquistadores y los colonos españoles. Para este sector, el control de territorio y poblaciones debía ser en pago a sus hazañas, en forma de feudos gobernados y explotados por los conquistadores y sus descendientes. En el esquema feudal de los conquistadores, la población indígena era considerada como uno más de los bienes del reino y le era negada cualquier calidad ciudadana.

Finalmente, hubo otra perspectiva de enorme trascendencia y modernidad jurídica, anclada en la tradición castellana que habría de dar origen a la Escuela de Salamanca y, por ende, al derecho internacional contemporáneo, aquella que el autor designa “confederada”. Dice el doctor Quijano Velasco:

Hubo, finalmente, quien imaginó a los reinos de Nueva España como una confederación de ciudades y pueblos autónomos, en su mayoría indígena, unidos bajo la figura del rey español. Esta idea partía de una concepción muy distinta sobre los habitantes de Mesoamérica: no eran bárbaros que debían ser civilizados ni mucho menos bienes que podían ser repartidos, sino personas libres que conformaban pueblos libres. Por lo tanto, sólo a través de su libre consentimiento, estas comunidades podían incorporarse legítimamente a Nueva España. Una vez conformada la nueva entidad política, las repúblicas indígenas debían mantener su libertad de autodeterminación. Otras comunidades de españoles podrían establecerse en el territorio, siempre y cuando no fueran en perjuicio de los pueblos nativos. El rey, como elemento articulador de esta confederación, debía fomentar la cooperación entre sus miembros y resolver los conflictos que se presentaran.

[...]

También hubo indígenas que pensaron Nueva España como una confederación de repúblicas autónomas. Como vimos, muchos *altepeme* participaron en las conquistas de Mesoamérica como aliados de los españoles y sus gobernantes se reivindicaron como artífices de los nuevos reinos. Las élites indígenas demandaron una serie

de derechos y privilegios y buscaron mantener el control de sus pueblos. Para ello, elaboraron relaciones de méritos y servicios, historias y códigos en las que se presentaron como los legítimos señores de sus comunidades. Las alianzas con los españoles y la incorporación de los *altepeme* a la monarquía no cambiaron, en estas representaciones, el estatus de las élites dentro de sus comunidades. Tampoco terminaron con la libertad de sus pueblos; al contrario, fueron una forma de reafirmar su autonomía, enmarcada ahora en una entidad confederada de gran escala.

Juan Ginés de Sepúlveda es uno de los autores emblemáticos de la perspectiva imperial; Bernal Díaz del Castillo, de la perspectiva feudal, y en el bando de la perspectiva confederada encontramos una pléyade de pensadores y activistas como Alonso de la Vera Cruz, Bartolomé de las Casas y Toribio de Benavente, al igual que importantes expresiones indígenas como el *Lienzo de Tlaxcala*. El discurso educativo oficial de nuestra historia olvidó y sigue empeñado en olvidar, convenientemente, la perspectiva confederada que, en realidad, es la que sustenta su visión.

La imposición de la perspectiva feudal como única lógica posible del inicio de nuestra formación nacional es equivalente a la necedad de quienes en España se em-

peñan en postular a estas alturas del siglo XXI la visión imperial, pretendidamente portadora de la civilización para la redención de los bárbaros. Igualmente reaccionarias el día de hoy, ambas visiones atentan contra la viabilidad de una ventana de oportunidad histórica, aquella que brinda el surgimiento del mundo multipolar posterior a la Guerra Fría, para recuperar una completitud transatlántica desde las respectivas identidades soberanas y diversidades culturales no solo de México y de España, sino de todos los países que, en diversos puntos de la geografía planetaria, tenemos, cifrada en la lengua, la pertenencia a un polo de civilización transcultural, transoceánico, transcontinental y transétnico, que fue fundamental en el origen de la Modernidad y que tiene no poco que aportar en la reconfiguración de la realidad contemporánea. Es necesario reclamar ahora el espacio intelectual, político y económico que nuestra sofisticación cultural, nuestra madurez histórica y nuestro desarrollo académico merecen.

Confiar en nuestra identidad múltiple y generar un nuevo discurso de identidad positiva es fundamental de cara a nuestro tránsito económico, político y cultural en el siglo XXI. Para ello es indispensable la relectura y reconstrucción de nuestro discurso historiográfico. En ese empeño, la colección México 500 y,

dentro de ella, *La invención de Nueva España* de Francisco Quijano Velasco son motivo de optimismo.

