



nflexiones

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

Número 7 enero - junio 2021

Número 07.

Enero - junio 2021



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 7, enero - junio 2021

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

Orlando Aragón, Maxime Laurent Kieffer, Fabián Herrera León, Mario Martínez Salgado, Guadalupe Matus, Emiliano Mendoza Solís, Mónica Pulido, Tania Ruiz Ojeda, Ignacio Silva

Diseño

Amaury Veira Huerta

Asistente Editorial

Patricia Georgina Rico León

Índice

Fugas

- 09. **Rafael Núñez Florencio**, Espacio y alegoría de la identidad nacional: España como piel de toro
- 34. **Grecia Monroy Sánchez**, Intelectuales ingeniosos: los modernistas en la mirada folklórica de Rubén M. Campos
- 59. **Berenice Guevara Sánchez**, Bígamos errantes del gran Michoacán en la segunda mitad del siglo XVIII

Horizonte

Walter Benjamin, pensar entre ruinas Coordinación de Emiliano Mendoza Solís

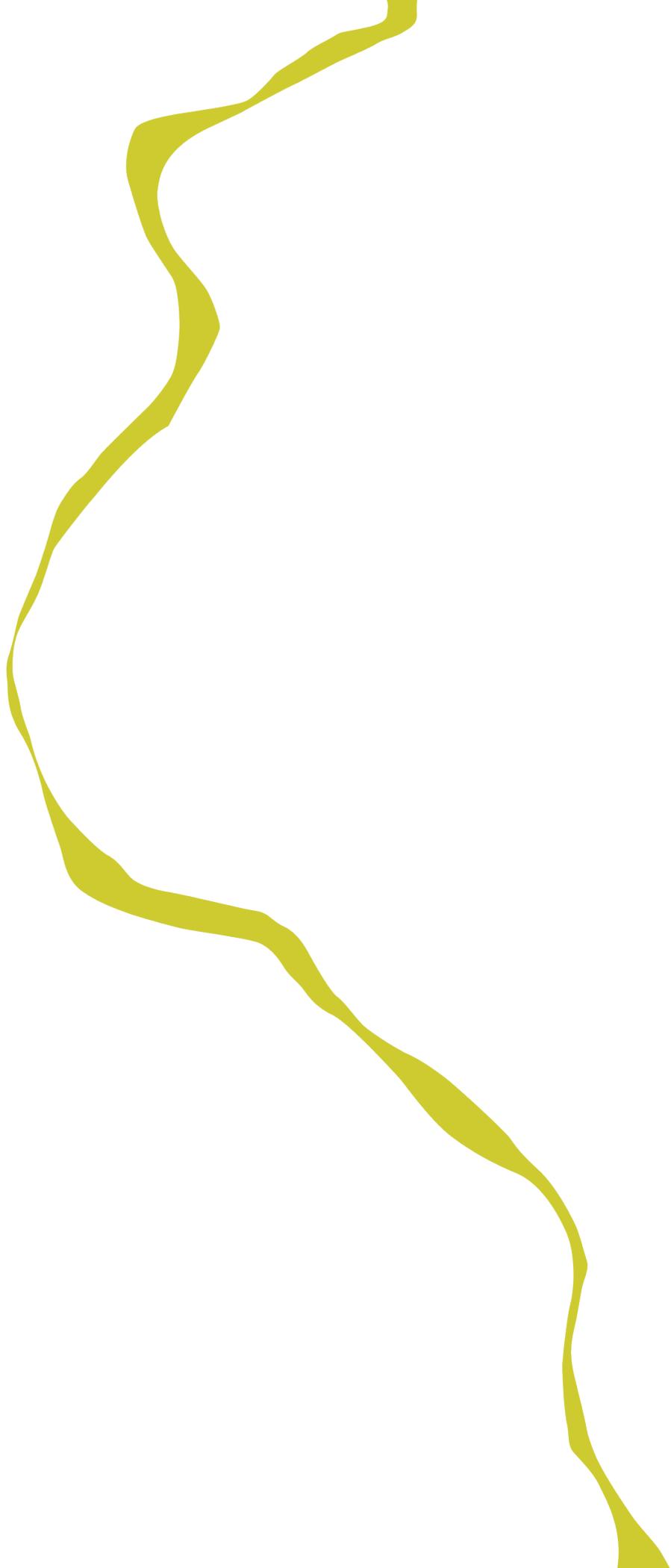
- 109. **Emiliano Mendoza Solís**, Un método sin fin. Experiencia e historia a partir del concepto de obra de arte de Walter Benjamin
- 125. **Sergio Espinosa Proa**, Teología y crítica en Walter Benjamin
- 145. **Moisés García Hernández**, La narración en Walter Benjamin: una artesanía en ruina

Simultáneas

- 167. **Grissel Gómez Estrada**, *Lo contrario al olvido (de memoria y patrimonio)*
- 172. **Ernesto Aréchiga Córdoba**, *Leer a Simón Rodríguez. Proyecto para América*
- 178. **Luis Ángel Sánchez Gómez**, *Cuerpos mostrados y Cuerpos representados*

Anamorfosis

- 190. **Janitzio Rangel**, Retrato íntimo



Fugas

01. Núñez

02. Monroy

03. Guevara

01.

Espacio y alegoría de la identidad nacional: España como piel de toro

Space and allegory of national identity:
Spain as the bull skin

recepción: 26 de febrero de 2020
aceptación: 10 de agosto de 2020

Rafael Núñez Florencio
Investigador independiente

Resumen

España es la piel de toro. Esta identificación simbólica, tan rotunda y al tiempo, paradójicamente, tan forzada, delata el carácter nada inocente ni casual de las representaciones y remite a indagar en la razón o razones de la elección y a dilucidar qué quiere expresarse con ella. La voluntad española de apropiarse, en exclusiva, la imagen del mencionado pellejo adquiere todo su sentido al transformarla de mera demarcación territorial en símbolo de profundo significado cultural e identitario. El astado totémico se proyecta sobre —hasta confundirse con— la concepción cartográfica del territorio, pero se convierte, además, en expresión privilegiada de la nación. En el presente artículo se establece un panorama crítico, centrado básicamente en el siglo XX y lo que llevamos del XXI, de las maneras diversas y a veces ferozmente contrapuestas en que se ha entendido esa identificación del territorio nacional y del propio país con la piel de toro, sin olvidar la sombra que proyecta siempre el carácter atribuido al citado cuadrúpedo.

Palabras clave:

España, símbolos nacionales, piel de toro, sangre, muerte

Abstract

Spain is the bull skin. Such symbolic identification, both full and, paradoxically, forced, reveals the very character of representations, by no means innocent or casual, and leads to research the reason or reasons behind such choice, to dilucidate what it seeks to express. The Spanish will to exclusively appropriate the image of the forementioned bit of skin is invested with full meaning when transformed from a mere territorial mark into a symbol of profound resonance in terms of culture and identity. The horned totem projects itself —to the point of fusion— onto the cartographic idea of territory; moreover, it becomes a privileged expression of the nation. This paper critically reviews, throughout the 20th century and as far into the 21st as we got, the array of diverse and at times ferociously opposed ways of making sense of the identification between, on one side, national territory and the country itself, and, on the other, the bull skin, together with the unforegoable shadow projected by the character attributed to the above mentioned quadruped.

Key words:

Spain, national symbols, bull skin, blood, death

La identificación de una determinada colectividad —y más específicamente una nación— con un animal ha sido un recurso ampliamente extendido a lo largo de la historia, de un extremo a otro del mundo, con dos fines de indisociable complementariedad: como instrumento de cohesión y como símbolo o expresión de identidad. Esa asimilación permitía a los naturales de un territorio percibirse como exponentes de las características —normalmente positivas— atribuidas al animal en cuestión. El tema es tan universal que la mera exposición de fundamentos y prototipos precisaría complejos exámenes monográficos y, aun centrándonos, como es el caso de estas líneas, en una nación específica, constituiría un objetivo a todas luces desmesurado tratar de dar cuenta de todos los factores coadyuvantes en tal analogía. Baste consignar a este respecto que, antes o al margen del astado que aquí se erige en centro de reflexión, la nación española se identifica en la época contemporánea con una figura femenina —en especial la matrona que Álvarez Junco (2001) caracterizó como *Mater Dolorosa*— o, si nos

atenemos al ámbito zoológico, con un león, bien rugiente o majestuosamente calmo (Fuentes Aragonés, 2002: 8-25 y 2010: 44-67; Orobon, 2010: 39-64).

La asimilación de España con el toro o, si se prefiere, la estrecha vinculación de la cultura española con la tauromaquia ha devenido un lugar común al que no han podido sustraerse ni siquiera los más tenaces críticos de esa afinidad o concordancia, por cuanto, guste más o menos, propios y extraños, naturales y foráneos han convergido en esa caracterización —con ribetes nacionales o incluso nacionalistas— de lo español con la figura del astado. Aunque el asunto es bien conocido y ha sido ampliamente estudiado (Bennassar, 2000; Andreu Miralles, 2008: 27-56), se hace hincapié en ello para excusar dos omisiones que pueden detectarse en esta reflexión: la primera y más importante de todas es que, como se indica en el propio título, aquí no se trata exactamente de la tipificación de la nación como dicho animal sino de la representación de España como piel de toro y, solo en la medida en

que resulta indispensable para el análisis, este se amplía a consideraciones de índole más general sobre lo taurino. La segunda puntualización afecta al ámbito temporal aquí considerado —siglo XX y primeras décadas del XXI—, la cual obliga a prescindir de un examen pormenorizado de la génesis de la concordancia, un asunto —casi ocioso es subrayarlo— que requeriría como mínimo otro artículo de parecidas características.

Con todo, es inevitable consignar como punto de partida que la génesis de la analogía entre el contorno de la península ibérica y una piel vacuna seca y extendida en un extremo de Europa nos retrotrae al geógrafo griego Estrabón (siglo I a.C.). La mención al sabio de la Antigüedad es casi una constante en los tratados de geografía (Terán, 1949: 3). En términos meramente formales, la exactitud de la comparación ha sido muy cuestionada porque no parece evidente ni muy precisa la superposición de dicha piel con el perímetro ibérico. Más revelador resulta el sesgo que se produce cuando la identificación territorial no se aplica al *todo* ibérico —como mantenía el sabio griego de forma puramente descriptiva— sino solo a una *parte*, la delimitada por la línea fronteriza española. Si ya era problemático concebir la península como piel vacuna, la identificación es aún más discutible si desgajamos Portugal. Pero la

determinación española de exclusividad, lejos de ser circunstancial o aleatoria, delata la voluntad de apropiarse del toro para dotarse de un simbolismo que trasciende el espacio físico —el ámbito geográfico— y deviene en una suerte de carácter colectivo: el animal invocado no es cualquier bóvido sino uno muy concreto, el toro (y más específicamente, se sobreentiende, el toro bravo). Así, no solo se racionaliza y visualiza como forzado cuadrado geográfico el mapa de España, sino que, más allá de las formas, se establece una relación cargada de significados entre la concepción del país y la índole del animal.

Por todo ello las alusiones a España como piel de toro solo se convierten en símbolo asumido y ampliamente asentado cuando dicho animal cobra protagonismo en la cultura española, esto es, en la época contemporánea, con la conversión de las corridas en fiesta nacional y el establecimiento de un paralelismo entre las cualidades atribuidas al toro y las características de ser español: no en vano el XX ha sido llamado *Siglo de oro de la poesía taurina* (Arias Nieto, 2010). Complementariamente, el cine español ha manifestado en determinados períodos de su trayectoria una atención preferente al mundo de los toros, en el contexto de reivindicación de una cierta imagen de España, que muchos han calificado de “españolada” (Ca-

ramella, 2019). A su vez, será preciso que se desarrolle una percepción diferencial de España y los españoles en el contexto europeo y paralelamente, o como corolario de ello, una conciencia nacional, desde la temprana estampa romántica a la indagación sobre el alma de España. A todo ello habría que sumar otro importante elemento para que cuajase esta identificación con la piel de toro: la *reconciliación* de los españoles con su medio físico, la valoración del paisaje ibérico.

El simbolismo de la piel de toro remitía, en primer lugar, a la tierra —el ámbito geográfico—, y en este sentido debía operarse un cambio en la percepción de la península, hasta entonces postergada en la valoración de las elites —implacable y demoledora fue por ejemplo la crítica ilustrada— por su aridez, rigor climático, despoblación o relieve abrupto, en contraposición a la mitificada Europa húmeda, llana, verde y fértil. Aquellos rasgos peninsulares, secularmente aborrecidos, serán reivindicados por la Institución Libre de Enseñanza y los autores del 98 en un doble sentido: primero, como caracteres distintivos de la naturaleza española (entiéndase naturaleza física y moral); en segundo lugar, se sublimarán esos atributos físicos como dones o bienes con (inmenso) valor por sí mismos. No es extraño, por ello, que las menciones a la piel de toro

vayan acompañadas de adjetivos —vieja, arrugada, curtida, reseca, hollada, querida— aplicables también a la naturaleza ibérica, fundida ya, como un todo, con *el ser de España*. La mención a la piel de toro expresa, entonces, una vivencia y filosofía del paisaje (Núñez Florencio, 2004).

El proceso que se ha sintetizado no es, sin embargo, lineal, y se desarrolla con no pocos titubeos y contradicciones. Rompiendo con una arraigada tradición secular, los intelectuales de comienzos del siglo XX serán contumaces excursionistas y cumplirán la susodicha función encomiástica del paisaje ibérico (Unamuno, Azorín, Baroja), pero, en cambio, no sentirán atracción alguna hacia lo taurino salvo algunas excepciones puntuales, como Manuel Machado (Núñez Florencio, 2013: 433). Su hermano Antonio (Machado, 1980: 222), paradigma de aquella sensibilidad regeneracionista, contrapondrá en una célebre imagen las cabezas pensantes a las que embisten, siendo estas abrumadoramente mayoritarias —nueve de cada diez— en el *ruedo ibérico*, una expresión de índole taurina que Valle-Inclán (2017) consagrará en algunas de sus obras como espejo de un país grotesco y sanguinario. El toro, en fin, representa uno de los símbolos más reconocibles de esa España castiza que todos ellos propugnan superar.

Las generaciones siguientes mostrarán, empero, una sensibilidad distinta y hasta antitética respecto a la identificación española con la tauromaquia. Puede encuadrarse dicho cambio en la voluntad intelectual de mirar al pueblo y reconocerse o identificarse con él. De ahí la valoración de lo popular y del acervo del común, de los que Federico García Lorca constituirá no solo un paradigma sino una cima incontrovertible. En lo tocante al asunto que nos ocupa, cabe decir que el vate granadino elevará al torero —Ignacio Sánchez Mejías— a la categoría de héroe trágico, sublimando la “sangre derramada” y convirtiendo la *fiesta* en metáfora no solo del país sino hasta de la misma existencia (García Lorca, 2013). En Miguel Hernández hay también una confesada fascinación hacia el astado como símbolo supremo del país: “Alza, toro de España, levántate, despierta” (Hernández, 1982: 377). Pero conviene apuntar ya un matiz diferencial que a la larga se convertirá en determinante: mientras la analogía de la nación con el animal, aunque no desdeñe el componente mórbido, remite primariamente a su vitalidad (así, bravura o independencia), la invocación expresa a la piel de toro introduce subrepticamente una imagen necrófila que algunos asumen a regañadientes y otros, los más, reivindicaban orgullosamente. No hay piel de toro como entidad sin una operación previa

que supone la muerte del animal y con ello el derramamiento de sangre o, abundando en pormenores, el descuartizamiento, el desollamiento y otros procedimientos que despiertan imágenes solanescas. Recuérdense cuadros como *Víctimas de la fiesta* o *El desolladero* (Gutiérrez Solana, 2004). El convulso ambiente político de los años treinta —polarización política, radicalismo, violencia— y, por supuesto, la deriva de esa crisis hacia el enfrentamiento cainita —guerra civil— contribuyeron a explicitar y potenciar la simbología trágica de la piel de toro.

Todo lo relacionado con el toro adquiere un halo dramático en *El rayo que no cesa* (1936), obra cumbre de Miguel Hernández: “La muerte, toda llena de agujeros / y cuernos de su mismo desenlace, / bajo una piel de toro pisa y pace / un luminoso prado de toreros” (Hernández, 1982: 251). Pero es otro poeta, Rafael Alberti, quien lleva la vinculación entre la piel de toro y la muerte hasta el paroxismo: “Miro una lenta piel de toro desollado, / sola, descuartizada, / sosteniendo cadáveres de voces conocidas, / sombra abajo, hacia el mar, hacia una mar sin barcas” (Alberti, 2002: 275). Las imágenes tenebrosas contenidas en estos versos llegaron a un público más amplio que el minoritario lector de poesía al ser versionados por uno de los más famosos cantautores del

tardofranquismo, Paco Ibáñez. La piel de toro simboliza así el destino trágico de España. Incluso cuando Alberti alude a ella en tono más neutro —“A aquel país se le venían diciendo / desde hace tanto tiempo. / Mírate y lo verás. / Tiene forma de toro / de piel de toro abierto, / tendido sobre el mar” (Guerrero, 1991: 171)—, no puede prescindir de las vinculaciones trágicas: “Mira, en aquel país / ahora se puede navegar en sangre” (Alberti, 1990: 36-37).

En la otra punta del espectro ideológico, Ernesto Giménez Caballero (que, de modo significativo había dedicado un ensayo de 1927 a “los toros, las castañuelas y la Virgen”) evocaba la piel del astado también en un sentido trascendente pero sin el dramatismo de los vencidos: España “como una piel de toro desollada y extendida sobre el mar, cual la había visto el Padre Mariana”, “como un cuero de buey tendido con los cuernos en los Pirineos, hundidos en Francia”, con su silueta en “forma de cruz que recuerda al Cristo de Velázquez” (Giménez Caballero, 1943: 16). Asoman aquí dos matices no mencionados hasta ahora y que se manifestarán decisivos cuando la piel de toro se convierta en imagen eficaz para la propaganda franquista: una vinculación con lo mejor o más brillante del pasado español y una, no por forzada menos expresiva, alusión a las raíces religiosas de España.

Así, despojada ya del sino trágico —aunque resonando un eco de vivencias y pasiones seculares que conformarían el ser nacional—, la concepción de España como piel de toro arraigó en el franquismo, que en sus proclamas y material propagandístico para potenciar el turismo usó y abusó de dicha imagen para describir o caracterizar el territorio español. Una analogía que concordaba con la estampa de exotismo (“Spain is different”) con la que se quería atraer al extranjero. La mayor parte de estas referencias eran banales —“nuestra vieja y querida piel de toro”—, sujetas a una retórica elemental, cuyo simbolismo se agotaba rápidamente si no se hacía referencia ulterior al toro como símbolo cultural de España. Franco mismo se refería en sus discursos a España en este sentido, afirmando que “vivimos todos en la misma piel de toro” o que “llevamos veinte siglos sobre esta piel de toro” (Franco, 1955: 259, 282). Quintaesencia de todo lo dicho es una canción grabada en 1966 por un afamado grupo musical, Rudy Ventura y su Conjunto, con el título de “Piel de toro” y una letra que dice: “España tiene la forma, / la forma de piel de toro, / por eso la Fiesta Brava / es nuestro mayor tesoro”, y luego repite en forma de estribillo “España, piel de toro”. En este ámbito musical hay también un tema instrumental (1971) de Los Relámpagos y un CD (1995) de un dúo

llamado Los Españolísimos, siempre con ese mismo título de “Piel de toro”, sin que se puedan señalar aportaciones significativas a lo ya dicho. La asociación banal del sintagma con el país lleva a uno de los más destacados escritores del momento, Camilo José Cela, a esta proclama tan característica de su cosmovisión y la de su época: “El nuestro es un país que propende a la holganza, la piel de toro sobre la que late y vive España es una benemérita parcela del mundo en la que el gozo, la ira y el dolor se expresan holgando”.¹

Frente a esa concepción positiva o neutra de la piel de toro como símbolo indisoluble de España y lo español (la mayoría de las veces en forma trivial, como otro modo de referirse a España), se mantuvo en el ámbito antifranquista la concepción dramática y doliente antes descrita (“piel de toro” equivalía al “me duele España” unamuniano o la perplejidad orteguiana). Pero el lamento se trocó en arma eficaz contra la imagen oficial de España con la obra poética de Salvador Espriu titulada precisamente *La pell de brau* (1960). Al expresarse en catalán, el poeta rompía formalmente la muletilla retórica de piel de toro y, a la vez, siguiendo la estela de la en su momento resonante *Oda a Espanya* (1898) de Joan Maragall, identificaba a España con la opresión que hacía correr ríos de sangre, una asociación simbólica

que obviamente se facilitaba con el recurso al astado. Ya la primera estrofa establecía el protagonismo del toro y su idoneidad para representar a España (Sepharad en la terminología del poeta, para recoger la impronta judía): “El toro, en la arena de Sepharad, / embiste la extendida piel / y la convierte, alzándola, en bandera”. Aludir directamente a la bandera —símbolo nacional por antonomasia— no era asunto baladí, pero la carga crítica se intensificaba aún más al asociar la mencionada piel con la sangre vertida, una amalgama que terminaba por hacer de la bandera “un trapo endurecido por el oro del sol”. A continuación, Espriu hablaba explícitamente del país como víctima y verdugo al mismo tiempo, y reiteraba los símbolos que acabamos de ver con leves variaciones, como en una de las estrofas más conocidas: “Eres extendida piel de toro / vieja Sepharad. / El sol no puede secar, / piel de toro, / la sangre que hemos derramado, / la que derramaremos mañana, / piel de toro...” La piel de toro le sirve, además, para evocar otras emociones asociadas a la dictadura, como la represión y el terror. Así, la siguiente estrofa caracteriza la citada piel como “un tambor golpeado por las manos del miedo” (Espriu, 1963: 8-12).

¹ Camilo José Cela, *ABC* (6 de enero de 1995).

Tan interesante como lo que decía literalmente Espriu es la recepción del simbolismo en el campo antifranquista, anhelante de recibir, extender y ahondar esa metáfora de España-madrastra, piel de toro reseca de sangre. Conviene detenerse por ello en la glosa que una destacada intelectual catalana, Maria Aurèlia Capmany, hacía del poema en la mítica edición de Ruedo Ibérico: “La piel de toro es la tierra ancha de España. A menudo, en la escuela, cuando nos enseñaban geografía, nos hacían observar la delimitación de la tierra hispánica, que semejaba una piel de toro curtida, pegada apenas a un muñón de Europa”. Esta imagen escolar la convierte el poeta, sigue diciendo Capmany, “en una realidad dolorosa y viva, llena de sangre, recién desollada, todavía vibrante de la llaga que no puede curarse”. Por ello, decir piel de toro es nombrar “el espacio lleno del recuerdo de la sangre, donde vivimos, donde nos obligan a vivir, y el toro, protagonista de la historia, en una imaginada arena, embiste la vieja piel, la arranca con los cuernos y la convierte en bandera sangrante de nuestro dolor”. La piel de toro se asocia no solo a la muerte convencional, sino a la muerte en vida que es la miseria física y moral:

De sangre y de hambre. La miseria de la piel de toro es la miseria de todos

sus pueblos. Más o menos visible, más o menos vencida con esfuerzo, la miseria multiseccular vuelve a aparecer, y unos cuantos señores se pasean por la tierra miserable, gordos, satisfechos y alegres. La sumisión de todos les parece tan natural y necesaria, que no pueden darse cuenta de que la verdad aun late débilmente (Capmany, 1963: VI-XII).

Esta interpretación se ha mantenido casi inalterable en todos los análisis que se han hecho de la poesía testimonial de Espriu y del contexto en el que surge. Valga como muestra esta rotunda apreciación de Jaume Martí-Olivella (2007: 105): “Toda la estructura simbólica de *La pell de brau* radica [...] en esa personificación mítica de España como una piel de toro ensangrentada y de Franco y el franquismo como el minotauro monstruoso ensañado en perpetuar el crimen histórico de la guerra fratricida”. Importa subrayar en este punto que, más allá de las apreciaciones eruditas o de especialistas, la susodicha asociación en el imaginario antifranquista entre la evocación de la piel de toro y una determinada concepción de España —vinculada, si no directamente a la dictadura, sí al menos al franquismo sociológico— tiene tal fuerza que, muchos años después de la aparición del libro de Espriu, con el país viviendo bajo un régi-

men democrático totalmente asentado, se mantiene como el estigma perdurable de una época y de una educación sentimental grabada a sangre y fuego. De este modo, bien entrado ya el siglo XXI, el escritor Justo Navarro, en un artículo titulado significativamente “Regreso a Espriu”, confesaba la ambivalencia que le producía leer al poeta catalán y sobre todo recalar en el mencionado simbolismo: “El título, *La piel de toro*, me era antipático. A pesar del prestigio antifranquista de aquella poesía, la piel taurina me sonaba a la apoteósica y grotesca España de Franco, de la que tanto, paradójicamente, se había burlado el Espriu más sardónico. El tono me devolvía al problema de España, o a España como problema”. Era, en suma, continúa diciendo Navarro, “como volver a la Generación del 98, no salir nunca de la “triste Espanya”, de la Oda a Espanya (1898) de Joan Maragall, cuyo primer verso, “Escucha, España...”, enlazaba además con el final de uno de los poemas más cantados de *La pell de brau*: “Escucha, Sepharad: los hombres no pueden ser / si no son libres”. Más adelante, el autor de este comentario muestra su respeto y simpatía por Espriu, pero las razones de su admiración ya nada tienen que ver con el significado de la piel de toro sino más bien con la calidad de la escritura poética del vate catalán.²

Podría, pues, decirse que, como pasó con otros símbolos —y muy especialmente con los símbolos nacionales—, la apropiación real o atribuida de la metáfora de piel de toro por parte de un cierto franquismo sociológico condicionó la evolución del mismo en un sentido polarizado, pues aquellos autores que querían hacer gala de un neto antifranquismo tendían a alejarse del mismo o, si lo recogían, era para lanzárselo a la cara a la dictadura, como el caso descollante de Espriu. No obstante, esta esquematización, aun siendo ajustada a la realidad, no puede dar cuenta de todos los casos y variantes que un examen empírico del período puede proporcionar. Aun cuando se usase el simbolismo de la piel de toro en un sentido dramático, no siempre se podía ubicar el mismo en la consabida dinámica franquismo-antifranquismo. A veces se encuentran casos que se resisten a la catalogación convencional, como el libro de poemas *Plaza partida*, subtulado *Poemas de la piel de toro española*, cuyo autor, Luis López Anglada, no solo había hecho la guerra en el bando *nacional*, sino que era militar de profesión (aparte de escritor, naturalmente).

² Justo Navarro, *El País* (14 de agosto de 2013).

Lejos de una retórica grandilocuente o triunfalista, en la onda de los vates franquistas, el libro de López Anglada contiene múltiples alusiones a la trágica historia de España y en especial, a la guerra civil, con la cruenta división fratricida que se expresa de forma privilegiada con los símbolos taurinos clásicos, es decir, el toro, la piel del astado, la sangre derramada, etc. España es el redondel o el ruedo, es decir, el escenario de la tragedia: de ahí que se hable de “plaza partida”, “piel de amor” que se llena de sangre, “piel de España, torrentera múltiple”. La piel de toro es la piel de España —y viceversa—, imposible desligar una de la otra, por cuanto el toro simboliza perfectamente todo lo que el poeta trata de evocar, la fiereza, la sangre y la muerte: “Pandereta, redondel / de España, tenso y sonoro / Patria mía, piel de toro / siempre en promesa y cartel”. Es una estrofa que inicia uno de los poemas y que se repite al final como colofón o corolario. Las invocaciones al toro y a la piel de toro se repiten en diversos contextos, aunque con ese fondo común que se ha mencionado. Por eso la asociación de España con la piel de toro es casi inevitable, como un *fatum*, en el sentido de que le presta un halo trágico o, por lo menos, sombrío: “Brindo, España, por toda la tristeza / que aún hemos de arrancarte cuando empieza / un año más sobre tu piel de toro” (López Anglada, 1965: 11-14, 53).

Otro caso interesante es el del conspicuo falangista Felipe Ximénez de Sandoval, uno de los primeros biógrafos de José Antonio Primo de Rivera. Hombre polifacético —dirigente político, diplomático, reportero y ensayista— escribió en esta última faceta un libro que conoció varias ediciones, *La piel de toro. Cumbres y simas de la historia de España* (original de 1944). Más que una interpretación política, en el sentido que hubiera sido previsible, la concepción de Sandoval de la piel de toro puede ser calificada más bien de metafísica o esencialista, con un cierto eco de la retórica noventayochista. Hay incluso connotaciones telúricas, como se pone de relieve en las páginas iniciales de su obra: “El capricho fatal de las conmociones de la tierra en hervor para buscar su perfil definitivo dio la forma de una piel de toro [...] a esta Península occidental”. Luego insiste en la interpretación del paisaje ibérico como una piel de toro reseca o curtida: “Terrenos ásperos de violentos tonos y duros climas”. La piel de toro es el soporte físico de España. La geografía se une indisolublemente a la historia. “¿Qué ha pasado sobre esta piel de toro ibérica?”, se pregunta el autor, para contestarse seguidamente que este escenario ha albergado “la historia más varia y más dramática, más alta y más profunda de todas las historias de las parcelas del mundo”. Su concepción de la historia no es asimilable a un

mero pasado, pues la historia es también presente o al menos se hace carne en el presente, en los hombres actuales enraizados en esta piel de toro. De este modo, el suelo permanece, esa “piel de toro —igual que hace cincuenta mil años— está ahí, bajo nuestros pies”, y, aunque los hombres cambien, en el fondo siguen siendo el resultado de este descarnado solar ibérico (Ximénez de Sandoval, 1968: 9-12).

Tal énfasis en la carga terrible de la piel de toro nos fuerza a retomar la consideración antes expresada de que, aun bajo el período franquista, lo usual no fue tanto esta aparatosidad como un uso retórico, de difuso contenido y no muy precisa intención, similar a una muletilla, que acompañaba la evocación del paisaje hispano. La misma vacuidad de dichas invocaciones hace inapropiada la reproducción aquí de las mismas, pues la fórmula se utilizaba incansablemente en discursos políticos, conferencias, artículos de opinión, ensayos, libros de viaje y todo el catálogo imaginable de expresiones públicas. Valga como muestra de esa propensión un libro de epigramas de Ángel Campos Cayuela que lleva como título *Si España es la piel de toro*, acuñación absolutamente arbitraria para caracterizar el volumen en cuestión por cuanto la única alusión al sintagma que nos ocupa es la que se realiza en la primera sentencia: “Si España es

la piel de toro, / ¿dónde está el toro sin la piel? / Que lo cojan por los cuernos / y que le saquen la hiel / ¡Así todos comeremos carne limpia!” (Campos, 1974: 1).

Aunque aquí nos centramos en el simbolismo de la piel de toro y no en el animal propiamente dicho, es de justicia reconocer —como ya se apuntó anteriormente— que el primero remite al segundo y por más que el énfasis se ponga en la metáfora del cuero o la silueta, lo que termina prestando sentido a la acuñación es en buena medida el carácter atribuido al bóvido. Ello es particularmente notorio en el caso del arte y más concretamente en la pintura (tan sujeta, como es obvio, a determinadas concepciones visuales) y, si queremos ser más precisos aún, es especialmente significativo en el caso del pintor español más destacado del siglo XX, Pablo Picasso, que hace del toro y sus diversas representaciones y simbolismos una de las claves fundamentales de su obra. El protagonismo del toro en el conjunto pictórico del malagueño es una realidad tan insoslayable que no hay estudio sobre el genio que no esté forzado a reconocerlo, hasta tal punto que casi constituye un tópico en la caracterización de su pintura. A este respecto ha escrito Andrés Amorós un análisis cuyo título resume

perfectamente este rasgo: “Picasso: el toro soy yo”.³ Debe reconocerse aquí que nos quedaríamos cortos si solo dijéramos que el animal representa a España. Lo que se pretende más específicamente es que represente su esencia, es decir, la España auténtica, la España profunda, el ser de España. Y, por supuesto, al propio pintor en la medida en que se identifica con su país. En su obra más popular, el famoso Guernica, el toro ocupa un puesto relevante, casi central, como símbolo de la fuerza, en este caso la brutalidad, la violencia y la destrucción porque, como todo símbolo complejo, el toro presenta una notable ambivalencia: según el contexto o las circunstancias, encarna el coraje o la crueldad.

Otro gran pintor español, Eduardo Arroyo, utiliza el simbolismo de la piel de toro en un sentido muy distinto. En *Piel de toro y piel de cordero* (óleo sobre lienzo, 300 x 300, 1995), obra con la que representó a España en la Bienal de Venecia de 1996, Arroyo juega irónicamente con las contraposiciones culturales del toro —fiereza— y el cordero —mansedumbre— pero, más allá de esa primera lectura, fuerza otra antítesis basada en el dicho popular de “lobo con piel de cordero”. En síntesis, podría decirse que el artista quiere representar a España —piel de toro— como un

depredador —una amenaza— que trata de camuflarse. Como han señalado algunos críticos de arte,⁴ se trata de una estrategia mordaz, característica de la obra de Arroyo y presente en algunas otras de sus obras, que convierte sus cuadros en armas políticas contra una determinada concepción de España, la España autoritaria y represiva de tantos momentos históricos (el franquismo, sin ir más lejos).

En el citado caso de Eduardo Arroyo, aunque persiste la carga peyorativa de la metáfora de la piel de toro, se contempla esta con un distanciamiento irónico que marca una clara diferencia —aunque no incompatibilidad— con el “me duele España” unamuniano o la asociación con la sangre derramada de los poetas *engagés* (de Hernández o Alberti a Espriu). Podría decirse que este desapego burlón, aunque en su fondo sea perceptible una íntima amargura, es también lo que caracteriza la concepción del cineasta Luis García Berlanga y, más en concreto, su obra más emblemática en este sentido, *La vaquilla*, película rodada en 1985 y protagonizada por las grandes estrellas de la comedia española, de Alfredo Lan-

³ Andrés Amorós, *ABC* (7 de enero de 2014).

⁴ *Descubrir el arte* (15 de octubre de 2018).

da a José Sacristán. En principio, el gran acierto de Berlanga es sustituir el bravo y fiero toro que representa a la gloriosa España por una humilde vaquilla, que hace las mismas funciones poco más o menos y, lo que es más importante, termina sus días de un modo tan trágico como el toro de lidia, solo que sin su grandeza y *glamour*. La piel de toro se convierte así en la piel de una triste vaquilla, muerta en un campo desolado, pasto de los buitres, símbolo ahora no solo de España sino de una guerra civil insensata, chapucera y despiadada. Todo esto queda dicho en la cinta con aparente tono de comedia, de manera que en el terreno simbólico la vaquilla de Berlanga vendría a representar lo contrario del orgulloso toro hispano, pero también la respuesta sarcástica a la monumental silueta negra del toro de Osborne —nombre comercial de un brandy de Jerez— que puebla en decenas de ejemplares la geografía española.⁵

Precisamente el protagonismo del toro en la cultura española —¡hasta en el lenguaje, trufado de términos taurinos, desde “tener vergüenza torera” hasta “coger el toro por los cuernos”, entre otras múltiples expresiones cotidianas— lleva a una cierta polisemia del sintagma de la piel de toro, más allá de todo lo dicho hasta el momento. Así, dependiendo del contexto en que se utilice, la alusión a la piel de

toro remite no a España, sino al propio animal en su sentido literal y, de ahí, en acepción más amplia, a la fiesta brava que tiene al animal como protagonista. Dicho de otra manera, aludir en este sentido a la piel de toro significa, ni más ni menos, hablar del mundo del toro de lidia, o sea, de su crianza, las dehesas, los ganaderos, las plazas, las corridas o los toreros. No es de extrañar, por ello, que llevase el nombre de *La piel de toro* una colección de libros taurinos dirigida por Andrés Amorós en la prestigiosa editorial Biblioteca Nueva.

En el terreno audiovisual encontramos el mismo fenómeno. En 2010 aparecía una serie —un conjunto de doce DVD— sobre el mundo del toro, dirigida por el periodista Marco Antonio Hierro, que también se acogía al mismo título de *Piel de toro*. En 2016, el cineasta Jesús Sánchez Romera dirigía un documental sobre el toro bravo y, una vez más, con unas levísimas variantes, se repetía la fórmula: *En la piel del toro*. Se comprenderá entonces que, si los aficionados a la fiesta empleaban en sentido positivo la expresión de piel de toro, los detractores decidieran usarla también, pero esta vez con toda su carga peyorativa, que

⁵ Rafael Núñez Florencio, *Revista de Libros* (19 de octubre de 2017).

no podía ser otra, lógicamente, que ponerse en la piel del toro, esto es, del animal sufriente por las torturas infligidas en las corridas. Como es sabido, una de las fiestas más emblemáticas en torno al toro es la que tiene lugar en Pamplona en la semana que sigue al 7 de julio, día de San Fermín, primero con los multitudinarios encierros que inmortalizara, entre otros, Ernest Hemingway, y luego con un amplio programa de corridas. Pues bien, desde hace unos años, antes de la citada fecha, se desarrolla en la capital navarra una performance de militantes antitaurinos y asociaciones ecologistas, que tratan de representar lo que siente el toro, es decir, escenificar lo que ellos consideran el tormento de la lidia. Semidesnudos, con cuernos y banderillas, tumbados en el suelo como agonizantes, estos activistas hacen una escenificación pública del sufrimiento animal para tratar de concienciar a la población desde la perspectiva de situarse en la piel del toro que va a ser sacrificado.⁶

En cuestión de símbolos, la sombra del franquismo se proyecta sobre la España democrática: una parte no despreciable de ciudadanos españoles —en particular los que se sienten nacionalistas alternativos, como sucede con un significativo sector de catalanes, vascos y, en menor medida, gallegos— no se reconocen ni en la bandera ni en el himno ni en otros símbolos oficia-

les debido a la manipulación que hizo de ellos la dictadura. Tampoco se reconocen en los extraoficiales, como simple rechazo a lo que culturalmente supuso el período franquista. En este sentido, no puede resultar más sintomático que desde la esfera del nacionalismo catalán se haya potenciado el simbolismo del “burro catalán”, *ruc català* —un tipo de asno originario de Gerona—, como alternativa al “toro español” o, más específicamente, al toro de Osborne. La piel de toro en particular, o el toro en líneas generales, representaría, según este planteamiento —y no solo entre los nacionalistas, sino en amplios sectores sedicentemente *progresistas*—, la España rústica, tradicional, folclórica y hasta represiva. Hay un poema de Andrés Trapiello que asocia la piel de toro con la religión, como elementos indisociables de una determinada educación sentimental, la que se dio en el seno del nacionalcatolicismo: “España / más que una piel de toro, una sotana” (Trapiello, 1994).

Bien es cierto que esta crítica de una determinada España es anterior al período franquista, pues el propio regeneracionismo de comienzos del siglo XX ya puso en circulación algunas de esas críticas. Uno de los

⁶ *La Vanguardia* (5 de julio de 2019).

más destacados representantes de ese rechazo a un cierto costumbrismo hispano fue Eugenio Noel, que hizo de la batalla contra los toros y el flamenco una de las razones fundamentales de su actividad literaria. Al cumplirse el centenario de su nacimiento, lo recordaba así un columnista de *ABC*:⁷ “Hombre rebelde, inquieto, de hondas raíces críticas, hace de su amor a España bistrurí con el que despellejar su propia piel de toro y se erige en ángel flagelador” de los símbolos rancios de la españolidad. Una variante de esta actitud reprobatoria puede hallarse en el rechazo del simbolismo de la piel de toro por sus connotaciones agresivas: “es un símbolo al que hemos cargado de tantas connotaciones belicosas que resulta bien difícil cogerle cariño: la sangre, la lucha, la muerte son las primeras palabras que asocias a la piel de toro. Y, si entramos ya de lleno en los tópicos, también podemos hablar de la bravura y la casta. Todo demasiado combativo, demasiado agresivo para mi gusto”.⁸ La autora de estas líneas propone, con tono burlesco, cambiar la referencia de piel de toro por piel de vaca, pero su sugerencia tiene más fundamento de lo que parece admitir porque, como ya se dijo al principio, nunca fue casual la elección del bóvido —toro en vez de vaca o buey—. Recuérdese, además, que no siempre la comparación de la silueta ibérica se ha hecho con el toro. En la traducción española del célebre e influyente libro de Ri-

chard Ford *Las cosas de España* (1988: 19) se consigna que la forma de la península ibérica es la de “una piel de vaca”.

Profundizando en esa línea, hay que consignar que, aún bajo el régimen democrático, determinados sectores políticos mantienen una actitud militante y muy agresiva contra la España que se reconoce en esa piel de toro. El que luego sería presidente de la *Generalitat* de Cataluña, Carles Puigdemont, escribía cuando aún era un político prácticamente desconocido, en las páginas de un periódico catalán que España era “una piel de toro sedienta de sangre y de odios atávicos”.⁹ Esta actitud es representativa de la animadversión que los círculos radicales del nacionalismo catalán y vasco mantienen contra los símbolos españoles. Por otro lado, desde la izquierda también radical, se asocia la piel de toro no tanto con España como con el franquismo o, en todo caso, si se prefiere, con la España franquista. De este modo, el historiador Juan Miguel Baquero, en un artículo que propugna la recuperación de la memoria histórica y la exhumación de

⁷ Jorge Ferrer-Vidal, *ABC* (14 de septiembre de 1985).

⁸ Consuelo Vega Díaz, *La Nueva España* (3 de agosto 2012).

⁹ Carles Puigdemont, *El Punt* (23 de abril de 1994).

las víctimas de la dictadura que aún yacen en fosas comunes, se refiere a la geografía española como “la piel de toro agujereada por las fosas del franquismo”, frase que se repite en dos ocasiones y que además le sirve como titular.¹⁰

Ahora bien, esto no quiere decir que desde esos sectores haya unánime rechazo a la piel de toro. Más bien todo lo contrario. El también catalán y progresista Bigas Luna conseguía, como director cinematográfico, uno de los más sonados éxitos de su carrera con la película *Jamón, jamón*, protagonizada por las estrellas Javier Bardem y Penélope Cruz. Una de las escenas más impactantes y memorables de la película se desarrollaba en torno al inmenso perfil del toro de Osborne y, en particular, cobraban una singular relevancia los testículos del toro como símbolo de la fiereza y virilidad ibéricas. Otra elaboración cultural, pero también asimilable a la consideración positiva de la piel de toro desde la óptica izquierdista, es la que efectuaba el andaluz Salvador Távora con su espectáculo teatral del mismo nombre (*Piel de toro*, 1985). En la explicación del sentido de su obra, el propio Távora reflexionaba de este modo, expresando su

convencimiento de que la crueldad y la belleza de las corridas de toros tienen una correspondencia directa y

una estrecha relación con la belleza y la crueldad de nuestra historia. Y que, ninguna de las dos historias, la de las corridas o la nuestra, se puede contar por separado [...]; se muestran, por afinidades dramáticas, como un mismo hecho, o una misma tragedia, en un mismo paisaje.

Otros sectores de la sociedad española, dirigentes políticos, intelectuales o creadores han defendido una posición intermedia, ni demonizando ni enfatizando el simbolismo de la piel de toro, sino tan solo aceptándolo con un cierto anhelo de normalidad, como un símbolo oficioso de lo español que podía tener su acomodo natural junto a los símbolos oficiales. En este sentido, la llamada “marca España” ha hecho, más que de la bandera, de la silueta del toro una seña de identidad nacional, junto con otros símbolos como el logotipo de Joan Miró. Sin otras intenciones que la simple constatación de ese rasgo identitario, el capítulo dedicado a España de *Otros pueblos*, serie documental de Luis Pancorbo, lleva como título *Piel de toro* (1986). Este repunte de una cierta banalización del sintagma que ya estaba presente, como vimos, en el franquis-

¹⁰ Juan Miguel Baquero, *Atlántica* (6 de diciembre de 2017).

mo —sobre todo en el llamado franquismo sociológico— aparece incluso en el terreno artístico, en contraste con la carga dramática de Picasso o el sarcasmo de Arroyo.

Con el título de *En la piel de toro*, organizaba en 1997 el Museo Reina Sofía en el Palacio de Velásquez del Retiro madrileño una exposición que reunía a artistas españoles y portugueses. Su comisaria, Aurora García, señalaba que “En la piel de toro” era “solo una expresión de signo metafórico” para abarcar en una sola mirada “España y Portugal, Portugal y España”, o sea, tan solo “un diálogo plural entre artistas españoles y portugueses”. En este ámbito, la piel de toro es un término que simplemente sustituye a la península ibérica o, lo que suele ser más usual en la cultura española, designa la geografía hispana, sin más connotaciones positivas o negativas. Ello es así hasta el punto de que se emplea el simbolismo incluso cuando es patente la intención crítica del autor, pues en este caso la reprobación se dirige contra otros desmanes que se cometen en la piel de toro, como la especulación urbanística (Abad Vicente, 2016) o el cainismo político (Pinilla, 2019). Un caso particular es el del popular novelista Arturo Pérez Reverte, que en la primera frase de *Una historia de España* cambia el sentido de la metáfora para dotarla de más fuerza

diciendo que no es que España tenga forma de piel de toro, sino que... “Érase una vez una hermosa piel de toro con forma de España” (2019: 15).