Andrés Ordóñez
Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y
Sociales, UNAM



Anamorfosis

09. Akhmadeeva



09.

Ioulia Akhmadeeva

Escrituras tangibles

Proyecto expositivo. Centro Cultural (Palacio) Clavijero
17 de diciembre de 2020 - 11 de abril 2021, en Morelia, Michoacán, México
Curaduría: María de los Ángeles Valencia
Proyecto apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

*Somos nuestra memoria,
somos ese quimérico museo de formas inconstantes,
ese montón de espejos rotos*
Jorge Luis Borges

Y aquí estamos, pensando y dando vueltas a ideas, sensaciones y emociones. Preguntándonos sobre los límites de lo que somos, de la voluntad y la memoria. Las exposiciones tienen como uno de sus objetivos la experimentación sobre el arte y la cultura de hoy, ayer y mañana. Pensando en el planteamiento de las exposiciones, encontramos un sistema increíble, que se estructura con la capacidad de establecer encuentros de apertura para el pensamiento crítico y reflexivo.

Tanto la exposición como la obra de arte requieren de sus visitantes. La producción de *Escrituras tangibles* se ofrece para el

diálogo abierto e íntimo, se pone al centro del análisis a partir de la experiencia de cada una de las personas que visitan la exposición. Quien nos ofrece esa posibilidad de encuentro es Ioulia Akhmadeeva.

Vivimos en una situación donde cada momento tiene una importancia vital. 2020 sin duda será recordado como el año de la terrible pandemia por el virus SARS-CoV-2. En este contexto, varias piezas del cuerpo de obra que se muestra en la exposición se configuraron desde el aislamiento, la preocupación, el recuerdo, la emoción, la ansiedad, el deseo, el sueño...



Siguiendo esta línea, Zygmunt Bauman decía que las emociones debemos vivirlas una tras otra para evitar una sensación de fracaso, ya que vivimos en una escalera donde cada peldaño tiene que ser más emocionante que el anterior. Pero recordemos que la escalera cumple con la función de ascenso y descenso, donde el consumo de emociones se aprecia cada vez más organizado y nos permite entender que no todo es tan brillante ni tan oscuro, que la pausa y el respiro son un elemento necesario dentro de este vaivén. Ser activo no se reduce a la suma constante de hacer algo, sino al análisis para lograr un proceso crítico en evolución.

La exposición gira alrededor del concepto de memoria. La memoria genealógica, geográfica, personal y colectiva. La búsqueda de Ioulia Akhmadeeva se ha centrado en vincular la memoria al entorno colectivo a partir de la cotidianidad del individuo.

Elementos de registro-archivo, documentos que resguardan, conservan, capturan, comunican en un amplio sentido los hechos que han impactado en la vida de la artista, materializándose al máximo con la implementación de diversos recursos visuales. Selecciones de objetos que reflejan el momento histórico y social, bajo una particular visión.

En el proceso de conceptualizar la memoria desde distintas líneas de conexión, se refuerza la idea de huella, rastro, vestigio que inmortaliza los recuerdos. Siempre existen registros previos de los momentos, lugares, cosas y personas. Contamos con cientos de episodios que están atravesados por aquello que nuestro ADN guarda, por aquello que atesoramos, por las historias que nos contaron, por las experiencias que vivimos. Lo notamos en las formas de convivencia, en nuestras expresiones, comportamientos, actitudes, aptitudes, en nuestra relación con nosotros y con el otro. Lo materializamos en dibujos, fotos, objetos...

En *Escrituras tangibles* el soporte de la imagen grabada es tanto el proceso creativo como el contenedor de la memoria misma. Es un acercamiento íntimo a la artista, a partes de su historia, a las historias que se comparten con los otros, a la historia que toma el público e interpreta, transforma, comunica o contiene. Traduciéndose en una de las diversas formas de acercamiento al arte contemporáneo multidisciplinario.

**M.H.A. María de los
Ángeles Valencia Colín**

Ioulia Akhmadeeva (1971, Krasnodar, Rusia) es maestra en Artes Plásticas - Artes Gráficas (mención honorífica) por el Instituto V. I. Surikov (1996, Academia Nacional Rusa de Artes Plásticas, Moscú). Es doctora por la Universidad Nacional Pedagógica de Moscú (2008). Desde 2001 es profesora-investigadora en la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (Morelia, México). Desarrolla su producción e investigación en el área de las artes gráficas y los libros de artista.