El problema de la visualización de la piel de toro y su identificación con el mapa de España o con España como país ha condicionado mucho el uso de este símbolo en dibujos y caricaturas, que han optado, por lo general, por una fórmula más fácil e intuitiva para la representación de lo español: el uso de una silueta negra de toro que remite inevitablemente al ya mencionado anuncio de Osborne. En particular, con ocasión de la gran crisis económica mundial que empieza en 2007-2008 y se extiende por los años siguientes, con especial incidencia en España, buena parte de la prensa nacional y sobre todo internacional ha coincidido en la plasmación de España como un toro herido, postrado y hasta agonizante. Por su influencia, tuvo notable impacto la portada de *The Economist* (un toro asaeteado por banderillas y arriba un letrero, Spain, del que caía la primera letra, jugando con el significado de pain, dolor en inglés),¹¹ pero también fue notable la portada del *Courrier Inter-*

¹¹ The Economist (27 de julio de 2012).

national (un toro escuálido bajo el titular de “L’Espagne fauchée”),¹² acentuado incluso en la caricatura de *El Observador* de Montevideo, con un toro ya en los huesos y el titular “Rescaten a España”.¹³ En esta órbita, la revista chilena *Capital* hacía una hábil composición caricaturesca escribiendo Spain con la silueta de un toro, al que coronaban una vez más un par de punzantes banderillas, que dejaban un reguero de sangre (Morán, 2013).¹⁴ Podría asimilarse a todo lo dicho, no por la forma sino por el fondo, una viñeta de Idígoras en el diario *Sur*,¹⁵ con el título de “¿Por qué es España la piel de toro?”. Un hombre le hace dicha pregunta a otro, que está leyendo en el periódico noticias sobre la corrupción política, y este le contesta: “Porque lo único que han dejado ha sido el pellejo”.

Con el desarrollo de Internet y la explosión de las redes sociales, el simbolismo de la piel de toro, como tantos otros símbolos, sean oficiales u oficiosos, ha sufrido un proceso intensivo de trivialización, sin que, por otro lado, en su caso específico haya logrado sacudirse del todo los estigmas del pasado, en particular su pretendida asociación con el franquismo sociológico. La aparente paradoja puede entenderse si se amplía la perspectiva, dando cabida a consideraciones sobre el papel híbrido o ambivalente de los símbolos en

el marco nacional, ya sea como expresiones cotidianas de un sentimiento patriótico subyacente o bien, según ha teorizado entre otros Michael Billig, como manifestaciones banales del nacionalismo propio de naciones asentadas. Se trata, en cualquier caso, de un ámbito en el que aquí no podemos entrar, aunque podemos dejar constancia de que dicho planteamiento ha generado ya algunas aplicaciones interesantes en el marco español (Villaverde, 2016: 33-52; Quiroga y Archilés, 2018).

En concreto, si se teclea en Google simplemente “piel de toro”, buena parte de los resultados y en especial los que ocupan la primera página, remiten a una marca de moda, de complementos y ropa masculina y femenina, que no oculta que su denominación trata de despertar en el consumidor la asociación con algo típicamente español, incluso una “esencia española”. Y parece que dicha asociación mental funciona, con unas consecuencias hasta cierto punto sorprendentes en el ámbito sociológico y político. La crisis del modelo territorial español y muy especialmente

¹² *Courier International* (18 de abril de 2012).

¹³ *El Observador*, Montevideo (25 de agosto de 2012).

¹⁴ *Capital*, Santiago de Chile (octubre de 2012).

¹⁵ *Sur*, Málaga (18 de octubre de 2016).

el conflicto enquistado con la comunidad autónoma catalana, con un repunte de la opinión independentista en el seno de dicha autonomía y un fallido pero traumático intento de “autodeterminación”, ha repercutido sorprendentemente en la compañía que cuenta con capital de Cayetano Martínez de Irujo, duque de Alba, y que ha fichado como promotor de su imagen al conocido cantante de coplas José Manuel Soto, dos personajes que suelen asociarse a la españolidad en los medios de comunicación y en la prensa rosa. Bajo el titular “Piel de Toro: la marca que multiplica por 5 sus ventas desde la crisis independentista”, el diario online *El Confidencial* informaba que a “Piel de toro” le sentaba bien la crisis catalana, pero no solo en el conjunto de España, sino en la propia Cataluña, donde se ha convertido en símbolo español de resistencia: “La compañía sevillana de ropa, emblema de la Marca España, ha multiplicado por cinco sus ventas en Cataluña desde el desafío independentista”.¹⁶ De este modo sibilino, el simbolismo de piel de toro sigue operando en el debate público y en la caracterización de España.

¹⁶ *El Confidencial* (7 de octubre de 2017).

Bibliografía

- Abad Vicente, Fernando, 2016. *La piel de toro como trofeo*. Teruel: Muñoz Moya Editores.
- Alberti, Rafael, 1990. *Antología comentada (Poesía)*. Selección, introducción y notas de María Asunción Mateo. Madrid: Ediciones de la Torre.
- _____, 2002. *Con la luz primera. Antología de verso y prosa (Obra de 1920 a 1996)*. Edición de María Asunción Mateo. Madrid: Edad.
- Álvarez Junco, José, 2001. *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.
- Amorós, Andrés (dir.), 1998-2013. *La piel de toro* (colección editorial). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Andreu Miralles, Xavier, 2008. “De cómo los toros se convirtieron en fiesta nacional: los “intelectuales” y la “cultura popular”. *Ayer*, 72, pp. 27-56.
- Arias Nieto, Salvador (introducción, recopilación y notas), 2010. *El siglo de oro de la poesía taurina. Antología de la poesía española del siglo XX*. Santander: Consejería de Cultura de Cantabria.
- Bennassar, Bartolomé, 2000. *Historia de la tauromaquia Una sociedad del espectáculo*. Ronda: Pre-Textos.
- Campos Cayuela, Ángel, 1974. *Si España es la piel de toro*. Castellón: Imprenta Armengot.
- Capmany, Maria Aurelia, 1963. “Nota crítica/Análisis de *La pell de brau*”. En Salvador Espriu, *La piel de toro / La pell de brau*. París: Ruedo Ibérico.
- Caramella, Silvia, 2019. *El cine taurino español: una historia cultural*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Espriu, Salvador, 1963. *La piel de toro / La pell de brau*. París: Ruedo Ibérico.
- Ford, Richard, 1988. *Las cosas de España*. Madrid: Turner.
- Franco, Francisco, 1955. *Discursos y mensajes del Jefe del Estado, 1951-1954*. Madrid: Dirección General de Información Publicaciones Españolas.

Fuentes Aragonés, Juan Francisco, 2002. “Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX”. *Cercles: revista d’Història cultural*, 5: 8-25.

Fuentes Aragonés, Juan Francisco, 2010. “La matrona y el león: imágenes de la nación liberal en la España del Siglo XIX”. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 66: 44-67.

García, Aurora y Joaquim Manuel Magalhães, 1997. *En la piel de toro* (catálogo de exposición). Madrid: Museo Nacional Centro Reina Sofía.

García Lorca, Federico, 2013. *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Madrid: Visor. Original de 1935.

Giménez Caballero, Ernesto, 1927. *Los toros, las castañuelas y la Virgen*. Madrid: Caro Raggio.

_____, 1943. *España nuestra. El libro de las juventudes españolas*. Madrid: Vicesecretaría de Educación Popular.

Guerrero Ruiz, Pedro, 1991. *Arte y poesía de vanguardia*. Murcia: Universidad de Murcia.

Gutiérrez Solana, José, 2004. Catálogo de la exposición. Madrid: Turner.

Hernández, Miguel, 1982. *Obra poética completa*. Edición de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia. Madrid: Alianza.

López Anglada, Luis, 1965. *Plaza partida (Poemas de la piel de toro española)*. Madrid: Taurus.

Machado, Antonio, 1980. *Poesías completas*. Madrid: Espasa Calpe.

Martí-Olivella, Jaume, 2007. “Salvador Espriu: ensayo de cántico en el templo”. En Joana Sabadell-Nieto (coord.), *Cien años de poesía*. Bern: Peter Lang. 95-106.

Morán, María, 2013. “Toro flaco... La imagen del toro como símbolo de la crisis de España en los medios internacionales”. Madrid, Real Instituto Elcano. Disponible en:

http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/imagen+de+espana/ome9-2013-moran-imagen-toro-espana-medios-crisis

Núñez Florencio, Rafael, 2004. *Hollada piel de toro. Del sentimiento de la Naturaleza a la construcción nacional del paisaje*. Madrid: Organismo Autónomo Parques Nacionales.

- _____, 2013. “Los toros, fiesta nacional”. En Javier Moreno Luzón y Xosé M. Núñez Seixas, *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona: RBA. 433-463.
- Orobon, Marie-Angèle, 2010. “El cuerpo de la nación: alegorías y símbolos políticos en la España liberal (1808-1874)”. *Feminismos* 16: 39-64.
- Pérez Reverte, Arturo, 2019. *Una historia de España*. Madrid: Alfaguara.
- Pinilla, Daniel, 2019. *Expaña. Crónica de un viaje por las costuras de la piel de toro*. Sevilla: Samarcanda.
- Quiroga, Alejandro y Ferran Archilés (eds.), 2018. *Ondear la nación: nacionalismo banal en España*. Granada: Comares.
- Terán, Manuel de, 1949. “La genialidad geográfica de la península ibérica”. En Paul Vidal de la Blache y Lucien Gallois (dirs.), *Geografía Universal IX. Península Ibérica*. Barcelona: Montaner y Simón. 3-13.
- Trapiello, Andrés, 1994. *Acaso una verdad*. Valencia: Pre-Textos.
- Valle-Inclán, Ramón María de, 2017. *El ruedo ibérico*. Edición de Diego Martínez Torrón. Madrid: Cátedra. Original de 1927.
- Villaverde, Jorge, 2016. “¿Estereotipos banales?: Una razón y varias propuestas para tomarse en serio la caracterización nacional”. *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 10: 33-52.
- Ximénez de Sandoval, Felipe, 1968. *La piel de toro. Cumbres y simas de la historia de España*, Madrid: Publicaciones españolas. Original de 1944.

Fuentes hemerográficas

a) Artículos de opinión

- Amorós, Andrés, 2014. “Picasso: el toro soy yo”, *ABC*, 7 de enero.
- Baquero, Juan Miguel, 2017. “La piel de toro agujereada por las fosas del franquismo”. *Atlántica. Revista asturiana de información y pensamiento*, 6 de diciembre.
- Cela, Camilo José, 1995. “Inhibiciones y pronunciamientos”. *ABC*, 6 de enero.
- Ferrer-Vidal, Jorge, 1985. “Eugenio Noel (1885-1936)”. *ABC*, 14 de septiembre.

Navarro, Justo, 2013. “Regreso a Espriu”. *El País*, 14 de agosto.
Núñez Florencio, Rafael, 2017. “Frente al toro de Osborne, *La vaquilla* de Berlanga”. *Revista de Libros*, 19 de octubre.
Puigdemont, Carles, 1994. “Voltors”. *El Punt*, 23 de abril.
Vega Díaz, Consuelo, 2012. “Piel de toro”. *La Nueva España*, 3 de agosto.

b) Otros artículos

Capital, Santiago de Chile, octubre de 2012.
Courier International, 18 de abril de 2012.
Descubrir el arte, 15 de octubre de 2018.
El Confidencial, 7 de octubre de 2017.
El Observador, Montevideo, 25 de julio de 2012.
La Vanguardia, 5 de julio de 2019.
Sur, Málaga, 18 de octubre de 2016.
The Economist, 27 de julio de 2012.

Fuentes audiovisuales

Sánchez Romeva, Jesús (dir.), 2016. *En la piel del toro*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zgpBdrfZNf4>
Luna, Bigas (dir.). *Jamón, jamón*. Disponible en:
Luis Pancorbo, Luis (dir.), 1986. “La piel de toro”. Episodio de la serie documental *Otros pueblos*. Disponible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/otros-pueblos/otros-pueblos-piel-toro/1956187/>
García Berlanga, Luis, 1985. *La vaquilla*.
“Muelle del reloj”, 2009. En *Paco Ibáñez canta a los poetas andaluces*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=aqc1h7pEa2s>
Los Españolísimos, 1995. *Piel de toro*.
Los Relámpagos, 1971. “Piel de toro”.
Rudy Ventura y Su Conjunto, 1966. “Piel de toro”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=G2YqRHeyZnM>.

Teatro

Távora, Salvador (escritor y director), 1985. *Piel de toro*. Disponible en: <https://www.teatrotavoradesevilla.com/piel-de-toro-1985/>

Arte

En la piel de toro, exposición organizada por el Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid y desarrollada en el Palacio de Velásquez del Retiro, del 14 de mayo al 8 de septiembre de 1997, comisariada por Aurora García.

02.

Intelectuales ingeniosos: los modernistas en la mirada folklórica de Rubén M. Campos

Ingenious intellectuals. The Modernists under
the folkloric eye of Rubén M. Campos

recepción: 30 de marzo de 2020
aceptación: 11 de mayo de 2020

Grecia Monroy Sánchez
El Colegio de San Luis

Resumen

Rubén M. Campos fue un escritor modernista y también un folklorista en la época del nacionalismo cultural mexicano. El vínculo entre estas dos facetas ha sido poco explorado, por lo que este trabajo parte de la cuestión de cómo articuló este autor su experiencia en la bohemia modernista con sus trabajos como investigador y compilador del folklore mexicano. La hipótesis de la continuidad del Campos modernista en el Campos folklorista se desarrolla a partir de un artículo sobre el poeta y mecenas del grupo modernista, Jesús E. Valenzuela, publicado en el último número de *Revista Moderna de México* (1911) e incluido después en el libro *El folklore literario de México...* (1929). Con esto se mostrará que el papel de Campos como folklorista está atravesado, además de por las ideas del nacionalismo cultural y de los estudios folklóricos, por su concepción de los modernistas no solo como artistas y escritores, sino también como intelectuales definidos a partir de un modo de convivir, relacionarse y conversar.

Palabras clave:

Historia de las ideas, modernismo literario, folklore mexicano, intelectuales mexicanos, nacionalismo cultural

Abstract

Rubén M. Campos was a Modernist writer and a folklorist at the times of Mexican cultural nationalism. The link between these two facets has been little explored. This paper looks at the way Campos related his experience as a Modernist to his work as a researcher of Mexican folklore. The hypothesis of continuity is based on an article about the poet and patron of the modernist group, Jesús E. Valenzuela, first published in the last issue of *Revista Moderna de México* (1911) and later included in the book *El folklore literario de México...* (1929). Campos's role as a folklorist will be discussed as transversal, in addition to the ideas of cultural nationalism and folk studies, to his conception of the Modernists not only as artists and writers, but also as intellectuals defined from a way of living, relating and talking.

Key words:

History of ideas, literary modernism, Mexican folklore, Mexican intellectuals, cultural nationalism

Introducción

Podría decirse que Rubén M. Campos (1871-1943) es más recordado por sus trabajos como folklorista que como creador literario modernista y que, de hecho, “su interés por la investigación del folclore mexicano [...], por pionera, oscureció su obra literaria” (Koch, 1985: 384). Al menos en cuanto a la recuperación académica de tal obra, esto parece ser verdad, pues es hasta épocas recientes que se ha comenzado a saldar la deuda con la recuperación, edición y estudio de su producción literaria, la cual abarca poesía, cuento y novela.¹

En cuanto a su trabajo como folklorista, es preciso señalar que gran parte de su obra se encuentra únicamente disponible en ediciones de la primera mitad del siglo XX y pocas han merecido reediciones más recientemente (Campos, 1979 y 1995). Esto puede ser consecuencia del tipo de obra que escribió y del lugar que ocupó Campos en el desarrollo de los estudios folklóricos. La síntesis revisionis-

ta que a mediados del siglo pasado hizo Vicente T. Mendoza —figura fundamental para este ámbito— es muy ilustrativa:

Durante los años de 1928 y 29, don Rubén M. Campos publicó dos obras en las que se ve que su viaje patrocinado por la Secretaría de Educación a Michoacán determinó en él un cambio de rumbo de la literatura preceptiva hacia el folclore, tanto literario como musical. Estas obras encierran multitud de materiales de magnífica calidad, de auténtica procedencia popular, fechados unos y otros no,

¹ La difusión contemporánea de la obra literaria de Campos se debe especialmente a la labor de Serge I. Zaitzeff, quien ha compilado y editado *Obra literaria* (1983), *El bar. La vida literaria de México en 1900* (1996) y *Cuentos completos* (1998). En cuanto a estudios, hay que mencionar el precursor trabajo de López López (1964), así como otros esfuerzos de rescate editorial (Arenas Ruiz, 2006; Aguirre López, 2015) y de análisis literario en torno a la prosa de nuestro autor (Holdsworth, 1968; Gómez Rivas, 2003; Sol Tlachi, 2011).

con la localización muy general, con ejemplos armonizados, con procedimientos eruditos; pero sin ningún rigor científico. No obstante, estos defectos y los señalados para la obra de [Higinio] Vázquez Santa Ana, determinan un avance con relación a la década anterior. Se resiente en ellas la falta de una disciplina científica y se nota que no derivan de las enseñanzas impartidas por don Nicolás León, ni de ninguna otra escuela contemporánea europea o americana (Mendoza, 1953: 96).

Recordemos que es en los primeros años del siglo XX cuando se sitúa el inicio de los estudios folklóricos modernos en México, ya sea que se considere, como lo postularon Vicente T. Mendoza y su grupo, como texto fundador el “Folklore mexicano” de 1906 de Nicolás de León (Rodríguez Rivera, 1967: 171) o se prefiera ubicar el origen en lo realizado por Pedro Henríquez Uruña en “Romances de América” de 1913 (Matos Moctezuma, 1981: 3-4). Como sucede en el proceso de consolidación de toda disciplina, hubo diferentes visiones y propuestas sobre cuáles deberían ser los rasgos básicos de los estudios folklóricos, discusiones que tuvieron lugar en el contexto del nacionalismo cultural mexicano revolucionario. Por ello fue importante hablar no

solo de la definición del término *folklore*, de su taxonomía, sus fuentes y sus manifestaciones, sino también de si el folklore mexicano más auténtico era el de las culturas indígenas o el de las expresiones mestizas, de la relación de este folklore con otras manifestaciones artísticas de corte culto y, por supuesto, de su papel como auténtica expresión del espíritu popular revolucionario.

En este fértil campo fundacional es donde deben ubicarse los trabajos sobre folklore de Rubén M. Campos, quien “sólo por instinto e intuición y sin haber realizado estudios sobre la materia hizo cuanto pudo por recopilar el saber de nuestro pueblo y darlo a conocer en obras” (Mendoza, 1953: 98). Además de su labor como compilador, es importante señalar que en sus estudios folklóricos plasmó también su particular concepción de este ámbito, la cual, como señaló Mendoza, no se apegaba a los principios de ninguna escuela en particular. Esto que, desde una mirada revisionista, deriva en una falta de rigor científico y en un repertorio de ideas superadas ya por los estudios folklóricos actuales, es al mismo tiempo una de las virtudes de su obra como documento para la historia de las ideas y de la literatura en México, ya que en su heterodoxa propuesta folklórica Campos incorporó su propia experiencia

como integrante de la bohemia literaria modernista.

Estas dos facetas, la de modernista y la de folklorista, pueden explorarse en diferentes niveles, desde uno meramente cronológico y bibliográfico,² hasta uno más bien literario que permita dar cuenta de los cambios y permanencias en el estilo, géneros y temáticas en la escritura de Campos.³ Sin embargo, creo que, sobre todo, hay mucho que decir con respecto al nivel vital de los comportamientos y tipos de personalidad asociados al grupo de los modernistas que luego Campos hizo extensivas al ámbito del folklore nacional. Así pues, el objetivo de este trabajo es ofrecer una respuesta a cómo incorporó este autor su experiencia de la bohemia modernista en sus trabajos como investigador y compilador del folklore mexicano, y qué repercusiones tuvo esto en la idea de intelectual que para 1929 propuso y evocó nostálgicamente como parte de una época ya entonces inexistente.

Articularé esta respuesta a partir de un texto con una historia editorial muy particular, que da cuenta, precisamente, de un vínculo entre el Campos modernista y el folklorista. Se trata de un artículo sobre el poeta y mecenas del grupo modernista, Jesús E. Valenzuela, el cual salió

² En este nivel, las dos facetas serían más bien dos etapas: la modernista, que iría de 1896 (cuando se publica su primera colaboración en *Revista Azul*, titulada “A Manuel Gutiérrez Nájera”) a 1911 (fecha de su última colaboración en *Revista Moderna de México* y del cierre de esta publicación); luego, la de folklorista, cuyo gesto inaugural sería el artículo “Las fuentes del Folklore Mexicano”, publicado en 1919 en el primer número de *Revista Musical de México*, la cual fue dirigida por el propio Campos junto con Manuel M. Ponce. Esta faceta tendría su momento cúlmine en los años de 1928, 1929 y 1930, cuando Campos publica tres volúmenes fundamentales, respectivamente: *El folklore y la música mexicana*, *El folklore literario de México* y *El folklore musical de las ciudades*. Cabe señalar que en 1935 concluye dos obras más de carácter literario: la novela *Aztlán, tierra de las garzas* (Santiago de Chile, Ediciones Ercilla) y la primordial *El bar. La vida literaria en México en 1900*, que no logró ver publicada en vida.

³ Un acercamiento de este tipo podría hacerse a propósito del guiño folklórico con que Campos inaugura sus participaciones en *Revista Moderna* (Valdés, 1967: 124-129): una especie de ficción ensayística respecto a la música de Frédéric Chopin, titulada “Krakowiak” (julio de 1898, p. 9). Este título alude a la composición “Rondo à la krakowiak” (1828) del polaco, que, a su vez, es una indicación del género musical de la pieza, *krakowiak*, el cual, junto con la polonesa y la mazurca, fueron en el siglo XIX las danzas más representativas del nacionalismo folklórico de Polonia. Este gesto de intertextualidad multimedial parece anticipar, además de su característico talante musical, el interés que Campos mostrará por las producciones folklóricas mexicanas. A la vez, el contenido y estilo del cuento dan cabal cuenta del ambiente y estilo decadentista del que él mismo formó parte, con pasajes como: “Me siento cansado, vencido, enfermo, incurablemente enfermo, agostado en flor... siento pro-

a la luz en el último número de *Revista Moderna de México*, en junio de 1911, con el título de “‘Valenzuela’ (De la novela *El bar*)”;⁴ luego, en 1913 con título semejante, “‘Valenzuela’ (De la novela inédita *El bar*)”, en la revista *Nosotros*;⁵ posteriormente, formaría parte del libro *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)* como “El poeta Jesús E. Valenzuela” (Campos, 1929: 511-513); y, finalmente, aparecería en *El bar. La vida literaria de México en 1900* —cuyo manuscrito es de 1935—, bajo el título de “Jesús E. Valenzuela en el bar” (Campos, 1996: 43-48).⁶ El paso de este texto desde *Revista Moderna de México* hasta un libro sobre el folklore literario de México nos permitirá observar cómo Campos encontró en Valenzuela una idea y figura del intelectual en la que engarzó tanto su experiencia de la bohemia modernista como lo que él consideraba el folklore literario nacional. Para ello, estas páginas tendrán el siguiente orden expositivo: 1) exploraré algunos temas de las polémicas en torno a los modernistas para contrastarlos con la postura de Campos en su faceta como folklorista; 2) analizaré el texto sobre Jesús E. Valenzuela y las implicaciones del cambio de plataforma de publicación; 3) analizaré otras de las menciones que Campos hace de los modernistas en su libro sobre

el folklore literario mexicano; 4) y, finalmente, sintetizaré los rasgos del modelo de intelectual modernista que Campos pretende hacer trascender mediante su obra folklórica.

fundamente la inutilidad del vivir”. No por nada este texto ha sido señalado como “[l]a historia en la que más claramente se revela la exaltación del ‘artista-raro’” (Holdsworth, 1968: 825). Como en este, seguramente en otros de sus textos hay aspectos literarios que arrojarían luz sobre el interés de Campos por el folklore, así como sobre su particularidad como escritor modernista.

⁴ Campos, “‘Valenzuela’ (De la novela *El bar*)”, *Revista Moderna de México* XV (94) (junio de 1911), pp. 138-140.

⁵ Campos, “‘Valenzuela’ (De la novela inédita *El bar*)”, *Nosotros* (6) (octubre de 1913), pp. 121-122. La noticia de este texto la obtuve de Jalife Jacobo (2016: 123).

⁶ Existe otro texto de Campos con una historia editorial semejante al de Valenzuela, aunque en referencia a Manuel José Othón. Éste, sin embargo, no fue publicado en *Revista Moderna* —la “máscara” que Campos hace de Othón en 1903 (primera quincena de abril, pp. 97-98) es un texto diferente—, sino en la revista *Gladios*, en 1916, con el título “Othón” (febrero de 1916, pp. 107-113); más tarde fue incluido en *El folklore literario de México...* como “El poeta Manuel José Othón” (Campos, 1929: 514-517), y, finalmente, en *El bar...* como “El poeta Manuel José Othón en el bar” (Campos, 1996: 155-159). Sin embargo, para mantenernos estrictamente dentro del ambiente literario de los principales miembros del grupo que se conformó en torno a *Revista Moderna*, me enfocaré únicamente en el texto sobre Valenzuela.

Viejas polémicas, nuevas miradas

Será en 1929 cuando Campos publicará su texto sobre Valenzuela como parte de *El folklore literario de México...*, volumen de heterogénea composición, definido por el propio escritor como un “ensayo de espigamiento folklórico” (Campos, 1929: 8) en el que propone una especie de fusión entre la figura del “literato” y la del “folklorista”, pues este debe ser “pulidor del hallazgo de la piedra preciosa, con la selección realizada por el buen gusto del hombre de letras, para mostrarle al pueblo lo que es bello de su propia producción escogida y ennoblecida por la percepción del artista y su apreciación justa” (Campos, 1929: 8).

En esto, Campos no se aleja demasiado de otras visiones de la época en las que la recolección y la investigación de las manifestaciones folklóricas estaban más cercanas a una labor literaria de “mejoramiento” de las producciones tradicionales⁷ que a la perspectiva más filológica y antropológica que irían adquiriendo poco a poco. En todo caso, lo que interesa ahora en relación con la trayectoria intelectual del propio Campos es ver, para 1929, con tres décadas de distancia, su postura ante algunos de los temas que habían sido centrales en las polémicas iniciales del grupo

decadentista y luego modernista durante los últimos años del siglo XIX. Muestra de estos temas son la relación del escritor con el pueblo y la creación popular; la idea que se tenía de las clases bajas de la sociedad y las consecuencias de su falta de educación; así como la oposición entre el nacionalismo y el cosmopolitismo. Recordemos que en 1896 una de estas polémicas

giró principalmente alrededor de dos preocupaciones: una que cuestionaba si la literatura era en realidad un producto de la sociedad mexicana o simple copia de las corrientes estéticas europeas ya mencionadas; la otra, que se preguntaba si esas producciones literarias satisfacían las necesidades intelectuales de la “masa” y, por lo tanto, eran comprendidas y asimiladas por ella (Clark de Lara y Zavala, 2002: XXXI).

Respecto a la segunda de estas preocupaciones, Amado Nervo —voz protagónica

⁷ Un ejemplo de esto es una obra contemporánea a la de Campos, *Flor nueva de romances viejos*, “libro de divulgación preparado por Ramón Menéndez Pidal en 1928 (Madrid, La Lectura) y revisado en 1933 (2a versión comentada)” que contiene versiones facticias preparadas a partir de las versiones de tradición oral, con añadidos del propio Menéndez Pidal” (González, 2005: 234).

en este debate contra Aurelio Horta y José Monroy— decía con declarado desdén que no tenía el escritor ningún compromiso de escribir para hacerse entender por el pueblo, pues éste “no es capaz de entender... ni los versos del *Gil Blas Cómic*”.⁸ Como respuesta a esto, Horta pretendía reivindicar al pueblo mediante la romántica idea de que “[n]uestro pueblo, como todos los civilizados, tiene el instinto de escoger lo bueno y lo bello de la literatura”,⁹ y culpaba precisamente a la poesía decadentista de no ofrecer con sus “palabras bombásticas” medio de expresión adecuado a las emociones populares.

Para 1929, encontramos en Campos una especie de síntesis de estas dos posturas. Como vimos en la cita al inicio de este apartado, el elitismo y paternalismo no ha desaparecido, mas lo que sí ha cambiado es la manera en que un escritor y artista como él se sitúa frente a la creación popular, a través, precisamente, de su papel como folklorista. Por ello, Campos puede reconocer, con total condescendencia, la capacidad creativa del “pueblo”, pero también la necesidad del artista como “pulidor” de esas creaciones:

La recolección folklórica de un pueblo viene a comprobar que no hay solamente unos cuantos privilegiados literatos que, como los sabidores

de antaño, gozan del privilegio de decir bellamente las cosas. Quiere decir que hay una infinidad de sabidores iletrados en esa porción humana, y que el resto de ella está capacitado para entender lo que el ingenioso plebeyo dijo en una forma que es grata al oído y al gusto de la mayoría (Campos, 1929: 8).

Pero, igualmente, señala:

Y si el folklorista recoge un verso deformado por el uso de gentes incultas que no sienten ni piensan, y si sabe cómo era, cómo debió ser en su origen inicial, sonoro y bello con la belleza que le imprimió el artista rústico que lo compuso, comete un doble delito de encubrimiento y difamación, pues su deber elemental es enderezar la torcedura (7-8).

Desde esta óptica, la figura del artista-escritor queda imbricada con la del folklorista. Campos quiere superar la función

⁸ Amado Nervo, “Fuegos fatuos. Nuestra literatura”, *El Nacional* (15 de junio de 1896). En Clark de Lara y Zavala (2002: 164).

⁹ Aurelio Horta, “Literatura para el pueblo”, *El Partido Liberal* (20 de junio de 1896). En Clark de Lara y Zavala (2002: 172).

de los folkloristas como “simples recolectores y clasificadores” (7) y dotarlos de funciones creativas. Asimismo, las propias producciones populares tendrían, según él, una función como renovadoras de la creación literaria culta; es decir, sería en el folklore y no en los modelos europeos y académicos del lenguaje donde el artista debería buscar la renovación de su arte poética (18); planteamiento que responde plenamente al contexto del nacionalismo cultural de la época.

En la conclusión de *El folklore literario de México...*, Campos lanza algunas ideas más que nos hacen preguntarnos qué tanto se podría tratar de juicios retrospectivos respecto al propio grupo modernista. Especialmente cuando denuncia, entre muchas otras causas para el estallido de “la revolución social de 1914”, “la siniestra política del intelectual enterrado en su snobismo de imitador de la moda literaria que ya pasó, para no ocuparse sino de su arte cursi y falso, desdeñando todo contacto con la plebe a la que odia más por cretinismo suyo que por la ignorancia de ella” (669).

Llama la atención, por cierto, que sea 1914 y no 1910 el año señalado por Campos para el estallido de la revolución. Eso da cuenta de su simpatía, para ese año de 1929, no tanto al proyecto encabezado

por Francisco I. Madero,¹⁰ sino más bien al del Ejército Constitucionalista,¹¹ en el cual participó activamente en funciones administrativas y a cuyo principal líder, Venustiano Carranza, dedicó un libro (Aguirre López, 2015: XXXIII-XXXV).

Ahora bien, la denuncia de “la siniestra política del intelectual encerrado en su snobismo” es un duro juicio retrospectivo hacia la labor de los literatos en relación con las masas populares. De manera similar al argumento de Aurelio Horta en 1896, Campos culpa a los intelectuales

¹⁰ Sin embargo, en *El bar...*, Campos sí manifiesta cierta simpatía por Madero como “el líder más preclaro de la revolución que se preparaba” y narra cómo este dedicó uno de los ejemplares de su libro *La sucesión presidencial en 1910* (1908) “[a] los señores redactores de la *Revista Moderna de México*” y que todos los miembros de este grupo leyeron dicho ejemplar (Campos, 1996: 189).

¹¹ Campos ofrece sus propias impresiones respecto a la entrada triunfal de Álvaro Obregón, figura fundamental de la etapa constitucionalista, a la ciudad de México en 1914: “toda esa siniestra política en conjunto, hizo estallar la revolución social de 1914, al primero de cuyos líderes que llegó a México, Álvaro Obregón, oyó el autor de estas líneas la más tremenda requisitoria, formulada desde un automóvil en que el vencedor, de pie, aún con su brazo y su mano derecha entre cuyos dedos llevaba un puro encendido, fulminaba esa complicidad de hipocresías y perversidades, rodeado de una muchedumbre atónita en la calle de Gante” (Campos, 1929: 671).

prerrevolucionarios de perpetuar el desprecio a “la plebe” y de no contribuir a su mejoramiento y educación. Por ello, el pueblo no solo se vio obligado, como decía Horta, a consumir la “nefasta” literatura de las hojas volantes populares, sino que, diría Campos ya a la luz de la Revolución, no tuvo más remedio que levantarse en armas.

Vinculado también con el problema de la creación y la relación del escritor con los públicos lectores, Campos afirma que “[e]l escritor que es unilateral y que no ve sino lo que está acorde con su percepción estética, no será estimado sino por unos cuantos correligionarios”, mientras que “[e]l escritor que se desprende de su personalidad y la pone al servicio de sus contemporáneos en generoso impulso de contribuir a la cultura general, es probablemente el que cumple mejor con su deber de educador” (1929: 673).

Al hacer estos juicios tan contundentes, ¿estaba pensando en sus compañeros modernistas y en su propia labor como escritor dentro de este grupo? Es casi inevitable pensar que efectivamente resuenan en estos planteamientos algunos reclamos hacia lo que, a la luz del ambiente posrevolucionario de 1929 y en el marco de una obra educativa y de vocación divulgativa como *El folklore literario en Méxi-*

co..., Campos juzga como prácticas unilaterales y elitistas. Sin embargo, habría que considerar también que en *El bar...*, su gran crónica de la bohemia modernista —cuyo manuscrito está fechado en 1935, pero que no se publicó sino hasta 1996— no encontramos estos mismos juicios. De hecho, además de la sincera añoranza y evocación de los devenires de los poetas agrupados en torno a *Revista Moderna*, encontramos una visión que justifica el ostracismo grupal de los intelectuales en la época porfirista:

El grupo que se cernía en las alturas políticas despreciaba a los intelectuales porque a su juicio no servían para nada más que para perder el tiempo en componer versos o frases sin objeto, acaso sin sentido, porque les estorbaban y no laudaban la obra de expoliación a que estaban entregados en su acaparamiento de todas las fuentes de riqueza de la nación [...]. Los intelectuales, pues, hallábanse aislados, no habían sido incorporados a ningún partido político, esto es a la vida mexicana, y como una revancha de su aislamiento, habíanse ligado para llevar una vida de placer, fenómeno que se observa siempre en las épocas de decadencia (Campos, 1996: 151).

Como se ve, Campos compartía la idea, presente en las polémicas respecto al decadentismo, sobre que este era un estado social y espiritual que había sido consecuencia precisamente del férreo régimen porfirista, de su ideología positivista y de su desprecio por la actividad artística e intelectual. Lo anterior nos permite situar mejor los juicios antes referidos. Es decir, sin negar que en 1929 y en el específico contexto editorial de *El folkllore literario en México...* el autor parecía proponer una figura de intelectual más comprometido con el público popular, también es verdad que sabía comprender la especificidad del movimiento modernista en el contexto porfirista.

Por tanto, resulta de gran interés observar cómo logró insertar ciertas prácticas de la bohemia modernista en su compilación del folkllore mexicano. Curiosamente, uno de los aspectos que le permitirá establecer un vaso comunicante entre el folkllore y la bohemia modernista es el consumo de alcohol, ya que nos dirá que la producción folklórica “vivió desbordada locamente por calles, plazas, tabernas y pulquerías, lugares donde hace eclosión el pensamiento en la combustión del alcohol en la plebe, como en las tertulias y el bar en la gente ‘bien’” (Campos, 1929: 14). No sorprende, entonces, que el espacio social en que sitúa el retrato en movimiento de Jesús E. Valen-

zuela que aparece tanto en *Revista Moderna de México* como en *El folkllore literario de México...* sea, precisamente, el bar.

Jesús E. Valenzuela: del bar al folkllore mexicano

Como mencioné ya, el texto en cuestión fue publicado por primera vez en *Revista Moderna de México* en junio de 1911, al mes siguiente de la muerte de Valenzuela; por tanto, se puede entender, junto con varios otros que se publicaron en ese mismo número, como un homenaje al poeta

¹² Se incluyeron textos de Roberto Argüelles Bringas (“A Jesús E. Valenzuela”, p. 151); Balbino Dávalos (“Jesús E. Valenzuela”, p. 147); Max Henríquez Uruña (“Jesús E. Valenzuela” [De *El Fígaro*], pp. 185-186); Francisco J. Hernández (“A la memoria de un poeta muy amado”, pp. 171-173); Rafael López (“Jesús Valenzuela”, pp. 131-135); Habacuc C. Marín, (“A Jesús E. Valenzuela” [De *El Cosmopolita*], pp. 180-181); Manuel de la Parra (“En la muerte del poeta Jesús E. Valenzuela”, pp. 141-142); Juan Sánchez Azcona (“Jesús E. Valenzuela”, pp. 148-150); Justo Sierra (“Jesús E. Valenzuela (A los que proyectaban una velada en su honor)”, pp. 167-168); y una nota sin firmar proveniente de *El Imparcial* (“Muerte del poeta Jesús E. Valenzuela”, p. 191). Además, se volvieron a publicar reseñas antes aparecidas en los libros de poemas de Valenzuela, como la de S. Hernández Serrano (“Almas y cármes” [De *El Fígaro* de La Habana], pp. 189-190); Jesús Semprún (“*Almas y cármes* (Por Jesús

fallecido.¹² Este texto apareció en el que sería, de hecho, el último número de la revista, de manera que se ubica en al menos tres coyunturas determinantes para el ambiente literario mexicano de la época: la muerte de Valenzuela, el fin de *Revista Moderna de México* y el inicio de los álgidos años revolucionarios que transformarían en buena medida el contexto en el que el movimiento modernista tuvo su auge.

El título con el que apareció el texto en *Revista Moderna de México*, “‘Valenzuela’ (De la novela *El bar*)”, anunciaba su pertenencia al proyecto supuestamente novelístico, más bien cronístico y con tintes autobiográficos, en que Campos detalló sus vivencias al lado de los modernistas. Por ello, en *El bar...* se ofrece un marco narrativo para el texto, pues queda situado en los primeros capítulos, cuando se narra que Alberto Leduc —con el pseudónimo de Raúl Clebodet— lleva a Campos —alias Benamor Cumps— ante Valenzuela y se lo presenta.

En las revistas y en *El folklore literario de México...*, el texto comienza de lleno enfocado en la figura de este personaje: “Allí estaba. Su sombrero felpudo lanzaba un reto mosquetero a la vida”.¹³ Desde esta primera frase, queda claro que lo que interesa mostrar de Valenzuela es su figura, gesto, palabra y presencia; en todo esto

radica aquello que a nuestro autor le parece más trascendente de la bohemia modernista. El calificativo de “mosquetero” aplicado al sombrero nos da una imagen literaturizada de Valenzuela en la que resuena lo que “[e]l propio Campos dejaría consignado en sus memorias [sobre] que el uso de chambergos con plumas artagnanescas y de audaces bigotes a lo mosquetero, se convirtieron en señales externas de la alegre, intemperante y retadora juventud que hacía la *Revista Moderna*” (Ramírez, 2005: 42).¹⁴ Cabe adelantar que, al ser incluido en 1929 en *El folklore literario de México...*, el texto sobre Valenzuela iría acompañado de una fotografía del poeta que lo retrata, efectivamente, de capa y sombrero, ante una mesa de libros en un jardín (ver imagen 1).

E. Valenzuela. México. 1904)” [De *El cojo ilustrado*, de Caracas, Venezuela], pp. 160-163); José Juan Tablada (“*Almas y cármenes*, Versos de Jesús E. Valenzuela”, pp. 143-144); y una del propio Campos (“*Almas y cármenes* [De Jesús E. Valenzuela]”, pp. 152-156). Asimismo, se reprodujeron algunos poemas de Valenzuela.

¹³ Campos, “‘Valenzuela’ (De la novela *El bar*)”, *Revista Moderna de México* XV (94) (junio de 1911), p. 138.

¹⁴ Ramírez hace este atinado comentario a propósito de un retrato de Campos hecho en 1900 por Julio Ruelas, en el que nuestro autor luce una indumentaria arcaizante, plenamente mosquetera, de cuello de gorguera, jubón y emplumado chambergo (Julio Ruelas, *Retrato de Rubén Campos*, 1900, óleo en tela, 36 x 38 cm; se puede



Fotografía de Valenzuela incluida en El folclore literario de México... con el pie de imagen "El poeta Jesús E. Valenzuela". Fuente: Campos, 1929: 512.

Valenzuela queda, pues, dibujado como una especie de héroe, en gesto desafiante ante la vida, pero al mismo tiempo, generoso y dispuesto a dar la debida bienvenida a todo aquel que le fuera presentado por un amigo. El poeta interrumpía su plática amena solo para ordenar que se le sirviera de beber al recién llegado; luego “se engolfaba de nuevo en aquella plática que tenía pendiente de sus labios al auditorio, aquella plática que era una fuente límpida de gracia, un borbotón perenne de ingenio, una locuacidad maravillosa de talento al que tenía abierta una válvula siempre”.¹⁵

La escena es clara: Valenzuela hablando y a su alrededor un grupo de oidores atentos a cada palabra que salía de su boca. El ambiente es el bar, pero podría ser también una noche en torno a una fogata o cualquier otro espacio en el que haya alguien que cuenta historias y alguien que escucha. No es gratuito que Campos se refiera a Valenzuela como “el cuentista”;¹⁶ se trata de una situación esencialmente humana, más allá de una época y lugar específicos, pero que, al mismo tiempo, adquiere características particulares dependiendo del momento de la historia en que se desarrolla. En el contexto modernista, nos ayuda a repensar la importancia que la elocuencia tenía para estos escritores y la función de Valenzuela, además de como mecenas de la *Revista Moderna*, como elemento

congregador del grupo. Por supuesto, esto tendría que ver con su distintiva riqueza y generosidad para ofrecer grandes banquetes en su casa, a los cuales acudían gustosos todos los modernistas, pero también se relaciona con su “locuacidad maravillosa de talento”. Campos nos dibuja esto en otro pasaje magnífico:

El señor de Brantome hubiérase quedado perplejo ante la multitud de anécdotas traídas tan a cuento por su caro discípulo; una fuga de ninfas perseguidas por silvanos se esfumaba en los ojos mongólicos

ver en: <http://museoblaisten.com/Obra/2565/Retrato-de-Rub-n-Campos>). Este retrato sería reproducido en una de las portadas de *Revista Moderna* (núm. 11, primera quincena de julio de 1900). En esta “adopción de desplantas mosqueteros y atavíos ‘artagnanescos’ [que] encerraba toda una definición de la definición de la postura antiburguesa del grupo” (Ramírez, 2005: 24) es clara la influencia de la literatura de Alexandre Dumas (padre) y otras expresiones de la novela de capa y espada, sobre lo cual dan cuenta también otros modernistas. Así, por ejemplo, de la lectura de Dumas que le acarrió la expulsión del seminario al que asistía, nos habla Balbino Dávalos (Ramírez Vuelvas, 2010: 38); mientras que el propio Valenzuela narra cómo las novelas de capa y espada lo influyeron en la actitud que llegó a adoptar en un episodio escolar de su infancia (Valenzuela, 2001: 48).

¹⁵ Campos, “‘Valenzuela’ (De la novela *El bar*)”, *Revista Moderna de México* XV (94) (junio de 1911), p. 138.

¹⁶ Campos, art. cit., p. 139.

de Ruelas, los ojos bribonzuelos de Couto tenían pinceladas de agua marina florecida de nereidas desnudas; el escultor Contreras sonreía encantado detrás de su barba mora, los ojos rientes y acariciadores de caderas anforinas de mármol rosa. . . Othón, satisfecho y ya muy bien servido, amador de bellos cuentos, comentaba en una gran voz: “¡Qué bárbaro...!” Y los cuentos sucedíanse con laudable abundancia.¹⁷

La escena ahora queda más detallada: entre el auditorio de Valenzuela están Julio Ruelas, Bernardo Couto, Jesús Contreras y Manuel José Othón; en los ojos de cada uno están reflejadas las visiones de lo que en ellos provocaban las historias de Valenzuela. Este, a su vez, es caracterizado como discípulo de Pierre Bourdeille, señor de de Brantôme, militar y cronista francés que vivió en la segunda mitad del siglo XVI y de cuya obra, más que su veracidad histórica, se reconoce el anecdótico, ameno y agudo —e incluso “libertino”— estilo que le permitió ofrecer una curiosa sociología de la vida cotidiana de su época.¹⁸ Habría que indagar más respecto a la influencia de este personaje en el grupo de los modernistas,¹⁹ pero por ahora basta reparar en que le permite a Campos ubicar a Valenzuela como parte de una

antigua genealogía de excelentes “conversadores” y contadores de anécdotas.

¹⁷ Campos, art. cit., p. 139.

¹⁸ Ejemplo claro de ello es su texto *La Vie des Dames Galantes*, en donde se concentra “en hablar de las prácticas sexuales de las mujeres de cierto rango social” (Ruiz García, 2003: 61) con lo que “recoge una parte de la historia de la sexualidad femenina de su tiempo. Su mérito consiste en escudriñar un terreno olvidado por los historiadores oficiales del momento” (Ruiz García, 2003: 73). Este texto es una de las cuatro partes de sus memorias publicadas póstumamente (1665-1666), las cuales incluyen también: *La Vie des Dames Illustres*, *Les Vies des Hommes Illustres et Grands Capitaines Français* y *Les Vies des Hommes Illustres et Grands Capitaines Étrangers* (Ruiz García, 2003: 73). Otra obra curiosa y que ha recibido, por obvias razones, más atención en España es *Rodomontades et gentilles rencontres espagnoles*, traducida como *Gentilezas y bravuconadas de los españoles*.

¹⁹ Esto implicaría dar cuenta de qué obras y qué ediciones o traducciones pudieron haber sido leídas por los modernistas, así como establecer posibles intertextos temáticos, estilísticos o incluso biográficos con este autor. Podría ser este un terreno fértil de exploración, pues no es Campos el único de los modernistas que refiere a Brantôme: José Juan Tablada, en el primer volumen de sus memorias, lo equipara también con otro personaje: “Juan Dueñas el alegrón y viejo lechuguino que [en] el año de 1890 podía evocar, medio siglo atrás, el anecdotario íntimo y galante de la ciudad, siendo una equivalencia nuestra del Caballero Brantôme, como un rival profano del docto González Obregón, atraía poderosamente, con su sabrosa charla a quien, como yo, adora su ciudad natal” (2010: 282).

Ahora bien, las imágenes de la mitología grecolatina (ninfas perseguidas por silvanos, nereidas desnudas) que Campos dibuja en los ojos de sus compañeros parecen contrastar con lo que, según él mismo dirá, eran los temas de los “cuentos” de Valenzuela: “anécdotas de generales, ministros, magistrados, los políticos de ayer y de hoy, de quienes había sido camarada o consejero, compañero o anfitrión, y que desfilarían ante nuestra expectación regocijada como una mascarada en procesión”.²⁰ Podría ser que Valenzuela oscilaba fácilmente de temas literarios a mundanos, pero más bien habría que pensar en que los sucesos de ese mundo político y burgués que los modernistas despreciaban eran filtrados, transformados, literaturizados en fin, por Valenzuela, que los volvía tan apasionantes como algunos de los más sensuales episodios de los mitos griegos. Por ello, los modernistas lo escuchan con fruición y con “expectación regocijada”.

Si recordamos que, como se expuso en el apartado anterior, Campos justificaba el agrupamiento, el hedonismo y la bohemia modernista como una “revancha” ante el aislamiento al que estaban condenados los intelectuales en el porfiriato, podemos situar aún mejor la relevancia de mostrar con lujo de detalles cómo se desarrollaba esta “revancha” en la figura de Valenzuela, en su función congregadora, en su

locuacidad irresistible y en todo aquello que estaba alrededor de la experiencia vital y literaria de los modernistas. Es precisamente esta habilidad narrativa de Valenzuela el rasgo que parece justificar la posterior inclusión del texto que estamos comentando en un medio editorial completamente diferente al de la *Revista Moderna de México*.

Como habíamos adelantado, en 1929 dicho texto, ilustrado con una fotografía, pasará a formar parte de uno de los capítulos de *El folklore literario de México...* Resulta sin duda sorprendente a primera vista que el capítulo en el que es incluido se titule “Los injertadores del folklore en la literatura”. En él, Valenzuela queda colocado a la par de otras figuras como Luis G. Ledesma, Ramón Valle, José Joaquín Fernández de Lizardi, José Rosas Moreno, Manuel José Othón y Antonio Plaza (Campos, 1929: 495-527). Sin embargo, a diferencia de los textos dedicados a los demás (con excepción del de Othón), el de Valenzuela no tiene ni el tono ni la explícita intención de explicar y dar a conocer la obra del poeta y su aporte al folklore, sino que, más bien, como vimos párrafos arri-

²⁰ Campos, “‘Valenzuela’ (De la novela *El bar*)”, *Revista Moderna de México* XV (94) (junio de 1911), p. 140.

ba, el poeta mismo, su vida, sus palabras, sus gestos y sus acciones son presentados como el folklore mismo. Así, el objetivo del texto en este nuevo contexto, más que explicar, es mostrar una forma de ser, de presentarse, de actuar en el espacio público, de beber, de hablar, de narrar historias y de relacionarse con los otros. Todo esto conformaría un tipo de “folklore”, entendido en el sentido amplio de conjunto de prácticas culturales de un grupo determinado, las cuales mostrarían, a su vez, modos de hacer literatura y de ser intelectuales.

Desde el marco de los estudios folklóricos contemporáneos e incluso en los del contexto de Campos, este gesto y su planteamiento es, por supuesto, cuestionable y, de hecho, se ha señalado que entre las cosas que le sobran a *El folklore literario de México...*, “por muy interesantes o chistosas que parezcan, hay que contar su desfile de poetas” (Pérez Martínez, 2015: 41). Sin embargo, en términos de literatura e historia de las ideas, es preciso no juzgar esto únicamente como una falta de rigor o una necesidad por parte de Campos, sino como una pista para establecer un vínculo entre sus facetas como modernista y folklorista a partir del hilo conductor de la concepción que tiene del intelectual, lo cual encarnó claramente en su texto sobre Jesús Valenzuela.

Los modernistas: intelectuales ingeniosos

En otras secciones de *El folklore literario de México...* encontramos más elementos para la caracterización del folklore y para observar cómo se imbrica en él la figura del escritor y del intelectual. En el capítulo “El ingenio y el humorismo de los mexicanos”, Campos incluye varias anécdotas, chistes y conversaciones de sus compañeros modernistas, precisamente bajo la premisa de que estos actos discursivos estaban llenos de ocurrencias e “ingeniosidades satíricas” que daban muestra del particular humorismo mexicano. En las páginas introductorias a dicha sección, plasma su concepción del intelectual modernista y su particular asimilación, desde el presente específico de 1929 y en el marco de una obra como *El folklore literario de México...*, de un pasado del cual él mismo formó parte, pero que observa ahora bajo el encuadre de su interés folklórico. Esto explica, en cierta medida, la reducción y simplificación que hace del grupo modernista, al poner todo el énfasis en su “ingenio” conversacional:

En la mayor parte de los casos (un escritor tiene que relacionar sus observaciones con su época, y yo relaciono lo que escribo, con la mía) *los intelectuales son gentes independien-*

tes, desorbitadas y desordenadas, que se agrupan desdeñando cuanto les rodea, para derrochar su ingenio, los que tienen el don de expresarse exabrupto, a propósito de cualquier nadería. He pasado los mejores años de mi vida oyendo a un grupo de intelectuales ingeniosos (1897-1907) y de aquella lejana época solamente he podido reconstruir unos cuantos rasgos ingeniosos. Si entonces noche a noche me hubiera ocupado de escribir las ocurrencias oídas durante el día, hubiera logrado reunir varios volúmenes de ingeniosidades satíricas, brotadas a cada instante del peregrino ingenio de Jesús E. Valenzuela, José Juan Tablada, Luis G. Urbina, Ernesto Elorduy, Julio Ruelas, habituales comentaristas del momento o platicadores de sucesos ingeniosamente relatados, como Rafael Delgado y Manuel José Othón. Los demás literatos de la *Revista Moderna de México*, por azar solían tener rasgos ingeniosos en la conversación, o referir anécdotas que han quedado bajo el dominio del folklore (Campos, 1929: 531).²¹

Encontramos varios elementos de interés en este fragmento. Primero, de nuevo la idea del desdén de los intelectuales hacia “cuanto les rodea”, siempre y cuando tengan un grupo al cual pertenecer. De he-

cho, en el caso de los modernistas —más aún en su carácter de decadentistas—, ese desdén parecía ser el requisito para pertenecer al grupo. Segundo, el periodo de 1897 a 1907, que señala Campos como el mejor de su vida, por un lado, indica la sólida conformación del grupo previamente a la publicación del primer número de *Revista Moderna* (julio de 1898); por otro lado, nos lleva a especular sobre cuál suceso marcó el año de 1907 como el fin de la etapa congregacionista de los modernistas: ¿podría ser la muerte de Julio Ruelas o la enfermedad que atacó a Valenzuela y que terminaría llevándolo a la muerte en 1911? Tercero, es notable que, antes que como “escritores”, Campos caracteriza a los modernistas como “intelectuales”. En *El bar...*, entiende esta última categoría de manera amplia, en el sentido de que los intelectuales son quienes “trabajan con su inteligencia como un medio honesto de vivir” (Campos, 1996: 191), ya sea que se dediquen a escribir literatura, a defender causas judiciales, a diagnosticar enfermedades o a hacer cálculos. Sin embargo, en el fragmento antes citado, el folklorista nos ofrece rasgos particulares de los intelectuales modernistas: derrochadores de ingenio, con capacidad

²¹ El resaltado es mío.

de “expresarse exabrupto”, además de personas “independientes, desorbitadas y desordenadas”.

También llama la atención la declaración de la imposibilidad de reconstruir por completo lo que escuchó en aquellas charlas y reuniones. En la asimilación del grupo modernista que estaba haciendo y proyectando en 1929, a Campos le resultaba fundamental rescatar la dimensión vívida y práctica del ser intelectuales, pues esto no necesariamente quedaba manifiesto en la producción literaria. En *Revista Moderna y Revista Moderna de México* sin duda estaban ya plasmados para la posteridad los principios estéticos del modernismo, pero al incluir a Valenzuela y aludir a otros de sus compañeros del grupo modernista en *El folklore literario de México...*, Campos parece insistir en la necesidad de mostrar también las prácticas en torno a esa escritura, es decir, un modo particular de desempeñarse como intelectuales desde la base de un modo de convivir y de conversar.

Para finalizar este apartado y dar paso a las conclusiones de este trabajo, solo quisiera señalar otra de las implicaciones de la asimilación que Campos hizo del grupo modernista en 1929: el choque generacional de los sobrevivientes de aquella agrupación con los jóvenes Contemporáneos.

Esto se condensa paradigmáticamente en la polémica que se dio entre Campos y Salvador Novo a raíz de la reseña que este último hizo de *El folklore literario de México...*, en la cual, además de descalificar la obra, “rechazaba al respetado Campos como parte de una generación incapaz de hacer creaciones artísticas” (Mahieux, 2008: 159)²² y se refería despectivamente al grupo modernista en general, o sea a los “Tabladas, Valenzuelas y Nervos, Othones y Delgados; en cuyo cerebro, como en un álbum de retratos, se guardan las portadas de Julio Ruelas”.²³ Más adelante continúa señalando que Campos pertenece

a una generación en que el estado seco y la campaña antialcohólica eran extraños como el trimotor; en que el ejemplo de Alfred Jarry, de Verlaine, la tradición baudeleriana mal entendida, las leyendas de la vida de Poe, hicieron al artista de los noventa un convencido de la inspiración [...], de una inspiración provocada por la momentánea

²² En inglés en el original: “the young Novo dismissed the respected Campos as part of a generation incapable of artistic creation”.

²³ Salvador Novo, “Generación anecdótica”, *El Universal Ilustrado XIII* (631) (13 de junio de 1929). En Novo (2013).

euforia que conceden ciertos rituales a que gusta de aludir y entregarse y que *han resultado en un surtido de chistes gruesos, tan malolientes y que parecen constituir sin embargo la parte más cara de sus recuerdos.*²⁴

El joven Novo, de apenas veinticinco años, buscaba claramente deslindarse de un modelo de escritor que le parecía caduco y que veía encarnado en la figura de Campos, quien estaba cerca ya de los sesenta años. Esta afrenta debe leerse en el ya señalado marco de los debates sobre la cultura y la literatura mexicana posrevolucionaria, en los cuales Novo oponía a la figura del intelectual como guardián de cultura obsoleta “la del cronista que informa al público de una manera juguetona y provocadora, comentando las novedades culturales en un medio efímero” (Mahieux, 2008: 171).²⁵ En esta nueva propuesta, lo que resulta interesante, en función de lo que se ha planteado hasta ahora, es que Novo desprecia todo aquello que Campos quería hacer trascender de los modernistas: las reuniones animadas por el alcohol, las anécdotas y “cuentos” que amenizaban sus reuniones, el ingenio de sus conversaciones, la fiesta y la bohemia.

De hecho, en un gesto cuya legitimidad podemos poner en duda, considerando el

nada discreto tono de la posterior autobiografía de Novo (2008), este poeta le reprocha a Campos que nada ganaba la literatura mexicana “con la exposición de los aspectos groseros y bajos de la vida privada de nuestros hasta ayer queridos poetas y escritores”, a la vez que afirmaba que “los genios actuales [...] no dejaremos anecdotario porque es cualidad nuestra la conversación brillante y ligera”,²⁶ la cual no debía mezclarse con lo que escribían “en serio”.

Como se ve, la disputa por los nuevos espacios literarios pasaba no solo por la confrontación en el campo de los estilos y las formas poéticas, sino también por la manera en que el escritor se situaba en el espacio público, por su modo de comportarse, de hablar y de proyectar a la posteridad su figura. En este marco, la asimilación y propuesta de Campos para

²⁴ Novo, art. cit. El resaltado es mío.

²⁵ En inglés en el original: “To the figure of the intellectual as collector and guardian of obsolete culture, exemplified by Campos, Novo counterposes that of the chronicler who informs the public in a playful and provocative manner, commenting on cultural novelties through an ephemeral medium, the press, which is also a commodity to be read and exchanged”.

²⁶ Salvador Novo, “Generación anecdótica”, *El Universal Ilustrado XIII* (631) (13 de junio de 1929). En Novo (2013).

la recuperación del pasado modernista, que queda manifiesta en su texto sobre Jesús E. Valenzuela, en varios espacios de *El folklore literario en México...* y en *El bar...*, cobra una nueva importancia y nos invita a visitar la recepción que de los modernistas se hizo en la época posrevolucionaria y en los años posteriores.

Conclusiones

Este recorrido a través de la trayectoria de Rubén M. Campos como escritor modernista y como folklorista tuvo la intención de explorar cómo incorporó este autor su experiencia de la bohemia modernista en uno de sus más importantes trabajos sobre el folklore mexicano, así como analizar qué repercusiones tuvo esto en la idea de intelectual con la que para 1929, en el contexto del nacionalismo cultural, asimiló el pasado modernista. En esta trayectoria, un contrapunto importante fue el que se dio entre, por un lado, las ideas que Campos plasmó en sus estudios folklóricos sobre el pueblo, la creación popular y la función del literato, y, por el otro, la postura ética y estética que los modernistas mantuvieron ante esos mismos temas en las polémicas iniciales del grupo a finales del siglo XIX. Ahora bien, la continuidad entre su experiencia bohemia y su mirada folklórica se expresó en el texto sobre Jesús E. Valenzuela, que atrave-

só dieciocho años de vida editorial, desde 1911 a 1929, y el cual sugiere que su particular concepción de los modernistas como intelectuales fue lo que permitió a Campos actualizar este texto en una obra como *El folklore literario de México...*

A este respecto fue fundamental tener presente el contexto discursivo de cada uno de los espacios en que nuestro autor expuso sus consideraciones. En *El folklore literario de México...*, el escritor utiliza el texto para presentar a Jesús E. Valenzuela como un intelectual modernista, cuyos rasgos más sobresalientes se vinculan con una forma de ser, de hablar y de relacionarse. Estos rasgos, que en el contexto de 1911 podían explicarse como gestos de rebeldía y de “revancha” —en términos de Campos— ante el ambiente porfirista, quedaron asimilados en 1929 como parte de una forma de folklore mexicano, en el sentido amplio de una cultura compartida que incluye la presencia en el espacio público, la elocuencia en la conversación y el ingenio de la palabra. A casi dos décadas de la desaparición de *Revista Moderna de México*, son esos los rasgos que rescata Campos del grupo modernista y no propiamente los principios de su estética poética.

Valenzuela y otros modernistas son descritos como “injertadores del folklore en la literatura” porque su papel como intelec-

tuales queda definido tanto a partir de su estética y de las innovaciones estilísticas y temáticas de su creación artística, como por el ingenio y la locuacidad que caracterizaron sus conversaciones y que Campos, en su doble función de modernista y luego folklorista, quiso hacer trascender no solo como parte de la historia literaria, sino también de la cultura mexicana en general. Es preciso señalar que el énfasis en estos aspectos de los modernistas debe entenderse en el marco específico de una obra como *El folklore literario de México...*, pues en *El bar...*, obra que Campos venía anunciando desde 1907 y sobre la cual valdría la pena hacer un estudio intertextual más detallado, la representación de los modernistas tiene más matices.

El papel de Campos como folklorista está atravesado, pues, además de por las ideas propias de los estudios folklóricos y del nacionalismo cultural, por su concepción de los modernistas no solo como artistas y escritores, sino también como intelectuales, a partir de la base de un modo de convivir, relacionarse y conversar; esto es lo que le permitió en 1929 engarzar su faceta modernista con la de folklorista. Entre otros aspectos, espero que estas páginas hayan arrojado nuevas luces sobre la asimilación que del fenómeno modernista hicieron sus representantes años después y en un contexto muy diferente del que los vio surgir como grupo.

Bibliografía

Aguirre López, Dulce Diana, 2015. *Edición crítica de Claudio Oronoz, de Rubén M. Campos* (Tesis de maestría en Letras Mexicanas). México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Arenas Ruiz, José de Jesús, 2006. *Diez artículos sobre la literatura realista mexicana de Rubén M. Campos* (Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas). México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Campos, Rubén M., 1928. *El folkllore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*. México: Secretaría de Educación Pública–Talleres Gráficos de la Nación.

_____, 1929. *El folkllore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*. México: Secretaría de Educación Pública–Talleres Gráficos de la Nación.

_____, 1930. *El folkllore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. México: Secretaría de Educación Pública.

_____, 1979. *El folkllore literario y musical de México*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato. Primera edición 1946.

_____, 1983. *Obra literaria*. Guanajuato: Gobierno del Estado de Guanajuato.

_____, 1995. *El folkllore musical de las ciudades: investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. México: CENIDIM. Primera edición 1930.

_____, 1996. *El bar. La vida literaria de México en 1900*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

_____, 1998. *Cuentos completos*. México: CONACULTA.

Clark de Lara, Belem y Fernando Curiel Defossé (coords.), 2002. *Revista Moderna de México (1903-1911). Índices*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Clark de Lara, Belem y Ana Laura Zavala, 2002. “Introducción”. En Belem Clark de Lara y Ana Laura Zavala (eds.), *La construcción del modernismo (antología)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. VII-XLV.

- Gómez Rivas, Armando, 2003. “Nocturno en Sol: relaciones musicales en los cuentos de Rubén M. Campos”. *Heterofonía* (129): 81-93.
- González, Aurelio, 2005. “El romance: transmisión oral y transmisión escrita”. *Acta poética* 26 (1-2): 219-237.
- Holdsworth, Carole A., 1968. “Characterization in the stories of Rubén M. Campos”. *Hispania* 51 (4): 825-829.
- Jalife Jacobo, Anuar, 2016. *Rebeldes y redentores. La juventud en las revistas literarias mexicanas (1916-1919)* Gladios, La Nave, Pegaso, San-Ev-Ank y Revista Nueva (Tesis de doctorado en Literatura Hispánica). San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- Koch, Dolores M. 1985. “Serge I. Zaitzeff: Rubén M. Campos. Obra literaria”. *Revista Iberoamericana* LI (130-131) (ene.-jun. 1985): 383-384.
- López López, Miguel, 1964. *Rubén M. Campos y su obra* (Tesis de licenciatura en Letras Españolas). México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mahieux, Viviane, 2008. “The chronicler as streetwalker: Salvador Novo and the performance of genre”. *Hispanic Review* (76): 155-177.
- Mendoza, Vicente T., 1953. “Cincuenta años de investigaciones folklórica en México”. En Sociedad Folklórica de México, *Aportaciones a la investigación folklórica de México*. México: Imprenta Universitaria. 81-111.
- Novo, Salvador, 2008. *La estatua de sal*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____, 2013. *Viajes y ensayos 2: Crónicas y artículos periodísticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oles, James (ed.), 2005. *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pérez Martínez, Herón, 2015. *Por las sendas del folklore literario mexicano*. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Rodríguez Rivera, Virginia, 1967. *Mujeres folkloristas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramírez, Fausto, 2005. “El arte mexicano de las dos primeras décadas del siglo XX en la colección de Andrés Blaisten”. En James Oles (ed.), *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 13-27.

_____, 2005. “Julio Ruelas, *Retrato de Rubén M. Campos, 1900*”. En James Oles (ed.), *Arte moderno de México. Colección Andrés Blaisten*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 42-43.

Ramírez Vuelvas, Carlos, 2010. “Introducción”. En Balbino Dávalos, *Digresiones de un pasado lejano. Memorias*. Edición crítica y estudio preliminar Carlos Ramírez Vuelvas. Colima: Universidad de Colima. 37-82.

Ruiz García, Claudia, 2003. “Erasmus, Rabelais y Brantôme, dos rostros de libertinismo y el libertinaje del siglo XVI”. *Anuario de Letras Modernas* 11 (2002-2003): 61-80.

Sol Tlachi, Carlomagno, 2011. “Rubén M. Campos y el contexto literario en la Ciudad de México”. *Valenciana* (8): 95-116.

Tablada, José Juan, 2010. *Obras IX. La feria de la vida. Memorias I*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Toledo Guzmán, Liliana, 2017. “*El programa de música de las Misiones Culturales: su inscripción en las políticas integracionistas posrevolucionarias y en la construcción del nacionalismo musical mexicano (1921-1932)* (Tesis de maestría en Historia). Cuernavaca, El Colegio de Morelos.

Valdés, Héctor, 1967. *Índice de la Revista Moderna. Arte y ciencia (1898-1903)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Valenzuela, Jesús E., 2001. *Mis recuerdos. Manojó de rimas*. Prólogo, edición y notas de Vicente Quirarte. México: CONACULTA.

Záitseff, Serge I., 1976. “Más sobre la novela modernista: *Claudio Oronoz*, de Rubén M. Campos. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 5 (372): 371-378.

_____, 1996. “Prólogo”. En Rubén M. Campos, *El bar. La vida literaria de México en 1900*: 5-24.

03.

Bígamos errantes del gran Michoacán en la segunda mitad del siglo XVIII

The Wandering Bigamous around the Great Michoacán of the Second Half of the 18th Century

Berenice Guevara Sánchez
Escuela Nacional de Estudios
Superiores Unidad Morelia
UNAM

recepción: 3 de octubre de 2018
aceptación: 28 de marzo de 2020

Resumen

En la segunda mitad del siglo XVIII, durante la pugna ideológica y política entre la Corona española y la Iglesia novohispana, se desarrollaba, a su vez, una disputa por el control jurisdiccional del delito de *dúplice matrimonio* en toda la Nueva España, sobre todo a partir de la publicación de la Real Cédula del 10 de agosto de 1788. Este trabajo muestra parte de los avatares que dicha desavenencia supuso para la impartición de justicia del Santo Oficio; asimismo, expone los problemas que comúnmente enfrentó la Inquisición para sentenciar. Se abordan también los castigos aplicados a los casados dos veces, que representaban simbólicamente los preceptos consuetudinarios de la época, los cuales variaban según el género y el origen social del inculpado. Por último, como elemento innovador, se presentan imágenes de los procesados, gracias a la colaboración con el especialista en retrato hablado Agustín Cerezo Leiva, que recreó los rostros de algunos bigamos a partir de los expedientes de la comisaría inquisitorial de Valladolid, perteneciente al obispado de Michoacán.

Palabras clave:

bigamia, Santo Oficio, Real Cédula, trasgresor, castigo

Abstract

During the second half of the 18th century, in the middle of the ideological and political conflict between the Spanish Crown and the local Church, a dispute over the jurisdictional control of the crime of *duplicious marriage* developed throughout New Spain, especially after the publication of the Royal Decree of August 10, 1788. This article shows some of the dispute's vicissitudes within the Holy Office justice system. Furthermore, it analyzes the recurrent problems the Inquisition faced when sentencing. Other elements addressed include the punishments applied to the twice married, which symbolically represented the prescriptive morals of the time, varying according to the gender and social origin of the accused. Finally and newly, illustrations are included, thanks to the spoken portrait specialist Agustín Cerezo Leiva, who recreated the faces of some of the bigamous from the *Comisaría Inquisitorial* of Valladolid (*Obispado* of Michoacán) archives.

Key words:

bigamy, Holy Office, Royal Certificate, transgressor, punishment

El contexto

Abordar la bigamia en el siglo XVIII obliga a hablar sobre el Santo Oficio, institución que tenía injerencia sobre “los casados dos veces”, como también se llegó a conocer, a finales de dicho siglo, a los involucrados en este fenómeno. Pero esta no era la única autoridad que tenía competencia sobre el tema, ya que por tradición era un asunto de *fuero mixto*. Carlos III había modificado algunas leyes para tener amplitud de intervención en la materia eclesiástica:

vicario y delegado de la silla apostólica, y en virtud de la cual compete a mi real potestad intervenir en todo lo concerniente al gobierno espiritual de las Indias, con tanta amplitud, que no sólo me está concedida por la Santa Sede sus veces en lo económico y de las dependencias y cosas eclesiásticas, sino también en lo jurisdiccional y contencioso (1982: 295).

En esas líneas concurren varios datos relevantes, como la adyacencia de dos ramas, una temporal y otra espiritual, elemento no menor para las formas de entender el mundo y actuar frente a él de la sociedad colonial, que adecuaba sus prácticas sociales conforme a los principios que la regían. De ahí se desprende que —desde la Baja Edad Media— no solo la justicia real tuviera injerencia sobre la bigamia, sino también la Inquisición. En los siglos XVI y XVII, su competencia quedó reconocida en virtud de la sospecha de herejía. Usualmente se creía que la bigamia implicaba una dañada interpretación del sacramento matrimonial:

Maldad conocida fazen los omes en casarse dos veces a sabiendas, viviendo sus mujeres [...] e porque de tales casamientos nacen muchos deservicios a Dios, e daños, e menoscabos, e desonrras grandes a aquellos que reciben tal engaño [...] e fican por esta razón muchas mujeres escarnecidas, e desonrradas, e malandantes para siempre, e los omes perdidos en muchas maneras (Rodríguez, 1991: 476).

Los cuerpos legales de aquella época reconocían, de manera muy puntual, que la trasgresión de este delito-pecado recaía en una sexualidad no permitida por los principios regentes, que debía ser monógama. Así, se consideraba que el bígamo, usaba en su beneficio el rito religioso para legalizar una segunda unión, ilícita ante los ojos de la institución eclesiástica y del tribunal de la opinión pública. Además, el texto anterior ponderaba el engaño hacia los párrocos que oficiaban la segunda unión.

La singularidad de la Inquisición como tribunal es que buscaba la reconciliación del delincuente.

Confesarse culpable con el Santo Oficio era obtener perdón; ¿de qué otro tribunal se podía decir eso? [...] que pretendía no una condenación, sino acabar con un extravío y devolver al rebaño la oveja descarriada [...] su finalidad no era el castigo del cuerpo, sino la salvación del alma (Turberville, 1973: 61-62).

Entonces, ¿qué elementos competían a la justicia real? Ser el ejecutor de las sentencias dictadas por el tribunal Inquisitorial. Esa situación de fuero mixto creó “rivalidades entre las dos instituciones, aunque también es cierto que en esos casos de trasgresión los dos entes regidores podían

actuar conjuntamente para castigar al peccador” (Piñerúa, 2000: 219).

A pesar de ello, el tribunal inquisitorial representaba para el mundo colonial un instrumento de la Corona para mantener un orden establecido, y todo lo que dañaba a la monarquía era perseguido y sancionado por este aparato de vigilancia. En términos generales, su función consistía en encausar, remediar, vigilar y condenar las ideas o el comportamiento no deseado; en especial debido al peligro que representaban, ya para esa época, las ideas de libertad e igualdad, así como distintas ideas religiosas, como las surgidas de entre los luteranos. Un dato concreto que muestra la importancia de la tarea del Santo Oficio es que se instaló de manera temprana en la Nueva España en 1571, y, de manera simultánea, se colocó la comisaría inquisitorial en el obispado de Michoacán “como un organismo dependiente del Tribunal capitalino para realizar funciones inquisitivas en provincia” (Gargallo, 1999: 28-30).

Como ya se adelantaba, el rey Carlos III peleó por una mayor injerencia, dado que las denuncias sobre el delito se dirigían al Santo Oficio, como era costumbre, y pocas veces —al menos así se ve en los casos registrados— intervenían las autoridades civiles. Por ello, la Cédula de 1788 replan-

tea los límites y conocimientos sobre el tema de la bigamia:

Que este delito es de mixto fuero: que las justicias civiles conozcan privativamente de este delito, imponiendo a los reos las penas legales; pero que resultado en los reos mala creencia del sacramento, proceda el tribunal de la fe a lo que se expresa [...] dichas justicias reales tuviesen especial cuidado de la averiguación de tales delitos e imposición de penas [...] que si los autos obrados por el juez real no apareciesen indicios de mala creencia, no tendrá que dar parte al tribunal de la inquisición [...] que si llegase el caso de que el santo oficio o sus comisarios tuviesen noticia antes que el juez real de que alguno celebró doble matrimonio, podrán asegurar su persona y pasarla al juez real (Rodríguez, 1991: 480-81).

El texto pedía que las autoridades reales supieran primero sobre el delito y actuaran conforme al protocolo establecido: hicieran las averiguaciones de las partidas de matrimonio, interrogaran a los vecinos y testigos de los enlaces, y, en dado caso de encontrar elementos que apuntaran a ideas de herejía, informaran al Santo Oficio para aplicar sus penas correctivas y medicinales, es decir, para corregir las ideas y

salvar el alma del acusado. Esto puede ser confuso, porque, a pesar de que la Inquisición también formaba parte del aparato de vigilancia de la monarquía, solo debía intervenir en caso de sospecha de herejía. Pero la jurisdicción eclesiástica también tenía injerencia cuando se engañaba al cura o párroco, o bien cuando se pedía su intervención para anular algún matrimonio. Además, la función del brazo secular era aplicar el castigo y recoger los bienes, si es que los hubiere, del bígamo. Esas eran, esencialmente, sus competencias.

Ahora bien, existen varias posiciones teóricas para abordar el concepto de castigo. Norbert Elias, a partir de su reflexión sobre el afán civilizatorio, consideraba que las sensibilidades y construcciones sobre infracciones delictuosas han variado a lo largo del tiempo; la punición es un elemento que indudablemente se ha transformado y ha sido influido por varias concepciones de la justicia, la redención, el control y la vigilancia. David Garland, en su libro *Castigo y sociedad moderna*, expone distintas posturas teóricas, como la de Durkheim, quien proponía que la respuesta punitiva es de carácter colectivo; la colectividad involucrada construye sus instituciones penales y judiciales, que se encargan de ejecutar el castigo y mostrar emociones sobre el mismo: “los sentimientos morales de los individuos

cambian con el tiempo, en la medida en que se legislan nuevos códigos normativos y se socializa a las nuevas generaciones conforme a ellos” (1999: 74). Por su parte, Michel Foucault planteó que el castigo es una necesidad social que contiene un elemento pedagógico, el cual permite el control y, a través de este, abona a la preservación del sistema, corrigiendo a los anormales, desviados y poco disciplinados, todo ello cruzado por el ejercicio sistemático del poder. Nos sirven también las reflexiones de Foucault, porque el texto aborda un momento histórico donde podemos observar que el castigo está dejando de ser un espectáculo público de violencia contra el cuerpo y se encamina hacia el surgimiento de la prisión como forma general de castigo moderno. Desde estos posicionamientos teóricos se analizará lo que muestran los expedientes inquisitoriales.

Sobre esto, debe advertirse que el Santo Oficio y las autoridades reales actuaron con poca prontitud y éxito. En los casos concretados, los castigos se aplicaron con cierta severidad, sobre todo antes de la Real Cédula de 1788. El número de expedientes estudiados fueron en total treinta y tres, (veintidós) de varones y (once) de mujeres de distintas partes del obispado de Michoacán, territorio que se extendía desde el Pacífico hacia el centro del país.

Abarcaba los actuales estados de Michoacán, Colima, Guanajuato, San Luis Potosí, el límite sur de Tamaulipas y parte de los estados de Jalisco, Guerrero y Querétaro. “El territorio del obispado comprendía un conjunto heterogéneo de regiones naturales. Como parte de la geografía del México central, mostraba una combinación de mesetas y montañas que daban lugar a una gran diversidad de climas” (Molina del Villar, 1997: 195). Además, comprendía dos grandes regiones: centro-occidente y tierra caliente. Realmente era inmenso y albergaba varias zonas importantes y de gran atracción migrante, como Apatzingán, San Luis Potosí, Valladolid, Celaya, Guanajuato, entre otras, cuya posición económica y cuyas labores agrícolas, ganaderas o de minería favorecían la movilidad social. En el caso de los bigamos que pudimos rastrear, las ciudades más frecuentes para casarse por segunda ocasión fueron Valladolid, San Miguel y Guadalcázar, que formaban parte de “un mundo verdaderamente incontrolable, en ausencia de estado civil, policía o fronteras” (Alberro, 1988: 28), y donde el aparato inquisitorial tenía que surcar diversas dificultades para poder cumplir con el seguimiento de los casos que se le presentaban. Al mismo tiempo, la condición geográfica extensa y complicada hacía posible que mujeres y varones pudieran contraer enlaces matrimoniales

múltiples sin ser detectados o denunciados.¹ “Existe una movilidad geográfica y social que raya en la incoherencia y en la que no hay nada más fácil que trasladarse, bajo un nombre falso, a una mina recién descubierta, ejerciendo allí los oficios más diversos y estableciéndose a menudo de modo provisional mientras la suerte depara mejores oportunidades” (Alberro, 1988: 180).

Ahora bien, ¿quiénes eran esas mujeres y varones que pasaron a la historia por dejar un fragmento de su vida en los anales inquisitoriales de la comisaría? Pues bien, provenían de los estratos bajos; eran, especialmente, varones mulatos, negros, mestizos, españoles e, incluso, indios que tenían una vida ambulante; por sus habilidades y destrezas para el trabajo —como vaqueros, músicos, caballerangos, mercaderes, barreteros de minas, milicianos, pastores y hasta ladrones—, tenían la posibilidad moverse de acuerdo con las oportunidades laborales. Las mujeres también provenían de esos estratos sociales; eran mulatas, mestizas e indias que, según sus respectivos expedientes, estaban huyendo de sus lugares de origen y se encontraban vagando con sus nuevas parejas. Sin embargo, la información obtenida sobre ellas no precisa sus actividades económicas y solo en algunos casos se menciona que trabajaban en casas. En un

¹ Comentaremos de manera breve algunos estudios sobre la bigamia. Comenzaremos con el trabajo de Estrella Figueras (2002), quien cuestiona la idea de que la mujer accedía al matrimonio como una forma de obtener trabajo. A partir de los expedientes del *dúplice matrimonio*, esta autora demuestra que ellas podían mantenerse por sí solas; trabajaban haciendo uso de sus saberes, dentro de los que se cuentan coser, cuidar de niños, cocinar, entre otros. Considera Figueras que el matrimonio en la época colonial era un contrato de compra venta, aunque también existía cierta resistencia, tal vez inconsciente, a ese modelo. Asimismo, constata que las mujeres que fueron denunciadas pertenecían a las clases populares, y durante el proceso eran recluidas en recogimientos o casas de depósito, lugares donde tenían que laborar para mantener su sustento. Richard Boyer (1995) centra su investigación en la vida de los reos —personas pertenecientes a estratos bajos— antes de que cometieran el delito de bigamia. El autor trata de responder a la pregunta siguiente: ¿cómo fue la familia de origen y la crianza de los futuros bigamos? Esto porque pretende extraer de esas pequeñas biografías los elementos que impulsarían a tener múltiples matrimonios. En esa misma línea, trata de descifrar si el primer matrimonio fue una elección libre o fue determinada por otro factor o actor, como un posible embarazo, o bien si el bigamo fue presionado para realizarlo. Por su parte, Suárez (1999) considera que en el siglo XVIII se produce un cambio de paradigma, dado que comienza a construirse un discurso laico, aunque con la permanencia de una interpretación religiosa de la vida. Sin embargo, tanto la Iglesia como el Estado se esforzaban por imponer un modelo cristiano de sexualidad. El delito de bigamia, desde su análisis, representaba una paradoja irónica: por un lado, constituía la aceptación del modelo cristiano, pero, por otro, era un cumplimiento excesivo,

que rebasaba la norma. En su análisis, Suárez investiga los primeros matrimonios, que se llevaban a cabo en edades tempranas y en varias ocasiones eran forzados; además, la investigadora considera que después de 1788 el delito cayó en terreno de nadie, pues la Iglesia se retraía y el Estado no contaba con las capacidades suficientes para perseguirlo. En “Algunos aspectos del delito de bigamia en la Inquisición de Indias”, Manuel Torres (1997) expone aquel principio que se pregona en los inicios del traslado al Nuevo Mundo: “todo hombre casado no puede pasar a Indias si no va acompañado de su mujer”, algo que no se realizaba por lo largo y peligroso del viaje. Las autoridades estaban conscientes de ello y ante tal hecho pedían evidencias de la soltería de los peninsulares en sus reinos; asimismo, por momentos (de manera vana), la monarquía exhortaba al retorno de aquellos casados en la metrópoli. Tanto la Iglesia como el Estado tenían un gran obstáculo: el vasto ámbito geográfico, que los colocaba en desventaja para intentar un control monógamo sobre las relaciones de sus súbditos. Además, Torres responde a la cuestión de si era la bigamia realmente una herejía o era simplemente un delito derivado del incumplimiento de normas seculares. Plantea con ello la naturaleza mixta del delito, que el siglo XVIII retrataría muy bien por los constantes conflictos entre las autoridades competentes, hasta decantar en la no participación del Santo Oficio tanto en las Indias como en la Península. Por otro lado, Enrique Gacto Fernández (1987) vierte sus reflexiones en el campo de los cuerpos legales de la época y de cómo estos trataban el delito de bigamia. En una de sus primeras consideraciones, afirma que desde la Edad Media el delito gozaba de ambigüedad jurídica, y narra de manera muy puntual las tensiones que existieron entre la justicia real y el Santo Oficio para no perder protagonismo ni injerencia en las amonestaciones al respecto. Asimismo, realiza una acotación sobre el perdón, al que

algunos autodenunciados y personas de buen comportamiento eran acreedoras por parte de la Inquisición. También pone en evidencia que contraer múltiples matrimonios era frecuente en individuos desarraigados, trotamundos específicamente. Asimismo, Olivia Gargallo cuenta con varias publicaciones sobre el tema. La primera que destacamos es *La bigamia entre los mulatos libres...* (1999), donde se señala que no fue del todo exitoso el modelo matrimonial europeo en las tierras coloniales. Gargallo aborda el tema de la legislación del matrimonio; además, estudia los aspectos sentimentales, económicos y sociales que influyeron las separaciones de los primeros enlaces de los bigamos y puntualiza las “artimañas” que emplearon esos individuos para volver a casarse. Otro de sus trabajos es “La comisaría inquisitorial...” (1996), que aborda de manera profunda el modelo de vida matrimonial y su peso como sacramento para la cosmovisión colonial. En ella, la investigadora, al igual que otros autores, plantea que los trasgresores provenían de estratos pobres. Además, da respuesta a la interrogante sobre cuáles medios y artimañas les permitieron aparentar una convivencia conyugal lícita ante la sociedad, entre los cuales se cuentan el recurrir a testigos falsos, o bien vecinos que no sabían nada de su pasado; la realización de enlaces distantes unos de otros; expresar que eran viudos y encargarse de esparcir esa información; era usual también que dieran nombres y calidad falsos. Otro tema destacado por la autora es el proceso de investigación que realizaba la comisaría para dar validez a los matrimonios y, de esa manera, evidenciar las faltas del bigamo y sentenciarlo. Entre otros textos que también nutrieron las reflexiones de este trabajo está el trabajo de Solange Alberro (1988), una obra clásica sobre la Inquisición en tierras novohispanas.

porcentaje importante, los bígamos cambiaron sus nombres y sus calidades, así que su identidad era dudosa. Esto favoreció la duplicidad del matrimonio, pues la extensión territorial y la habilidad de los involucrados para modificar su identidad los protegía, por cierto periodo, de controles y sanciones. Para evitar el castigo y no ser condenados por el tribunal inquisitorial, algunos de ellos decían ser indios o indias.² Sin embargo, hasta tener la partida de nacimiento, o bien la del matrimonio, y comprobar su origen y calidad, algunos permanecían en reclusión. El elemento errante va ser una característica fundamental para mantener matrimonios múltiples, fenómeno visto no solo en la Nueva España, sino también, en otros puntos. Enrique Gacto Fernández, por ejemplo, consideró en su artículo “El delito de bigamia y la Inquisición Española” que esa trasgresión era “propia de gente nómada y desarraigada, de trotamundos” (1987: 468).

Cabe hacer un pequeño paréntesis sobre la metodología empleada en el texto. Primero se rastrearon los expedientes inquisitoriales en distintos archivos de México y, a partir de la información obtenida, se plantearon varias preguntas guía, entre ellas: ¿qué tipo de castigos eran asignados por la Inquisición a los casados dos veces?, ¿las sentencias variaron según el

género del infractor?, ¿qué problemas se tenían para impartir sentencia?, ¿cuáles fueron los motivos que argumentaron los procesados para contraer una segunda unión? Asimismo, de manera indiciaria, se rastrearon los estigmas-castigos sociales que cayeron sobre los detenidos. La información fue contrastada con la bibliografía especializada sobre el tema, así como con los planteamientos teóricos ya mencionados. Por su parte, los retratos hablados fueron elaborados por un perito especialista en reconstrucción facial, Agustín Cerezo Leiva, a partir de los datos que hallados en los expedientes de los bígamos. En los procesos se pedía a los testigos de los enlaces que dieran una descripción física de los inculcados, pues, dado que se casaban en distintas ciudades, los vecinos y familiares tenían que relatar sus señas particulares. De este modo las autoridades sabían que era la persona correcta a quien estaban procesando o a quien buscaban por haberse dado a la fuga. Debemos reconocer que construir los rostros de los personajes históricos no protagónicos no es usual;

² Los indios no eran procesados por el Santo Oficio, esos asuntos pasaban al provisorato, que tenía injerencia sobre ellos, se argumentaba en los cuerpos legales de la época que no debían ser juzgados dado que eran nuevos en la fe.

sin embargo, creímos oportuno aprovechar la información que arrojaron los expedientes para darle no solo voz, sino también rostro a quienes de manera involuntaria dejaron pedazos de vida en los anales de la historia colonial de México.

Ahora bien, es relevante señalar que el matrimonio era importante para la cultura novohispana por ser, entre otras cosas, reconocido como *disipador de pecados carnales*. La construcción de la sexualidad en los discursos de la época exhortaba a que esta fuera ejecutada dentro de la institución matrimonial. Por ello, casarse era primordial para no dar pie a las murmuraciones. El matrimonio era un acto tanto público como privado e institucionalizado, era una expresión simbólica para ligar a los cónyuges y una forma de alejar a la pareja de otras expresiones relacionales poco aceptadas en el discurso y mal vistas socialmente, como el concubinato o, según se le denominaba en la época, la *ilícita amistad*, frecuente en el actuar de los bígamos, pues primero mantenían relaciones mancebas. Por ejemplo, María Luciana Montoya, acusada de bigamia, manifestó durante su causa que ella no quería casarse por segunda vez “y más bien quería vivir en torpe amistad”.³ Vivió así durante algún tiempo, hasta que el cura del pueblo la forzó a casarse, sin saber que con ello contribuía a la violación

del sacramento matrimonial. Otro caso semejante fue el de Juan Antonio Sánchez o Monreal, quien “había estado mucho tiempo en *ilícita amistad* antes de casarse por segunda vez”.⁴

Y es que en la época “la mejor forma de evitar la afición pecaminosa de la carne [era] el matrimonio [...] impuesto [...] por la moral religiosa [...] para regular la conducta social de los pobladores” (Pinerúa, 2000: 220). Además, se aconsejaba que “el que reconociendo su flaqueza no quiera sufrir la lucha de la carne, se valga del remedio del matrimonio para evitar los problemas de la lujuria: para evitar la fornicación cada uno tenga su mujer y cada mujer su marido” (Suárez, 1999: 143). En estos casos se utilizó el casamiento para enmendar los agravios sexuales de amantes furtivos en situación de público escándalo, sin que los contrayentes supieran, muchas veces, que era considerada una falta grave el volverse a casar estando con vida su primer cónyuge.

³ Archivo Histórico Casa de Morelos (en adelante AHCM), fondo Inquisición, sección justicia, serie procesos contenciosos, s. XVIII, caja 1242, expediente 113, f. 35.

⁴ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp.121, f. 24.

Como se mencionó anteriormente, la bigamia representaba una trasgresión de índole tanto sexual como sacramental por duplicar la unión matrimonial. “Algunas prohibiciones surgieron [porque la] manifestación podía estar representada por la violación o la carencia de orden en las comunidades sociales, violencia que podía significar peligro para la supervivencia. La vida en común se fue determinando por la normatividad que dictó proscripciones y derechos” (Suárez, 1999: 99). A esto se suma la necesidad de controlar y santificar las uniones entre varones y mujeres de acuerdo con preceptos morales y espirituales reinantes en la época colonial.

Cabe señalar que los cuerpos jurídicos eran el conjunto de preceptos judiciales que se aplicaron en la Nueva España, los cuales estuvieron “constituido[s] por [una] serie de normas que se crearon específicamente para las Indias ya sea de origen peninsular o criollo, [y] el derecho castellano, el *Ius Commune* y el derecho consuetudinario indígena que no se opusiera a la Corona ni a la Iglesia” (1999: 100). “Este conjunto de ideas y creencias ampliamente compartidas componen un ideario que [fue] legitimado en último término como voluntad de Dios” (Garriga, 2000: 40).