Ha obtenido varios premios, menciones y reconocimientos en competencias nacionales e internacionales. Fue finalista en Awagami International Mini

Print Exhibition 2019 (Japón); obtuvo menciones honoríficas en el Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas 2020 (Morelia, Michoacán), la IV International Print Biennial Rider 2017 (Kazán, Rusia) y el Concurso Internacional de Libros de Artista (LIA) 2015. Su obra fue seleccionada en la 7th International Artist's Book Triennial Vilnius 2015 (Lituania); en Artists Print Book Exhibition Mokuhan - Encuentro Internacional de Gráfica y Edición de Arte, Procesos y Tendencias en el Arte Impreso Contemporáneo Ehon 2014 (Tokio, Japón); en el Concurso Internacional de Libros de Artista (LIA) en sus ediciones de 2013, 2014 y 2015 (Guadalajara, México); en la 4° Bienal Shinzaburo Takeda 2014

Coser mis recuerdos... Bordar mis emociones...
Mapear mis recuerdos... Refugiarme...
Para remendar mi alma... Para cobijar mi corazón
Ioulia Akhmadeeva

(Oaxaca, México); en The First Alexandria International Biennale for Miniature Graphics, Arts Center, Bibliotheca Alexandrina, Chatby 2009 (Alejandría, Egipto), y en Lettra Kraków 2009 Exhibition, Jagiellonian Library (Cracovia, Polonia). También obtuvo el Premio de Adquisición en grabado en el XV Encuentro Estatal de Pintura y Estampa Efraín Vargas 2013 (Morelia, Michoacán) y el Primer Premio en el XI Concurso Nacional de Grabado José Guadalupe Posada 2003 (Aguascalientes, México).

Ha participado en ferias internacionales de libros de artista como Artist's Book Fair and Symposium CODEX 2015, 2017 y 2019 (Richmond, California, EE.UU.); Paper Works (2018, México), y MASQUE-LIBROS (2016, Madrid, España).

Su obra se encuentra en las colecciones del Center for Book Arts (Nueva York, EE.UU.); Bancroft Libraries, Latin Collection, California University (Berkeley, EE.UU.); Special Collections of Stanford University Libraries (Palo Alto, EE.UU.); University of Texas at San Antonio Libraries (UTSA Libraries, EE.UU.); Art Library Artist's Book Collection of University of North Carolina (EE.UU.); Library of University of New Mexico (Arizona, EE.UU.); Robert B. Haas Family Arts Library of Yale University (New Haven, EE.UU.); Universitat Politècnica de València (España); Museum



of Fine Arts F. I. Kovalenko, Krasnodar (Rusia); Museo José Guadalupe Posada, Aguascalientes (México); Museo Nacional de Estampa MUNAE (México); State Museum de Majdanek, Lublin (Polonia); Gallery of the Town of Bratislava (Eslovaquia); Taiwan Museum of Art, Taichung, Taiwan (República de China); Ostrbothnian Museum, City Art Gallery, Vaasa (Finlandia), entre otros.

En su producción artística, cuenta con 135 exposiciones colectivas y quince individuales. Además, es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA), emisión 2019.



De la serie Constelaciones

La serie Constelaciones incluye los elementos de nuestro Hábitat, como un fuego congelado y enfriado por la lluvia en las piedras volcánicas; las rocas marinas, pulidas y acariciadas por la sal; la nube llena de agua... Las obras están impresas y bordadas con vidrio y oro, transformando las sensaciones en recuerdos tangibles. Ensamblar los círculos en forma de constelación tangible genera un diálogo entre sus elementos y crea la narrativa sobre la eternidad, la vida y la existencia misma.

Título: “Constelación I”

Arte-objeto de la serie Constelaciones

Autor: Ioulia Akhmadeeva

Técnica: impresión del linograbado en lino, bordada con chaquiras de vidrio en bastidor de madera

Medidas: 27 cm de diámetro

Año: 2020

Pieza seleccionada en la III Trienal Internacional de Gráfica Contemporánea 2021 (Novosibirsk, Rusia)



Título: “Constelación II”

Arte-objeto de la serie Constelaciones

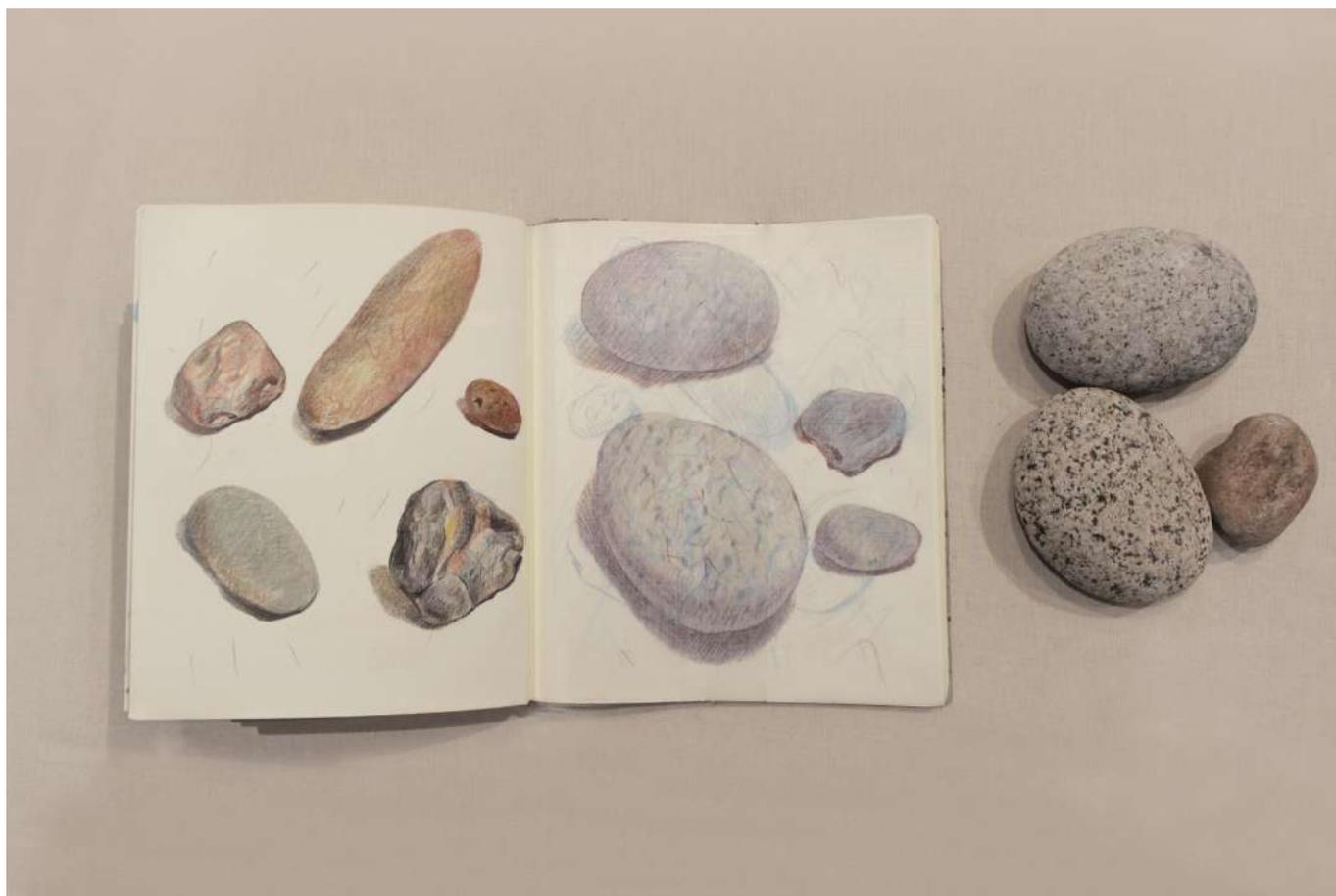
Autor: Ioulia Akhmadeeva

Técnica: impresión del linograbado en lino, bordada con chaquiras de vidrio en bastidor de madera

Medidas: 30 cm de diámetro

Año: 2020

Pieza seleccionada en la III Trienal Internacional de Gráfica Contemporánea 2021 (Novosibirsk, Rusia)



Otros trabajos

Título: “Antropología de los momentos”

Doble página de bitácora en la exposición “Escrituras Tangibles” de Ioulia Akhmadeeva. Centro Cultural Palacio Clavijero, sala 9, SECUM. Diciembre de 2020 - abril de 2021.