Para el caso de la normatividad del *delitopecado* de bigamia, Las Siete Partidas,

recopiladas en el siglo XIII por Alfonso el Sabio,⁵ continuaron las normas que referían a la sexualidad no permitida ejercida dentro de una unión no lícita, y marcaron las pautas del matrimonio monógamo e indisoluble, cuyo modelo estaba fundamentado en la relación intersexual occidental (108).

Las Siete Partidas especificaban que quien se encontrara culpable del delito de bigamia debía ser condenado a la pena de *aleve* y debía perder la mitad de sus bienes. La Ley VIII mencionaba que debían tener sumo cuidado en ser justos y aplicar las penas establecidas por derecho, que incluían también la pena de destierro por cinco años; lo anterior debía incluir vergüenza pública y diez años de servicio en galeras (Rodríguez, 1991: 471-478). Por su parte, el Tercer Concilio Provincial de México, en el libro 4, título 1, precisó sobre los *esponsales y matrimonios*, y, al igual que el Concilio de Trento, exhortó a las autoridades eclesiásticas a ser precavidas con los trámites de los matrimonios, para impedir

⁵ Este es uno de los códigos más importantes de la historia española porque revela la doctrina jurídico-canónica del medievo, que buscaba, según algunos autores, la armonía entre lo terrenal y lo divino.

los engaños y embustes que forjaban algunos para contraer matrimonio con dos mujeres a un mismo tiempo, contra la indisolubilidad del vínculo del matrimonio; advirtieron también que el casado *in facie ecclesie* [evitará] pasar a segundas nupcias, por hallarse ausente su consorte si no probaba suficientemente, y como lo prescribía el derecho, la muerte de su consorte o la anulación. Y que, si alguno ejecutare lo contrario, sería castigado con graves penas, conforme la calidad de la persona (Suárez, 1999: 120).

El Concilio de México también especificó que el castigo por officiar una boda sin pruebas absolutas de soltería sería la excomunión, aunque debemos decir que, según la información en los expedientes, no se realizaba con la diligencia debida la investigación sobre los contrayentes.

En ese mismo sentido, la Recopilación de Leyes de las Indias previó la necesidad de licencia para los casados en Indias, y ordenó multa, prisión y regreso forzoso a sus esposas a quienes se casaran por segunda vez en esas tierras. Finalmente, la Novísima Recopilación recuperó la pena ordenada en las Siete Partidas; además, advirtió a la Inquisición que no solo era un delito de su competencia, sino también de la justicia ordinaria (1999: 120).

Esas compilaciones de normas definieron lo permitido y lo prohibido, así como lo prescrito y lo ilícito con relación a las conductas sexuales.

Como se señaló, antes de la promulgación de la Real Cédula de 1788, que se dio a conocer en la Nueva España en 1789, el Tribunal Inquisitorial tenía cierta prioridad con respecto al *delitopecado* de bigamia. No obstante, después de dicha Cédula, se modificó el alcance punitivo del Santo Oficio, y este quedó a cargo solo de aplicar las penas *medicinales*, aquellas que se atenían al alma del pecador. A partir de estos estatutos, la Inquisición procedía de la siguiente manera: a) recibía denuncia o autodenuncia; b) se detenía al individuo; c) se interrogaba al reo y este narraba un *discurso de vida*, con el cual se podían sumar agravantes a su caso; d) paralelamente, se realizaban las averiguaciones de las partidas de matrimonio y la calidad del detenido, y se pedían declaraciones a familiares, vecinos y amigos del procesado, así como a los sacerdotes que participaron en los enlaces; e) si el imputado finalmente era hallado culpable, se leían los cargos; f) se daban sentencias, que abarcaban dos sentidos: las espirituales y las que competían a las autoridades reales, como la vergüenza pública y el embargo de bienes del trasgresor —aunque la leyenda negra sobre la Inquisición sostie-

ne que era frecuente someter a tormento a los denunciados, lo cierto es que para los casos analizados solo en uno se pide dicho procedimiento, y en ningún caso se aplican la penas mayores, como la sentencia de muerte, ya que eran delegadas al brazo secular—, y g) se hacía nulo el segundo matrimonio, la pareja engañada quedaba libre para rehacer su vida y los hijos que hubiesen tenido tomaban los apellidos de la madre. Cabe mencionar que en algunos expedientes encontramos que se aprisionaba a los testigos del segundo enlace por considerar que habían mentido sobre la soltería de los contrayentes. “La praxis judicial del Santo Oficio consistía en sancionar a estos testigos falsos, según las circunstancias concretas de cada caso, con penas arbitrarias que, en determinados supuestos de clara malicia, llegaban a equipararse con las impuestas al reo principal” (Gacto Fernández, 1987: 492).

Mujeres y varones bígamos: los motivos de la trasgresión

Las mujeres bígamas se encontraban en todos los sectores sociales dentro del mundo hispánico y el americano, pero en honor a la verdad, las mujeres de la élite y de alta posición social han quedado más oscurecidas, sobre todo en lo que a sus comportamien-

tos y trasgresiones se refiere, ya que las familias por el miedo a la deshonor ocultaban las actitudes rebeldes, juzgando y castigando dentro del propio seno familiar, aquellas fugas que se dieran a los márgenes endogámicos (Figueras, 2002).

En tanto, en los anales de la historia sí se encuentran las memorias y las acciones infractoras de las mujeres pertenecientes a otros niveles sociales. Según las fuentes revisadas, en el caso de las mujeres, los motivos que orillaron a contraer una nueva unión, en apariencia lícita y bajo el beneplácito de la comunidad, fueron los *sentimientos*, cuyo protagonismo, de hecho, queda marginado o minimizado en la trasgresión de la bigamia.

Pero ¿cuáles fueron específicamente las causas por las cuales abandonaron a sus primeros compañeros? Los pocos casos que respondieron a esta pregunta adujeron que *por maltrato*, no solo del marido a la esposa, sino, en reciprocidad, como sucedió en el caso de María Gertrudis, conocida como *la Mocha*, de quien un testigo alegó que su primer marido, “le daba mala vida [...] de golpes [...] y que le consta que a poco le cortó la oreja se desapa-

⁶ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 52.

reció”.⁶ Ella misma mencionó que a su primer esposo lo dejó por “causa del rigor con que la trataba golpeándola y dejándola algunas veces sin sentido”;⁷ pero *la Mocha* también ejerció maltrato, aunque solamente cuando se defendía, lo cual, al parecer, era tan frecuente que bastó para el divorcio, que consistía en *quoad thorum et mutuam cohabitationem*, es decir, en la separación de lecho y habitación. Ante tal alejamiento, ella decidió rehacer su vida en otro lugar y con una nueva identidad, que incluía un nuevo nombre y calidad.

Este aspecto de maltrato se presentó en dos casos más: en el de Ana Gertrudis y en el de María Luciana Montoya. La primera comentó en su causa que dejó a su primer marido porque “le daba mala vida”.⁸ Se arguye que además de maltrato físico, esto incluía el incumplimiento de los deberes del sustento de la casa, de los hijos e incluso el consumo problemático de alcohol. En el caso de Montoya, no es ella quien abandonó el hogar, sino más bien fue arrestada junto con su marido por un supuesto concubinato. Después, cuando él logró huir de la cárcel y ella salir de la casa de depósito, esta decidió no reanudar su vida con su consorte “por la mala vida, y muchos golpes que le daba su marido”.⁹ En este caso, queda claro que la *mala vida* no era solo violencia en el hogar, ya que durante el proceso se men-

ciona que vivían en la pobreza, factor que también la orillaría a contraer una nueva unión en busca del amparo y el sustento, tanto económico como moral, del que carecía al momento de salir de la casa donde fue depositada.¹⁰ De alguna manera, estas mujeres buscaban en el segundo matrimonio, aparentemente *lícito*, desempeñar su rol social asignado para tener hijos legítimos, además de obtener el reconocimiento como sujetos respetables, así como, en cierto grado, la estabilidad económica, y —¿por qué no?— encontrar el cariño del que carecieron en su primera unión legal.

Por su parte, los motivos por los cuales los varones llegaron a casarse por segunda ocasión eran variados. Uno de los factores más recurrentes era *por mala convivencia*, como el caso de Joseph Manuel Lozano, quien, al poco tiempo de casarse con María Antonia Aguilar, dijo “que [en] pocos días estuvieron unidos viviendo, y después andaban al pleito y viviendo separados, y que andando de ese modo se fue”.¹¹ Por

⁷ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 52.

⁸ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1240, exp. 78, f. 73.

⁹ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 113, f. 36.

¹⁰ Se hablará en páginas siguientes sobre las condiciones de trabajo y hambre que padecían los internos de esos centros de detención.

¹¹ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1244, exp. 151, f. 37.

una situación semejante pasaron Vicente Silverio, Joseph Vicente Madrigal y Juan Antonio Verduco. En el caso de Silverio, su primera esposa alegó lo siguiente:

después de haber vivido como marido y mujer, después de algunos años se ausentó el citado Vicente Silverio, y se fue a la ciudad de Valladolid, que vivieron juntos diez o doce años, y que no se volvieron a juntar después de la ausencia hasta que habiendo vuelto a México [...] estuvo con ella como un mes y la dejó, y que esto pasó con motivo de haberse peleado [...] a causa de no darle lo que ganaba y [de que] se le iba el dinero en embriagarse.¹²

En el proceso de Vicente Madrigal, él señala que la convivencia con su primera esposa era imposible. Los testigos del caso refieren que “había querido matar a [...] María Josepha, su mujer, y que se había ausentado por esta causa”.¹³ Quien también consideró imposible el trato con su primera esposa fue Juan Antonio Verduco, mulato esclavo (los esclavos cristianos tenían los mismos derechos en el matrimonio que cualquier otro, y sus amos tenían prohibido, por ley, interferir o poner en riesgo, por cualquier medio, el derecho de casarse libremente y disfrutar el estado de matrimonio). Verduco comentó en su proceso que:

No se mantuvo con su mujer ni seis meses [...] oyó que su mujer depositada y abonada por orden de sus amos [...] que le manifestaron fue porque había ido a pasearse a la plaza en tiempo que había allí fiestas y por haber venido tarde no le habían querido abrir [...]; después que castigaron a su esposa Antonia Salvadora, por salir a deshoras lo castigaron, que por eso lo prendió su amo a lazo y puso en la calle públicamente y lo vendió [a] don Joseph de Anaya, y habiéndose pasado con su mujer a su rancho, a los seis meses poco más o menos se huyó porque, aunque no averiguó nada contra su mujer, le tomó odio por los agravios que les hicieron sus amos.¹⁴

Los “actos femeninos negativos eran permanecer en la calle largas horas y por la noche, gustar de paseos y bailes, no avisar al marido de los actos realizados, relacionarse con la milicia, asistir a pulquerías” (Quezada, 1997: 62). Esa conducta, considerada inapropiada para una mujer,

¹² Documento microfilmado del AGN por el IIIH de la UMSNH, rollo 5. f. 3.

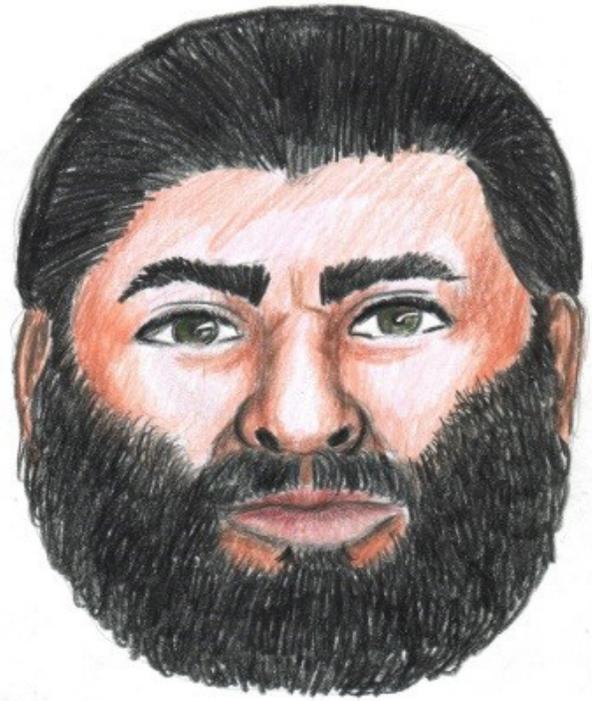
¹³ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1239, exp. 69, f. 19.

¹⁴ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1238, exp. 65, f. 9.

daba, según el expediente, elementos suficientes para provocar la separación de la pareja y la posterior huida de Verdusco.

El siguiente factor, más frecuente, eran *los problemas con la justicia real*, estrictamente los problemas civiles o criminales. Por ello los bígamos abandonaban sus hogares, buscaban refugio en lugares alejados y, al considerar que no volverían, decidían casarse nuevamente. Los procesados que así argumentaron fueron Sebastián Pérez, Francisco Ledesma y Joseph Dimas. Sebastián Pérez fue llevado preso a México por haber robado plata en la hacienda de Beneficiar Platas; posteriormente, fue trasladado al presidio de la Habana, donde se volvió a casar.¹⁵ A Francisco Ledesma lo acusaron de haberse robado unas mulas, aunque él argumentó que se le habían muerto, y, ante el temor de ser arrestado, decidió huir en compañía de uno de sus hijos, aunque abandonando al resto de su familia. Ante tales circunstancias, decidió casarse nuevamente.¹⁶

En cuanto a Dimas, en el expediente se comenta que a los “tres años se ausentó el marido huyendo de la justicia”. En el documento no se especifica el motivo por el cual era requerido por las autoridades novohispanas, pero sí el hecho de que al poco tiempo contrajo una nueva unión.¹⁷



¹⁵ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1244, exp. 141, fs. 20.

¹⁶ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1237, exp. 98, f. 55.

¹⁷ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1239, exp. 69, f. 2.

En otros casos los motivos fueron variados y únicos. Para los casos de Francisco del Castillo y Joseph Lucas Ponce, fue *por otra mujer*. En la causa de Castillo se comentó que “se huyó del pueblo de Xilotepec, dejando a su mujer sola y llevándose a otra soltera”.¹⁸ Para el caso de Ponce, los testigos argumentaron que “su marido la dejó y se llevó a una mujer llamada Lorenza, casada”.¹⁹ Se nota que poco importó el lazo matrimonial para perpetuar la unión.

Otro motivo por el cual se contrajeron nuevas nupcias fue por el *embarazo*, como le ocurrió a Joseph Zavala: “como frágil, miserable, habiendo solicitado de amores a María Bernabela,²⁰ se mezcló con ella carnalmente y duró en su torpe comercio como tres meses y días, que por haber resultado encinta la depositó”. Y, como toda la comunidad estaba al tanto de la *ilícita* relación y ya era considerado un “deudor de la virginidad”, se vio obligado a cumplir con su deber de padre casándose con Bernabela. En siete de los casos revisados, los párrocos jugaron un papel importante en los expedientes para que los matrimonios se efectuaran, presionando a los novios furtivos; en algunos casos, depositaron a las mujeres y encarcelaron a los varones hasta que accedieran a casarse.

Caso aparte fue la motivación de Francisco Martínez de Alba. Por su condición de

peninsular y al encontrarse solo (según expediente), sus intenciones de contraer una nueva unión lícita, ortodoxa y sagrada pudieron ser varios: un *interés económico* y *tener compañía*, así como *apoyo*, dado que se encontraba buscando nuevas y mejores oportunidades de vida, situación que, al menos respecto a este último anhelo, obtuvo con su segundo matrimonio, efectuado con la india principal de Atotonilco.²¹

Por último, están los casos de *abandono*. Es lo que encontramos en los procesos de Joseph de Alemán y Juan Antonio Monreal. Del primero solo se dice que “siendo viva Francisca Romero, y dejándola con hijos, la desamparó”.²² Por su parte, Monreal “hizo con ella vida maridable [y] la abandonó”.²³ Otro caso en que también hubo ausencia, pero esta vez no el bigamo, sino la primera esposa, es el de Máximo Aguilar, “que a poco que casó con la primera, María Manuela, se le huyó de su compañía y la halló al cabo de poco tiempo que la traía cargando Hilario Centeno, que dio parte a la justicia

¹⁸ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1241, exp. 93, fv. 12.

¹⁹ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1237, exp. 46, f. 25.

²⁰ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1241, exp. 104, f. 31.

²¹ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1237, exp. 45.

²² AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1239, exp. 76, f. 1.

²³ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 121, f. 2.

y se la quitaron, de esto se huyó otras cuatro ocasiones”.²⁴ La bigamia en mujeres y varones, en la mayoría de los casos, apareció como parte de un proceso de adaptación de individuos desarraigados de su medio original, entregados a una vida inestable, donde las circunstancias les obligaban a cambiar de nombre, zona de residencia y, por supuesto, de pareja en función de las oportunidades y necesidades del momento.

Castigos y sentencias a los trasgresores: antes y después de la Real Cédula de 1788

El castigo es un aspecto de interés para este trabajo porque a través de él puede observarse, primeramente, la expresión moral de una época, así como la manifestación del poder del monarca, pero también porque permite apreciar la sensibilidad social, es decir, qué niveles toleraba y aceptaba la comunidad en cuanto al sufrimiento del pecador-delincuente, en este caso un bígamo, varón o mujer. En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault (2001) afirmó que en Europa, particularmente en la Francia de finales del siglo XVIII, se sustituyó un sistema punitivo por otro que afirmaba ser menos violento, ya que abolía el castigo público hacia el cuerpo y se centraba en el confinamiento. Los da-

tos que nosotros obtuvimos en los expedientes del gran obispado de Michoacán constatan que, efectivamente, la reclusión se realizaba, pero como elemento marginal, solo para mantener al acusado en un lugar específico mientras se desarrollaba el proceso. Los castigos públicos hacia el cuerpo persistían en relación con este delito; la celebración se llevaba a cabo en plazas, frente a tres actores principales: las autoridades civiles, las eclesiásticas y la comunidad. Las sanciones históricamente han tratado de imponer temor y orden. “La función intimidatoria de la pena [se] administra [para] que sirva de ejemplo y escarmiento a la sociedad” (Escudero, 1991: 18). “Es necesario destacar que en los castigos establecidos se omitió cualquier referencia para diferenciar a los delincuentes varones de las mujeres en igualdad de circunstancias. Así, de acuerdo con el discurso legislativo, en la práctica judicial, las *poliviras* debían ser sentenciadas con los mismos castigos, con la variante del servicio forzado en hospitales o como sirvientas en recogimientos” (Quezada, 2000: 67). Asimismo, “cuando se trasgredían las normas legales y morales que regían la sexualidad la penalización se daba en dos vías; una en el terreno práctico: prisión, destierro, confiscación

²⁴ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c- 1244, exp. 158, f. 8.

de bienes; y dos, en la fuerza moral, esta era una sanción más que fáctica psicológica, echando mano de la ideologización de la religión, bajo amenaza del castigo divino” (Piñerúa, 2000: 218).

Para el detenido todo comenzaba de manera traumática, ya que “la detención de la Inquisición podía caer como un rayo. Podía tener lugar a media noche, despertando al acusado y conduciéndolo a la prisión secreta de la Inquisición [o recogimiento, casa de depósito], en un estado de confusión y aturdimiento. En ningún caso el detenido sabía el delito preciso que se le imputaba ni quiénes eran sus delatores” (Turverville, 1973: 54). Las sentencias a las que fueron sometidos quienes se encontraron culpables de bigamia fueron diversas, dado que “la ley es teoría y en la práctica puede diferir de acuerdo con las interpretaciones” (Warren, 15). Las resoluciones podían ser influenciadas por factores económicos, de género, morales, entre otros; además, en el periodo de análisis, y no de manera fortuita, se publicó una real cédula sobre el *delitopecado* de bigamia, con lo cual, en teoría, como ya se ha mencionado, se pretendía reducir el poder del Santo Oficio sobre el matrimonio y, por lo tanto, disminuir sus atribuciones respecto al delito. En suma, las sentencias variaron según el periodo en que fueron dictadas.

Los procesos anteriores a la fecha de publicación de la real cédula del 10 de agosto de 1788 gozaron una conclusión muy distinta a las posteriores causas. Entre aquellos se encuentra el caso de María de la Encarnación Fabones, con quien, después de certificar de manera plena los dos matrimonios, los jueces inquisitoriales procedieron del modo siguiente:

Nos los inquisidores apostólicos contra la herética pravedad y apostasía, en esta ciudad y Arzobispado de México, estados y provincias de la Nueva España, Guatemala e Islas Filipinas, por autoridad apostólica dais el cuerpo de María Salomé Fabones, vecino de la Villa de Lagos donde quiera que la hallares [...] Y allí, preso y a buen recaudo traed a las cárceles secretas de este Santo Oficio y lo entregad al alcalde, al cual mandamos lo reciba de vos por ante uno de los secretarios del secreto y mando; y le embargad todos sus bienes, muebles y raíces, donde hubiera que los tuviere y los hallares, con asistencia de la persona que tuviere poder del receptor de este dicho Santo Oficio, [además de] hereje formal y apostada de la sagrada religión o al menos sospechosa de ser escandalosa perjura y falsaria.²⁵

²⁵ Documento microfilmado del AGN por el IIIH de la UMSNH, rollo 5, f. 58.

Generalmente los infractores carecían de propiedades, mantenían una condición económica precaria y, por lo tanto, nunca tenían bienes; al contrario, debían trabajar para mantener su sustento en cárceles y depósitos. Asimismo, a quienes se hallaban culpables del *delitopecado* de dúplice matrimonio, además de imputárseles castigo por ello, se les iban sumando a lo largo del proceso otros agravantes. En el caso de Fabones, se agregaron las acusaciones de mentirosa y mala esposa y madre: “resultó tener un hijo que aún vive, abandonado cruelmente a este en la tierna edad de primera, al cual dejó con su suegra llamada Isidoro Martín de la Cruz a la edad de año y medio, y se huyó también de su marido sin atender a las obligaciones contraídas con el matrimonio”.²⁶ Todo esto conllevó a que su sentencia fuese leída:

con méritos en el primer auto de fe; ceremonia, que expresaba el poder inquisitorial, [y que] simbólicamente representaba un despliegue de medios diversos, que en una fiesta tan rígidamente ordenada como un rito [se manejaran símbolos] tan eficaces como primarios, en el que se mezcla el boato de la religión con el que es propio de la celebración monárquica y civil, el desprecio y el odio con la compasión, [en el cual] el pueblo se ilustra[ba] y edifica[ba] comulgando en un rito de

exclusión y de purificación que un[ía] a la comunidad. (Alberro, 1988: 77)

Dicho auto se celebró en la Iglesia de Santo Domingo. Estando la bígama con insignias de dos veces casada, abjuró de *levi*.²⁷ Asimismo, se especificó que la sospechosa salió al día siguiente por la calle pública y recibió diez azotes, y, con voz de pregonero, fue publicada su sentencia: “que sea desterrada de la corte de Madrid de esta ciudad de México y lugar en que cometió el delito: por tiempo de diez años”.²⁸ Sumado a ese ritual, las labores físicas formaban parte de la redención, pues no olvidemos que el *trabajo* es uno de los puntos defendidos por los ilustrados en el siglo XVIII;²⁹ por lo tanto, Fabones fue puesta los tres primeros años en encierro: “guarde reclusión en el hospital de pobres de esta ciudad y en los sábados de él rece una parte de rosario a María santísima”.³⁰

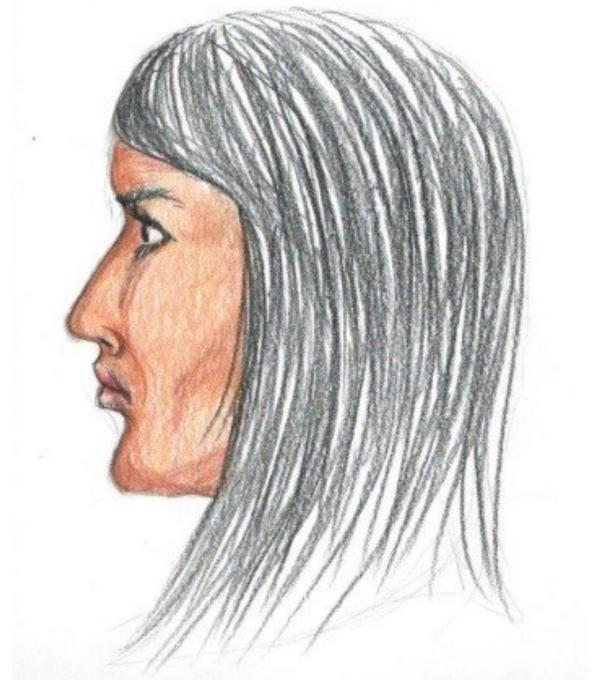
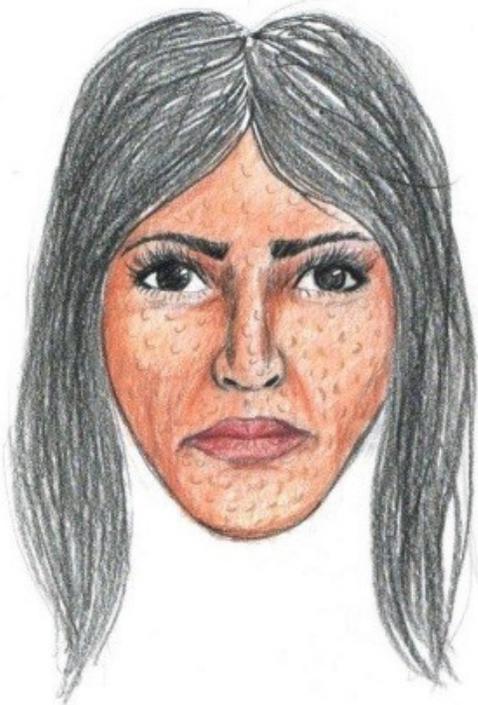
²⁶ Documento microfilmado del AGN por el IIIH de la UMSNH, rollo 5, f. 58.

²⁷ Esta abjuración, aplicada respectivamente en los casos de delitos veniales, consiste en ser una pena espiritual.

²⁸ Documento microfilmado del AGN por el IIIH de la UMSNH, rollo 5, f. 87.

²⁹ Aunque esta idea venía ganando fuerza desde el siglo XVI.

³⁰ Documento microfilmado del AGN por el IIIH de la UMSNH, rollo 5, f. 58.



Quien corrió con una suerte semejante en cuanto a la pena fue la conocida “por mal nombre *la Mocha*” —el sobrenombre se debe a que uno de sus “amantes” le cortó la mitad de la oreja con un machete—. Según su proceso, tuvo una vida amorosa complicada: en primer lugar, se casó dos veces y, en segundo, dejó a sus dos maridos, a cada uno por circunstancias distintas, y, posteriormente, se unió en *ilícita amistad* durante tres años con el teniente, hijo del Alcalde Mayor de Tlalpujagua, relación que complicó el proceso, dado que su última pareja se rehusaba a entregarla a las autoridades inquisitoriales. Ella, como último recurso, redactó un escrito que envió a las autoridades correspondientes, donde argumentó que de su primer marido

fue divorciada, y que su segundo consorte mintió en el casamiento y, por ello, el matrimonio era nulo. También manifestó que su denunciante la había pretendido y, al no devolverle la atención, decidió vengarse de ella delatándola ante el Santo Oficio. Concluyó su defensa diciendo: “Juro no ser de malicia”.³¹ El proceder de los jueces inquisitoriales fue el siguiente:

acusó grave y criminalmente a María Gertrudis Saucedo, conocida por el sobrenombre de *la Mocha*, presa en cárceles secretas del Santo Oficio

³¹ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 73.

ha hecho, dicho, creído y cometido contra lo que tiene, predica y enseña nuestra santa Iglesia Católica, pasándose de su purísimo y santo gremio al feo, impuro y abominable de los mahometanos, luteranos y otros antiguos y modernos herejes; que tiene por bueno y lícito la pluralidad de varones, entendiendo, como ellos, mal los santos sacramentos de la Iglesia y singularmente del matrimonio; que sacrílego, viviendo su primer marido, con positiva mala fe pasó a contraer segundo matrimonio, por el cual se ha constituido hereje formal, apóstata de nuestra sagrada religión, cuando menos muy sospechosa de serlo pública, escandalosa, perjura y falsaria.³²

Nuevamente no solo se sancionó la duplicidad de matrimonio, sino su poca afinidad con el “deber ser” de la época, el cual consistía en tener un correcto comportamiento moral, ser devota y, por supuesto, ser monógama. Para la justicia inquisitorial ella había sido una persona que “dejándose arrastrar de sus desordenadas pasiones y huyó atrevidamente de la escuela y de la compañía de su madre por entregarse a una vida escandalosa y libertina; a disgusto de su madre contrajo matrimonio, llegó a tanto el atrevimiento de esta rea que le daba mala vida a dicho su marido, maltratándolo de golpes

y palabras”.³³ Las mentiras que dijo a diferentes parientes y vecinos también se le sancionaron: “se mudó nombre y apellido, su calidad, fingiéndose llamarse María Guadalupe Martínez” —algo, por demás, muy frecuente en el *modus operandi* de un bígamo—. Además, también fue acusada de calumnia “a cierto sujeto [don José Manuel de Matra, quien la condujo presa al Recogimiento] de buena fama y opinión, atribuyéndole una *amistad ilícita*, dejándose llevar del mortal odio que parece le profesa solo porque no contribuyó a ocultar su delito, refinada malicia de esta rea su estragada vida y conducta, sus continuados amancebamientos y sus repetidos juramentos falsos”.³⁴

Los inquisidores la hallaron culpable y, de hecho, es el único de los casos revisados en que recomendaron tormento: “sea puesta la dicha María Gertrudis a cuestión de tormento en el que esté y persevere, y se repita en su persona hasta que oiga y confiese enteramente la verdad, que es justicia que pido y juro”.³⁵ Este procedimiento “se utilizaba cuando el acusado era incongruente en sus declaraciones” (Turberville, 1973:

³² AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 110.

³³ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 110.

³⁴ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 112.

³⁵ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 114.



57), aunque finalmente no se sabe si el tormento fue llevado a cabo, pues en el proceso no existe información al respecto. Las autoridades concluyeron lo siguiente:

Que esta reo, salga el primer auto público que se celebre en la iglesia del convento de Santo Domingo, y estando en ella en forma de penitente en cuerpo, con una vela de cera verde en las manos y una soga al pescuezo y coraza, donde se le lea su sentencia con méritos, estando con insignias de dos veces casada, y, acabada la misa, ofrezca la vela al sacerdote; que abjure de levi la sospecha que contra ella remita; que al día siguiente sacada en vestía de albazana, desnuda de la cintura arriba, le sean dados dos-

cientos azotes por las calles públicas acostumbradas; a voz de pregonero que publique su delito; que sea desterrada de la corte de Madrid, de esta de México y [del] lugar donde cometió el delito veinte leguas en contorno por tiempo de diez años, a los cuales cumpla los tres primeros en el Hospicio de Pobres; que confiese general y sacramentalmente dentro del término de un mes, lo que haga constar por papel de un confesor y particularmente en las Pascuas el primer año, y en los sábados rece una parte del rosario a María Santísima.³⁶

³⁶ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 128.

Como señala Foucault, “la ceremonia del castigo público posterior a la inculpación era también un acto de revelación donde el público se enteraba de lo que se había logrado en secreto” (2001: 170). En estos casos se observa de manera puntual el rito del castigo, en el cual, como se ha mencionado, participaban la parte civil, la eclesiástica y la comunidad. Las autoridades reales representaban al monarca, las eclesiásticas simbolizaban lo divino y la comunidad, los preceptos consuetudinarios; pero también se aprecian los grados de tolerancia y aceptación de estas sentencias. Sin embargo, parece que estos espectáculos fueron poco comunes en la vida cotidiana de la sociedad novohispana. No obstante, son suficientemente ilustrativos del diagrama de la tecnología disciplinaria de aquella época.

Por su parte, el proceso de Francisco Martínez de Alba³⁷ se realiza de manera muy diferente, ya que él se autodenunció “en tiempo hábil, que se debe aprovechar la espontaneidad”.³⁸ Es factible que lo hiciera durante los llamados *edictos de fe*, cuyo objetivo era refrescar los recuerdos y el celo religioso de los fieles, y así suscitar las denuncias;³⁹ además, él era peninsular. Los inquisidores decidieron otorgar la siguiente pena a este autodenunciado: “guarde cárcel en esta ciudad y que se presente cada mes en la portería de este tri-

bunal y, si tuviese necesidad de salir fuera a buscar su vida, lo represente al tribunal para que a su vista de su representación proceda lo que tuviere por conveniente”.⁴⁰ Dolores Enciso menciona que era común que a los autodenunciados se les diera la Ciudad de México por cárcel, con obligación de reportarse en la portería del Santo Oficio (1979: 6). Es decir, vivían en la ciudad mientras su proceso era revisado por el tribunal inquisitorial.

³⁷ La contraparte de este caso es el proceso de Pedro de Herrera: casado en España, llegó a Nueva España en 1563; cinco años después, se casó por segunda ocasión, y, al ser denunciado como bígamo, los inquisidores le dieron como castigo escuchar misa con vela en las manos, con soga al cuello, en forma de penitente y con coraza en la cabeza; del mismo modo, determinaron que diera un paseo en bestia de albarda y que, desnudo de la cintura para arriba, fuera al frente denunciando comoregonero su delito; el castigo finalizaría con cien azotes y destierro, obligándolo a reunirse con su esposa en España (véase Quezada, 2002: 183).

³⁸ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1237, exp. 45, f. 2.

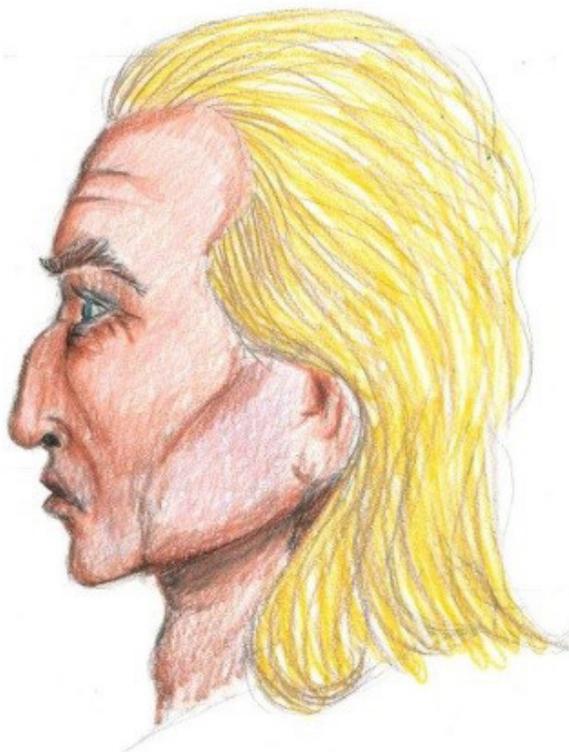
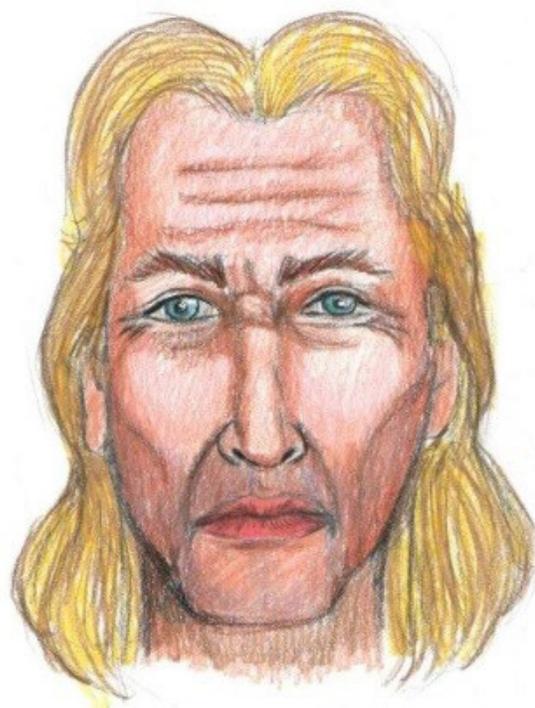
³⁹ Teóricamente, eran leídos cada tercer año, durante la Cuaresma, en todas las poblaciones novohispanas que contaban con un mínimo de trescientos vecinos; los inquisidores procedían a este trámite en la capital en las regiones que se encontraban a su cargo. (véase, Alberro, 1988: 75).

⁴⁰ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1237, exp. 45, f. 5.

Sin embargo, el bígamo, no pudo cumplir con la pena asignada porque trabajaba como contador en una hacienda alejada de la Ciudad de México, de lo cual tomó cuenta el Tribunal: “falta de venir a portería a presentarse en cada un mes”.⁴¹ Por ello, mandó averiguar su paradero, que finalmente fue hallado en el pueblo de Atotonilco, lugar donde había realizado segundas nupcias. Al preguntarle por qué faltó a lo acordado, él respondió que

se vio con el señor don Luis de Barzena, Inquisidor Mayor que era a la razón y, como tal impuesto en el negocio, le hizo patentes sus cuidados y le dijo su señoría a bien podía venirse a Atotonilco con su familia [...] que con esta razón se vino él, solo a los tres meses volvió a México, se hizo presente y le dijeron que estaban ocupados los señores inquisidores, con lo cual tomó a su familia y la trajo a dicho pueblo en donde se ha mantenido guardando resulta.⁴²

Es verdaderamente notable que Alba no fuera obligado a regresar a España, específicamente a la Villa de Guareña, con su primera esposa, y más relevante aún es que se le permitiera estar con su segunda familia, constituida por su mujer y sus tres hijos. No se sabe si estas concesiones fueron comunes con los autodenunciados, pero lo que sí es



⁴¹ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1237, exp. 45, f. 72.

⁴² AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1237, exp. 45, f. 78.

claro es que esta segunda familia era ilegítima: ni María Ignacia era su legal esposa ni sus hijos, por lo tanto, fueron procreados en lícita unión, por lo que se consideraban bastardos.⁴³ Por todo esto, su segundo matrimonio no era reconocido por la Iglesia Católica, pero, aun así, Alba permaneció con esta familia hasta los últimos días de su vida, según consta en su proceso.

En cuanto a los casos cuya sentencia fue posterior a la publicación de la Real Cédula de 1788, los castigos o sentencias no parecen haber sido aplicados; únicamente se siguió el proceso para saber si el delincuente, ahora más que pecador, había incurrido en herejía al malinterpretar o utilizar en su favor el sacramento matrimonial. Uno de estos casos es el de Joseph Manuel Lozano, a quien se le certificaron los dos matrimonios en los que había incurrido. El Tribunal únicamente siguió el proceso, para lo cual estableció:

Inquisidor fiscal [...] dice que, según refiere el teniente de cura del Valle de Santiago, el reo se halla preso de cuenta del Juez Real por este mismo delito. En cuya atención no parece que sean por ahora de continuar los procedimientos, y solo deberán reasumirse en caso de que por las actuaciones de dicho Juez resultare[n] indicios de mala creencia contra Lozano.⁴⁴

En ese mismo sentido, el caso de José María Paniagua, desarrollado después de la publicación de la Cédula, sufrió un con-tratiempo en la investigación, pues el encargado del proceso desconocía el mandato donde se especificaba que el Tribunal Inquisitorial se haría cargo únicamente de las penas espirituales o medicinales, y el 11 de abril de 1792 había mandado que se le embargaran los bienes al inculpado; pero, al darse cuenta, los jueces inquisitoriales ordenaron lo siguiente:

he visto estos autos remitidos por el comisario de Valladolid y dichos por el cura de Zinapécuaro contra José Paniagua por polígamo. Dice que, hecho reconocimiento de registros, nada resulta contra el dicho Paniagua; ni las muy turnadas diligencias ministran el menor indicio de mala creencia en él. Por lo que se sirva mandar al comisario de [Michoacán] Valladolid lo entregue al teniente de aquella provincia, como a quien toca según la última Real Cédula, pasándole juntamente lo hecho por el

⁴³ Las leyes no protegían a los hijos nacidos de estas segundas uniones, quienes, por lo tanto, cargaban con el estigma de ser ilegítimos.

⁴⁴ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1244, exp. 144, f. 46.

subdelegado de Zinapécuaro, el ilegal e injustísimo embargo de bienes que este ignorante cura manda confiscación. Y para ello se despache el oficio correspondiente que dicho comisario, previéndole, escriba solo un simple billete a dicho intendente, en que se le participe queda el reo a su disposición. Inquisición de México.⁴⁵

Un caso más que deja apreciar el *cúmplase* de las órdenes del rey, pero también la confusión en torno a quién debía de llevar el proceso, es el de Máximo Aguilar, como lo demuestra la siguiente cita: “Sr. de mi mayor veneración. Por las adjuntas diligencias, la alta comprensión advertirá el impremeditado, irregular modo con que el R. padre fray Diego Ortiz las estableció, intentando primero radicarlas en el Juzgado Real de aquel pueblo,⁴⁶ y luego en esta comisaría, sin exponer otra cosa más que el que había pedido auxilio al juez real”.⁴⁷ Finalmente, el fiscal inquisidor determinó “que ha visto estos autos formados por la justicia real de Acámbaro contra Máximo Aguilar por el delito de poligamia, y remitan a este Santo Oficio en esta atención a lo últimamente dispuesto, y debe quedar este expediente para que la siga conforme a dicha y última real disposición, por lo que toca a su fuero”.⁴⁸

De esta manera, no solo Pedro Anselmo Sánchez de Tagle⁴⁹ se enfrentó al dilema de

estar “entre dos majestades”, pues también el delito de bigamia convenía al servicio de ambas solemnidades al final de la época colonial. Por último, en general puede decirse que el dúplice matrimonio, por ser algo público y que pesaba de manera sustanciosa en la época de estudio, demandó “mayor castigo, no solo para escarmiento de los mismos delincuentes, sino también para ejemplo”.⁵⁰

⁴⁵ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1244, exp. 151, f. 17. Lo descrito en estas líneas sí llegó a realizarse.

⁴⁶ Acámbaro.

⁴⁷ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1244, exp. 158, f. 3.

⁴⁸ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1244, exp. 158, f. 16.

⁴⁹ “Pedro Anselmo fue el segundo de los cinco hijos del matrimonio formado por Andrés Sánchez de Tagle y Pérez Bustamante y Josefa de Valdivieso. Trasladado a México [...] entró como fiscal en el Tribunal de la Inquisición, realizando en Nueva España toda su carrera eclesiástica. El 18 de marzo de 1747 cesó como inquisidor, cargo que ya ocupaba en 1732, al ser nombrado obispo de la extensa y pobre diócesis de Durango. Tras ser consagrado en 1747 permaneció en la Ciudad de México hasta el 22 de septiembre de 1748, tomando posesión de su sede el 27 de agosto de 1749. El 26 de septiembre de 1757 fue nombrado obispo de la diócesis de Michoacán, con sede en Valladolid, hoy Morelia, de la que tomó posesión el 18 de junio de 1758” (Vizuete Mendoza, s.f.). Como dirigente de su grey, se ve obligado a bregar en las reformas de orden eclesiástico del reinado de Carlos III, durante un periodo de crisis entre la Iglesia y la Corona.

⁵⁰ AHCM, Procesos contenciosos, s. XVIII, c-514, exp. 7, f. 13.

Sobre las penas inquisitoriales cabría destacar algunas características que, con mayor o menor nitidez, comparten con las sanciones impuestas por los tribunales seculares, como la ejemplaridad, el utilitarismo, el oportunismo y la arbitrariedad o indeterminación (Escudero, 1991: 185). Además de buscar la vigilancia de la delincuencia, el castigo fue, de manera implícita —en el ceremonial de sentencia—, un elemento pedagógico, cuyos fines eran transmitir valores, clasificar conductas y hacer sentir la soberanía del “omnipresente” monarca.

Problemas para la impartición de justicia

A pesar de la enorme red de información y comunicación que representaba el personal eclesiástico tanto en el obispado de Michoacán como en la Nueva España, la aplicación de la justicia religiosa en los procesos inquisitoriales no fue necesariamente rápida ni eficaz, debido, en primer lugar, a la complejidad pluricultural y, en segundo, al enorme territorio que representaba el obispado. Estas condiciones no permitían que la labor inquisitorial de los comisarios se realizara a plenitud, pues su tarea era representar al Tribunal Inquisitorial dentro de la provincia, así como recibir las denuncias, practicar las audiencias a los testigos, reunir información de los proce-

sos, leer los edictos de fe, realizar visitas de distrito y recibir donaciones. Como puede apreciarse, era un tumulto de obligaciones, aunque el comisario no se encontraba solo en estos deberes: también formaban parte del cuerpo inquisitorial los notarios, familiares, calificadores, abogados de presos y el alguacil (Gargallo, 1999: 37).

Cabe señalar que, dadas las características geográficas del obispado, el número de personas encargadas de realizar la vigilancia y seguimiento de los procesos inquisitoriales era insuficiente. Es por ello que, tanto en el territorio de estudio como en la totalidad de la Nueva España, “la institución se mantuvo en el papel de testigo y, de vez en cuando, de censor” (Alberro, 1988: 198). Esto no demerita la ardua labor del Tribunal Inquisitorial, ni tampoco el de la comisaría, pero, dado el gran número de procesos, la cantidad que obtuvo seguimiento y luego sentencia fue escasa. De acuerdo con las fuentes, solamente un pequeño porcentaje de estos pudo concluirse.