Autor: Ioulia Akhmadeeva

Técnica: lápices de color en papel libre de ácido; piedras marinas

Medidas: 60 x 21 x 3.5 cm

Año: 2016-2020

En las bitácoras yo registro los momentos y objetos de varios viajes. A veces los objetos se convierten en los depositarios tangibles de las memorias, y los conservo como reliquias.

Video de las bitácoras (véase min 4:40):

www.youtube.com/watch?v=iwPhZOaCQ8o&t=418s

Poesía incluida en el proyecto (I. Akhmadeeva)

*Oler con los dedos,
Ver con el oído,
Sentir con los ojos,
Escribir con el cuerpo...*

*¿A dónde nos vamos? ¿de dónde vinimos?
Pertener a algún espacio
Permanecer a un territorio
Vivir en el tiempo...*

Algunos poemas en las piedras y nubes

*El tiempo se detuvo en mi piedra
La lava ardiente se congeló en el tiempo...
¿Y tú me amas? Susurra la lluvia en mi jardín....*

*Mis lágrimas se mezclan con las gotas...
El tiempo del viento...
El mar de mis lágrimas...
Vivo en mi soledad flotante...
Mi tiempo...
Mi soledad en un mar de lágrimas...
Mis rocas grises en tiempos frágiles de la vida...
El lago de plomo... Lago de mi tristeza...*

Título: “Las coordenadas de tiempo”

Libro-arte-objeto

Técnica: fragmentos de ropa y objetos personales en patchwork, linograbado impreso en tela 100 % de lino, intervención de la autora con bordado con hilo y chaquiras; texto bordado de Ioulia Akhmadeeva

Medidas: 202 x 148 cm

Año: 2020

Unir tu pasado y tu presente, cocerlos y bordarlos, generar la tangibilidad de las memorias no ordenadas, definir quién eres y a dónde perteneces... Algunas frases en el perímetro del libro-objeto: ¿A dónde nos vamos? ¿De dónde venimos? Pertenecer a algún espacio... Permanecer en un territorio... Vivir en el tiempo...

Las coordenadas bordadas son de los 4 lugares más importantes en mi vida: del hogar familiar donde crecí: 45° 00' 51" N, 39° 01' 53" E (Calle Aivazovskogo, 96-48, Krasnodar, Rusia); de la casa de estudiantes del Instituto Surikov en Moscú donde estudié: 55° 44' 36" N, 37° 40' 02" E (Tovarishcheskiy Pereulok, 30, Moscú, Rusia); de donde compre mi blusa favorita, que está en el tapiz en el primer viaje que pude sustentarme: 48° 51' 12" N, 2° 20' 01" E (Boulevard St. Germain, París, Francia), y de mi hogar en México: 19° 40' 26" N, 101° 11' 34" W.



Título: “La lluvia en mi soledad flotante”

Arte-objeto

Autor: Ioulia Akhmadeeva

Técnica: escultura blanda en linograbado impreso en lino 100 % por ambos lados; cinco listones de satín y organza de 4.5 m, con textos en español e inglés, estampados en sellos de goma en un contenedor de vidrio con estructura metálica, sobre una base de madera de eucalipto

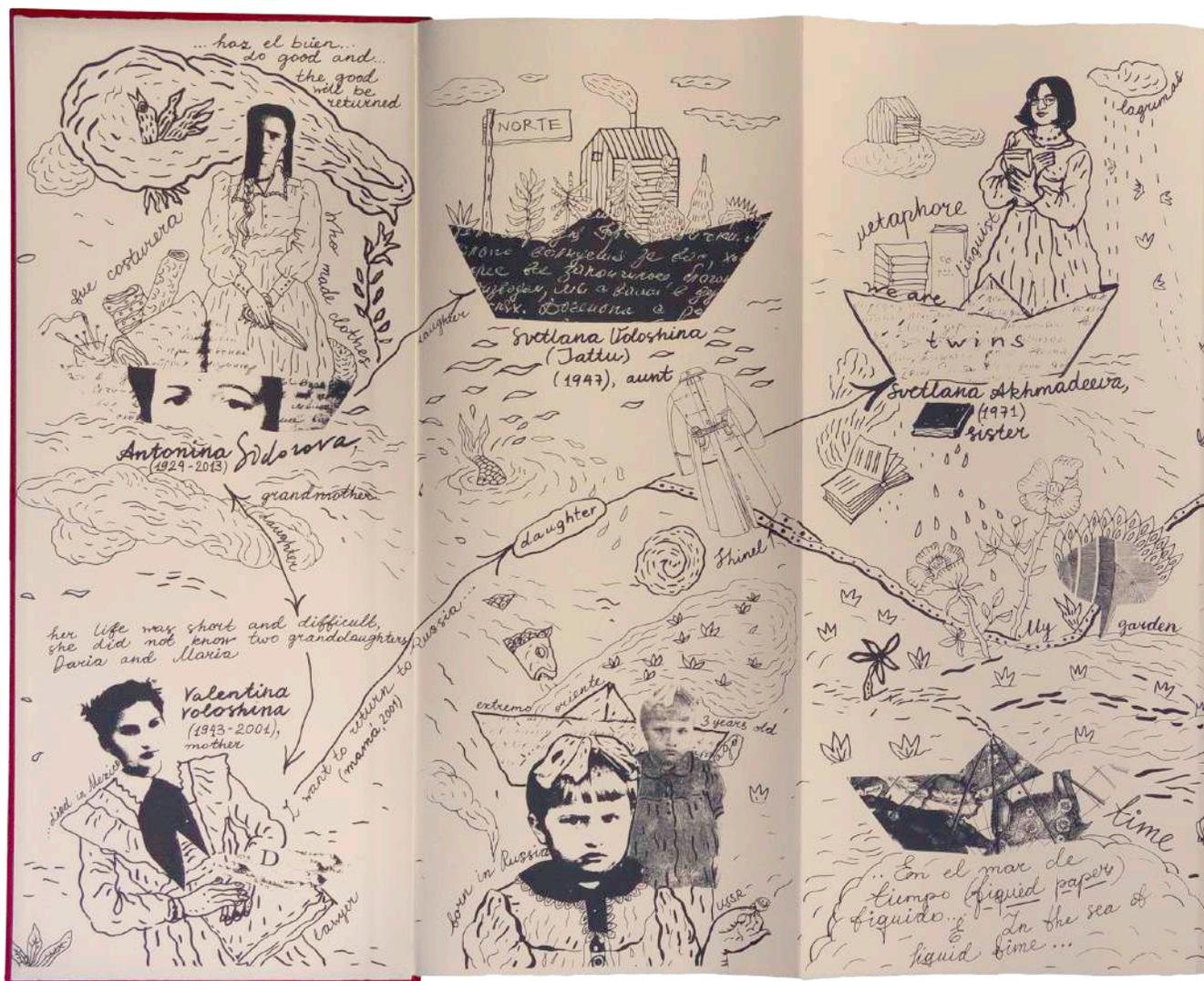
Medidas: 30 x 32 x 26 cm

Año: 2021

Poema-objeto, una pieza de poesía visual que habla del tiempo de soledad y encierro durante la pandemia.

Los poemas tipo haiku —aunque no estrictamente— expresan y cuestionan, en español e inglés, mis dudas sobre la existencia, la soledad, la memoria, el tiempo y el espacio. Son metáforas visuales gráficas del sentir, del estar en y con la naturaleza. Algunas son de contemplación; otras, de expresión. El mismo objeto, la nube dentro de una casa de cristal, funge como poesía visual y contenedor del sentimiento generado. ¿Qué se siente cuando ves caer el agua de la lluvia, cuando su agua humedece el papel de tu dibujo o cuando la escuchas en las hojas de los árboles en el jardín? Lo cotidiano contemplado permite buscar emociones, crear poesía que genere su huella impresa o estampada.

En la lluvia de listones se estamparon con sellos de goma algunas poesías: Lago de plomo... mi tristeza... Vivo en la soledad flotante... Lago del plomo que se llama Olvido... The threads of the rain in tangible writings... Time in rocks... Intimacy of tangible writings embraces me... It's a moment to collect stones of silence... The wind takes my time... My floating loneliness. The time of wind... The sea of tears... I live in floating solitude...