A partir de ello, los problemas que enfrentaron los Comisarios Inquisitoriales para la aplicación de justicia fueron clasificados en diversos tipos: 1. *administrativos*; 2. *de seguridad*; 3. *por fenómenos naturales*, y 4. *de índole personal*. Los primeros se caracterizaron por las dificultades de pape-

leo y la poca rapidez y eficiencia para el seguimiento y la conclusión de los procesos que enfrentaron las autoridades inquisitoriales. Muestra de ellos es el caso de Ana Gertrudis, alias María Magdalena, en el cual fue necesario que los jueces inquisitoriales Galante y Mier recriminaran a los encargados de vigilar y seguir el proceso:

Es muy responsable este atraso y la negligencia con que han procedido singularmente los comisarios de Guanajuato y Valladolid, don Joseph Fernando de Aranda y don Carlos de Navia,⁵¹ por lo cual convendrá que para su enmienda en lo sucesivo se les escriba por el tribunal, reprendiéndoles su descuido, haciéndoles entender los graves perjuicios que pueden haber ocasionado y que han entrañado mucho tan graves defectos.⁵²

La reprimenda se debió a la demora del proceso; según los jueces, ya resultaban impracticables las pruebas “en atención al mucho tiempo que ha pasado”,⁵³ pues la denuncia de este caso se había realizado el 13 de abril de 1768 y las recomendaciones de los jueces se realizaron el 9 de enero de 1781. Esto significa que ya habían pasado trece años desde el auto de denuncia, y habían pasado también varios comisarios, pues estos no permanecían largos periodos en su cargo.⁵⁴

En el proceso de Joseph Antonio Dimas no fueron los jueces quienes reprendieron a las autoridades provinciales, sino el secretario del Santo Oficio, quien manifestó que “habiendo dado cuenta al tribunal de la demora que padece esta causa. se mandó referir la misma comisión al comisario de Guanajuato, y que se le requiera la comisión y falta de cumplimiento a las órdenes que se le dan por este Santo Oficio”.⁵⁵ Tales reprimendas se realizaron el 16 de junio de 1766, sin embargo, posteriormente hubo otra llamada de atención, esta vez de parte del licenciado don Julián Vicente González de Anda, el cual expresó que

en cuya virtud y de la demora que ha padecido esta causa por la omisión de dicho nuestro comisario, hemos acordado prevenirle del poco celo con que desempeña las obligaciones de la confianza que de su persona hemos hecho, advirtiéndole que para lo sucesivo procure ejecutar con exac-

⁵¹ Comisario Interino que fungió como tal en la ciudad de Valladolid de 1770 a 1772 (véase Gargallo, 1999: 33).

⁵² AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1240, exp. 78, f. 73.

⁵³ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1240, exp. 78, f. 73.

⁵⁴ Algunos solo duraban en su cargo un año o incluso menos (véase Gargallo, 1999: 33).

⁵⁵ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c- 1239, exp. 69, f. 32.

titud cosa alguna de los contenidos de dichas comisiones, las ponga en ejecuciones inmediatamente y sin dilatación alguna.⁵⁶

Esa recomendación data del 23 de octubre de 1766. Desconocemos las causas por las que el comisario de Guanajuato no procedía con rapidez a las diligencias.⁵⁷ En el expediente de Juan Antonio Monreal sucedió lo mismo, ya que el seguimiento de su proceso padecía, según carta del Santo Oficio, *demora*, lo que había ocasionado que no se concluyera el caso. Uno de los motivos de estas tardanzas había sido “un notable descuido de las personas que han manejado los libros para el asiento de los matrimonios”.⁵⁸ Esta era, al menos, una de las principales excusas de los comisarios ante los atrasos. Además, no mantenían informado al Tribunal sobre sus actividades y, por lo tanto, las diligencias se conservaban en total reserva, lo cual provocaba que se les llamase la atención por la falta de comunicación, como lo muestra el caso de Lucas Ponce: “en atención a haber pasado el largo tiempo de más de cuatro años sin tener noticia del recibo ni del estado que tengan dichas diligencias, por lo que se le previene. Para que al recibo de esta avise al Tribunal si recibió o no dicha comisión”.⁵⁹ Cabe señalar que el comisario únicamente procedía si contaba con órdenes del Santo Oficio.

Otro caso similar es el de Joseph Francisco Rada, quien, a falta de la partida de su primer matrimonio, no pudo dar conclusión al caso, ya que las actas de casamiento eran parte esencial para fundamentar y justificar el delito de bigamia.⁶⁰ En ese sentido, el proceso de María de la Concepción muestra la constante preocupación de los inquisidores de la Ciudad de México por las frecuentes demoras, situación que les llevó a realizar un especial llamamiento al encargado de llevar este caso: “cuidando dicho R. P. la mayor brevedad posible en la práctica de las diligencias”.⁶¹

Otro de los problemas administrativos que padecían los procesos inquisitoriales era la poca información con que contaban los comisarios para llevar a cabo las investigaciones. Ciertamente es que tenían los manuales, pero no los señalamientos de cómo redactar la información. Muestra de ello es el caso de Joseph Zavala: “digo que, sin embargo, de haber padecido la práctica de más diligencias notabilísima demora en ejecución, se advierten defec-

⁵⁶ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c- 1239, exp. 69, f. 54.

⁵⁷ Mismo expediente.

⁵⁸ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1237, exp. 46, f. 12.

⁵⁹ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1237, exp. 46, f. 12.

⁶⁰ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1243, exp. 137.

⁶¹ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1237, exp. 50, f. 5.

tos y falta de formalidad conforme a estilo y prácticas de este Santo Oficio”.⁶² No eran los comisarios quienes escribían, sino los escribanos e inclusive los notarios, personajes que, por lo demás, eran muy escasos, dado que la gran mayoría de la población era analfabeta. Por ello, varios de los reclamos tocaban las demoras producto de la “escasez de notarios”⁶³ y la “falta de todo escribano”.⁶⁴

Además, se presentaban problemas administrativos relacionados con equivocaciones geográficas, como lo sucedido en el proceso de Sebastián Pérez, alias Sebastián Fabián Pavón: “Hemos recibido la de V. S. de 4 de enero P. P. con el testimonio de los autos formados en este Santo Oficio contra Sebastián Pérez, alias Sebastián Fabián Pavón, por el delito de poligamia, y que por equivocación fueron a dar al tribunal de Murcia”.⁶⁵ Las diligencias fueron devueltas por el inquisidor de Cartagena de Indias. Otros problemas frecuentes atañían a las reprimendas que los inquisidores dirigían a los comisarios por la ausencia de forma en los expedientes: “al comisario se arregle para la otra ocasión a las instrucciones, procediendo con más fundamento y madurez, encargándole la brevedad posible [...] dado que este no había justificado ninguno de los matrimonios”.⁶⁶

Por último, es necesario señalar que, de acuerdo con los documentos, una dificul-

tad constante era la poca rapidez con la que se determinaba la pena para el reo, lo cual propiciaba una espera tortuosa en cárceles o en recogimientos, donde la vida distaba de ser placentera. Estos fueron los casos de Joseph Zavala, Juan Antonio Verdusco, María Luciana Montoya y María Manuela Estefanía —no fueron los únicos, pero sí los más representativos—. El primero fue puesto en prisión por haberse certificado el delito; ante la demora, los jueces optaron por darle a este reo

caución juratoria, exprésele que se le mande comparecer y, dando fianza con persona llana y abonada a disposición y satisfacción del comisario de Valladolid, se le ponga en libertad para que atienda la subsistencia interina, que, en vista de las diligencias mandadas practicar, se torna próspera, y adviértese al comisario de cuentas antes de soltarle de la prisión si en algún modo dudase del abono del fiador o de si no lo hubiese para proveer.⁶⁷

⁶² AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1241, exp. 104, f. 40.

⁶³ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1240, exp. 78, f. 73.

⁶⁴ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1240, exp. 78, f. 73.

⁶⁵ Algunos solo duraban en su cargo un año o incluso menos (véase Gargallo, 1999: 33).

⁶⁶ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1239, exp. 69, f. 32.

⁶⁷ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1241, exp. 93, f. 44.

Por su parte, Montoya y María Manuela Estefanía fueron apresadas en la casa de recogidas de Valladolid, llamada “Recogimiento de mujeres licenciosas y poco recatadas”, la primera por quince años y la segunda por ocho, sin recibir sentencia, hasta que finalmente fueron enviados sus casos al provisor —pues eran indias y el Tribunal no tenía competencias para actuar sobre ellas—: “en la persuasión de que los señores comisarios no se les formó causa a estas reas, y que si se les formó se extravió o perdió, pues es muy bien la actividad y vigilancia del Santo Tribunal”.⁶⁸ Se aprecia que la tardanza en la aplicación de justicia y el seguimiento de los procesos por parte de las autoridades provinciales eclesiásticas no fue la única causa, sino que también nacían estos problemas dentro del propio Tribunal Inquisitorial de la Ciudad de México, a pesar de atribuir negligencia a los comisarios.

A los anteriores se sumaban los problemas de seguridad en las cárceles, casas de recogidas y depósitos, que también detenían los procesos o impedían su concreción. Los dos últimos centros eran de reclusión exclusivamente femenina, quizá por aquella mentalidad, tan arraigada en la época, que consideraba a las mujeres como seres necesitados de protección o, por el contrario, como afirmaba Josefina

Muriel, por confiar más en la capacidad de recuperación de aquellas que en la de los varones:

aquellas mujeres que no habían incurrido más que en faltas o pecados contra la moral y entre los cuales había que distinguir dos modalidades: unos conocidos con el nombre de *recogimientos*, a los que acudían por su propia voluntad mujeres arrepentidas, y otros, muy similares, pero a los que eran llevadas por la fuerza. Nacen, por tanto, las llamadas *casas de recogidas y arrepentidas*, cuyos orígenes en España datan del siglo XVI, aunque su desarrollo, lo mismo en España que en América, lo vamos a encontrar en el siglo ilustrado. Sus fines se orientaban hacia la posibilidad de reinserción de la mujer en la sociedad de entonces, y los métodos empleados no eran tan radicales como los de las galeras, ya que basaban la regeneración a través de la oración y el trabajo (véase Muriel *apud* Pérez Baltasar, 1995: 383-391).

⁶⁸ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 113, f. 34, 35, 40.

Ni en el recogimiento ni en la casa de depósito las presas estuvieron exentas de maltratos por parte de las personas a las que eran encomendadas (Figueras, 2002: 7). Sin embargo, la vigilancia dentro de estos centros, al menos para los casos revisados, no fue la óptima, dado que los condenados no solo huían de las casas de recogimiento, sino que también lo hacían durante los traslados a corregimientos o cárceles. Un ejemplo de esto último es el caso de Jorge Norbele, quien, tras ser capturado, logró escapar junto con su segunda esposa en su traslado a las cárceles secretas.⁶⁹ Asimismo, el proceso de María de la Concepción no pudo concretarse por haberse esta fugado de la casa de recogidas de la Villa de San Miguel el Grande. Estos escapes por lo regular no se realizaban de forma individual, sino en conjunto con otras prisioneras. Otra bígama que logró burlar a la justicia eclesiástica en más de una ocasión fue *la Mocha*, quien se fugó de la casa de recogidas de Guanajuato.⁷⁰ Posteriormente, cuando lograron volver a apresarla, la depositaron en la casa de recogimiento de Nuestra Señora de la Misericordia⁷¹ por una amenaza de aborto, la cual fue atendida por el cirujano. Ya repuesta, trató de fugarse con otras mujeres, pero no lograron huir pues fueron apresadas por el Tribunal de la Acordada de la Ciudad de México, donde finalmente se les recluyó.⁷²

Es necesario señalar que la vida en esos centros —cárceles, recogimientos o casas de depósito— no era fácil. Primero, porque estar en ellos no era una decisión propia y, segundo, porque eran lugares de arduos trabajos para las y los reclusos.⁷³

⁶⁹ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 113, f. 19.

⁷⁰ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 2-8.

⁷¹ Es muy probable que esta casa de recogimiento sea predecesora del Hospital de la Misericordia, un Recogimiento de “mujeres perdidas” y recogimiento de señoras divorciadas. Este se encontraba en la Ciudad de México, en la actual calle de Mariana Rodríguez del Toro de Lazarín, y se enfocaba en la solución de uno de los más importantes problemas sociales, el de la familia y, junto a este y para evitar su desintegración, el de la armonía conyugal. Tuvo cierto carácter de prisión, pues los reos de delitos contra el matrimonio sufrían ahí reclusión durante el tiempo que el juez eclesiástico designara (véase Muriel, 1974: 58-59).

⁷² AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 67-99.

⁷³ Testimonio de esto último es el caso de la Mocha, cuya defensa argumentaba, entre otras cosas, que se compadecieran “de la dura prisión que sufrí en las recogidas de Guanajuato y en la cárcel pública”. Asimismo, es representativo el caso de María Luciana Montoya, cuyo primer marido fue preso en la cárcel pública de Uruapan, donde “fue necesario para comer vender toda su ropa hasta los zapatos viejos que calzaba y que hallándose ya en cueros y muerto de hambre le precisó hacer fuga de la cárcel”. Otro expediente que narra la dura situación de los presos es el de Juan Antonio Verduco, quien se encontraba en las cárceles episcopales

Es testimonio relevante el proceso de José Zavala, preso en la cárcel pública de Valladolid, quien pidió que se le aplicara la pena de forma expedita: “de una vez se me castigue la culpa si me hallase incurso o se me velase la carcelería tan eterna, viviendo tan sin consuelo ni noticia del último fin de mi pena. Espero de las amorosas entrañas atienda mi suplica y oiga mis ruegos, como de un frágil y desdichado”.⁷⁴ Su principal queja fue que no había alimento para sobrevivir en la cárcel. La manutención no corría a manos de las autoridades, sino que ellos mismos debían emplearse internamente en algún oficio y, si tenían familia en la ciudad, ella les proveía de los elementos necesarios; en las cárceles eclesiásticas la situación era distinta, pues ahí se les abastecía de comida.

Los jueces inquisitoriales estaban al tanto de la poca seguridad en los traslados y estancias de los reos. En el caso de María Fabones, se argumentó lo que sigue:

Raras veces se verifican estas ocasiones y cuando las hay muy pocas lo que se viene a ahorrar, y con la contingencia de fuga de los reos, porque los conductores las hacen de muy mala gana o más de, no es conveniente que dicha María Fabones se demore mucho en las casas de recogidas, por haberse informado ser demasia-

do inquieta y temerse que quebrante el claustro, y así he resuelto el despa-charla cuanto antes.⁷⁵

Las autoridades competentes estaban al tanto de las dificultades que padecía la administración de justicia en todo el territorio de la Nueva España, debidas, en gran medida, al enorme territorio que albergaba. Por otra parte, los problemas por fenómenos naturales y los de índole personal se presentaban en menor cantidad. Los primeros fueron producto de situaciones fortuitas, como las inundaciones de 1787, que impidieron las averiguaciones en di-

de Valladolid; en su caso intervino el encargado Diego Peredo, quien argumentó “no haber posibilidad en dichas cárceles para poder separar a los demás presos, y que [por] el justo temor a que estos no se apestasen, resolví sacarlo y ponerlo en el hospital real de esta ciudad [...] mejor lo volví a la cárcel, y lo vestí de un todo, porque estaba en cueros vivos; me avisaron se quería huirse y, reconviniéndolo que por qué quería hacer eso, le tenía dicho que su causa estaba para determinarse; me respondió que no tenía ya aguante para tanta prisión y trabajos de la cárcel”. Después de estas advertencias hubo que engrillarlo para que no intentara huir nuevamente. Véase AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 73, y exp.113, f. 3; c-1238, exp. 65, f. 69-70.

⁷⁴ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c- 1241, exp. 104, f. 42-44.

⁷⁵ Documento Microfilmado del AGN por el IIH de la UMSNH, Rollo 5.

versas poblaciones del obispado, según consta en la causa de Rosalino Alamillos; los segundos eran causados por inconvenientes entre personas o autoridades que participaban en los procesos y provocaban su retraso.

En lo que toca a los problemas de índole personal, en el expediente de María Gertrudis, la Mocha, las autoridades provinciales tuvieron que enfrentar el desacato del teniente de Tlalpujagua, don José Vélez y Escalante, quien se rehusaba a entregar a la denunciada por ser “su actual amasia”, y había hecho hasta lo imposible por salvaguardarla, escondiéndola en diversas casas y jurando que la defendería de las autoridades eclesiásticas hasta con golpes. Por este motivo, el Tribunal de la Ciudad de México ordenó

que a cualquiera persona por caracterizada y privilegiada que sea, siempre que fuese citada para declarar en asunto de fe en el Tribunal del Santo Oficio o ante alguno de sus ministros que al efecto tengan las ordenes competentes, debe hacerlo en la casa del comisionado y no en la del sujeto que es citado, sin que pueda valerle la excepción del grado de licenciado u otras.⁷⁶

Finalmente, lograron capturarla.

En el caso de María Josefa Rascón también se presentaron problemas personales, específicamente de salud entre los encargados del proceso: “el cura Fernández por las dos comisiones que se citan y me dijo que aún mantiene en escribanía varios papeles pertenecientes a este Santo Oficio, que buscaría entre ellos si acaso estaba que no lo ha ejecutado aun con tres reconvenciones, excusando la tardanza con sus enfermedades y las presiones que ha tenido.”⁷⁷ El caso, al final, no prosiguió.

En conclusión, nada mejor que extraer un fragmento testimonial de quien padeció los complicados trámites de los procesos inquisitoriales, el licenciado Antonio Valdez, de la Villa del Real de San Felipe:

Advierto, lo primero, que en toda esta comarca y al rededores está invadido de indios bárbaros enemigos, por lo que se camina con grande riesgo, y por este motivo se dilatan las respuestas y aun se suelen perder; lo segundo, la grande escasez que en estos países o en sus cercanías hay de quien escriba cuanto más de que sirva de notario, Y en una palabra,

⁷⁶ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1242, exp. 118, f. 35.

⁷⁷ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1241, exp. 95, f. 4.

señor, a vista de lo que aquí sucede, me parecía que ese Santo Tribunal tomase providencia, para que los pecados mortales de estos casados dos veces se disminuyesen, aprendiendo [a] los reos con menos averiguaciones o con una semiplena probanza como los otros tribunales; y la veo, y así convendrá; pero solo propongo lo que experimento, y aun juzgará que con acuerdo de personas prudentes se pudieran aquí castigar, sustanciada, la causa; y esto, repito, no es más que proponer ese santo Tribunal sabe mejor lo que ha de hacer.⁷⁸

Fue un sentimiento común, dado el enorme papeleo y la investigación que este tipo de delitos implicaban para las autoridades provinciales, como encontrar las partidas de matrimonio y testigos en ambas poblaciones donde se realizaron los enlaces. Fueron numerosos los problemas a los que tuvo que hacer frente el Tribunal de Santo Oficio, pero en un porcentaje mínimo de procesos logró manifestar su autoridad como parte del aparato de vigilancia de la Monarquía Española.

Finalmente, debe resaltarse que el matrimonio ortodoxo cristiano, indisoluble y sacramentado, marcó y definió lo lícito y lo prohibido. Por esa razón, toda aquella relación que quebrantó la norma fue

merecedora de una sanción. Asimismo, como se observó, la Real Cédula de 1788 modificó la manera de operar del tribunal Inquisitorial, ya que a partir de su publicación el Santo Oficio siguió los procesos a distancia y aplicando únicamente las *penas medicinales*, es decir, aquellas que solo atenían al alma del pecador. Las autoridades reales, por su parte, se hicieron cargo del encarcelamiento y de la confiscación de bienes, asunto no menor dada la disputa existente entre ambas majestades en el periodo de estudio.

Conclusión

En estas reflexiones finales trataremos de responder brevemente las interrogantes que nos trajeron al tema de la bigamia en la segunda mitad del siglo XVIII. Primero, ¿por qué una persona contrae un segundo matrimonio, cuando aún vive su primer cónyuge? Las respuestas que descubrimos en los treinta y tres expedientes fueron múltiples, desde aquel que ignoraba que volverse a casar era un *delitopecado*, hasta aquellos a quienes, a sabiendas de lo que implicaba el sacramento matrimonial, les importaba poco,

⁷⁸ AHCM, Inquisición, s. XVIII, c-1239, exp. 68, f. 66.

pues su segunda unión la realizaban en otra población o incluso en otro continente. Vimos cómo en la mayoría de los casos los implicados decían ser viudos o viudas, información que ellos mismos se encargaban de difundir. Pero ¿por qué se unían nuevamente? Las razones emocionales y psicológicas son más complejas de demostrar porque los expedientes no las narran. Lo que sí detallan son los causales que propiciaron la ruptura con sus primeras parejas: en casi todos los

expedientes se observaron dificultades en el trato diario e incluso violencia de alto nivel en el hogar — intentos de homicidio, lesiones, amputaciones—, a lo que se sumaban irresponsabilidades respecto al cuidado de los hijos y el sustento del hogar, además de problemas de consumo de alcohol. Estos elementos fueron tan potentes que detonaron las separaciones. A continuación, se reproduce una tabla que ilustra algunos de los elementos mencionados en los procesos de bigamia.

Caso	Duración del proceso	Imputado	¿Dijo ser viudo?	¿Presionó el párroco para el segundo matrimonio?	¿El expediente da cuenta de una vida errante?
1	1753-53	Tomás de Santillán	Sí, dijo que su esposa había muerto y se creía viudo.		
2	1753-72	Nicolás de Abelda			Sí, ultramarino.
3	1756-65	Joseph Lucas Ponce			Sí, por su oficio de barrete-ro de minas.
4	1757-59	María de la Concepción	Sí, ella abandonó a su marido, y después le comunicaron que este había muerto.		Sí.

Caso	Duración del proceso	Imputado	¿Dijo ser viudo?	¿Presionó el párroco para el segundo matrimonio?	¿El expediente da cuenta de una vida errante?
5	1756-75	Francisco de Alba			Sí, ultramarino. Fue carbonero en España; después, pasó a las Indias, donde fue mercader; más adelante, tuvo un estanco de mezcal, y, finalmente, fue administrador de una mina.
6	1762-65	Juan Antonio Berdusco (autodenunciado)	Sí, su esposa lo abandonó; después le comunicaron que había muerto.	Sí, porque mantenía una ilícita correspondencia.	Sí, se comenta en el expediente que era “vagabundo (con) hábito de no tener residencia ni permanencia fija, era esclavo y al huir se ha mantenido huyendo”. A su primera mujer la consideran también entrante y saliente.

Caso	Duración del proceso	Imputado	¿Dijo ser viudo?	¿Presionó el párroco para el segundo matrimonio?	¿El expediente da cuenta de una vida errante?
7	1763-66	Gertrudis de Vargas			Sí, fugitiva.
8	1764-66	Joseph Antonio Dimas			Sí, en el expediente hablan de diversos oficios, como caballerango y viajero.
9	1767-70	Vicente Madrigal			Sí, formaba parte de una cuadrilla de ladrones. Los testigos lo consideraban de malas inclinaciones, sin oficio alguno y de mal natural.
10	1768-81	Ana Gertrudis	Sí, un vecino le dijo que su marido se había muerto.	Sí, la habían denunciado por haberse casado.	Sí, huyó de su primer marido y segundo vagueó con el segundo.
11	1768-71	Joseph de Alemán	Sí, le dijeron que la vieja estaba muerta.		Sí, huyó de la justicia.
12	1775-77	Francisco Ledesma		Sí, se sospechaba que no estaban casados.	Sí, lo consideraban músico de vihuela y jugador de naipes.

Caso	Duración del proceso	Imputado	¿Dijo ser viudo?	¿Presionó el párroco para el segundo matrimonio?	¿El expediente da cuenta de una vida errante?
13	1776-77	Joseph Zavala y María Gertrudis Gerónimo	Sí, subrepticio.	Sí, el párroco aceptó casarlos sin pruebas reales de la viudez de María. Según varios testigos, Zavala corrió la voz de que ella era viuda. (Al cura lo consideraron demente por su comportamiento en la población). Se les detuvo, además, porque ella quedó embarazada.	Tuvo varios oficios en distintas poblaciones, como buscador de perlas y fiscal de la Iglesia.
14	1778-78	José Echendía	Pagó 30 pesos a los testigos para que dijeran que era casado.		
15	1778-94	María Luciana Montoya	Sí, dijo que su pareja había muerto.	Sí, le habían depositado y a su pareja la habían encarcelado por no estar casados.	Era de calidad india. Fue encerrada durante 15 años, ya que olvidaron su proceso.

Caso	Duración del proceso	Imputado	¿Dijo ser viudo?	¿Presionó el párroco para el segundo matrimonio?	¿El expediente da cuenta de una vida errante?
16	1780-83	María Gertrudis, <i>la Mocha</i>	Sí, viuda de su primer marido.	Sí, por vivir en <i>ilícita amistad</i> antes de casarse. Se casó dos veces y huyó en las dos ocasiones; por último, vivió en concubinato con el teniente de Tlalpujagua.	Sí, huyó de su primer marido y escapó en varias ocasiones de la cárcel, pero lograron apresarla.
17	1781-82	Juan Antonio Monreal		Sí, por ilícita amistad antes de casarse.	Se fugó y cambió de oficio varias veces: fue operario de minas y pastor.
18	1781-83	María de la Encarnación Fabones	Dijo no ser viuda para ahorrar gastos de investigación.		Sí, huyó de su primer marido.
19	1785-85	Josef Francisco Roda			Sí, huía de la justicia.
20	1788-96	Sebastián Pérez	Sí, señaló que se le había comunicado que había muerto su mujer.		Sí, había robado en una mina y se encontraba huyendo.

Caso	Duración del proceso	Imputado	¿Dijo ser viudo?	¿Presionó el párroco para el segundo matrimonio?	¿El expediente da cuenta de una vida errante?
21	1789-91	Josef Manuel Lozano	Dijo ser soltero; después, cambio su testimonio y dijo que su primera mujer había muerto en Salamanca.		Sí, era músico de viruela y, posteriormente, fue sastre.
22	1789-89	María Manuela Estefanía			Sí, huyó de la justicia.
23	1791-91	Nicolás Carrasco			Sí.
24	1792-92	José María Paniagua	Sí, manifestó que su esposa había fallecido y estaba enterrada en la parroquia de Salamanca.		Sí, era miliciano.
25	1796-96	Máximo Aguilar	Sí, dijo que su pareja había muerto en Salvatierra.		Sí, según su primera mujer, había huido varias veces.

Los elementos encontrados explican, en parte, cuál era el *modus operandi* para contraer un segundo matrimonio: de los treinta y tres imputados, trece argumentaron ser viudos, y, a pesar de que debía haber una investigación por parte del sacerdote (la cual tenía costo), esta usualmente no se realizaba y se creía en los dichos de los vecinos del lugar, quienes, en muchas ocasiones, no sabían sobre el pasado de los futuros esposos; en el caso más extremo, se les pagaba para que dijeran que los implicados eran solteros o viudos. La tabla también nos muestra que las *ilícitas amistades* eran perseguidas por los párrocos del lugar, lo que, sin embargo, podía llegar a fomentar, paradójicamente, la realización de los segundos casamientos: en siete de los treinta y tres casos, se registró su participación como elemento determinante de un segundo enlace; se presionaba a los involucrados metiéndolos a la cárcel o depositando a la mujer en una casa honorable o de recogimiento hasta que la pareja accediera a casarse. Otro dato que se desprende de los expedientes es la gran movilidad de algunas personas entre distintas comunidades, factor de suma importancia para poder casarse en múltiples ocasiones: veintidós de las historias de vida nos permitieron observar que ser músico, vaquero, miliciano, vagabundo, ultramarino, trabajador de minas, pastor, sirviente, entre otras ocupaciones,

facilitaba la migración de mujeres y varones en búsqueda de mejoras económicas y propiciaba la realización de varios enlaces matrimoniales, ya que para ello se elegían poblaciones distantes entre sí. Asimismo, hubo muda de nombre y calidad en siete de los treinta y tres casos. En tres casos se estipuló en el segundo matrimonio que los imputados eran indios, pues se conocía que estos no eran procesados por el Santo Oficio.

Otras cuestiones planteadas fueron qué tipo de castigos asignaba la Inquisición a los casados dos veces y si las sentencias variaban según el género del infractor. En la investigación descubrimos que los fallos se aplicaban conforme a la norma, pero con mayor encono hacia la mujer. Sin embargo, no todas las sentencias cumplieron con la abjuración de *levi*, en la cual, mediante confesión pública, el pecador prometía no volver a cometer la falta, pues con su acción no solo había ofendido al monarca, desacatando los lineamientos impuestos del cristianismo español, sino también a la comunidad que había hecho presente su castigo social al clasificar y estigmatizar al inculpado como *hombre de mal vivir o mujer pública y escandalosa*. Esa marca social fue más clara en el caso de las mujeres, dado que los estatutos sociales exhortaban a estas un mayor decoro de conducta. Erving Goffman, conside-

raba que tener un estigma significaba un descrédito amplio para el individuo y su círculo más cercano, y lograba impactar sus relaciones sociales, ya que llegaban a clasificarse como “malas personas, indeseables e incluso anormales”. Goffman reflexiona sobre tres clases de estigma; el que aquí atañe es el relacionado con los defectos del carácter, que toca la deshonestidad y la debilidad ante las pasiones. Según la época, el bígamo se caracterizaba por ser mentiroso, débil ante las pasiones sexuales, deshonesto, mal padre o madre, entre otros elementos; todo ello lo colocaba en la desventaja social de no ser aceptado por su entorno (Goffman, 2012). Vemos que el castigo, como lo apuntalaba Durkheim, es una realización del poder de las creencias colectivas.

Asimismo, se observó que el trabajo comienza a formar parte de la penitencia en el caso de las mujeres, ya que los ilustrados españoles encontraban en él una manera de limpiar y mitigar la falta. En el caso de los varones, las sentencias no incluyeron ese elemento. Las labores en los lugares de presidio van ganando importancia, algo que para el siglo XIX va a ser un elemento esencial para “reformular” al sujeto trasgresor. En los expedientes revisados que abarcaron hasta 1793, el proceder inquisitorial se limitó a inspeccionar la causa del denunciado y analizar los contenidos de

los interrogatorios para ratificar si había o no herejía: de los treinta y tres casos registrados, solo ocho llegaron a finalizarse, y de estos, cuatro fueron sentenciados antes de 1788, y otros cuatro, después. Es de destacar que los trasgresores del delito de bigamia se encontraban en todo el complejo mosaico social del obispado, pero en su gran mayoría pertenecían a los estratos pobres, mientras que en este periodo los pudientes se libraron de ser denunciados. De acuerdo con investigaciones, el *dúplice matrimonio* fue, tanto en Michoacán como en el resto de la Nueva España, frecuente y moderadamente numeroso en comparación con otros delitos sexuales.

Después de las disposiciones reales de 1788, el Tribunal Inquisitorial siguió procesando a los dos veces casados con la colaboración de las justicias reales, y las personas siguieron denunciando el delito, muchas veces con confusiones sobre quién debía operar y de qué manera. Cabe mencionar que también pudimos ver los problemas que enfrentó el aparato inquisitorial para dar sentencia, dado que los procesos eran largos por la cantidad de información que debía reunirse: los interrogatorios a los testigos, familiares y vecinos, así como el traslado del imputado, debían, además, desarrollarse en un enorme territorio, como el que poseía el gran obispado de Michoacán, con

sus complejas fronteras naturales y cambios climáticos, que se traducían en largas distancias entre las poblaciones. Las dificultades también provenían de aspectos sociales, como la falta de jueces y escribanos, la rotación de los comisarios, el poco conocimiento sobre el protocolo para las averiguaciones, las fugas constantes de los detenidos, la falta de orden en los archivos de partidas de matrimonios, aspectos que interrumpían el seguimiento expedito de cada caso.

La trasgresión de estos varones y mujeres frente a la conducta cristiana fue una confrontación a la política sexual del modelo cristiano de sexualidad —entiéndase, de la monogamia—. Por otra parte, las sentencias eran de fuero mixto, ya que

los infractores faltaban a la fe pública del contrato matrimonial, engañaban al segundo cónyuge, ofendían al primero, invertían el orden de la sucesión y obstaculizaban la legitimación de la prole [...] Pero también pervertían el orden de la justicia eclesiástica ordinaria, porque engañaban al párroco maliciosamente para que asistiera al segundo matrimonio. (Enciso, 1979: 1).

Se puede decir que la bigamia en la segunda mitad del siglo XVIII fue juzgada en la

práctica según los intereses y la calidad de los grupos sociales enfrentados en los juicios. Pero lo que más se castigó fue el que *fuese público*, ya que era causa de deshonra y escándalo en las comunidades, de ahí que se persiguiera con mayor rigor. “La conducta de un buen católico debía ser de no exponerse nunca a ser sospechoso [...] De este modo era extraordinariamente difícil que un hombre que hubiese sido llevado ante el Santo Oficio saliera de allí materialmente sin una sola mancha en su reputación” (Turberville, 1973: 62). Tal marca social no solo le era asignada al autor, sino que era usual que se hiciera extensa a su familia. Realmente, el temor para el sentenciado, además de perder bienes —que muchos no los tenían—, era ser expuestos a la vergüenza pública en una época donde el honor y la dignidad eran importantes, aun en los estratos más pobres.

Finalmente, las sentencias otorgadas por las autoridades mostraron una forma particular de ver y comprender el castigo, así como los niveles de tolerancia y de aceptación del sufrimiento del otro, propios de la época y de sus autoridades; del mismo modo, dejaron apreciar el poder del monarca sobre la conducta de sus súbditos. El *delitopecado* de estos actores históricos errantes fue casarse, pero por segunda ocasión y en vida de su primera pareja, tratando con ello de rehacer su vida en

lugares distantes a los de su primer enlace, con nombre y calidad distinto al de su partida de nacimiento. Sus rostros, que pudieron conocerse a partir de los testimonios de escribanos y testigos que se presentaron en cada causa, aquí fueron representados mediante retrato hablado. La información que se obtuvo de los expedientes sobre la descripción física del delincuente fue vasta, y arrojó información valiosa para quienes estamos interesados no solo en escuchar las voces del pasado, sino en poder, incluso, conocer los rostros “de los sin historia”, de esos personajes

que no cumplían con los requisitos para ser retratados por no pertenecer a una familia acaudalada o no tener una posición política de interés público, pero cuyas vidas, sin preverlo, han quedado estampadas en los archivos históricos. Por último, es necesario resaltar que hacen falta más investigaciones sobre el papel que desempeñó el Tribunal Inquisitorial en la mentalidad de los individuos. Se trata de una institución que corresponde a un periodo histórico determinado y que solo dentro de este puede ser entendida, lejos de prejuicios y sobreinterpretaciones históricas.

Bibliografía

Alberro, Solange, 1988. *Inquisición y sociedad en México, 1570 -1700*, México: FCE.

Bernal, Beatriz (coord.), 1982. *Memoria del IV Congreso de Historia del Derecho Mexicano II*. México: UNAM, UIJ. 277-312.

Boyer, Richard, 1995. *Lives of The Bigamists. Marriage, Family and Community in Colonial Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Del Concilio III provincial de México y de los estatutos de esta Santa Iglesia, celebrado en México en 1585, publicado con las licencias necesarias por Galván Rivera Mariano. Segunda edición en latín y castellano, 1870. Barcelona: Imprenta de Manuel Miró y D. Marsa.

Escudero, José Antonio, 1986 *Perfiles jurídicos de la Inquisición española*. Madrid: Instituto de Historia de la Inquisición.

Enciso, Dolores, 1979. “La política regalista de Carlos III y el delito de bigamia. La real Cédula de 1788”. En *Familia y sexualidad en Nueva España. Memoria del primer simposio de Historia de las Mentalidades: Familia,*

- matrimonio y sexualidad en Nueva España*. México: SEP-FCE. 97- 118.
- Figueras Valles, Estrella, 2002. “El oficio de ‘no trabajar’. Mujer, bigamia y trabajo en la Nueva España”. *Scripta Nova, revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. VI, núm. 119 (21). Disponible en línea: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn119-21.htm>
- Foucault, Michel, 2001, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.
- Gacto Fernández, Enrique, 1987, “El delito de Bigamia y la Inquisición Española”. En *Anuario de historia del derecho español*, 57: 465-492.
- Gargallo García, Oliva, 1996. “La bigamia entre los mulatos libres del obispado de Michoacán, siglo XVIII”. *Tzintzun*, 23: 30-40.
- _____, 1999. *La comisaría inquisitorial de Valladolid de Michoacán*. Morelia: UMSNH, Instituto de Investigaciones Históricas.
- Garland, David, 1999. *Castigo y sociedad moderna. Un estudio de teoría social*. México: Siglo XXI.
- Garriga, Carlos, 2004. “Orden jurídico y poder político en el Antiguo Régimen”. *Istor. Revista de historia internacional*, 16: 13-40.
- Goffman, Erving, 2012. *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Molina del Villar, América, 1997. “Crisis, agricultura y alimentación en el obispado de Michoacán (1785-1786)” *Historia y sociedad: ensayos del seminario de historia colonial de Michoacán*. Morelia: IIH, UMSNH. 183-223.
- Muriel, Josefina, 1974. *Los recogimientos de mujeres. Respuesta a una problemática novohispana*. México: IIH, UNAM,.
- Pérez Baltasar, María Dolores, 1995. “Beaterios y recogimientos para la mujer marginada en el Madrid del siglo XVIII”. En Manuel Ramos Medina, *El monacato femenino en el imperio español: monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Memoria del II Congreso Internacional: homenaje a Josefina Muriel*. México: Centro de Estudios de Historia de México CONDUMEX. 383-391.
- Piñerúa N., Jennifer, 2000. “De casorios y conveniencias. Transgresiones sexuales. Leyes divinas y terrenales”. *Tierra Firme*, 70, año 18, vol. XVIII: 219-259.

Quezada, Noemí, 1997. *Religión y sexualidad en México*. México: UNAM-UAM.

_____, 2002. *Sexualidad, amor y erotismo. México prehispánico y México Colonial*. México: UNAM, IIA-Plaza y Valdés.

Quezada, Noemí, Martha Eugenia Rodríguez y Marcela Suárez (eds.), 2000. *Inquisición novohispana*, vol. II. México: UNAM-Universidad Autónoma Metropolitana.

Vizueté Mendoza, José Carlos, s.f. “Pedro Anselmo Sánchez de Tagle Valdivieso”. En *Real Academia de Historia*: <http://dbe.rah.es/biografias/83378/pedro-anselmo-sanchez-de-tagle-valdivieso> [consultado 28 de agosto de 2018].

Rodríguez De San Miguel, Juan N., 1991. “Del adulterio y bigamia”. *Pandectas hispano-mexicanas III*. México: UNAM.

Suárez E., Marcela, 1999. *Sexualidad y norma sobre lo prohibido. La Ciudad de México y las postrimerías del virreinato*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Torres, Manuel, 1997. “Algunos aspectos del delito de bigamia en la Inquisición de Indias”. *Revista de la Inquisición*, 6. 117-135.

Turberville, Arthur Stanley, 1973. *La Inquisición española*. México: FCE.

Warren, Patricia “El Matrimonio y la ley. Capítulo II”. Manuscrito inédito de tesis doctoral. Sin ficha completa.

Archivos Consultados

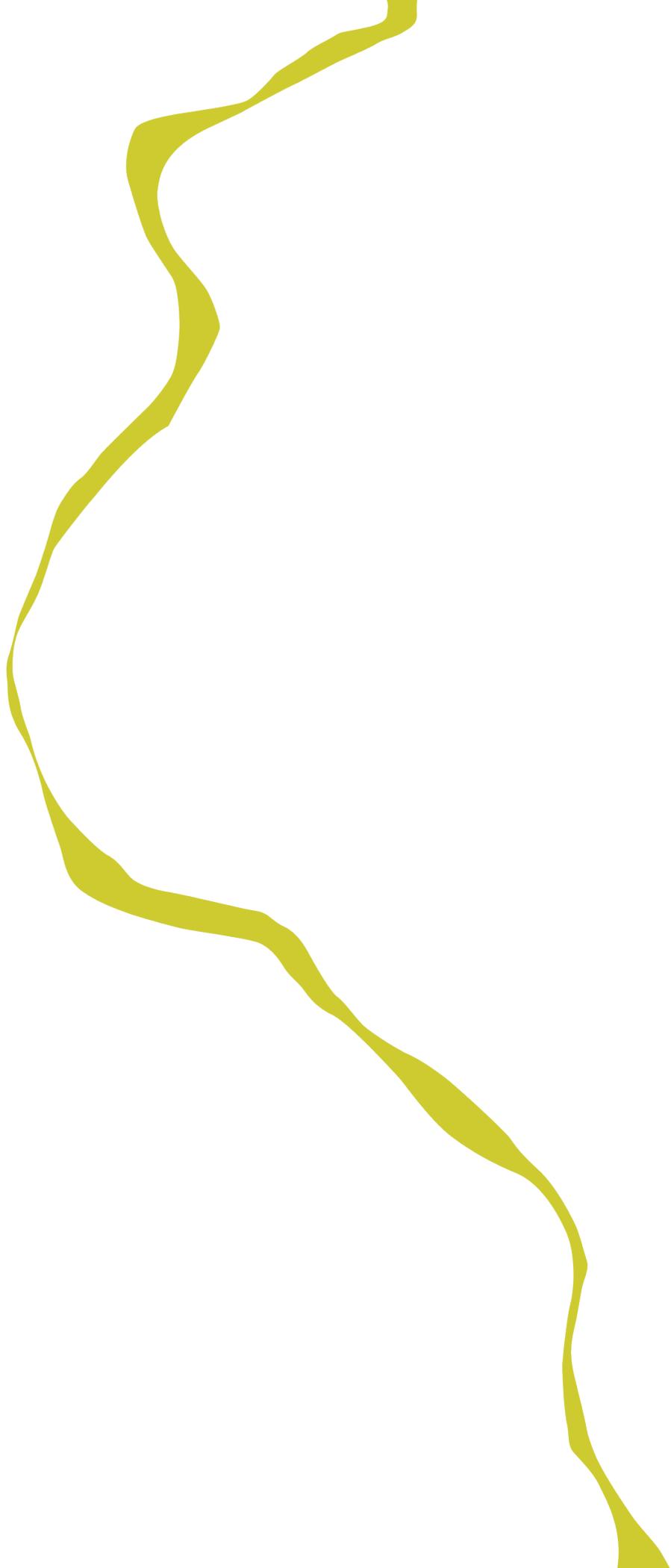
Documento microfilmado del AGN, fondo Inquisición, colección Riva Palacio, por el IIH de la UMSNH.

AHCM, Archivo histórico Casa de Morelos, Inquisición, justicia y procesos contenciosos.

Horizonte

Walter Benjamin, pensar entre ruinas

Coordinación de Emiliano Mendoza Solís



04.

Un método sin fin.

Experiencia e historia a
partir del concepto de obra
de arte en Walter Benjamin

A Method with No End. Experience and History within
Walter Benjamin's Concept of Work of Art

Emiliano Mendoza Solís
Universidad Nacional
Autónoma de México

Resumen

El texto aborda la concepción de Walter Benjamin sobre la obra de arte, la historia y la experiencia a partir de la idea de método. El autor se aleja de la idea de una *teoría tradicional* al identificar que esta emplea un método consistente en la proyección de la verdad de los conocimientos que hace accesibles; una idea unilateral, en la medida en que resulta arbitraria. Contrario a esto, Benjamin concibe procedimientos alternativos, mediante los cuales reflexiona de manera inédita sobre las experiencias históricas y estéticas que definen el carácter de la modernidad.

Palabras clave:

Walter Benjamin, método, obra de arte, historia, experiencia

Abstract

The text deals with Walter Benjamin's conception of the work of art, history and experience based on the idea of method. The author moves away from the idea of a traditional theory by identifying that it uses a method consisting of the projection of the true knowledge that it makes accessible, a unilateral inasmuch as arbitrary idea. On the contrary, Benjamin conceives alternative procedures, thus constructing an unprecedented reflection on the historical and aesthetic experiences that define the character of modernity.

Keywords:

Walter Benjamin, method, work of art, history, experience

La verdad es un ser desprovisto de intención que se forma a partir de las ideas... es la muerte de la intención.
W. Benjamin

La estrategia sin finalidad —pues me sostengo en ella y ella me sostiene—, la estrategia aleatoria de quien confiesa no saber adónde va... Querría que fuese también, como la precipitación sin rodeo hacia el fin, una gozosa contradicción de sí, un deseo desarmado, es decir, una cosa muy vieja y muy astuta pero que también acaba de nacer, y que goza estando indefensa.
J. Derrida

1. El carácter destructivo

El proyecto intelectual de Walter Benjamin, no obstante su difusión masiva en los últimos años, está inscrito dentro de cierto pensamiento surgido en los márgenes. Nos encontramos ante una visión del mundo asistemática y fragmentaria, en la cual no hay una clara división entre las diferentes disciplinas del saber filosófico. Sin embargo, las ideas de Benjamin aportan un referente teórico extraordinario para la comprensión de la historia y

para la crítica a la cultura contemporánea. Benjamin nunca expuso de manera ordenada una teoría del conocimiento; las sugerencias epistemológicas que aparecen dispersas en sus escritos no solo son el eje en torno al cual se aglutina su pensamiento, sino que además constituyen uno de los aspectos de su obra que ha tenido una recepción más intensa en la filosofía reciente. Existe un énfasis en el modo en que Benjamin orienta sus reflexiones gnoseológicas en intervenciones heterogéneas: trabajos de crítica literaria, análisis

lingüísticos, comentarios sobre diferentes obras y autores, reflexiones metodológicas marginales.