Título: "My women"

Libro de artista, el extendido de un lado

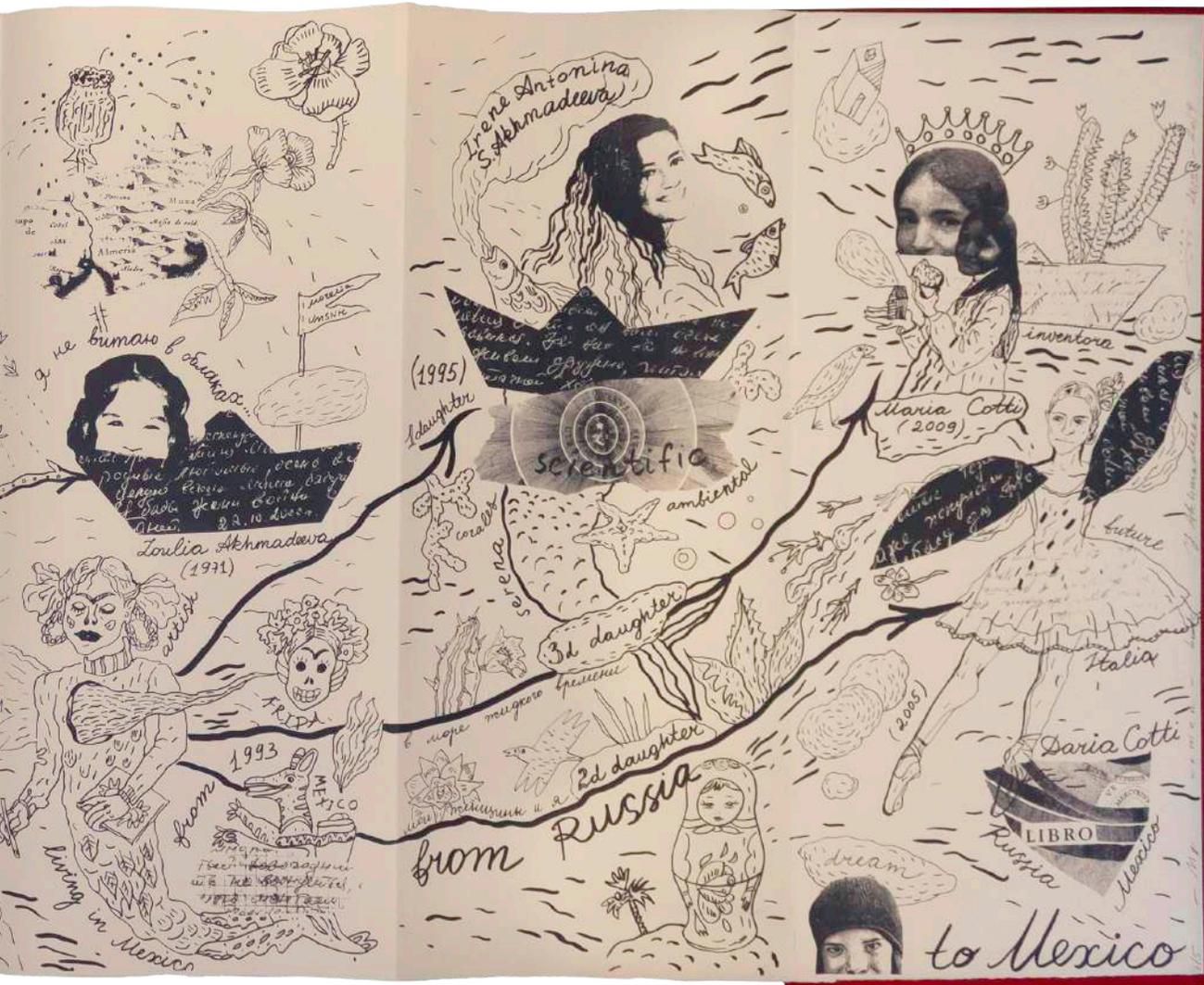
Autor: Ioulia Akhmadeeva

Técnica: aguafuerte, aguatinta y serigrafía sobre papel Guarro Superalfa de 250 g; 12 páginas en formato concertina en pastas rígidas en su caja. Encuadernación y caja por Alternativa Ediciones, Morelia, Michoacán, México.

Dimensiones: cerrado en caja, 62 x 27 x 3.5 cm; abierto, 61 x 150 cm

Edición: 5

Año: 2019





Forma parte de Rare Books Division of Special Collections de la Universidad de Stanford, Palo Alto, California, Estados Unidos.

A mis mujeres.

El libro presenta mi reflexión y la relación entre las mujeres de mi familia. Por un lado del libro, somos los barcos de papel de las cartas en el mar del tiempo líquido y, por otro lado, somos un mapa narrativo de una especie del árbol genealógico.

Video del libro:

www.youtube.com/watch?v=pBPJvMBvp84