Es justamente a partir de la reflexión sobre el método donde el investigador que se aproxime a Benjamin, y particularmente a su concepción de la obra de arte, podrá advertir la eventual contradicción que supone establecer vínculos con un *objeto* singular, con un objeto por escrutar, frente al cual, tarde o temprano, es preciso detectar —incluso aportar— un *método* que permita acceder a la cuestión y, con ello, que posibilite también el análisis de un corpus vivo del pensamiento. Lo contradictorio del caso viene a dar con una afirmación que es la *reflexión misma* sobre el otro, algo concebible mediante el propio método, es decir, eso que bien puede describirse como el *tránsito* de un elemento que en principio es ajeno y que en el momento menos esperado pasa a ser, en la medida de lo posible, parte del método de uno mismo. ¿Qué deja Benjamin en sus consideraciones sobre la obra de arte? ¿Qué es lo que este autor deja de su método en el método del otro en quien indaga, convirtiendo ese *transcurrir* en parte de sí mismo (*siempre-otro*)? En primer lugar, habría que reconocer la potencia de un pensamiento, el de Benjamin, del cual pocas veces se acentúa con suficiencia la obsesiva búsqueda de vías, de un saber del

método, uno que habrá de dar a tal reflexión un carácter *difícil de reconocer* en el accidentado devenir de la filosofía académica. Esta dificultad quizá fue expuesta de forma directa —sin dejar de ser contradictoria e, incluso, aporética— en “El origen del *Trauerspiel* alemán”, algo que, por cierto, no deja de emitir contenidos en lo concerniente al estatuto de la obra de arte. Desde ese libro extraordinario o, dicho en otros términos, a partir de ese trabajo académico frustrado, cuyo objetivo es el escrutinio crítico del *drama barroco*, podemos plantear la cuestión de la obra de arte, que no es otra sino la de evidenciar o hacer patente la *crisis de la experiencia*. Centremos entonces la mirada en un límite, en un paradigma crítico, como lo es el “carácter destructivo” (próximo a la alegoría), hipostasiado a método en el tratado benjaminiano sobre el teatro barroco, el cual supone la *continuidad* de algo muy frágil y percedero, pero también algo que está *por-venir*, como, a su modo, es el caso del *carácter* de precariedad que *abre* caminos donde algunos solo atinan a encontrar obstáculos:

[E]l *carácter destructivo* no percibe nada duradero. Justamente *por esto va encontrando caminos por doquier. Allí donde otros chocan con enormes murallas o montañas, él descubre un camino [...]. No puede saber*

un solo instante qué le podrá traer el que le sigue. Él convierte en ruinas lo existente, pero no lo hace a causa de las propias ruinas, sino solo a causa del camino que se extiende por ellas (Benjamin, 2010: 347).

En sintonía con este procedimiento, el prólogo del *Trauerspielbuch* puede concebirse como el pórtico que nos permite contemplar el conglomerado temático —una especie de entramado urbano—, materializado en una serie de contenidos referidos al método; entre ellos se encuentra el *carácter destructivo* que converge en la operación alegórica y, en el mismo contexto, la particular *posición* del filósofo frente al investigador y al artista:

[E]l filósofo ocupa en consecuencia la posición intermedia entre el investigador y el artista. El artista traza una pequeña imagen del mundo de las ideas y, como la traza como símil, esta debe ser definitiva en cada momento presente. El investigador, por su parte, dispone el mundo para la dispersión en el ámbito de las ideas al dividirlo desde dentro en el concepto. A él vincula con el filósofo el interés en la extinción de lo que es mera empiria; al artista, en cambio, la tarea de la exposición (Benjamin, 2007: 229).

En este caso no se trata simplemente del retorno a la división tradicional entre mundo empírico y mundo de las ideas, ya que, como puede notarse, el filósofo ocupa una *posición intermedia*. El filósofo tiene que implementar su método entre las ideas y los conceptos: “*las ideas son constelaciones eternas* y, al captarse los elementos como puntos de tales constelaciones, *los fenómenos son al tiempo divididos y salvados*” (Benjamin, 2007: 230). Esto queda materializado en una actividad continua, una “*recolección de los fenómenos [que] es cosa de los conceptos, y el fraccionamiento* que en ellos se consuma en virtud del *entendimiento diferenciador* es tanto más significativo por cuanto cumple dos cosas mediante una y la misma operación: *la salvación de los fenómenos y la exposición de las ideas*” (Benjamin, 2007: 231). Es así como Benjamin muestra, en principio, la continuidad de un *procedimiento ante la idea*, que no deja de ser aquel que él mismo ha rescatado de la cosmovisión de los primeros románticos alemanes (*Frühromantik*). Pero se trata de un procedimiento que también muestra los límites de ese método. Límites perceptibles mediante la tensión emanada de un par de conceptos, como los de *experiencia e historia*, los cuales no dejan de estar asociados de manera conflictiva: la *salvación* de los fenómenos es un quehacer definido históricamente por la *exposición* de las

ideas. Si el *corte* o *fraccionamiento diferenciador* es cosa del entendimiento, esto es algo relativo a cada momento presente.

El de los románticos es un procedimiento consciente de su precariedad e insuficiencia, lo cual es evidenciado mediante la *historia de los problemas* e, incluso, de manera particular, a través del contraste de visiones de mundo, tal como lo trata de exponer el propio Benjamin con una cita de Paul Valéry, un autor que expresa sin rodeos el *lugar* del límite; esto es, el límite mismo del romanticismo está justamente en la precariedad de sus experiencias: “los románticos se alzaron contra el siglo XVIII en su conjunto [...], y acusaron así frívolamente de una supuesta superficialidad a unos hombres que estaban muchísimo mejor instruidos que ellos, que *sentían mucha más curiosidad por los hechos y las ideas que sentían ellos*, y que buscaban la *precisión y el pensamiento a gran escala mucho más que ellos*” (Benjamin, 2009: 193).

Esto deja a los románticos —podría decirse de manera extensiva, al resto de los hombres modernos— ante la *tarea* fragmentaria de *salvar* los fenómenos. La sentencia de Valéry insiste indirectamente en ello, es decir, en la imposibilidad del hombre moderno de captar la unidad o el *ideal*. Sin embargo, con todas sus limitantes y contradicciones, el procedimiento

adoptado por Benjamin no deja de ser el de un recolector de fenómenos, y su trabajo, *cosa* de conceptos. De esa recolección de fenómenos depende la exactitud de cada exposición y el esclarecimiento de concepciones propias del siglo XVIII, tales como *Gedichtete*, *Gehalt*, *Urbild*, *Urphänomen*, etc. Pero, como hemos comentado antes, Benjamin no abandona la peculiar estructura del pensamiento surgida de la reflexión y la crítica, con lo cual el procedimiento romántico no deja de ser un punto de referencia fundamental, como puede leerse en la disertación previa a su tesis doctoral. La tarea de la crítica consiste en rescatar y llevar a buen término la *reflexión de la obra*, como tal, en *ella misma*. Esto es: “bajo la premisa de que *la obra de arte es un centro vivo de la reflexión*, aparece como posible el potenciar esa determinada *reflexión que los románticos conciben al mismo tiempo como autoconocimiento incrementado de lo que reflexiona*” (Benjamin, 2008: 322). Esta nota muestra la continuidad de un método cuya aplicación aporta fundamento a la *crítica inmanente* de la obra.

2. Prosa, historia y narración

En lo concerniente al análisis de la obra de arte es particularmente importante —y no dejará de serlo con relación a la

teoría— la depuración y aplicación de la crítica inmanente. En ella está concentrada la influencia que los románticos ejercen en el pensamiento de Benjamin, para quien el concepto de crítica es visto menos como un procedimiento puramente subjetivo que como “la *instancia regulativa* de toda subjetividad, de todo azar y arbitrariedad en el nacimiento de la obra” (Benjamin, 1995: 119 y ss.). Por lo tanto, en lo tocante a la obra, *deja de ser el crítico quien aporta un juicio*; más bien, es *el arte mismo* la entidad que la asume en sí, en el *medium* de la crítica, o la rechaza “evaluándola por debajo de toda crítica” (Benjamin, 1995: 120). Esto conduce a la conquista de un *formalismo nuevo*; particularmente, estamos ante la apropiación de las formas artísticas romances y su perfeccionamiento purificador. Los primeros románticos, al cristalizar esta operación, terminaban distanciándose de la idea de obra tal como había sido concebida en la Ilustración, en la *Aufklärung*, como proyecto de *esclarecimiento*. Y, ciertamente, el punto de inflexión está en el concepto de forma, pues los románticos dejan de evaluarla según una regla de belleza del arte —determinada *a priori*—. Su atención ya no está dirigida hacia algo previo ni sus indagaciones pretenden implantar o describir las condiciones necesarias para alcanzar efectos placenteros o edificantes en la obra. La forma es regla en sí misma,

no dependiente de prescripciones exógenas: “toda forma, en calidad de tal, constituye *una modificación particular de la autolimitación de la reflexión* y, dado que no es medio para la exposición de un contenido, no requiere de ninguna otra justificación” (Benjamin, 1995: 115 y ss.).

Y esto tendrá implicaciones muy importantes en la purificación y universalidad del uso de las formas. Tras la convicción que llevaba a concebirlas reunidas en su conexión como *momentos de un medium*, en la disolución crítica de su *pregnancia y multiplicidad* es posible justificar la absolutización de la reflexión ligada a las propias formas. Es así como la idea de *medium* del arte propicia algo inédito: la posibilidad de un *formalismo libre, fuera del alcance de todo dogmatismo*; incluso, da pie a un formalismo material, no-intencional, como queda expuesto a través del concepto de ironía formal —aportado por los románticos—, donde el autor es liberado de todo elemento intencional respecto a la producción de la obra. Esta clase de ironía ha sido comúnmente interpretada de manera equívoca, es decir, ha sido valorada menos como momento objetivo de la obra que como carencia subjetiva de límites.

Los efectos de la abolición del dogmatismo formal se muestran claramente me-

dante el protagonismo que la idea de prosa adquiere en la teoría de Benjamin. Esta idea no solo consiste en la materialización del *formalismo libre*, también fortalece el augurio de un tipo peculiar de *escritura liberada*. Benjamin pretende, así, dar continuidad a un par de ideas, la de prosa y la de narración, las cuales ganarán influencia en el desarrollo de su teoría, tal como queda patente en las notas y agregados de sus “Tesis sobre el concepto de historia” en los siguientes términos: “el mundo mesiánico es un *mundo de actualidad* omni-lateral e integral” a través del cual es posible fundamentar una historia universal. Pero esta no se expresa de forma escrita, sino como una especie de historia invisible y, por tanto, una historia “celebrada festivamente”. Se trata, sin embargo, de un festejo depurado de toda solemnidad, exento de toda liturgia, pues “no conoce *cantos festivos*” porque “su lengua es *prosa integral, que ha hecho saltar los grilletes de la escritura y es entendida por todos los hombres* [...]. *La idea de la prosa coincide con la idea mesiánica de una historia universal*” (Benjamin, 2005: 46). Es así como Benjamin identifica en una acción, la de *leer lo nunca escrito*, la tarea a la que el historiador y el narrador han de consagrarse, cada uno a su manera: una tarea *sin fin*, por cuanto en ella pervive la certeza de su propio abismo.

El “formalismo libre”, definido en estos términos, es otra manera de referirse al *medium* del lenguaje, la reflexión, la crítica, la prosa y la narración.¹ Consecuentemente, de esta voluntad de forma depende el *continuum* de toda afirmación filosófica. Lo que no deja de ser extraordinario es que también en ello radica la posibilidad de evaluar la crisis de la experiencia, es decir, algo que termina por mostrar el *descontrol subjetivo* y que en el *Trauerspielbuch* es concebido como una *verdad desprovista de intención*. En este punto no es pernicioso recordar una expresión que Benjamin emplea recurrentemente para

¹ La narración tiene diferentes significados en el pensamiento benjaminiano. Por una parte, puede observarse una aproximación crítica, cuando la actividad del narrador queda vinculada a la mirada estática y cerrada del pasado, detentada por el historicismo. Sin embargo, en el ensayo “El narrador” (1936) se aprecia el reconocimiento de la tradición oral, junto a cierta añoranza y melancolía por el declive de la experiencia en el mundo contemporáneo. En este sentido, resulta muy importante valorar los alcances y efectos de la crítica a la narración. Por otra parte, se plantea como meta mostrar que el significado de la narración puede esclarecerse al delimitar las formas modernas de su manifestación, tanto en la historiografía y las obras literarias como en la crónica, donde el narrador recrea sus impulsos fundamentales dando cuenta de la fragmentación de la experiencia bajo las condiciones de producción social moderna.

definir su método; esto mismo es algo que permite percibir el método como una *experiencia* que establece contacto con la materia (escarbar, destruir, encontrar caminos, salvar fenómenos, exponer ideas). Nos referimos al reconocimiento de *necesidad* de la obra de *ser lo que es*, algo que también queda contrastado en el momento de aplicar la crítica al *Trauerspiel*:

El falso término ornamental de “necesidad”, con que a menudo se ha adornado el *Trauerspiel* barroco, *brilla en muchos colores*. No solo se refiere a una necesidad histórica, en ocioso contraste con el mero azar, sino también a la *subjetiva* de una *bona fides* en contraste con la pieza virtuosa y lograda (Benjamin, 2007: 252).

De este modo, Benjamin deja patente, desde otra perspectiva, que no se trata de seguir un modelo previo —la fidelidad a las formas de una tradición— y, por ende, que “resulta evidente que *con constatar que la obra surge necesariamente de una disposición subjetiva nada se nos dice de su autor*” (Benjamin, 2007: 252).² Lo cual justifica que el único concepto de necesidad relevante respecto a la obra no deje de ser el aportado por los románticos, es decir, el que Novalis logra expresar cuando habla del *apriorismo* de las obras de arte “como la necesidad de ser ahí que ellas compor-

tan”. Pero tal necesidad *únicamente* “*se revela a un análisis que la penetre hasta el contenido metafísico*. Por el contrario, el ‘homenaje’ timorato se le sustrae decididamente” (Benjamin, 2007: 252). Y esto implica, por ejemplo, la exigencia de un cambio en lo relativo a la interpretación del drama barroco: “a finales de siglo, la investigación se había alejado sin remedio de una exploración crítica de la forma del *Trauerspiel*” (Benjamin, 2007: 253). Esto debido al sincretismo auspiciado por la historia —cultural, literaria y del arte— con la que se trató de sustituir la reflexión.

3. Inmemoración

¿Qué significa —y cómo es posible, de serlo— llegar al *centro metafísico de la obra*? Para aclarar esto habrá que volver al problema del método. Como ya se ha dicho, el método supone una actividad, la de *desenterrar* hasta llegar a lo más profundo del sentido de una tradición que permanece oculta. Esto es, el método de Benjamin

² Igualmente, Benjamin considera que el expresionismo alemán concibe el problema de una auténtica comprensión reveladora de nuevas conexiones no entre el crítico y su objeto, sino en el interior del objeto mismo.

emerge entre ruinas y esto nos remite, en primer lugar, a un elemento consagrado al hecho, ya observado también desde finales del siglo XVIII por los románticos, de que el pensamiento asistemático y fragmentario no necesariamente está contrapuesto al pensamiento sistemático dominante en la filosofía occidental hasta la *Aufklärung*. No puede estarlo en la medida en que este representa un tipo de reflexión que no escapa al proyecto *esclarecedor* de la modernidad, al cual solo es posible remitirse de manera crítica, es decir, mediante una perspectiva que, paradójicamente, ha sido programada como una de las tareas esenciales de la propia *Aufklärung*. El problema de la obra de Benjamin, de su carácter y sus limitaciones, deberá replantearse no necesariamente tomando como referencia la *edificación* o la *falta* de sistema; el análisis parte, en este caso, del estado “ruinoso” de los ya existentes, un estado de abandono y deterioro evidente al declinar el siglo XIX, y completamente catastrófico mientras avanza el siglo XX. Dos siglos de destrucción en proporciones inéditas, dos siglos de ruinas en cantidades superlativas. Si bien el pensamiento de Benjamin deja de ser decididamente sistemático en el sentido heredado por la *Aufklärung*, esto se debe menos a algún tipo de “nihilismo” que a la conciencia del estado ruinoso de las cosas y los efectos corrosivos del tiempo histórico, que terminan por

destruir desde sus cimientos el pensamiento sistemático.

Y, sin embargo, tal estado no deja de ser fascinante, ya que justo en las ruinas, tanto las arqueológicas como las del pensamiento, es perceptible la huella del tiempo; en cada capa tectónica, el lenguaje ha dejado su impronta, ahí acaece y florece la memoria. Esto es lo que constituye la conciencia de finitud, que no es propiamente un signo de introspección del hombre moderno, sino la constatación de una temporalidad materializada en la propia ruina, como precariedad de aquello que se desvanece mediante el destructivo devenir de las fuerzas naturales. La ruina, el fragmento y el torso terminan por convertirse, entonces, en el fundamento de un método y en el objetivo del “hombre que excava” hasta llegar a un conocimiento fragmentado, del cual solo se puede tener provecho parcialmente:

La lengua nos indica [...] que la *memoria* no es un instrumento para conocer el pasado, sino solo su medio. La memoria es el medio de lo vivido, como la tierra viene a ser el medio de las viejas ciudades sepultadas, y quien quiera acercarse a lo que es su pasado tiene que *comportarse como un hombre que excava*. Y, sobre todo, no ha de tener reparo en volver una y otra

vez al mismo asunto, en irlo revolviendo y esparciendo como se revuelve y se esparce la tierra. Los ‘contenidos’ no son sino esas capas que tan solo tras una investigación cuidadosa entregan todo aquello por lo que nos vale la pena excavar: imágenes que, separadas de su [...] contexto, son joyas en los sobrios aposentos del conocimiento posterior, como quebrados torsos en la galería del coleccionista (Benjamin, 2010: 350).

Lenguaje y memoria configuran los medios del método y la implementación de procedimientos cuya sistematización no podrá alcanzarse por completo, menos aún si no existe una noción estricta, una razón suficiente de lo que ha dado orden a una cosmovisión que aparece y desaparece entre ruinas, y cuyo influjo es imposible someter a las jerarquías instauradas por el pensamiento moderno; es decir, algo determinado por el “tiempo ahora”, para emplear con toda literalidad el concepto benjaminiano de *Jetztzeit*. En concordancia con esto, el análisis de las obras de arte no debe establecer una *conexión ingenua* entre su propio tiempo y el tiempo que surge en ellas; su tarea, más bien, es hacer evidente en *el tiempo que las vio nacer en el tiempo que las conoce y juzga*. Por lo tanto, se trata de *actualizarlas*, de traerlas a los confines más próximos del

presente sin negar la vida que persiste en su estado original aún viviente; se trata, sin duda, de un modo particular de hacer *florecer el crepúsculo* y la ruina.³ En ello consiste la tarea asignada por Benjamin al historiador, en “*hacer saltar el presente fuera del continuum del tiempo histórico*” (Benjamin, 2005: 54). Este “salto” hacia la eventualidad del presente es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo histórico, homogéneo y vacío, sino un tiempo colmado de *ahora*.

³ Esto subyace a lo que Benjamin llama “principio constructivo” de la historiografía materialista: “ahí del pensamiento forman parte no solo el *movimiento del pensar*, sino ya también su *detención*. Cuando el pensar se para, de repente, en una particular constelación que se halle saturada de tensiones, se le produce un *shock* mediante el cual él se *cristaliza como mónada*. El *materialista histórico* solo se acerca a un objeto histórico en cuanto se lo enfrenta como *mónada*. Y, en esta estructura, reconoce el signo de una *detención mesiánica del acaecer*, o, dicho de otro modo, de una *oportunidad revolucionaria dentro de la lucha por el pasado oprimido*. Y la percibe para hacer saltar toda una época concreta respecto al curso homogéneo de la historia; con ello hace saltar una vida concreta de la época, y una obra concreta respecto de la obra de una vida. El resultado de su procedimiento consiste en que en la obra queda conservada y superada la obra de una vida, como en la obra de una vida una época, y en la época el decurso de la historia. Sobre el concepto de historia” (Benjamin, 2008: 316 y ss.).

El valor de la *actualidad* aquí planteada radica, contradictoriamente, en su *inactualidad*. Algo que aún no está en acto. O tal vez algo que acaba de nacer y que, por ende, está en estado de indefensión, fuera de la continuidad del tiempo histórico. Y, sin embargo, contemporáneo, pues habita entre nosotros. Contemporáneo en el sentido radical enunciado por Giorgio Agamben, esto es, tomando la palabra como sinónimo de *intempestivo*. El famoso término nietzscheano empleado en el centro de su crítica a la cultura histórica en las *Unzeitgemässe Betrachtungen*. ¿Qué es, pues, ser contemporáneo? Desde luego, pertenecer y ser consciente del tiempo en el sentido de época o siglo, pero aquí realmente contemporáneo es quien “no coincide perfectamente con su tiempo”, pues no se adapta a sus pretensiones y es por ello, en este sentido, *inactual*. Esto mismo permite reconocer la diferencia y comprender el tiempo más claramente que los demás:

La contemporaneidad es esa relación singular con el propio tiempo, que se adhiere a él, pero, a la vez, toma distancia de este; más específicamente, ella es esa relación con el tiempo que se adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden completamente con la época, que concuerdan en cualquier punto con ella, no son contemporáneos

pues, justamente por ello, no logran verla, no pueden mantener fija la mirada sobre ella (Agamben, 2006: 1).

A partir de esta idea puede leerse la famosa sentencia benjaminiana de hacer *historia a contrapelo*. Lo importante es reconocer en esta acción que opera a contracorriente algo que alude a la tarea del historiador en el escenario de lo *contemporáneo*. Aquí hay que hacer referencia a uno de los conceptos de la teoría de la historia más relevantes de entre los aportados por Benjamin: el neologismo alemán *Eingedenken*, rescatado, a su vez, de la obra de Ernst Bloch. El término es valioso porque permite dar un paso más hacia el concepto de método y hacia lo que la memoria deja impregnado en él. Se trata, sin duda, de una palabra ligada al acto de la *mnémesis*, intraducible o traducible parcialmente más como *inmemorar* que como *rememorar*, pues, mientras esto último significa literalmente citar la memoria en algo que tuvo lugar en el pasado, el término benjaminiano *Eingedenken* se refiere a la posibilidad de evocar *algo que no tuvo lugar*. De ahí que el término requiera una traducción especial. Es a la luz de estas consideraciones que Stefano Marchesoni lo ha traducido al ámbito latino como *inmemorar*, donde el prefijo “in” no debe entenderse como negación, sino como la preposición alemana “ein-”, que funcio-

na como indicativo de movimiento de un lugar a otro, tal como ocurre en palabras como “inmersión” o, incluso, “intempestivo” (Marchesoni, 2016: 188).

¿Qué tiene que ver este *Eingedenken*, esta *inmemoración* con el método? El término puesto como verbo infinitivo alude directamente a una experiencia con el tiempo: *inmemorar* como experiencia del colapso temporal entre presente y pasado. Y, en ese sentido, aviva la *Aufgabe*, es decir, la tarea adjudicada al historiador, que es la de *cepillar la historia a contrapelo*, dando así a su trabajo un carácter intempestivo. También habíamos visto antes que para Benjamin la memoria no es un instrumento, sino el medio para conocer el pasado, el medio de lo vivido. Quien quiera acercarse al pasado tiene que poner en juego su propia experiencia y, entonces, *comportarse como un ser que excava*; volver una y otra vez a esparcir la tierra, pues nos hemos quedado sin contenidos previos; solo quedan imágenes separadas que permanecen como *torsos quebrados*. Ahí el tiempo está detenido. Hay, entonces, sitio para una *Dialektik im Stillstand*, una *dialéctica en suspenso*; también ahí es el lugar de irrupción del *Eingedenken*, es decir, lugar del inmemorar y, por lo tanto, oportunidad fallida de algo que *no tuvo lugar* y que, sin embargo, perdura materializado en un ahora intempestivo.

4. Un método sin fin (hacia el centro metafísico de la obra)

Entre los conceptos rescatados por Benjamin, el de crítica aportado por los románticos es, sin duda, uno de los más relevantes. Esto puede determinarse porque han sido ellos, con su concepción singular, quienes trataron de salvaguardar un criterio respecto a la selección de las obras buscando persistentemente una *intención objetiva*. Esto fue concebido por Friedrich Hölderlin desde otro criterio, el de la “sobriedad”. Lo que no deja de ser paradójico es que *ni esta intención* ni sus consecuencias históricas *pueden expresarse completamente en sus teorías*.⁴ Persiste, pues, un

⁴ La persistente posibilidad de paradojas respecto al carácter de inmanencia de la obra (y su crítica) queda abolida mediante el concepto de reflexión. Para Benjamin, la paradoja adjudicable a la inmanencia del objeto artístico puede plantearse en un *doble sentido*, pues “no se alcanza a ver cómo una obra podría ser criticada en sus propias tendencias, ya que, en la medida en que estas son incuestionablemente constatables, están cumplidas; y en la medida en que no están cumplidas, no son incuestionablemente constatables”. Esta última posibilidad, en casos extremos, debería manifestarse en el hecho de que las tendencias internas faltasen por completo, de tal modo que la crítica inmanente no pudiera consumarse. Sin embargo, el “concepto romántico de crítica de arte facilita la solución de ambas paradojas. La tendencia

elemento oculto, una cara imperceptible, y la actividad crítica no está exenta de esto; por el contrario, parece formar parte de su propio proceder. En todo caso, lo que la crítica logra contener es el límite último, y lo hace sin olvidar esa *intención objetiva* que para Benjamin sigue vigente bajo diferentes denominaciones, tales como *corte* de la obra, ironía formal, idea de *alegoría*, idea de sobriedad o de *prosa*. Todo esto es, en efecto, *una especie de juego de niños*, cuyo proceso atañe al esclarecimiento de sus propias reglas. El carácter intencional de cada una de estas instancias es concebible igualmente como momento de crisis y destrucción, por cuanto estamos frente actividades cuya meta es *destruir aportando una forma*. La objetividad de estos procesos —y particularmente de los juicios críticos emitidos por los románticos— no deja de expresarse como algo paradójico. Sin embargo, la objetividad, cuya tendencia se presenta como irreversible es, en palabras de Benjamin, “cuando menos”, identificable en “la perduración histórica de la validez de las valoraciones”. En cuestiones estéticas, constituye la referencia específica de aquello que solo puede ser designado sensatamente como la objetividad, donde “la validez de los juicios críticos” del romanticismo queda “confirmada”. Es decir, se trata de algo que puede ser concebido al confrontar el concepto de crítica romántico con el

“concepto actual”, en el que la crítica se compone a partir de una particular estimación subjetiva de la obra en el juicio del gusto. Por el contrario, en este caso la instancia preponderante deja de ser la del sujeto, lo que da lugar a la preeminencia del objeto de la obra de arte, frente a la cual el sujeto pierde definitivamente el control. Ha de considerarse, entonces, en lo tocante al conocimiento de la *obra* de arte y de las *formas* artísticas, lo poco fructífero que resulta partir del punto de vista del receptor. Está claro que ya no es una *instancia* subjetiva la que otorga existencia a un objeto que se expone en *cada momento* indeterminadamente. Tal como lo comentamos al iniciar estas notas sobre el método benjaminiano, el artista trata de plasmar en la obra una pequeña imagen del mundo de las ideas y, al trazarla —como símil—, esta debe ser definida *en cada momento presente*.

inmanente de la obra y, en correspondencia con ella, el patrón de su crítica inmanente es la reflexión que se encuentra en la base de aquella e impresa en su forma”. En realidad, la reflexión no es tanto el patrón del juicio sino, ante todo, “*el fundamento de una clase de crítica totalmente diferente que no se erige en instancia evaluadora y cuyo peso no reside en la estimación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con todas las demás obras y, en fin, con la idea del arte*” (Benjamin, 1995: 117).

Es así como queda expuesto el vínculo entre la actividad del artista y la del filósofo, un vínculo relativo a la resolución de su particular tarea: mientras la tarea del arte es la exposición, la filosofía tiene como única certidumbre y deber la *lucha* constante: “la filosofía, en cambio, tiene que *luchar para exponer* una y otra vez las mismas *palabras (ideas)*, y en ello radica la *pretensión de remitirse a los objetos mismos*” (Benjamin, 2007: 229). Solo mediante este laborioso ejercicio —que fue calificado por Benjamin de “artesanal”—, puede darse la renovación y es posible restaurar tanto las palabras como la *percepción originaria*:

Lo mismo que las ideas se dan *desprovistas de intención en el nombrar, en la contemplación han de renovarse. Y a través de tal renovación se restaura la percepción originaria propia de las palabras. De este modo, en el curso de su historia... la filosofía es, sin duda con razón, una lucha por la exposición de unas pocas, siempre las mismas palabras: a saber, las ideas* (Benjamin, 2007: 233).

Así es como puede constatararse la dificultad de introducir nuevas terminologías, principalmente si estas han de atenerse menos al ámbito conceptual que a los *objetos últimos de consideración*, esto es, a

las ideas. Estas terminologías son, en su “nombrar fallido” —puesto que en ellas la contemplación tiene más participación que el lenguaje—, concepciones que carecen de objetividad frente a las *plasmaciones* dadas de manera histórica; tal es el caso de aquellas que en su devenir temporal conforman la tradición de las consideraciones filosóficas. Después de concebir este intrincado procedimiento, puede verse con más precisión en qué sentido la actividad filosófica, el *filosofar*, es algo que ha de permanecer expuesto mediante un método sin fin; quizá ello mismo esclarece el significado de una *estrategia sin finalidad*, en la que cada *instante no sabe qué le trae el que sigue*, una actividad cuya certeza radica en participar de algo muy antiguo y astuto, algo que también acaba de nacer.

Bibliografía

Agamben, Giorgio, 2006. *¿Qué es lo contemporáneo?* (texto inédito en español, leído en el curso de Filosofía Teórica de la Facultad de Artes y Diseño de Venecia, Italia). Traducción de Verónica Nájera. Disponible en línea: <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Benjamin, Walter, 1995. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Barcelona: Ediciones Península.

_____, 2005. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Contrahistorias: México.

_____, 2007. *Obras*, libro I, vol. 1, Madrid: Abada.

_____, 2008. *Obras*, libro I, vol. 2, Madrid: Abada.

_____, 2009. *Obras*, libro II, vol. 2, Madrid: Abada.

_____, 2010. *Obras*, libro IV, vol. 1, Madrid: Abada.

Derrida, Jacques, 1997. *El tiempo de una tesis: Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona: Proyecto A Ediciones.

Marchesoni, Stefano, 2016. “Rememoración/Inmemoración. Eingedenken” en *Glosario Walter Benjamin. Conceptos y figuras*. México: UNAM.

05.

Teología y crítica en Walter Benjamin

Theology and critique in Walter Benjamin

Sergio Espinosa Proa
Universidad Autónoma
de Zacatecas

Resumen

En este artículo se abordan diversos aspectos de la obra de Walter Benjamin: su vínculo con el judaísmo a través de Gershom Scholem, su escritura micrológica tal como es practicada en *Calle de sentido único*, su valoración de la modernidad en su ensayo sobre Baudelaire, sus tesis de filosofía de la historia y su concepción del tiempo mesiánico. Contra la ciencia, que, aliada con el mito, es la ideología de los vencedores, Benjamin opta por la religión, que está, por definición, con las víctimas. Sin embargo, esta visión se compadece poco de la historia acontecida: la teología no está con las víctimas, y, si lo está, es retórica pura. Esto no ocurre en ninguna religión, aunque si en alguna esto está fuera de discusión es en el cristianismo. La teología salvacionista implica una ruptura catastrófica, que siempre es y será capitalizada por grupúsculos de iluminados. ¿Será por eso que todas, absolutamente todas las revoluciones han fracasado?

Palabras clave:

Walter Benjamin, teología, mesianismo, historia, micrológica

Abstract

This article addresses various aspects of Walter Benjamin's work: his link with Judaism through Gershom Scholem, his micrological writing as practiced in *Einbahnstraße*, his assessment of modernity in his essay on Baudelaire, his Theses on the Philosophy of History and his conception of messianic time. Against science, which, allied with myth, is the ideology of the victors, Benjamin opts for religion, which by definition sides with the victims. However, this vision hardly shows any sympathy towards history as it happens: theology is never on the victims' side, and if it is, it is pure rhetoric. This is true in every religion, and even more so in Christianity. Salvationist theology involves a catastrophic rupture that is and will always be capitalised on by groups of enlightened people. Is that why all, absolutely all revolutions have failed so far?

Keywords:

Walter Benjamin, theology, messianism, history, micrology

I

Tras la debacle histórica de lo político, se trata de pensar en cambio en lo que haría una *redención estética*. No es lo que diríamos “real”. ¿Cómo sería? ¿Hay ejemplos? Numerosos. Pero antes, es imperativo sortear una serie de obstáculos. Los escritores importantes propenden a rodearse, normalmente sin su venia, y, como ya lo he puesto de relieve más de una vez, de una infame escolástica. Quizá Walter Benjamin sea tan oscuro que esa eventualidad se reduzca casi a cero. No resulta fácil decidir si tal penumbra fue perseguida a propósito. Tampoco es sencillo determinar si tuvo o no éxito en semejante empeño; tal vez no tuvo tiempo de siquiera pensarlo. El hecho es que algunos comentaristas ensombrecen de más una obra de por sí esotérica y literalmente excéntrica. Su lectura está plagada de malentendidos y mezquindades. Son múltiples los temas que podrían contraponerse a la opinión dominante: la técnica, la historia, el lenguaje, la violencia, el materialismo, la teología, el mesianismo, el desencanto del mundo.

Su amigo Gershom Scholem lo conoció lo bastante de cerca como para legarnos un retrato de gran riqueza. Durante quince años —de 1940 a 1955— desapareció del mapa cultural para irrumpir de pronto como “el más significativo crítico literario de su tiempo” en Alemania (1998: 9). Su preocupación inicial era el judaísmo. Luego descubrió el marxismo y abrazó con pasión esta doctrina, que Scholem desaprobaba con vehemencia. Quedan pocas dudas de que, desde muy joven, era un verdadero pensador. Ilustrado, pero entre sus libros favoritos se contaban los que trataban de los locos (o enfermos mentales) y de los niños. Seguramente de ahí procede una fuente permanente de inspiración para no hacer de la filosofía un discurso árido, castrante y disciplinado. El aforismo no es solamente un capricho estilístico, sino un modo de abordar “un todo en lo ínfimo” (14). Scholem lo califica como un “caso puro” de metafísico: no era, a pesar de todo, un literato. Veía la profundidad en lo cotidiano o insignificante. En suma, su filosofía se halla más cerca del simbolismo que de la sistemati-

cidad, a la que llegó a considerar epítome de la brutalidad. Pues lo que le interesa, sostiene Scholem, es *describir el aura* de las cosas, no su “esencia” o su lugar en una estructura. Nada que ver con la crítica literaria de los académicos. El “aura” tiene una obvia raigambre teológica. (Dicho entre paréntesis, este desenfado con la teología arroja una peculiar luminosidad sobre el marxismo, diluyendo su superficial oposición o colisión). Se ha llegado a decir que el lenguaje de Benjamin es precisamente como un aura, como aquello que de lo real resulta evidente... para un ángel. Por esta razón, Scholem no cree que el marxismo de Benjamin sea sincero: es, más bien, un arrebatado nacido de la inocencia. Nos encontramos esencialmente ante un teólogo, y nos consta que lo dice como un cumplido. El materialismo no le parece lo suficientemente metafísico. Para el marxista, por el contrario, la parte sobrante o incómoda de Benjamin es su inclinación teológica. Para mí, las dos inclinaciones o tendencias son complementarias: el marxismo es una secularización de la teología.

De Bertolt Brecht, por ejemplo, de enérgica complexión materialista, el amigo opina que su influencia sobre Benjamin fue más bien funesta y catastrófica (1998: 26). Porque a Gershom Scholem, judío, le subyuga el Benjamin místico, el de la reve-

lación, el del mesianismo, el de la redención. El del aura. Para un talante ilustrado, estos aspectos o tópicos resultan, en general, indigeribles. Pero dan noticia de la extraña propensión de nuestro autor: descifrar lo uno en lo otro. En lo nimio o insignificante, el sentido general; en lo reaccionario, la subversión. “La secularización de un apocalipsis judío se palpa en estos análisis y no desmiente en ninguna parte su origen” (33). En su ensayo sobre Kafka, la teología negativa juega un importante papel: la utopía solo sirve para ventilar un presente demasiado enrarecido. El judaísmo de Benjamin apenas puede ser más enfatizado que en esta presentación. El estilo, dice Scholem en otro artículo, es, tal vez paródicamente, bíblico: está hecho para citarse. En su escritura se conjuga una profunda intuición mística con una firme voluntad racional. Y ya lo hemos señalado: el resultado puede desconcertar (y enfadar), con razón, a unos y otros. Lo inquietante es precisamente que Benjamin no opta por una de las vías con exclusión de la otra: quiere mostrar el misticismo de la materia tanto como el materialismo de lo místico. Para cumplir misión semejante hacen falta varias cosas: la paciencia, el entusiasmo, la locura, la minuciosidad. Tras el pacto de Stalin con Hitler, a Benjamin ya no le interesa disimular: la verdad del materialismo es la teología. Aquel solo proporciona la botarga.

La IX tesis de filosofía de la historia es célebre por infinidad de razones, y no es la más baladí la que muestra alegóricamente la ceguera del progreso. La mirada del Ángel sufre porque es impotente: quisiera revivir a los muertos y recomponer lo destrozado, pero no tiene la fuerza de hacerlo. Y va de espaldas al futuro, succionado por un viento furibundo. Revivir a los muertos es imposible —pero no para el Mesías—. No es trabajo para un ángel. ¿Podemos, sin dejar de ser humanos, renunciar a ese deseo? El trasfondo es insondable; es lo propio de la religión judía. Y es religión justamente porque plantea el recurso a la trascendencia como única posibilidad de salvación. El Ángel se mantiene al ras de la inmanencia y revela su impotencia. Es necesario dar un “salto de tigre” al pasado para liberarlo de tantos escombros acumulados. Lo de Benjamin es un materialismo completo o una teología realizada: es lo mismo. Scholem lo ha visto con nitidez:

De modo que el ángel de la historia es básicamente una figura melancólica que fracasa en la inmanencia histórica, ya que ésta sólo puede ser superada, no por un salto que rescate el pasado de la historia en una ‘imagen eterna’, sino por un salto que la desvíe de su *continuum* hacia el ‘ahora’ cargado de tiempo revolucionario o mesiánico (1998: 74).

En otras palabras: redimir a los muertos y recomponer lo descompuesto no depende ni de los hombres ni de los ángeles. Esta conclusión puede, ciertamente, desesperar. Brecht confesó, en su *Diario de trabajo*, no saber qué hacer con ella. Es un trabajo que solo puede realizar el Mesías. ¿Qué le queda al Ángel, además de hundirse en la melancolía? ¿Qué le corresponde al hombre, además de esperar? Walter Benjamin conoció ambos destinos —y no quiso ninguno.

II

Por Gershom Scholem nos enteramos de muchos detalles pintorescos y de amistades ligera o completamente estafalarias que entabló con diferente intensidad Walter Benjamin. Un personaje que ocupa muchas páginas de su libro llama especialmente la atención: Felix Noeggerath. Para demasiado pocos no es un ilustre desconocido. Benjamin trabó amistad con él, al grado de vivir un tiempo en su casa de Ibiza. Lo más digno de nota es que, pudiendo ser un hombre famoso, no lo fue. Su vida, sin ser sórdida, es anónima. Para Scholem representa un enigma. La sombría semblanza que de él nos obsequia no deja de ser inquietante; mezclar la ciencia con el ocultismo se presta para ello. Pero la constante es la oposición o,

mejor dicho, la confusión a la que se desliza Benjamin entre judaísmo y marxismo, que a Scholem le pareció siempre deplorable. No creo que sea así; ya he sugerido que me parece natural, aunque en el fondo esta apreciación vaya en detrimento de ambas ideologías.

Más productiva es la lectura desprejuiciada, hasta donde ello es posible, de sus textos. Se podría afirmar que son *iluminaciones profanas* en un sentido literal: no obedecen a ninguna estructura ideológica predeterminada; en cambio, interrumpen el flujo normal que quiere ver un caso de una ley general en algo aparentemente ínfimo. Un simple vistazo a *Calle de sentido único* puede ser útil en este sentido. Benjamin extrae de la meditación en torno a una gasolinera el fin de toda una época. La literatura ya no rinde frutos porque la vida no obedece a convicciones sino a hechos crudos. Al observar una gasolinera, su significado remite al fin de la cultura generada en torno a los libros (2015: 9). En lo más normal, lo catastrófico. Otro ejemplo casi nimio: contar un sueño antes de probar bocado equivale a traicionarlo, porque *aún no se ha despertado*: “Quien está en ayunas habla de los sueños como si estuviera en sueños” (10). Cada fragmento podría dar lugar a una novela, quizá a un ensayo filosófico. Son miniaturas de una enorme densidad o peso es-

pecífico. Hay, encriptada, toda una teoría de la lectura en cada aforismo. Pues una cosa es leer y otra, muy distinta, transcribir. Habitualmente se hace, sin muy bien percatarnos, la primera. Solo la transcripción permite demorarse lo suficiente en la escritura para no sobrevolarla, para no dejarla atrás. Transcribir no es copiar: es dirigir nuestra imaginación en el sentido del texto y no según nuestras expectativas o prevenciones.

Pero seguir a Benjamin no es cualquier cosa. Su escritura es laberíntica. No parece, en absoluto, fruto de una coquetería estudiada. Es una fronda completamente natural, una suntuosidad espontánea. El lector que busca esquemas va a sufrir continuos desengaños. Escribir es seguir la humeante silueta del aura de las cosas. Por ello cuesta mucho pisar donde pisa, pasar por donde pasa. La senda se cierra apenas andada. Es que el escritor no trabaja con conceptos: quisiera acariciar con sus palabras las cosas, y con frecuencia lo logra. Mira como niño: cada cosa es incomparable a cualquier otra. ¡Y la tierra está llena de ellas! La mirada de un niño, su propensión al encanto, al encuentro con el misterio, proporciona a Benjamin un modelo casi religioso de salvación. “No queda, pues, nada más que en la espera permanente del asalto final, no dirigir la mirada a nada más que a lo extraordinario, lo único que todavía

puede salvar” (2015: 22). El niño que somos mira con intensidad y sin quejas: confía en que cada cosa exhiba su carácter de prodigio. Pero ¿qué es lo que nos obliga a despedirnos de la infancia y su mitología? Muchas nociones, pero el dinero juega un papel primordial. El dinero nos enferma en su perentoria necesidad. Por un lado, es indispensable; por otro, impide y descompone la relación entre hombre y hombre. Uno queda adherido a él sin escapatoria: si lo tiene, porque lo tiene, y si carece de él, porque no tiene ningún poder. Lo que se echa de menos es una virtud sumamente europea, la ironía. Pierde uno la infancia, pierde esa capacidad de “discurrir al margen de la existencia de la comunidad” (25) que, paradójicamente, es su cemento. Para Benjamin la monetarización conlleva un empobrecimiento neto, y ya ni siquiera es posible conversar. La vida en torno al dinero se vuelve absolutamente miserable. Pero es una fatalidad: no basta con lamentarse, no basta con soñar otras formas de vida.

Esta crítica del dinero va más allá de la crítica marxista, tal vez demasiado ocupada en una distribución “justa” de la riqueza. Benjamin pregunta: ¿cuál riqueza? ¿Qué se busca repartir? La conciencia de clase no se reduce tan fácilmente a envidiar lo que poseen los capitanes de la industria. Coincide, ante todo, con una firme, aunque delicada percepción de la decadencia.

En suma, es un mundo completamente diferente lo que se echa de menos, no una “repartición justa” de los beneficios del trabajo. Benjamin revoluciona desde dentro, o pretende hacerlo, la teoría revolucionaria. Es una revolución que comienza y termina en la percepción. Uno *ha perdido todo de vista*. Nada posee las dimensiones debidas porque todo lo iguala esa poderosísima abstracción que es el dinero. ¡Un judío sabe sin duda de qué se habla aquí! “El calor se está yendo de las cosas” (Benjamin, 2015: 26): en esta sentencia cabe toda una percepción de lo moderno. Todo se enfría. Todo se vuelve indiferente. Todo puede comprarse. Al mismo tiempo, las cosas, convertidas en mercaderías, infectan a las personas, que tienen que apañárselas para no ser devorados por ellas.

Lo interesante es que nada de esto manifiesta la aplicación mecánica de una teoría; es efecto de una observación minuciosa y lúcida. El estilo determina la penetración de esa mirada, no es un adorno exterior que podría o podría no estar. La sucesión de las frases imita el crecimiento de una legumbre:

A las cosas fabricadas las ha abandonado por completo una indiferencia hacia las esferas de la riqueza y la pobreza. Cada una marca con su sello

al propietario, el cual no tiene más elección que aparecer como un pobre diablo o como un chanchullero. Pues mientras que incluso el verdadero lujo es de tal índole que el espíritu y la sociabilidad consiguen penetrarlo y relegarlo al olvido, los artículos de lujo que aquí se difunden exhiben una pesadez tan impúdica que toda irradiación espiritual se quiebra contra ella (Benjamin, 2015: 28).

Este es un ejemplo nada más. La crítica de Benjamin no es abstracta porque hace justamente de la abstracción su objeto, el blanco de sus dardos. Está bien producir para otros, pero no para nadie o para cualquiera. El productor se halla reducido a fuerza abstracta de trabajo. ¡Qué pesadilla!

III

La *Einbahnstrasse* recuerda vagamente, en casi todos sus rincones, las *Historias de cronopios y de famas*. Se pueden encontrar bagatelas y severidades. ¿Cómo escribir un mamotreto? Para ello se redactan instrucciones precisas, porque armar un libro grueso no es trivial y no se encuentra al alcance de cualquiera. En trece tesis es explicado el arte de componer un estudio, comenzando por *darse una buena vida* y terminando por identificar la obra con

una máscara mortuoria. También en trece tesis se combate el esnobismo, se sintetiza lo que hace un crítico literario y se establece el parentesco entre los libros y las prostitutas. ¿Por qué trece? Es un humor raro, totalmente literario. Alegórico. Pero encontramos en este abigarramiento algo constante: la visión de un niño. Del niño que, aparentemente, nunca dejó de ser Benjamin. Digámoslo con inocencia premeditada: su materialismo es infantil, con lo que se quiere decir esto, mágico. La materia está animada. “Aquí está encerrado en el mundo de la materia. Este se le vuelve enormemente nítido, se le aproxima sin palabras” (Benjamin, 2015: 48). Un niño *sabe* que las cosas son lo que son —una puerta, un cortinaje, un reloj—, pero son también, sin forzarlas, lo que, dentro de una historia, es preciso que sean. Benjamin *sabe* que este estado es efímero, pero hace todo lo posible por prolongarlo.

Debajo de todo, lo que uno detecta en Benjamin es lealtad a una tradición, menos por sus convicciones que por la corriente material a la que sirve de cauce. Un judaísmo atípico, pero aún judaísmo. Difíciles, por otro lado, los tiempos para la crítica; ella sucumbe ante la publicidad. Pero su decadencia viene de tiempo atrás. Es una cuestión de “distancia justa” y de perspectiva (Benjamin, 2015: 70), algo que ya simplemente no existe. Las cosas,

por la compulsión publicitaria, se han acercado demasiado a la gente, que no le deja espacio para otra mirada: los objetos son mercancías, punto. Cómprelos y a otra cosa. A Benjamin le consterna semejante adelgazamiento. Los hombres son consumidores, qué espanto. Es el efecto de ser atropellado por las mercancías. Literalmente, se nos echan encima. Pocos artífices escapan a este destino, y Benjamin hace bien en describirlos con delectación y melancolía: están a punto de desaparecer. El ejemplo más hermoso es el de los sellos postales. “Los sellos son las tarjetas de visita que los grandes Estados dejan en la habitación de los niños” (77). La crítica que elabora Benjamin es ostentosa o, mejor dicho, suntuosa: no procede de categorías éticas o morales sino estéticas, o, si queremos ser rigurosos, ontológicas. El mundo de la burguesía es de una miseria y una fealdad apabullantes. Podría no ser así. Este modo de enfocar la modernidad tiene la ventaja de no descender a lo que *tendría que ser*. ¿Podría ser de otra forma? ¿De qué depende? El progreso empobrece ontológicamente a los pueblos, los vuelve ramplones y conformistas. Los ablanda. Benjamin escribe no para “decir la verdad”, lo cual contribuye a ese empobrecimiento, sino para activar todas las alarmas. No es una denuncia penal, es un grito de horror. No es fruto del cálculo, sino premonición y desasosiego. No se le

oculta que el capital tiene mil rostros e inagotables recursos. Imagina un libro que describa minuciosamente el papel moneda. Una sátira objetiva.

Llegamos así al final del libro. Es el fragmento acaso menos lírico, el más “filosófico”. Sin embargo, es totalmente alegórico. Merece la pena demorarse en el fragmento, intitulado *Al planetario* (Benjamin, 2015: 89-91). En él, Benjamin delinea enérgicamente el corte entre la Antigüedad y los tiempos modernos. Mientras que aquella mantiene o se esfuerza en propiciar un nexo orgánico con la naturaleza, la modernidad entiende el progreso como dominación. Pierde su vigencia, o su pregnancia, la antigua sentencia “La Tierra solamente pertenecerá a quienes vivan de las fuerzas del cosmos” para dar lugar a una soberbia más pragmática. La modernidad es humanista en el más pedestre sentido de la palabra: todo existe para satisfacer nuestras necesidades, incluidas las espirituales. “Nada distingue tanto al hombre antiguo del moderno como su entrega a una experiencia cósmica que el segundo apenas conoce” (89). La “experiencia cósmica” apunta a una cohesión entre lo humano y la *physis* de la que apenas se guarda memoria. El fracaso de esta experiencia se lee en los textos de Kepler, Copérnico y Tycho; en la sustitución de la astrología por la astronomía. El vínculo con el cosmos estaba asegurado

por la embriaguez, no por su exorcismo. Modernidad y desencanto del mundo son, para Benjamin, procesos solidarios. La embriaguez se halla aquí, desde luego, muy sublimada: es el único estado que permite ver lo lejano en lo más cercano —y viceversa—. Es la posibilidad de sensibilizarse al aura que poseen todas las cosas. Un estado social, no individual. La modernidad ha mutilado esta conexión: “La temible aberración de los modernos es considerar esta experiencia como fútil, como irrelevante, y dejársela al individuo como delirio en bellas noches estrelladas” (90).

Lo irrelevante es creer que tal desgajamiento podría tener un éxito duradero. No es así: la humanidad está conectada con la tierra, enraizada profundamente en ella. Si la técnica consagra la enemistad entre ambas, no por ello se produce un divorcio total. No se produce, pero la violencia no puede evitarse. Aquí Benjamin acusa su marxismo: es el uso burgués de la técnica lo que conduce a este baño de sangre. “El dominio de la naturaleza, enseñan los imperialistas, es el sentido de toda técnica” (2015: 90). ¿Existe una técnica no dominada o regulada por los “imperialistas”? No es sencillo decidir si en este punto habla la ceguera o la sagacidad. Heidegger no ha escrito ni siquiera *Ser y tiempo*. El libro de Benjamin se publicó en 1928, pero fue redactado entre 1923 y 1926. La dis-

cusión está servida: la técnica no coincide con la dominación de la naturaleza, sino con el dominio de la relación entre la humanidad y la naturaleza. Por eso Benjamin distingue muy bien entre “los hombres”, que ya han concluido su evolución, y “la humanidad”, que apenas comienza la suya. Emerge entonces el mesianismo de Benjamin: no es, en absoluto, la burguesía quien representará a la humanidad, sino el proletariado. Y la última frase del libro tiene algo de sobrecogedor: “Solo en la embriaguez de la procreación supera lo vivo el vértigo del aniquilamiento” (91). No la guerra imperialista, sino el triunfo del proletariado mundial. ¿Cómo sería nuestro mundo si esa victoria hubiera tenido lugar? ¿Se habría convertido en la Tierra Prometida cuya capital internacional estaría en Jerusalén? ¿Quién podría saberlo?

IV

No se sabe por anticipado si la exigencia de revolución, o la de un cambio social radical, proviene de la injusticia de la explotación capitalista o de la fealdad y vulgaridad del mundo burgués. Lo dice en multitud de sitios: la modernidad consiste en la destrucción del aura, y el aura es la experiencia de lo inaccesible. Es como un exceso, un suplemento que provee a ciertas cosas (o a todas, en prin-

cipio) de un carácter inagotable y, hasta cierto punto, esquivo.

En su ensayo sobre Baudelaire (Benjamin, 2010: 7-57) se esmera pacientemente en esta mostración. *Les fleurs du mal* no solo describen desapasionadamente y con frialdad la destrucción del aura, sino que el poema mismo consiste en dicha destrucción. En cualquier caso, la pone en perspectiva. Lo que se pierde es la posibilidad de mirar el mundo presintiendo que, a su turno, las cosas nos devuelven una mirada acaso cómplice. Pero esto no conviene decirlo directamente. Hablar es arropar las cosas, velar su luz, que por ser intercambiables brillan con una intensidad muerta. Destruir el aura implica disolver la oportunidad de *tener* una experiencia. La poesía de Baudelaire es como un “astro sin atmósfera” suspendido en un cielo artificialmente iluminado. La prosa de Benjamin está, sin duda, dotada de una elegancia natural. Pero en ella se da una rara coincidencia entre forma y contenido. Las “tesis” son como cajas de sorpresas. De algún modo, restituyen a las palabras su inagotabilidad. Son imágenes pensantes. Un buen ejemplo lo proporcionan las “Tesis de filosofía de la historia”: de la primera a la última son profundamente alegóricas. Lo que hace imbatible al materialismo histórico es la posibilidad de que ponga a la teología, entretanto

vuelta impresentable, a su servicio (tesis I). Pero ¿cómo podría hacer esto una marioneta? Es la teología, oculta por razones estéticas, la que mueve al muñeco. Este tipo de inversión es frecuente en nuestro autor. ¿Cómo se podría caracterizar semejante impulso teológico? Como el deseo de redención del pasado. La segunda tesis lo formula con claridad meridiana: “en la idea de felicidad late inalienablemente la idea de salvación” (60). El pasado no ha desaparecido; vive en los hombres que integran el presente. “El pasado contiene un índice temporal que lo remite a la salvación”. Nietzsche encontrará pronto una palabra para dar nombre a este índice: resentimiento. El judío quiere reparar lo irreparable. “Hemos sido esperados en la tierra”. Una obstinada negación del azar. “A nosotros, como a las generaciones que nos precedieron, nos ha sido dada una débil fuerza mesiánica sobre la cual el pasado tiene un derecho” (60).

Obviamente, esto no es filosofía: es teología pura. No hay sociedad que no cargue con sus muertos. Pero el judío continúa sintiéndose responsable por ellos. No quiere que lleguen a formar parte de la *memoria involuntaria* descrita, con maestría, por la filosofía de Bergson. ¡Y eso que Benjamin no vivió para experimentar el horror de Auschwitz! Resuenan de forma un poco diferente las

palabras “materialismo histórico”: la historia se halla muy lejos de ser una mera representación, una simple idea, un desleído recuerdo. Una teoría. La historia es materia, lo que significa principalmente que es una montaña de esqueletos y de cráneos humanos. Podemos mirar a otro lado, pero no nos libraremos de ellos. Para Benjamin, no puede existir una “filosofía” de la historia, si por ella consideramos su objetividad o su neutralidad. No podemos pensar en la historia sin derramar una lágrima, sin dejar escapar un gemido. En otros términos, la historia como tal solo es posible (tesis III) si se construye desde el Juicio Final. Podemos no estar muy de acuerdo, pero lo que hace Benjamin es exponer, en un lenguaje desembozadamente teológico, las condiciones trascendentales de posibilidad de la historia.

Refutar a Benjamin puede ser relativamente fácil, pero con ello se estaría vedando la posibilidad de una verdadera historia, una historia *viva*. Porque no es, no del todo, una redención dejada en manos de la voluntad y la conciencia de los vivos (tesis IV). El pasado sigue vivo y clama, como las flores, por la luz del sol. ¿Llamaríamos Dios a este sol? ¿Llamaríamos Sol a este dios? La ciencia de Marx no es tal; es religión, y tal “transformación” es lo que le conviene saber

de una buena vez al marxista. Pero (tesis V) que el pasado continúe viviendo en el presente provoca un singular desasosiego. La historia agujerea, perfora, cruza, atraviesa el presente. Lo que hace fulgurar al presente es su pertenencia a una historia. El capital y su progreso nos vuelven desmemoriados. La relación con el pasado (tesis VI) no es científica: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 2010: 62). El presente necesita al pasado. No es su atmósfera; es su tierra, su suelo y subsuelo, su depósito de nutrientes. El peligro consiste en ser instrumentalizados “por la clase dominante”. Ahora es la burguesía, pero ¿sería lo mismo si la dominación fuera ejercida por el proletariado? En tal caso, sería un peligro eterno. “En cada época es preciso esforzarse por arrancar la tradición al conformismo que está a punto de avasallarla. El Mesías viene no sólo como Redentor, sino también como vencedor del Anticristo” (62). Palabras sin duda altisonantes. Pero pongámonos de acuerdo. Benjamin sabe que el mal es la destrucción de la memoria, la conversión de la tradición en instrumento de una ideología que ve en el progreso la meta última de todo esfuerzo humano. Cargar con los muertos, con nuestros muertos,

es lo propio de la tradición, y olvidar este sagrado deber es la obra del Anticristo. Por eso no se trata solamente de redimir el pasado, sino de vencer *cada instante* la tentación del olvido. Ese es el enemigo.

Podemos entonces preguntar por qué nuestro escritor no llama a las cosas por su nombre. ¿Él mismo no veía claro? ¿Lo hizo por respeto a la tradición de la cual se sabía integrante e intérprete? Es muy probable. Pero la sensación de absurdo se incrementa notablemente. Si lo mesiánico se localiza en el bando de los vencidos y el Anticristo en el de los vencedores, ¿para qué seguir abrigando o alimentando esperanzas? Es como animar o avivar el juego diciendo al miserable: “pronto ganarás”. Solo que, al ganar, lo perdemos para la revolución. Ya está del lado de los vencedores. A Benjamin esta reversión no le pasa desapercibida. El materialista histórico debe evitar comprometerse al grado de fundirse y confundirse con los eventuales triunfadores. Te digo cómo podrías ganar pensando en que *no deberías* ganar. Un extraño juego de ajedrez.

V

La interrelación entre la cultura y la barbarie se formula en una sentencia justamente célebre. Claro que esta complicidad se da

mientras la sociedad se encuentre escindida en porciones inconciliables. En la Tierra Prometida, lo sabemos, tal partición no aplica. El materialista no presume de ponerse de uno o de otro lado. Su misión consiste en “pasar el cepillo a contrapelo”. La visión resultante puede sorprender. Por ejemplo: el fascismo no aparece como una regresión, sino como una latencia permanente. El estado de emergencia es la regla (tesis VIII). La perspectiva evolucionista ya no es vigente. El progreso es local; pretender hacer de él una ley histórica es caer en la locura. El futuro está abierto y, si no se está seguro de ello, repárese en la chatura de los positivistas. La tesis IX es la del Ángel, que ya hemos comentado. La sensación general es que la historia transcurre con una fuerza y en una dirección que nadie controla; los políticos “progresistas” se identifican, consciente o inconscientemente, con los dominadores (tesis X). La utopía del trabajo es la dominación absoluta de la naturaleza: en el límite, que haya cuatro lunas, que el mar no sea salado, que desaparezca el hielo de los casquetes polares y que los animales más feroces obedezcan dócilmente a los hombres (tesis XI).

Esta meta, entrevista por Charles Fourier, es tan engañosa como apocalíptica. Que el motor que anima a la ciencia sea la necesidad de dominar la naturaleza no

deja espacio para mucho más. Para la clase dominante, la naturaleza tiene un gran valor: existe gratis. Para la burguesía, el proletariado posee ese mismo valor; para la socialdemocracia, su valor está en liberar a las generaciones futuras. No son tan diferentes. Podría decirse que la burguesía es menos peligrosa que la política de la segunda: corta “el nervio principal de su fuerza. En esta escuela la clase desprendió tanto el odio como la voluntad de sacrificio. Pues ambos se nutren de la imagen de los antepasados oprimidos y no del ideal de los descendientes libres” (tesis XII). Una imagen que es lo contrario del ideal: los antepasados y su sufrimiento son reales, mientras que la libertad de los hijos apenas pasa de un sueño. La revolución no se hace sin odio y sin voluntad de sacrificio, y el ideal de la libertad no justifica ni provoca su emergencia. En esta tesis, Benjamin coloca por única vez un aforismo de Nietzsche: la historia no es un pasatiempo de inútiles. O nos subleva o mejor dedicarse a otra cosa. La visión de la socialdemocracia no solo es errónea, sino que envenena a la gente. Ostenta una noción indefendible del progreso, apoyada en tres dogmas: que la humanidad *en su conjunto* progresa; que este progreso es infinito; que es continuo e incesante. Benjamin entiende la crítica como un ataque a estos dogmas (tesis XIII). Que se puede *dar un salto de tigre* al pasado lo muestra la moda, pero allí manda la clase domi-

nante —uno se puede preguntar dónde no lo hace—. Para el materialista, existe un “cielo libre” de la historia, y saltar hacia él es no otra cosa que la revolución (tesis XIV). Un salto de tigre. Las clases oprimidas son las que lo dan, no los intelectuales. Este salto implica una rotura del *continuum* de la historia (tesis XV).

La siguiente tesis arremete contra la frialdad de los historicistas, que se divierten en su burdel con la “meretriz” del *había una vez*. La revolución es una cosa de hombría. Nada contrasta tanto con la historiografía vulgar como el materialismo histórico, que aporta a la historia un principio constructivo que, por lo que dice Benjamin, es más bien un principio destructivo. Si la historia *parece* un *continuum* es porque no se le ve desde un punto de vista revolucionario. ¿Qué significa esto? Que la historia está formada de mónadas o constelaciones en cuyo interior se oculta una “detención mesiánica” susceptible de hacer saltar por los aires un tiempo estacionario es el método del materialismo histórico (en su versión benjaminiana). “El fruto nutricio de lo históricamente comprendido tiene en su interior el tiempo, como semilla preciosa pero carente de sabor” (Benjamin, 2010: 71). Esta concepción de la historia le pone un cartucho de dinamita a la forma convencional de entenderla. La historia está compuesta: no es una corriente de hechos,

sino un *Jetztzeit* en el que están contenidas (literalmente) “astillas del tiempo mesiánico”. Obviamente, y Benjamin es consciente de ello, tal concepción es profundamente judía: diseñada para evitar la fascinación del futuro. Pero esto no implica una devaluación total del futuro, porque cada instante es pensado como una “pequeña puerta” por la que puede colarse el Mesías (tesis XVIII B).

En suma, apenas podría exagerarse la importancia de estas tesis. Están pensadas *a contrapelo* del flujo normal de la vida. Representan una radical torsión del tiempo, una inflexión donde la novedad es prenda de lo antiguo y lo nuevo conserva sus prestigios arcaicos. Resulta, por lo demás, un bocado demasiado amargo para la modernidad, acaso indigerible. El pasado no está sepultado en el presente: se encuentra en estado de dispersión, de enrarecimiento. Es posible que no “exista” de la misma forma que el presente, que vendría a ser una membrana extremadamente delgada (y engañosa) del tiempo. El pasado no existe, pero resiste e insiste; es como el inconsciente. Yo soy, me guste o no, y sepa o no comportarme a la altura, todo lo que he sido. Así la tierra. Así el mundo. Bien vista, la teoría de Benjamin es muy freudiana (y ambas son nítidamente judías). La revolución no es la irrupción de un *novus* sino porque contiene en sí un eterno retorno de lo

reprimido. La revolución no es una concesión al futuro, sino un profundo acomodamiento del tiempo que permite un ajuste de cuentas con el pasado. Eso es lo mesiánico, no la ceguera extática ante el porvenir. El presente es tan solo una superficie, o lo que flota por encima de ella. En Freud, corresponde a la fragilidad de la conciencia. Un buen botón de que el pasado no pasa es la obra de Franz Kafka. “La época en que vive no significa para él ningún progreso sobre los comienzos prehistóricos. Sus novelas se desarrollan en un mundo palustre” (Benjamin, 2010: 96). No hay progreso: el tiempo no va a ninguna parte y no tiene prisa por llegar. El gesto del judío es el mismo en Kafka y en Moisés. Si la tierra está perpetuamente prometida, el tiempo no encuentra nunca el tiempo de cumplirse. No tiene un solo rostro. Una vez más, resuena el mantra: *el origen es la meta*.

VI

Miguel Morey sugiere que la comunidad a la que pertenece Benjamin está formada por aquellos que no la tienen: Georges Bataille, Michel Leiris, Maurice Blanchot y Pierre Klossowski en Francia; María Zambrano, Rafael Dieste y José Bergamín en España. Ninguno de ellos (salvo María Zambrano, por breves períodos) fue profesor universitario. ¿Qué tiene eso de

particular? En primer término, que su vínculo con la filosofía se halla mediado por la escritura, y no por la enseñanza. Son *escritores*, no maestros. Se sabe que Benjamin solicitó el puesto, pero no lo obtuvo. Probablemente, a juzgar por el prefacio de su trabajo de habilitación, no lo quería. Es un prólogo tan denso que, en su momento, sus jueces confesaron no entender “ni una sola palabra”. Es que se trata de un violento alegato contra la forma oficial de entender la filosofía. Ella no surge armada geoméricamente de la cabeza de los filósofos, sino que es producto de una singular deriva. Presentarla como sistema es (lo dijo antes Nietzsche) una impostura y una deshonestidad. “Se diría que Benjamin trata de hallar el modo de caracterizar el funcionamiento *real* del pensamiento en ejercicio ante el papel cuando no se halla sometido a ninguna retórica previa, ya trucada” (Morey, 2013: 152). Este ejercicio real consiste en salir de lo inefable para volver a sumergirse en él. El pensamiento no es ni pura lógica ni puro cálculo. En una palabra, conserva cierto carácter esotérico o místico: posee un flanco *inenseñable*.

Esto, sin duda, es parte de su dificultad, de su oscuridad. Benjamin (y muchos como él) no puede ser trasladado a una servicial presentación de PowerPoint. Ninguna técnica didáctica lo torna “fácil”. La idea

de fondo es que la verdad es “imparafra-seable”. Pensar es *volver* a pensar. El pensamiento siempre está retornando a las cosas. ¡Pobre pedagogía! Al pensamiento nunca se le ha dado habitar a gusto en sus tal vez demasiado pulcras y desinfectadas estancias. Benjamin le llama “tratado” a una forma que Theodor Adorno califica, más idóneamente, de Ensayo. El término es lo de menos. Lo importante es que la forma sea adecuada al contenido o al propósito, a saber, dar lugar a lo desconocido. Morey cita a Pascal Quignard: él llama “pequeño tratado” a esta forma que, sin dejar de ser rigurosa, se halla muy alejada de la prosa académica, aquejada de monotonía y esterilidad. Es una forma que ante todo huye de los estereotipos. Es fácil entender por qué la academia no entiende ni quiere entender una palabra. No se dirige a ella, sino, insiste Morey, a la comunidad de los que no tienen comunidad. Probablemente solo así es comprensible la excentricidad de Benjamin. Se le ha calificado como un “hegelianismo sin reconciliación” (Susan Buck-Morss) porque desconfía de las totalizaciones idealistas; en ese carácter inacabado queda muy próximo o afín al surrealismo. Si Adorno escribió una *Dialéctica Negativa*, lo de Benjamin se puede caracterizar como un hegelianismo roto, estallado. Se encuentra, respecto de Hegel, muy cerca de Bataille, y respecto de Marx, más cercano de

Nietzsche que de Plejanov. Su teología es probablemente igual de excéntrica, y algo análogo podría decirse de su estética. Ya he señalado su origen: Benjamin piensa y siente como Ángel, es decir, como niño. Cada vez hay más observadores de acuerdo en este punto:

El tipo de conocimiento al que ape- la Benjamin —la iluminación profana— es algo que, muy literalmente, nos sucede. Es la experiencia de una conexión, no necesariamente estable, entre elementos de suyo discontinuos. Como no es un proceso contemplativo, no sabemos si afectaría a otros seres racionales, como ángeles o computadores, pero estamos seguros de que nos ocurre a los humanos o, al menos, nos ha ocurrido. Porque, en realidad, el verdadero modelo de la teoría cognitiva de Benjamin es la infancia (Rendueles, 2013: 173).

Sentir, pensar como niños: tal sería el secreto. La seriedad del mundo de los adultos es irrisoria. Un niño no puede tomársela en serio, pero eso no quiere decir que no sepa hacerlo. Cuando un niño juega, invierte toda su seriedad en ello. Por eso, quizá, es tan desazonador observar que alguien de 9 o 10 años ya se empieza a comportar como adulto. Un niño es sensible a la destrucción de la belleza cuando esta

se deja utilizar por la publicidad, es decir, para incrementar la histeria consumista. Nada más nihilista que esta subordinación. Algo hay profundamente siniestro en Disneylandia. Es casi imposible no pensar en luchas de dinosaurios cuando se escucha *Sacré du printemps*, una obra literalmente prodigiosa. Hay un indeciso horror al escuchar la Marcha turca de *Las ruinas de Atenas* de Beethoven y pensar, sin pensarlo, en *El Chavo del 8*. Es verdad que el 99% del mundo moderno es asqueroso. ¿Por qué seguir siendo revolucionarios? Por asco, solo por asco. El capitalismo no es injusto: dejando la moral de lado, es desastroso. No hay nada, absolutamente nada, que se encuentre a salvo de su corrosión, de su corrupción. El capital no deja ruinas tras de sí, deja montañas de basura.

En Benjamin, como en muchos críticos, la elección de las palabras no siempre ha sido afortunada. Hablar de “contrario a la naturaleza humana” nos pone espontáneamente en guardia. Pero Benjamin quiere decir: estamos aceptando lo inaceptable, tolerando lo intolerable. El problema es que no basta, nunca ha bastado, con decir *no*. El mundo sigue, y es completamente seguro que va a seguir, circulando por derroteros abominables. Ni la pandemia ni los alienígenas cambiarán las cosas. Tal vez solo un enorme asteroide o el estallido del sol. Los filósofos, desde el momen-

to en que escriben, aunque no sea por los puntos acumulados, son infantilmente, puerilmente optimistas. Creen que pueden modificar las cosas, torcerlas en un sentido humano. Son, exactamente, como niños; es feo arrebatárles esa ilusión. Dejémoslos. La aproximación teológica de Benjamin a la historia no es, sin embargo, totalmente ingenua. En respuesta a Max Horkheimer, que pensó que el berlinés necesitaba sin remedio creer en el Juicio Final, explica que lo que ha sucedido efectivamente *no es todo*. La verdad, no se puede ir más lejos: la ciencia exige ser corregida por la teología. Es como exclamar: ¡esto no puede quedar así! ¡No es justo, luego no puede ser el final! Comprensible. Muchos comentaristas se aprestan a nutrir o despejar esta esperanza. Honradamente, provocan cierta lástima. Distinguen una *historia de la salvación* de una historia acumulativa del progreso. Contra la ciencia, que, aliada con el mito, es la ideología de los vencedores, la religión, que está por definición con las víctimas. Esta visión escasamente se compadece de la historia acontecida: la teología no está con las víctimas y, si lo está, es retórica pura. En *ninguna* religión. La teología salvacionista implica una ruptura catastrófica que siempre es y será capitalizada por grupúsculos de iluminados. ¿Será por eso que todas, absolutamente todas las revoluciones han fracasado?

Bibliografía

Benjamin, Walter, 2010. *Ensayos escogidos*. Selección y traducción de H. A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Benjamin, Walter, 2015. *Calle de sentido único*. Madrid: Akal.

Morey, Miguel, 2013. “Sobre la prosa del pensamiento” en *Mundo escrito. Trece derivas desde Walter Benjamin*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Rendueles, César, 2013. “El antropólogo de la vida moderna”. *Mundo escrito. Trece derivas desde Walter Benjamin*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Scholem, Gershom, 1998. *Walter Benjamin y su ángel*. México: FCE.

06.

La narración en Walter Benjamin: una artesanía en ruina

Storytelling in Walter Benjamin: craftsmanship in ruins

Moisés García Hernández
Universidad Michoacana de
San Nicolás de Hidalgo

Resumen

El presente artículo pretende ofrecer una base teórica para la comprensión de la narración como una artesanía en Walter Benjamin, así como de su auge, como tal, en la Edad Media y su declive en la Época Moderna. La forma de producción artesanal, cuya cima se encuentra en el medioevo—como un elemento de su infraestructura —, *se expresaba* en las producciones culturales de esta época, es decir, en su superestructura, mediante la *facultad mimética* del ser humano, que abreva del reservorio de imágenes almacenadas en su inconsciente, entre las que se encuentran sus procesos productivos. Esto sucedía, por ejemplo, en la narración; de ello deriva que su cercanía respecto a los estratos artesanales propicie la *expresión* de esta forma productiva en sus características. El ocaso de la narración en la Época Moderna se explica, entre otras razones, por la desaparición de la forma artesanal de producción. Sin embargo, este fenómeno no se considera, desde el punto de vista de Benjamin, como una forma específica de decadencia, sino como el resultado de la historia en cuanto catástrofe permanente.

Palabras clave:

narración, artesanía, Edad Media, modos de producción, historia

Abstract

The present article tries to offer a theoretical basis for the understanding of storytelling as craftsmanship in Walter Benjamin and of its rise as such in the Middle Ages, as well as its decline in the Modern Era. The form of craftsmanship, whose peak is found in the Middle Ages as an infrastructure element, was expressed in the cultural productions at the time, that is, in its superstructure; for example, in storytelling. That happened through the mimetic faculty of humans, who draw from the reservoir stored in their unconscious, which included images of production processes in society; it follows that the closeness of storytelling to the crafting classes favors the expression of this productive form in its characteristics. The decline of storytelling in the Modern Era is mainly explained, among other reasons, because of the disappearance of the artisanal form of production. However, this phenomenon is not considered, from Benjamin's point of view, as a specific form of decline, but as the result of history as a permanent catastrophe.

Key words:

narration, craftsmanship, Middle Ages, production modes, history

Lo que Walter Benjamin acuña como concepto de narración no es, en primera instancia, un género literario, un formato textual o alguna clase de estructura. De hecho, de acuerdo con Pablo Oyarzún, su noción de narrador y, por tanto, de narración se encuentra al margen de las grandes corrientes en lo que a teoría narrativa se refiere —formalismo ruso, narratología estructuralista, psicoanálisis, *New Criticism*, deconstructivismo, etcétera— (*apud* Benjamin, 2008a: 7). Si para Benjamin la narración contiene alguna especie de estructura —a cuyo tema, de hecho, no le presta atención en su ensayo sobre el narrador, aparecido por primera vez en 1936—, sería quizás la más básica para caracterizar cualquier tipo de narrativa, es decir, aquella que implica simplemente “una transición temporal de un estado de cosas a otro” (Ochs, 2008: 277). La narración tampoco atañe a un contenido específico o a una temática determinada, sino que es una praxis social inserta en el círculo de la oralidad y llevada a cabo en el acto de narrar (Benjamin, 2008a: 60-65); es un evento desplegado en el tiempo. La narración es, pues, ante todo, una prác-

tica cuyo soporte genuino o auténtico, se encuentra en el lenguaje oral e, incluso, en el corporal (puesto que en la mayoría de los casos el uno implica al otro) antes que en el escrito.

Esta noción constituye, a nuestro parecer, la primera clave que permite a Benjamin caracterizar la narración como una artesanía (Benjamin, 2008a: 95) y, por ende, ubicar su auge antes de la aparición de la imprenta en su versión mecanizada, a mediados del siglo XV, y, más aún, antes de la Época Moderna (65), lo que presupone su ocaso durante esta última. Sin embargo, para una cabal comprensión de la narración como una artesanía en ruina, cuya forma más consolidada se ubicó en la Edad Media (62), es necesario remontarnos hasta una concepción filosófica de la historia, una particular cognoscibilidad de esta y una manera de abordar la objetualidad del presente desde una perspectiva propiamente benjaminiana.

La tarea del historiador

En la base de la concepción de la historia benjaminiana, se encuentra su posición crítica a la idea de progreso. Este es para él una tempestad que sopla desde el origen de los tiempos —caracterizado en la figura del Paraíso—, como “*una única* catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina” (2008b: 310. Énfasis mío). Esta uniformidad o prosecución de la catástrofe constituye, por su estado de indiferencia, un tiempo homogéneo y vacío (314), en el que no se registra ningún cambio verdadero, o sea, un estado de excepción. Tal catástrofe puede identificarse con la barbarie, que impera como dominación de unos hombres sobre otros (309). Así, todo documento de cultura, todo lo que podría ser considerado como un bien cultural, es a la vez, en la conocida expresión de Benjamin, un documento de barbarie; pero no solo eso, sino que dentro de este círculo catastrófico se encuentra también la forma en que se transmiten tales bienes de generación en generación. De manera que la barbarie se halla oculta dentro del mismo concepto de cultura (Benjamin, 2005: 470). En todo caso, aunque se reconocen estos tesoros culturales como no independientes de los procesos productivos de los que surgieron, de la esclavitud o servidumbre de los hombres que los hicieron posibles, sí se los considera independientes de los procesos productivos en los que per-

durán, y así sirven a la glorificación de estos últimos, por bárbaros que puedan ser (470).

Pero el concepto de progreso que Benjamin critica no es, desde luego, el de un progreso real, efectivo, si pudiera existir uno, en el que cada ámbito de la humanidad alcanza cierto desarrollo (2008b: 314); más bien se trata de un concepto manido que, si bien al principio acogía en su seno funciones críticas, como la de vigilar y censurar los retrocesos en las pequeñas conquistas (2005: 481), con el asentamiento de la burguesía en el siglo XIX termina por perder su potencial crítico (479). A este proceso se asocia la doctrina de la selección natural, ya que bajo su sombra se extendió la opinión de que el progreso se realiza de forma natural y automática en todo el curso histórico y, además, en todas las áreas de la actividad humana. De manera que el concepto de progreso resulta, finalmente, una “hipostatización acrítica” (481). Y dado que, como ya hemos anotado, no existe un cambio significativo en el acontecer histórico que trastoque lo elemental que subyace a todas las épocas, es decir, la barbarie misma, no existe verdaderamente un progreso (Benjamin, 2008b: 310).

Por otra parte, a esta crítica se adhiere el hecho de que lo que entendemos como el desarrollo de la historia se asocia, de acuerdo con Rudolf Hermann Lotze, con una “melancolía predominante” (*apud* Benjamin, 2005: 481).

Benjamin lo cita para mostrar esto de forma indirecta. El fragmento al que alude refiere el asombro y la queja consustanciales a una observación desprejuiciada, que advierta que una “gran cantidad de bienes culturales y aspectos genuinamente bellos de la vida [...] han desaparecido para no volver jamás” (481). Y en este punto encontramos la influencia más remota en el corpus de la filosofía benjaminiana y, más específicamente, en su concepción histórica, fundada en un distanciamiento de la idea de progreso: el Romanticismo alemán. Como es de conocimiento generalizado entre los estudiosos de la obra del berlinés, este dedicó sus primeros trabajos más estructuralmente desarrollados a filósofos y literatos románticos: el ensayo “Dos poemas de Friedrich Hölderlin” (Benjamin, 2007b), su tesis doctoral *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán* (2007a) y “*Las afinidades electivas*” de Goethe (2007a). Incluso en su trabajo de habilitación académica, *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán* (2007a) echa mano de conceptos románticos, como el de idea (231). Pero el talante de la recepción que realiza de los románticos se halla en un texto de juventud que nunca publicó y que escribió en 1913, “Diálogo sobre la religiosidad del presente” (2007b). En este, reflexiona acerca de los descubrimientos del romanticismo y, cuando su amigo interlocutor le interroga por la naturaleza de dichos descubrimientos, Benjamin le responde:

Es lo que he dicho antes, la comprensión de todo lo terrible, inconcebible y bajo que se halla entrelazado en nuestra vida. Pero todos estos conocimientos y mil más no son un triunfo. Nos han asaltado; estamos apabullados, simplemente. Hay una ley tragicómica en el hecho de que en el mismo instante en que tomamos consciencia de la autonomía del espíritu con Kant, Fichte y Hegel, la naturaleza se presentara en su enorme objetualidad; que en el instante en que Kant descubrió las raíces de la vida humana en la razón práctica, la razón teórica construyera con un trabajo infinito la moderna ciencia de la naturaleza. Así están las cosas. Toda la moralidad social que queremos crear con un celo soberbio, juvenil, está encadenada por la escéptica profundidad de nuestros conocimientos. Así, hoy comprendemos aún menos que nunca la primacía kantiana de la razón práctica sobre la razón teórica (2007b: 25).

Lo que, a nuestro parecer resuena en esta especie de lamento son dos cosas, fundamentalmente. En primer lugar, que una parte del proyecto de ilustración de la modernidad se olvidó del componente oscuro e irracional que radica en la vida y en la naturaleza del hombre —y en la naturaleza en general—, y que el Romanticismo trató de hacerle ver, aunque este descubrimiento haya sido pasa-

do por alto por el pensamiento posterior. Por eso Benjamin afirma, en ese mismo texto, que “hemos tenido el romanticismo, al que debemos el sólido conocimiento del lado oscuro de lo natural: lo natural no es bueno en su fondo; es extraño, espantoso, terrible, atroz... vulgar. Pero vivimos como si el romanticismo nunca hubiera existido, como si acabáramos de nacer” (23).

Y aquí entra la segunda parte de la reflexión, la que lamenta la carencia de desarrollo de la razón práctica, de la moralidad, que ha quedado relegada en atención al escrutinio obsesivo de las ciencias naturales. No solo hemos pasado por alto el elemento irracional que traspasa nuestras vidas, sino que también el aspecto de la moralidad en el que se encuentran las raíces mismas de la humanidad ha quedado soslayado.

Para Benjamin, pues, el Romanticismo, más que una escuela o corriente filosófica, se posiciona como un agente crítico lo mismo de la Ilustración (con lo cual cumple, aunque de manera distinta, una función ilustradora) que de la sistematicidad de esos sistemas imperantes, por cuanto encierran cierta inoperatividad para describir un mundo cada vez más fragmentado (Mendoza, 2018: 120-121). Por todo lo anterior —la pérdida de genuinos aspectos bellos de la vida, el descubrimiento del lado oscuro de la naturaleza, el relegamiento de los fundamentos morales

prácticos de la existencia y, sobre todo, una dominación omnipresente de unos hombres sobre otros en cada época de la historia— y teniendo en cuenta, además, que la modernidad es entendida desde finales del siglo XIX como un mundo que se cae a pedazos y cuyas ruinas alcanzan ya grados catastróficos entrado el XX, se comprenderá perfectamente que Benjamin conciba el decurso histórico como una catástrofe bárbara o una tempestad que amontona escombros y ruinas, y no como una simple cadena de datos que documente algún progreso.

Sin embargo, hablar de catástrofe no es apelar a alguna especie de decadencia. De hecho, puede entenderse la exclusión de cualquier noción de esta dentro de la concepción benjaminiana de la historia, ya que se comprende que la decadencia implica necesariamente a su contrario, es decir, el progreso. No puede existir decadencia, o retroceso, sin progreso, y donde faltare este, no tiene ningún sentido apelar a su contrario. Benjamin lo resume de modo sencillo: “La superación del concepto de ‘progreso’ y del concepto de ‘periodo de decadencia’ son solo dos caras de una y la misma cosa” (2005: 463). El estado de opresión, de catástrofe y de barbarie es, en realidad, la regla y no la excepción (Benjamin, 2008b: 309), y las ruinas se amontonan en cada época, con cada giro de esa tempestad denominada progreso. Por ello, el trabajo del historiador es excavar en la memoria, en

los archivos, en el lenguaje (Benjamin, 2010: 350) de todo aquello que se ha denominado historiografía en sentido llano, en definitiva, en todo documento del pasado, puesto que la memoria no es un instrumento de conocimiento del pasado sino solo su medio, así como “la tierra viene a ser el medio en que las viejas ciudades están sepultadas” (350). De ahí que el historiador deba excavar en esa tierra, en la memoria, para buscar las ruinas, los torsos quebrados, en los que descubrirá mediante el “análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total” (Benjamin, 2005: 463).

Este *acontecer total* se revela para él en un instante fugaz y en un momento de peligro, tanto para el patrimonio de la tradición, es decir, para las ruinas, como para el mismo historiador siempre es uno solo, a saber, convertirse en un instrumento de dominación de los opresores (Benjamin, 2008b: 308). Este peligro determina la condición de posibilidad de la verdadera cognoscibilidad de lo que ha sido, en cuanto marca el momento en que el pasado que bulle en el objeto de estudio, en el torso, debe ser aprehendido, antes de que este se torne instrumento de dominación de los opresores, o sea, antes de que su significado histórico para nosotros sea anulado al entrar en la corriente de viento de la barbarie. Se trata, pues, de retener una imagen del pasado en ese instante de peligro, una imagen fugaz en un aquí y ahora de la cognoscibi-

lidad (315), una actualización propiamente (Benjamin, 2005: 462-463). Es así como el pasado se arranca de aquel tiempo homogéneo y vacío, sin variación alguna, que el historicismo concibe como el *continuum* histórico. Lo que ha sido deviene un objeto de construcción, una imagen en suspenso, una *imagen dialéctica* (Benjamin, 2005: 466), a la que se ha hecho saltar del *continuum* de la historia y en la que conviven lo que ha sido y el ahora de su cognoscibilidad, merced a un nexo figurativo que se da por medio de y en el lenguaje. No obstante, no se trata propiamente de una *reconstrucción*, pues ello implicaría aceptar el discurrir homogéneo o empatizar con los vencedores, con aquella visión de la historia que dicta que para revivir una época hay que quitarse de la cabeza todo lo que sabemos sobre el curso posterior de la misma, arrebatarle su potencial revolucionario para la actualidad, su carga de *aquí y ahora*, lo cual beneficia siempre a los que acumulan más poder (Benjamin, 2008b: 308-309). La construcción, por tanto, presupone una destrucción: hacer saltar el evento del tiempo homogéneo, de la tradición de los dominadores (Benjamin, 2005: 472).

La actitud de esta irrupción dentro del discurrir homogéneo, en este caso la del historiador que retiene una imagen del pasado en una constelación de tensiones, denominada imagen dialéctica —no solo construyendo una nueva forma de comprender el pasado

sino destruyendo o negando su evolución signada por el progreso—, tiene que ver con una dimensión mesiánica de la cognoscibilidad de la historia misma. En primer término, quien comprende el pasado, no resulta él mismo un producto de la historia, como un resultado de su devenir “esencialmente incontenible” (Benjamin, 2008b: 314), sino que *entra* por una puerta no dada de antemano, tal como el Mesías irrumpe de pronto en el discurrir del tiempo, negando por ello el susodicho progreso histórico. A una refutación de esta concepción no podría corresponderle nada mejor que una dimensión mesiánica del conocimiento histórico. Esto es lo que Benjamin denomina una “*débil* fuerza mesiánica” (Benjamin, 2008b: 306), que cada generación comporta dentro de sí y por la cual cada una de estas es “la pequeña puerta por la que el Mesías (*puede*) penetrar” (318). Así, cada generación ha sido esperada en la tierra, mas no determinada a nacer, sino literalmente esperada por las generaciones que la precedieron, con una esperanza a la que, de *facto*, ellas tienen derecho, quedando así su posibilidad como indeterminadamente latente.

Este derecho se relaciona de modo directo con un concepto de *redención* (305). En lo que compete al historiador, tal concepto comporta, en primer lugar, el conocimiento de la barbarie o la catástrofe de la historia (que, como ya se expuso, implica los modos de producción y las formas de transmisión de

los productos culturales); en segundo lugar, conlleva una respectiva crítica, y, por último, implica una construcción del verdadero conocimiento de lo acaecido, para el cual “nada que haya acontecido se ha de dar para la historia por perdido” (306). Así, todo el pasado asciende a su redención, no “recorriendo a efectos de su propia virtud un trayecto recto o en espiral” (314), sino por medio de una detención abrupta y mesiánica del acontecer (316), por medio de una imagen dialéctica. De tal modo, el aquí y ahora de la cognoscibilidad de lo acaecido coincide perfectamente con el tiempo de su redención (317). El filo mesiánico del conocimiento histórico se halla condicionado, pues, por su posibilidad siempre latente, por su irrupción impredecible —no determinada como evolución de un devenir—, pero, sobre todo, por su carácter de redención.¹

Resulta evidente, dentro de esta última disquisición, la influencia que el mesianismo judío ejerció a lo largo de toda la obra del berlinés. Estaba presente desde su muy temprano ensayo “La vida de los estudian-

¹ Esta concepción benjaminiana de la redención tiene su máxima consecuencia en un horizonte revolucionario de la lucha de clases (Benjamin, 2008b: 311-313; 315) y, por otro lado, en la lucha contra el fascismo (309), de la que no nos ocuparemos en este trabajo por escapar a nuestros objetivos.

tes”, de 1914, con aquello de “el reino mesiánico o la idea francesa de la revolución” (Benjamin, 2007b: 77) —, que, de hecho, ya contenía de modo germinal su crítica a la concepción de la historia como “informe tendencia del progreso” (77)—; igualmente, puede rastrearse en trabajos como el “Fragmento teológico-político” de 1920-1921 (Benjamin, 2007b), en el ensayo sobre Kafka de 1934 (Benjamin, 2009b) —en el sentido de la redención respecto del olvido, que el Mesías vendría a instaurar (34)²—, pero, sobre todo, en las tesis “Sobre el concepto de historia” (Benjamin, 2008b), entre tantos otros. En este último trabajo se trata, más bien, de una suerte de mesianismo herético, dentro de un marco metodológico que echa mano de conceptos teológicos con la finalidad de ponerlos al servicio del materialismo histórico benjaminiano, que, de hecho, es muy particular. Muy conocida es la frase que aclara esto con contundencia: “Siempre debe ganar el [...] ‘materialismo histórico’, pudiendo enfrentarse sin más con cualquiera si toma a la teología a su servicio”³ (Benjamin, 2008b: 305). En esta alusión, la teología, o su aparato conceptual, aparece literalmente como un sumo sacerdote teórico.

La ubicación histórica de la narración: su cualidad de artesanía en ruina

Desde estos supuestos es posible llegar, por fin, a una comprensión de la noción benjaminiana de la narración como algo que está llegando a su fin, es decir, como una ruina. El torso desde el cual se remonta Benjamin hacia la *construcción* del concepto auténtico de narración, cuyo auge ubica en la Edad Media, son algunos cuentos y la figura de Nikolái Leskov,⁴ escritor del siglo XIX. Por medio de ellos va pergeñando cada elemento del auténtico arte de narrar. En este sentido, resulta significativo que Benjamin escriba de Leskov que:

Considerado desde una determinada lejanía, los grandes y simples rasgos que constituyen al narrador se imponen en él. Mejor dicho, aparecen en él como

² Es importante señalar que el olvido es para Benjamin otro de los peligros que amenazan al pasado, aunque menor respecto a su asimilación como instrumento de dominación de los opresores.

³ Para una disquisición de las controversias relacionadas con el sentido de la apropiación benjaminiana de la teología judía en general, véase Pangritz (2014).

⁴ Nikolái Semiónovich Leskov (1831-1895) fue un escritor ruso. Lo más significativo de su obra se encuentra en sus relatos (Benjamin, 2008a: 59).

pueden aparecer una cabeza humana o un cuerpo animal sobre *una roca* para el observador que está a la correcta distancia y en el ángulo correcto de visión. Esta distancia y este ángulo nos lo prescribe una experiencia que tenemos ocasión de hacer casi cotidianamente. Nos dice ella que el arte de narrar llega a su fin (2008a: 59-60. Énfasis mío).

Para Benjamin, Leskov es como una roca, podríamos decir que un escombros sobre el cual se asoma el auténtico narrador. No en vano Alexander Honold afirma que lo que a Benjamin “le interesa es la posición privilegiada [...] que afirma ver y retiene la fisionomía del ‘narrador’ vivo aún en las formas en prosa de la *petrificada* escritura” (Honold, 2014: 839. Énfasis mío). La condición de posibilidad de esta imagen suspendida, de esta distancia y ángulo de visión correctos, en los que conviven el narrador genuino y Leskov, el escritor del siglo XIX, es la ruina de la narración. Sin embargo, de manera coherente con su visión crítica de la historia, Benjamin advierte que el hecho de que el arte de narrar esté llegando a su fin no debe confundirse con una “manifestación de decadencia” ni con un “fenómeno moderno”, en el sentido de lo inmediatamente más actual, sino que es “más bien un fenómeno que acompaña a unas fuerzas productivas históricas seculares, el cual ha desplazado muy paulatinamente a la narración del ámbito del habla viva” (2008a: 64). El fin de la

narración se asimila, entonces, no como un síntoma de decadencia, sino como un evento más en la catástrofe de la historia, en el sentido de que podemos observar que se trata de uno de los aspectos genuinamente bellos de la vida, a los que Benjamin alude con la cita de Lotze, y que están desapareciendo; pero también en el sentido del peligro que le acecha, y que significa que, en su momento crítico, en el momento de su desaparición, está siendo amenazada con ser despojada de sus rasgos genuinos o suplantada por elementos distintos a estos. Así pasa a formar parte de la tradición de los dominadores, quienes son los herederos de los que siempre han vencido (Benjamin, 2008b: 309), cuando, por el contrario y en su prevención, Benjamin afirma que “el gran narrador siempre estará enraizado en el pueblo, y sobre todo en sus estratos artesanales” (85). Desde luego, este solo es uno de los aspectos que conforman los rasgos genuinos del narrador y que amenazan con desaparecer, pero vale por el momento para señalar la pertenencia de la auténtica narración a una tradición adyacente a la de los poderosos, de la que Benjamin pretende arrancarla, pues para el autor berlinés hay, por un lado, “una tradición que es catástrofe” (2008b: 475), y, por el otro, el historiador “no solo tiene la tarea de apoderarse de la tradición de los oprimidos, sino también de fundarla” (2009: 76), con lo que cumple de algún modo su tarea mesiánica. Y esto marca, a su vez, la justificación del empeño

de Benjamin por construir históricamente aquellos rasgos por medio de una imagen suspendida en el tiempo, una que abarcara una constelación de tensiones que van desde la Antigüedad, tocan la Edad Media, saltan al siglo XIX (momento en que Leskov escribe su obra) y siguen vibrando hasta 1936, año en que Benjamin escribe su texto. En otras palabras, lo que parece interesarle a nuestro autor es hacer saltar el concepto de narración del *continuum* de la historia, y lo hace a través de los restos, que son la figura y los cuentos de un autor como Nikolái Leskov.

Anteriormente se aludió a la idea de un pasado que bulle en los restos, en las ruinas. En el contexto de nuestro estudio, este pasado es el de la narración auténtica. Su configuración final la fue adquiriendo paulatinamente desde la Antigüedad, a través del aporte de dos figuras primarias, el campesino sedentario y el marino mercante (Benjamin, 2008a: 62), hasta que desembocó en el círculo del artesanado en la Edad Media. Los talleres artesanales estaban ocupados por maestros artesanos, que, a su vez, habían sido mercantes; en ellos los aprendices viajeros compartían espacio de trabajo con el maestro sedentario. En todo caso, Benjamin ubica el auge de la narración en el círculo de los artesanos. Para comprender esta localización es necesario rastrear la relación que establece entre los modos de producción material y las producciones del espíritu.

Como bien señala Hannah Arendt, Benjamin era un marxista peculiar, no ortodoxo, que “utilizó esta doctrina sólo como un estímulo heurístico-metodológico” (Arendt, 1990: 149). No mostró demasiado interés por los antecedentes filosóficos de esta corriente. Sin embargo, desde su temprano estudio sobre *El origen del ‘Trauerspiel’ alemán* (2007a), sin dar muestras claras de ser un marxista, desarrolla en clave metafísica una especie de método dialéctico (Buck-Morss, 2005: 59). Este tomó un carácter más claro con su libro *Calle de dirección única* (Benjamin, 2010 [1926]), en el que el berlinés, de acuerdo con una carta enviada a su amigo Gershom Scholem, fusionaría “una fisonomía más vieja con una más joven” (*apud* Weigel, 1999: 55), refiriéndose con lo primero al ciclo de sus trabajos dedicados al Romanticismo alemán. Resultará, entonces, obvio que cuando Benjamin escribe su ensayo sobre el narrador, hacia 1936, su recepción del marxismo sea más que evidente.

La apropiación que realiza del marxismo gira en torno a la idea de que todas las relaciones sociales de una época, todos sus productos culturales, sus miedos, afectos, anhelos, pensamientos y experiencias, en otras palabras, el “espacio simbólico” o lo que el marxismo denomina la superestructura, están condicionados por los modos y las técnicas de producción, es decir, la infraestructura (Benjamin, 2005: 398 y 1998: 119). No obstante, su distanciamiento respecto a las teorías de Marx

reside en el hecho de que Benjamin no adjudica una relación *causal* entre la infra y la superestructura; para él no se trata de un reflejo, sino de su *expresión*. Así, a cada modificación de la naturaleza —y la técnica es considerada una de ellas— corresponde una expresión distinta en el espacio simbólico (2005: 397).

Sin embargo, al prescindir de la relación causal, queda por explicitar la índole de tal *expresión*, o sea, el talante de la *mediación* que hay entre la base y lo supra, asunto que Adorno le reprochaba a Benjamin y que formulaba con estas palabras: “La intención de Benjamin era renunciar a toda interpretación manifiesta y hacer surgir los significados únicamente mediante el montaje chocante del material” (1995: 84). Lo que Adorno no consideró dentro del planteamiento de su amigo fue el modo en que este se apropió de algunas teorías freudianas, que le sirvieron para completar su dialéctica materialista. Freud, en dos trabajos, “La interpretación de los sueños” (1991: 598-608) y “Nota sobre la ‘pizarra mágica’” (1992: 243-247), había postulado que existen dos instancias en el aparato psíquico del individuo: el inconsciente y la percepción-conciencia. El primero registra, de manera ilimitada, huellas perdurables y estímulos que se han impreso. El segundo absorbe nuevos estímulos, a la vez que funciona como barrera de protección contra ciertas excitaciones. Las huellas perdurables constituyen la base de la memoria y pueden

considerarse una escritura en imágenes distorsionadas. De modo que la distorsión es la particularidad de la estructura de lo inconsciente y, gracias a esto, sus huellas se vuelven visibles solo en forma de síntomas, que son, a su vez, distorsiones, signos o sustitutos de un recuerdo ilegible.

Tomando como apoyo estas formulaciones teóricas, y, al mismo tiempo, trasladándolas al grupo colectivo, Benjamin puede ilustrar la *expresión* de la base en la superestructura, como si la primera fuese el estómago demasiado lleno de alguien que duerme, el cual “encontrará su expresión en el contenido de lo soñado, pero no su reflejo, aunque el estómago pueda ‘condicionar’ causalmente este contenido. El colectivo expresa por lo pronto sus condiciones de vida” (2005: 397), donde lo soñado representa la superestructura. En el planteamiento de Benjamin, el inconsciente postulado por Freud deviene inconsciente del grupo colectivo. En él, la base estructural, el estómago, los estímulos efectivos han impreso sus huellas, mismas que, por medio del propio inconsciente, es decir, por *mediación* de él, encuentran su expresión en el sueño, en los síntomas, en la superestructura, aunque de modo igualmente distorsionado. La mediación se da, entonces, a través del inconsciente del grupo colectivo, que desemboca en la producción onírica. Pero esto no es suficiente para aclarar *de qué manera* el inconsciente expresa en la superestructura

las marcas que la base ha impreso en su recipiente. En otras palabras, el inconsciente del grupo colectivo es solo la memoria, el reservorio de donde se abreva para tal expresión. Él guarda las huellas que el mundo físico y la materialidad le han impreso, pero esto no basta para explicar cómo logra expresarlas externamente en la superestructura. Hace falta un elemento activo que convierta tales huellas en expresión.

El eslabón faltante en esta cadena del proceso parece encontrarse en un concepto que surge por primera vez en la obra de Benjamin en dos versiones de un mismo ensayo, escritas en 1933, “Doctrina de lo semejante” y “Sobre la facultad mimética” (2007b). En estos textos Benjamin menciona la propiedad intrínseca o consustancial de la naturaleza para causar semejanzas, por ejemplo, en el mimetismo animal. Pero la mayor capacidad para producir semejanzas, según él, la posee el ser humano, y tal vez todas sus funciones superiores estén condicionadas por esa facultad (2007b: 208), cuyo origen más remoto se encuentra en la obligación o necesidad ancestral de volverse similar y “comportarse de manera semejante” (2007b: 213). Sin embargo, en un principio, esa capacidad abarcaba un espectro exponencialmente mayor al que ahora detenta, y del que ha quedado tan solo una muestra rudimental. Esta facultad producía no solo semejanzas sensoriales, sino, sobre todo y en mayor medida, no sensoria-

les. Un claro ejemplo de las últimas lo ofrece la habilidad —que se fue desarrollando de generación en generación— con que los sacerdotes o videntes *leían* las constelaciones o las vísceras, es decir, establecían semejanzas allí donde en sentido estricto no existían. El siguiente escalafón en la producción de estas similitudes no sensibles fue la escritura en runas y jeroglíficos; el hilo desemboca en el lenguaje tal como hoy en día lo conocemos. La postura de Benjamin es que la capacidad mimética no sensorial se fue decantando cada vez más hacia el lenguaje, tanto el oral como el escrito; de ahí que este sea, según él, el archivo más completo de semejanzas no sensibles que posee el ser humano.

En cuanto a la percepción y producción de semejanzas en nuestros días, Benjamin apela de manera muy significativa al inconsciente:

Todavía para nuestros contemporáneos puede afirmarse lo siguiente: los casos en que se perciben de modo consciente semejanzas en la vida cotidiana son solamente una mínima parte de los casos casi innumerables que la semejanza determina de modo inconsciente. Así, las semejanzas percibidas de modo consciente (en algunos rostros, por ejemplo) son, en comparación con las innumerables semejanzas percibidas de modo inconsciente, *o ni tan siquiera percibidas*, como el colosal bloque submarino del

iceberg en comparación con la pequeña punta que se puede ver sobresalir sobre el agua (2007b: 208-209. Énfasis mío).

Aquel “o ni tan siquiera percibidas” alude, sin lugar a duda, a las semejanzas no *sensoriales* producidas actualmente. La diferencia respecto al tiempo ancestral radica en que la producción de las similitudes no sensibles se realizaba antaño de manera consciente, a voluntad, motivada por una “obligación”; mientras que, en la actualidad, al decantarse esta facultad especialmente hacia el lenguaje y reducirse exponencialmente su campo de acción, solo se lleva a cabo de manera inconsciente. La capacidad mimética del hombre se efectúa, pues, *en su mayor parte* de modo no consciente, tanto en su forma sensorial como en la no sensorial, aunque esta última en menor medida que en los tiempos primitivos; de modo tal que vivimos inmersos en un mundo de semejanzas sensibles y no sensibles sin apenas percatarnos. El hecho de que hoy comprendamos la semejanza únicamente como algo sensible se debe, precisamente, a que es la única que producimos de forma consciente, aunque, como ya vimos, no en la mayoría de sus casos. De cualquier manera, la capacidad mimética del hombre es para Benjamin un hecho y algo que “marca decisivamente” todas nuestras “funciones superiores” (Benjamin, 2007b: 208).

Es así como llegamos al elemento activo que

permite al grupo colectivo *expresar* las huellas que guarda el inconsciente en la superestructura: la *facultad mimética*, por medio de semejanzas sensoriales y no sensoriales, pero siempre, como vimos anteriormente, de un modo distorsionado, pues la distorsión es lo característico de la estructura de lo inconsciente. Con ello tenemos los elementos necesarios para comprender la ubicación del apogeo de la narración durante la Edad Media. Y esto, nuevamente, en una constelación de conceptos. En el ensayo sobre el narrador, Benjamin cita a Leskov: “La literatura [...] no es para mí un arte liberal, sino una artesanía” (*apud* Benjamin, 2008a: 72). La artesanía es el modo de producción material que se extiende desde la Antigüedad hasta la Edad Media o, en todo caso, se trata de una forma radicalmente distinta a la producción mecanizada, cuyo más viejo antecedente se encuentra en el taller manufacturero en el siglo XVI, en los albores del capitalismo (en el que empieza a disgregarse el modo artesanal en cuanto proceso unívoco del producto), y cuya sucesora es la producción maquinal, que inicia con la Revolución Industrial en siglo XVIII, antes de consolidarse como la gran industria durante el siglo XIX (Marx, 2009: 451-613). Lo característico y lineal de este proceso es que fue desplazando cada vez más el papel de la mano y del ojo del hombre en la realización del producto, particularidad esencial del modo de producción artesanal mediante

el uso de las herramientas. La narración en cuanto *producto cultural*, es decir, en cuanto *expresión* distorsionada e inconsciente de un proceso productivo artesanal, cuyo auge se encuentra en la Edad Media, es también una artesanía, y esto en varios sentidos.

En primer lugar, surge aquí la cuestión de por qué las artes liberales del medioevo no son consideradas igualmente artesanías. Y la respuesta parece estar implícita justamente en la cercanía del estrato social y material del que provienen. Las artes liberales eran cultivadas por hombres libres, educados para la contemplación y el conocimiento, mientras que las artes no liberales, serviles o mecánicas, eran cultivadas por siervos, esclavos u oficiantes variopintos, con fines de utilidad (Costa, 2006: 132-140). Además, hasta el siglo XIX, del total de la población mundial apenas el 12% era letrado, de manera que es bastante comprensible que la narración provenga de los estratos sociales bajos, que no contaban con una educación formal y cuya forma de comunicación y aprendizaje era la oralidad, precisamente el medio original de la narración.

La técnica de producción artesanal, por otra parte, implica cierta destreza manual y corporal; requiere una habilidad desarrollada por la experiencia en el oficio. Y así también la narración. Para Benjamin, los narradores se veían en la necesidad de “refinar las ar-

timañas con que se cautiva la atención del que escucha” (2008a: 85), de manera similar a como el marino mercante requería de esas artimañas para vender sus productos; es decir, el narrador tenía que echar mano no solo de su lenguaje oral, sino también manual, gestual, corporal, y desarrollarlo habilidosamente para transmitir sus historias. El contenido de estas, por otro lado, provenía tanto de la experiencia del propio narrador, como de la ajena: el campesino arcaico tomaba las historias del pasado, de la tierra en la que había vivido mucho tiempo; en el caso del marino mercante, las historias podían venir de otros países y las podía narrar adonde quiera que fuese. Y como el narrador toma de su experiencia propia para narrar, pero también de la ajena, sumerge esta última en su propia vida, para después narrarla desde allí. En otras palabras, los narradores tienden a iniciar su relato haciendo un recuento de las situaciones o circunstancias en que se enteraron de lo referido o, incluso, lo relatan como si ellos mismos lo hubiesen experimentado. De modo tal que imprimen su propia huella en la narración, como “la huella de la mano del alfarero” queda impresa en la “vasija de arcilla” (Benjamin, 2008a: 71).

En esta misma línea, Benjamin refiere la relación que Valéry establece entre las cosas perfectas de la naturaleza (como las perlas inmaculadas halladas en el mar) y las producciones artesanales de los hombres

(como las figuras talladas en marfil, los trabajos en laca, las miniaturas, etcétera); los segundos *imitan* el trabajo paciente que la naturaleza se toma para lograr sus perfecciones, al que Valery llama “la preciosa obra de una larga cadena de causas *semejantes* entre sí” (*apud* Benjamin, 2008a: 73. Énfasis mío). A su vez, Benjamin establece una relación de *semejanza* entre ese trabajo artesanal, paciente, de los objetos creados por el hombre, y la narración (2008a: 73). La belleza de aquellos objetos se obtiene gracias a una serie de capas transparentes y delgadísimas que son superpuestas entre sí, y la narración perfecta, enraizada en la tradición oral, surge de la estratificación de las muchas versiones en que un relato se narra una y otra vez, incluso por una misma persona. Ambos alcanzan su perfección gracias a esa paciente superposición de capas transparentes. En resumen, por su lenguaje verbal y *corporal*, por la manera en que se apropia subjetivamente del contenido de lo referido y le imprime su propia huella, así como por el modo en que va configurando pacientemente la perfección de su narración, el narrador es un *artesano*, un hombre de oficio en un mundo de producción artesanal anterior a la maquinaria reproductiva. Por ello, Benjamin afirma que la narración es “una forma artesanal de la comunicación” (Benjamin, 2008a: 71).

Al amparo de este concepto de producción

artesanal, se puede comprender mucho mejor el tipo de creación que Benjamin le atribuye a la novela y al *short story*. La novela, al depender esencialmente del libro debido a su extensión, no pudo florecer plenamente sino hasta después de la aparición de la imprenta (Benjamin, 2008a: 65), a mediados del siglo XV. La imprenta es un medio de producción maquinal y reproductivo, por lo que, en el caso de la novela, se realiza una reproducción literal, siempre idéntica, sin ninguna posibilidad de variación entre un ejemplar y otro; esto se contrapone a la auténtica narración, cuya perfección surge, precisamente, de su capacidad para modificarse entre puesta y puesta. Pero la novela se aleja también de esta última en el sentido de que, como depende del libro, no es posible trasmitirla de manera oral, es decir, la novela no es susceptible de convertirse en una narración en acto, de viva voz, y, en el mejor de los casos, es solamente una lectura. El *short story*, por su parte, tampoco es una narración en sentido estricto (Benjamin, 2008a: 73), pues, en primer lugar, es un relato acabado, impreso, que no permite modificaciones, y, en segundo lugar, debido a su longitud (algunos alcanzan las cuarenta páginas), también depende exclusivamente del libro y no resulta fácil de narrar.

Conclusión

Hemos querido ofrecer una base teórica para la comprensión de la narración como una artesanía, cuyo auge Benjamin ubica, de manera históricamente precisa, durante la Edad Media, y cuyo ocaso, en ese mismo sentido, identifica en la Época Moderna. La concepción benjaminiana de la historia —que incluye la crítica a la idea del progreso como catástrofe de la historia, el proceder del historiador como un arqueólogo entre sus ruinas, así como su talante mesiánico-redentor frente al pasado que bulle en esos restos, y su carácter de constructor del verdadero conocimiento histórico—, en la que se cruzan las diversas influencias del Romanticismo, el marxismo y el mesianismo judío, nos ha servido para postular el estatus de la narración en cuanto que ruina, en su cualidad específica de artesanía (signada por la huella que, en calidad de producto artesanal, le imprime el narrador y las artimañas de las que se vale para transmitirla, del mismo modo que por la configuración paciente de lo narrado a lo largo del tiempo). Esta, a su vez, se encuentra determinada por el modo histórico de producción propio de la Antigüedad y, especialmente, de la Edad Media: el artesanal. Esto se debe a la expresión que realiza el grupo colectivo de los contenidos inconscientes de la infraestructura —en este caso, el modo artesanal de producción— en la superestructura —en este caso, los productos culturales: la

narración—, merced a la facultad mimética del hombre. Mediante ella, el inconsciente expresa sus contenidos a nivel individual en los contenidos de lo soñado. En este mecanismo se percibe la apropiación benjaminiana de ciertos postulados freudianos.

Bibliografía

- Adorno, Theodor, 1995. *Sobre Walter Benjamin*. Madrid: Cátedra.
- Arendt, Hannah, 1990. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona: Gedisa.
- Benjamin, Walter, 1998. *Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht*. México: Taurus.
- _____, 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- _____, 2007a. *Obras*. Libro I. Volumen 1. Madrid: Abada.
- _____, 2007b. *Obras*. Libro II. Volumen 1. Madrid: Abada.
- _____, 2008a. *El narrador*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- _____, 2008b. *Obras*. Libro I. Volumen 2. Madrid: Abada.
- _____, 2009a. *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: LOM.
- _____, 2009b. *Obras*. Libro II. Volumen 2. Madrid: Abada.
- _____, 2010. *Obras*. Libro IV. Volumen 1. Madrid: Abada.
- Buck-Morss, Susan, 2005. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona
- Costa, Ricardo da, 2006. “Las definiciones de las siete artes liberales y mecánicas en la obra de Ramón Llull”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 23: 131-164.
- Freud, Sigmund, 1991. *Obras completas*. Volumen V. Buenos Aires: Amorrortu.
- _____, 1992. *Obras completas*. Volumen XIX. Buenos Aires: Amorrortu.
- Honold, Alexander, 2014. “Narración”. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta. 793-844.
- Marx, Karl, 2009. *El capital*. Tomo I. Volumen. 2. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Mendoza Solís, Emiliano José, 2018. “Walter Benjamin y la crítica romántica de la obra de arte”. *Devenires*, 38: 113-135.

Ochs, Ellinor, 2008. “Narrativa”. En Teun A. van Dijk (compilador). *El discurso como estructura y proceso*. Volumen 1. Barcelona: Gedisa. 271-303.

Pangritz, Andreas, 2014. “Teología”. En Michael Opitz y Erdmut Wizisla (eds). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Weigel, Sigrid, 1999. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin*. Buenos Aires: Paidós.

Simultáneas

07. Gómez

08. Aréchiga

09. Sánchez

07.

María Jesús Ruiz. *Lo contrario al olvido (de memoria y patrimonio)*

Pamplona-Iruñea: Lamiñara, 2020, 222 pp.

ISBN 978-84-09-25343-2

Entre las cosas más chispeantes que sucedieron este complejo 2020, marcado por la COVID, está la publicación de este libro de la escritora e investigadora María Jesús Ruiz, profesora titular de la Universidad de Cádiz, cuyas líneas de investigación son la literatura popular de tradición oral infantil, el romancero y la obra dramática de Alejandro Casona.

Lo contrario al olvido (que me recuerda a las recopilaciones de los ensayos tipo Mariano José de Larra) es una miscelánea de casi 50 breves artículos sobre manifestaciones de memoria cultural —como dice la propia autora—, publicados, en su mayoría, en la revista en línea *Caocultura*,¹ cuya consigna es: “Entendemos la cultura como proceso, no como producto. La cultura implica transformación individual y

social. *Caocultura* es un espacio para la creatividad, la imaginación, el disfrute, la reflexión y la emoción”. Todo eso aplica para el texto de Ruiz.

El libro está dividido en cuatro partes: “Los caminos del patrimonio”, “Memorias pluscuamperfectas”, “Devuélveme la voz” e “Instrucciones para recordar”. La primera, como su nombre lo indica, da cuenta de los caminos, las rutas que un destino, obra o proyecto puede tomar a lo largo del mundo, como la llegada de la princesa Kristina de Tønsberg, Noruega, a Covarrubias, en Castilla, recordada en la memoria popular a través de una escultura hecha a imagen y semejanza; la

¹⁰ <http://caocultura.com>

llegada de una pintura medieval de un dromedario a Manhattan, o la llegada de la propia autora a la Casa Azul de Frida Kahlo, en México.

De las cuatro partes en las que está dividido este libro, me interesó sobre todo “Memorias pluscuamperfectas”, porque reúne los textos dedicados a la tradición oral. En esta sección no solo se da cuenta de publicaciones, recopilaciones y demás datos sobre la difusión escrita de la literatura de tradición oral, sino también se nos informan cuestiones interesantes y poco difundidas, por ejemplo, de la existencia de una versión en España de un Cenciento masculino; de la expansión del romance *Mambrú*, su llegada a España y su relación con el soldado ausente, o de un “alegato feminista a favor de la participación de la mujer en la cuestión pública y —todavía más— un conflicto alusivo a la homosexualidad masculina” (98), contenidos en el romance *La doncella guerrera*.

La tercera parte trata de la influencia de la tradición oral en la obra de grandes escritores, como Federico García Lorca, Alejandro Casona, Rafael Alberti, Concha Méndez y Rafael Dieste, quienes tomaron textos del romancero popular para escribir algunas obras. Rius Zunón, que llegó a México en 1939, gracias a la política exterior del gobierno de Lázaro Cárdenas, compone y re-

crea canciones tradicionales de su terruño amado. También aparece en esta sección un fascinante artículo sobre cocina y literatura, que termina en canibalismo.

Los artículos versan de la cultura culta u oficial y la popular o tradicional: memoria que habla de cine, literatura, museos, nanas, etcétera. Producto del quehacer como periodista cultural de su autora, *Lo contrario al olvido* nos plantea reflexiones tanto académicas como de tipo social. La estructura general de los textos consiste en una breve introducción, que describe el hecho cultural; un desarrollo, donde se muestran las implicaciones o derivaciones de dicho o hecho, y una apreciación ética o estética a modo de lección, justamente lo que otorga a este libro su riqueza. También se advierte la presencia de la testigo de todos estos eventos, la misma María Jesús Ruiz, yendo a bailes, al museo, mostrando, además, siempre sus impresiones emotivas. Los artículos se rematan con un cuadro que contiene enlaces (links) sobre las reflexiones finales, por ejemplo, una a propósito de la muerte de los ancianos a causa de la COVID, y, con ella, la pérdida de la riqueza de conocimientos y tradiciones guardados en la memoria de aquellos; el escrito versa de la siguiente forma:

En estos días se nos están yendo cientos de ancianos, cientos de bibliotecas

devastadas, cientos de voces sabias que ya no podremos oír. La tragedia no es la soledad de los cadáveres en el Palacio de Hielo. La tragedia es la desolación de nuestra memoria (78).

A continuación, se nos proporciona una liga para conocer la noticia que explica la relación entre el Palacio de Hielo y la muerte de los ancianos: “Madrid utiliza como morgue las instalaciones del Palacio de Hielo”. De esta forma, el texto resulta interactivo, intertextual y pluritemático.

La memoria es narrativa. Los pueblos y las personas guardan en la memoria lo que les *significa*, dice Jorge Mendoza. “La memoria es un presente que nunca acaba de pasar”, dice Octavio Paz. Por ello, Ruiz se empeñó en escribirla, pero su empeño no se redujo a dar cuenta de los sucesos, sino también de las impresiones, emociones y reflexiones que provocó en ella como testigo, como periodista cultural y cronista. En este sentido, la memoria de Ruiz también es un discurso políticamente crítico, humanista y progresista; enmarcada en dos épocas muy distintas, el franquismo y el posfranquismo, la autora no puede evitar evocar costumbres, prohibiciones, anhelos que marcaron al pueblo de España:

Nuestros padres recordaron siempre el hambre, nosotros el silencio. Los

que llegamos a ser niños de Franco vivíamos en hogares silenciosos e íbamos a una escuela silenciosa en la que la algarabía del patio quedaba amortiguada por lo que no se podía decir o por lo que obligatoriamente había que cantar. Nadie nos llevó nunca a conocer el hielo (137).

Irónica, paródica, con un sentido del humor que se puede ver incluso en un par de títulos (“Clint Eastwood y otros dinosaurios” y, en lugar de *Un asesinato en Manhattan*, “Un dromedario en Manhattan”, por ejemplo), María Jesús es también crítica y lúdica. A propósito del trazado turístico (con fines económicos, claro está) de la ruta del Quijote, parodia:

La locura de Alonso Quijada (o Quesada) no sirvió en este caso de escarmiento, sino de ejemplo grotesco a los que, participando en el trazado turístico, se les secó el cerebro viniendo a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo. Y fue que les pareció conveniente y necesario determinar con exactitud dónde estaba realmente el lugar de la Mancha del que salió Don Quijote, dónde la Cueva de Montesinos en la que el disparatado héroe hizo penitencia por su señora Dulcinea, dónde cada uno de los lugares visitados por

el caballero y su escudero, cuáles fueron las distancias de cada uno de los caminos recorridos por ambos (35).

De su agudo ojo crítico no se salvan ni siquiera movimientos políticos trascendentales, actuales. Convencida de que la censura no abona a nadie, Ruiz incluso protesta contra las nuevas feministas, cuya lucha pretende también borrar la tradición oral:

Así que en lugar de rescatar *El príncipe durmiente* y empezar a devolver la emoción, el placer del sueño y la virtud de la paciencia a los hombres, ese feminismo opta por eliminar a *La bella durmiente* y cooperar, de nuevo, en el memoricidio infantil que inauguraron las “flechas” de Pilar Primo de Rivera. Y eso es una tragedia. Porque si contáramos a nuestros niños y niñas el cuento y el contracuento quizá pudieran resolver, en poco tiempo, ese desencuentro que alguien ha dicho que define hoy al amor: los hombres buscan una mujer que ya no existe y las mujeres buscan un hombre que todavía no existe, que tiene que despertar... Quizá lo haría con un beso (85).

Finalmente, el libro es una muestra de erudición, que la especialización académica

de hoy en día, si no impide, sí obstaculiza cuando se trata de indagar sobre algún tema. No sé puede saberlo todo, pero para Ruiz esto no es un obstáculo. Ella indaga, investiga sobre muchos temas. Muchas figuras históricas, políticas, literarias desfilan en estas páginas, y el acercamiento es histórico-sentimental. Cristóbal Colón, la reina Isabel, Franco, Ovidio, Cervantes, Ramón Menéndez Pidal, María Lejárraga, Michel Foucault y Concha Méndez, entre muchos otros. El amor que destila la casa de Frida Kalho o el supuesto romance entre Colón y la reina Isabel son un aderezo cálido y divertido de estas páginas.

Las chicharras estridulan (dice María, recordando la fiesta mexicana homónima, documentada por Henrietta Weiss Yurchenko). En la fiesta del romero se celebra a la primavera (en los pueblos de Almonaster la Real y Zalamea la Real). Las viudas de vivo preferirían serlo de muertos. El Nyumba Ntobhu es un matrimonio no sexual en Kiagata, entre mujeres. Margarita Xirgu fue una actriz que representó los papeles de mujeres más fraternales e icónicos: Mariana Pineda, Salomé, Juana de Arco, Medea y la Virgen María. Este tipo de información nos abre un panorama más amplio de la vida, del mundo que nos tocó habitar y del cual a veces desconocemos hasta el nombre.

La cuarta parte es una serie de entrevistas, en las cuales destacan las interacciones con los folkloristas Luis Díaz Viana y José Manuel Fraile. Los entrevistados tienen en común ir más allá de las categorías cuadradas con las que nos explicamos el mundo, como la idea de cultura, género o el acto de comer. Justamente como hace la autora en sus artículos. Enhorabuena.

Grissel Gómez Estrada
Universidad Autónoma de la
Ciudad de México

08.

Daniela Rawicz (coord.) *Leer a Simón Rodríguez. Proyecto para América.*

México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2020, 224 pp.

ISBN 978-607-8692-22-4

En la historiografía bolivariana se considera como un hito el juramento que Simón Bolívar pronunció el 15 de agosto de 1805 en el monte Aventino, frente a Roma, en compañía de su maestro y mentor don Simón Rodríguez. También es muy conocida y citada la carta, llena de elogios y reconocimientos, que, diecinueve años después, cuando estaba a punto de obtener su gloria máxima, Bolívar dedicó a su antiguo maestro, recién llegado de Europa. El genio y la figura de Bolívar, y su indudable papel en la liberación y fundación de cinco repúblicas de América han sido objeto de una inconmensurable bibliografía. En ella el filósofo venezolano ha quedado relegado al papel relevante, sí, pero secundario, de haber sido maestro, mentor y testigo privilegiado del Libertador. Sin embargo, la figura de Rodríguez brilla con luz pro-

pia por su obra escrita, sus ideas y sus acciones, aspectos que lo constituyen como uno de los personajes más emblemáticos y vigentes de Nuestra América.

El estudio acucioso de las obras de Rodríguez ha sido objeto de colectivos y centros académicos en diversas partes del mundo. En México existe el grupo de investigación “O inventamos o erramos” que lleva años dedicándose al estudio del pensamiento, la obra y la vida de Simón Rodríguez. En él se reúnen académicos y académicas de diversas instituciones de educación superior de nuestro país, bajo la dirección de María del Rayo Ramírez. El trabajo colectivo ha sido, en primer lugar, de búsqueda y reedición de las obras del filósofo venezolano: en 2018, bajo el sello de la Universidad Autónoma Metropolitana

(UAM), se publicó *Sociedades americanas en 1828. El proyecto editorial con las cinco ediciones facsimilares que constituyen el corpus de la obra clásica* y, en 2019, por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), *Dos extractos de Sociedades americanas en 1828*. En segundo lugar, el colectivo ha emprendido la lectura, reflexión y puesta al día de un pensamiento que, por razones múltiples, sigue vivo y tiene aún mucho por decir acerca de las realidades sociales que persisten en nuestro continente. Gracias a esta labor colectiva tenemos oportunidad de leer a un personaje cuya biografía por sí misma resulta interesante, salpicada toda de aventuras, y cuya obra lo revela como un escritor irreverente, heterodoxo, un filósofo, un pedagogo, un editor y un divulgador, un revolucionario que sabía que las declaraciones de independencia eran apenas el primer paso para producir un nuevo orden social en Nuestra América. En 2020, este grupo de investigación publicó *Leer a Simón Rodríguez. Proyecto para América*, libro colectivo editado por la UACM y coordinado por Daniela Rawicz, del cual proponemos aquí esta reseña.

Grandes retos impone la labor de consagrarse a estudiar una obra polémica y olvidada hasta cierto punto, borrada a propósito en su momento, como la de Simón Rodríguez. Diversas tareas se entre-

tejen para lograr los objetivos deseados. Labores arqueológicas, de exhumación, de andar a la caza de los textos del gran maestro, dispersos en diversas publicaciones, para reunirlos y publicarlos de nuevo para un público lector actual. Labores de estudio analítico y de exégesis, para comprender a cabalidad las ideas, el contenido, el alcance y la profundidad que tenía su proyecto para América. Plasmar los resultados de esos estudios en tesis o en libros para someter a la crítica de los lectores especializados los trabajos de investigación. Tareas de divulgación, como las Jornadas Rodriguistas, que se realizan dos veces por año, para acrecentar la comunicación de resultados, compartir la obra entre un público más amplio. Se observa aquí un proceso dialéctico, impulsado por todas las personas que integran el grupo de investigación que sigue la máxima rodriguista: “O inventamos o erramos”. Por eso el rescate, estudio, análisis, publicación y divulgación de la obra de Rodríguez no puede ser algo estático; no se busca recuperar un tesoro arqueológico para colocarlo en una vitrina, donde habrá de permanecer en exhibición, pero intocable para el público en general. Por el contrario, se trata de comprender a cabalidad el contenido de la obra, su mensaje didáctico, su epistemología, su modo de mirar el mundo, para traerlo a la actualidad y, con el auténtico capital cultural que represen-

ta, poner en juego nuevas estrategias para la transformación de la realidad.

Citaré otra espléndida afirmación de Simón Rodríguez, varias veces repetida en el libro, con sobrada razón, debido a su profundidad, al punto que da vida al título: “Leer es resucitar ideas y para hacer esta especie de milagro es preciso conocer el espíritu de las difuntas o tener espíritus equivalentes que subrogarles”. En este libro habitan, respiran, están vivos los espíritus de 15 autoras y autores que portan carne y hueso, llevan nombre y apellido, y, de manera consciente, han elegido ser depositarios y artífices de tal acto de subrogación. Por eso también es tan atinada la cita de León Rozitchner que sirve de epígrafe al libro, una suerte de interpretación de las palabras de Rodríguez, de la cual copio solo una parte: “La lectura es una transfusión de sangre cálida para resucitar una muerte que pide, desde la nada, este milagro”.

El libro colectivo es, en ese sentido, un ejercicio de lectura rodriguista de la obra de Rodríguez —permítase aquí la redundancia—. Pues, si por una parte las autoras y los autores ejecutan una lectura de los textos del filósofo venezolano, de por sí meritoria, lo hacen en ese sentido descrito de resucitar sus ideas, traerlas al presente, para reflexionar con ellas los temas

de actualidad, adaptándolas, reinventándolas, no como la verdad revelada de un profeta, sino como la teoría y la práctica de un filósofo que propone un método de pensamiento y de lucha, que nos invita a pensar críticamente la realidad para transformarla de manera creativa, a través de la invención informada, apoyada precisamente en la lectura crítica de dicha realidad. En ese sentido, se trata de un modelo para armar, pero uno, por decirlo así, caleidoscópico, pues el resultado de cada lectura nunca ofrecerá el mismo modelo sino su variación, cargada de la interpretación que cada lector pueda dar a la obra del pensador.

El libro *Leer a Rodríguez* es, también, una guía de lectura, una especie de mapa que nos invita a conocer al personaje y a seguir sus itinerarios intelectuales, las principales inquietudes que lo movieron a reflexionar, escribir y actuar sobre la realidad que se empeñaba en transformar. Dirige, primero, un par de cartas de presentación para quienes no sabemos o tenemos apenas una vaga idea acerca de quién fue Simón Rodríguez. Una descolonización estética de su imagen, a cargo de María del Rayo Ramírez, permite desmontar una iconografía imaginada a partir de un fenotipo europeo. Nos encontramos así frente a un zambo, integrante de una casta de dudosa *calidad*, criado en

casa de niños expósitos, un marginado que construyó un pensamiento original para nuestra América, poseedor de una personalidad siempre polémica, anacrónica casi, vista con desconfianza por muchos de sus contemporáneos, pues no se amoldaba a los cánones establecidos debido a su rebeldía congénita, mantenida hasta el último momento. La descripción del personaje, a cargo de Mariana Brito, está escrita con el desenfado de una joven mujer que imprime vida, resucita casi, al ilustre maestro caraqueño. Colocados de esta manera en el contexto apropiado, los lectores podemos pasar entonces a conocer diversas aproximaciones y lecturas de la obra de Rodríguez, que terminan esa demostración, ya iniciada por las primeras autoras, acerca de la complejidad de la persona, la profundidad y fecundidad de su pensamiento y el alcance de sus ideas que quedaron en proyecto.

Es fascinante observar a un autor que juega con la tipografía para enfatizar, subrayar y crear imágenes de palabras que impactan en la memoria; un texto acompañado de su paratexto, un plan de trabajo y un proyecto que se despliegan visualmente en el acto mismo de escribir, para avanzar, sobre la marcha, sobre lo que había que hacer, que era mucho, urgente y acaso no podía esperar a la publicación integral del proyecto en todos sus detalles.

Grecia Monroy y María del Rayo Ramírez detallan la forma de proceder de un filósofo que piensa y siente desde el cuerpo, que propone un método de conocimiento a partir de la identificación de las necesidades materiales y las vías para satisfacerlas. De esta manera, se puede visualizar la obra de Rodríguez a partir de una estética, una epistemología y una erótica del cuerpo humano en sí, del texto y de su paratexto con sus múltiples expresiones tipográficas, que componen verdaderos cuadros, dignos de apreciación.

Educador y filósofo, Rodríguez dedicó gran parte de su vida a la educación, considerándola una necesidad histórica de la liberación, indispensable para pasar de la fundación de las repúblicas a su consolidación. Por ello, acerca de su propuesta educativa, de su didáctica y de su método pedagógico se proponen dos aproximaciones desde la lectura de María del Rayo Ramírez, por una parte, y de Richards Monroy y Edgar García, por otra. No sorprende notar cierta afinidad entre la pedagogía rodriguista y la pedagogía de Paulo Freire. Es factible encontrar paralelismos, preocupaciones comunes y semejanzas entre la obra de uno y otro, aunque se encuentren separadas por la distancia histórica, la geografía y la lengua. Los vasos comunicantes que se pueden registrar, en ese sentido, se explican por la preva-

lencia de estructuras sociales, económicas y culturales que caracterizan a las sociedades de Nuestra América desde hace doscientos años, por la mirada empática que ambos autores proyectaban hacia los de abajo, así como por sus anhelos compartidos de liberación.

Los textos de Ramírez, Monroy y García también hablan sobre el modo en que Rodríguez comprendía la realidad a partir de la sensibilidad, en una inseparable relación entre pensamiento y sentimiento, entre razón y sensibilidad, entre cerebro y cuerpo. Sobre la importancia de la sensibilidad como método de conocimiento en Rodríguez también nos habla Aarón Manuel Preciado Ramírez, para completar la idea de que estamos frente a un filósofo que amaba el conocimiento y lo producía no solo desde la razón, sino también desde el sentimiento, en una dialéctica cognitiva que involucraba la capacidad humana de ponerse en el lugar del otro, de la otra, en ser sensible a sus necesidades, como punto de partida para comprender y lograr el bien común mediante la acción colectiva compartida. Sobre sus muy particulares formas de argumentar, a partir de un método de comprensión en cinco pasos bien identificados, nos habla Luis Felipe Cabañas, afirmando una vez más esa preocupación central del filósofo por comprender la realidad a partir uno mismo y de los otros,

del contexto espacial e histórico en que nos desenvolvemos, con el fin de establecer un análisis crítico que sirva como base para el proyecto de transformación libertaria.

La dimensión estética de Rodríguez es abordada desde otro punto de vista, sorprendente, por parte de Jorge González, quien nos propone una interpretación musical de la obra rodriguista. Una apuesta por comprender sus textos como partituras que contienen melodía, armonía, ritmo, acentos y matices musicales: una composición, en el pleno sentido de la palabra, que se presta a la sensibilidad del intérprete para su ejecución, cambiante cada vez. Otro aspecto indispensable para acercarnos al filósofo es comprender el modo en que recurre, de manera constante, a la ironía como un método para exponer, enfatizar y subrayar sus puntos de vista, mostrar las contradicciones de sus detractores y las falencias de los sistemas republicanos que estaban en reconstrucción. Daniela Rawicz propone una lectura muy fina de la ironía en el despliegue argumentativo de Rodríguez y nos pone sobre aviso para no quedar en la trampa. Finalmente, el libro cierra con la fantástica experiencia editorial emprendida por un grupo de estudiantes, Alfredo Díaz, Gabriela Trinidad, Itzel García, Omar Velasco, Sandra González y Sandra Nicté. Narran con particular entusiasmo, que mucho se contagia, sus

empeños para editar el *Mercurio Rodri-guista*, un periódico que sigue las pautas de pensamiento y de impresión, los usos textuales y paratextuales de Rodríguez, en un espíritu lúdico, creativo, para exponer temas de actualidad.

Destaca el trabajo realizado por la coordinadora del libro, Daniela Rawicz, quien organizó de manera muy clara, lógica, las distintas lecturas propuestas por cada uno de los autores sobre la obra del pensador. Es de esperarse que este libro colectivo, tejido desde el grupo de investigación “O inventamos o erramos”, sea el primero de una larga serie de lecturas y relecturas, de actualizaciones de la obra de Simón Rodríguez, tan indispensable todavía para el proyecto transformador de Nuestra América.

Ernesto Aréchiga Córdoba
Academia de Historia y
Sociedad Contemporánea,
Universidad Autónoma de la
Ciudad de México

09.

**José Pardo-Tomás, Alfons Zarzoso y
Mauricio Sánchez Menchero (coords.),
*Cuerpos mostrados. Regímenes de
exhibición de lo humano. Barcelona y
Madrid, siglos XVII-XX***

Barcelona: Anthropos, Siglo XXI, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, 252 pp., ilustrado.

ISBN 978-607-30-1380-2

**Alfons Zarzoso e Isabel Morente (eds.),
*Cuerpos representados. Objetos de ciencia
artísticos en España, siglos XVIII-XX***

Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 2020, 378 pp., ilustrado.

ISBN 978-84-121578-3-3

Reseñar dos libros “de una tacada” no es lo mismo que “matar dos pájaros de un tiro”, pero se le parece. Más allá de fobias o de filias cinegéticas, o paremiológicas, ambos actos se asemejan porque rentabilizan en una única acción, material o simbólica, lo que suele requerir de dos, y porque las oportunidades para hacerlo no son abundantes. Eso sí, aunque la reseña sea una, el acto de lectura no es único, lo cual supone que sea doble el esfuerzo y, afortunadamente, doble también el disfrute de la lectura.

En el caso que vamos a comentar, nos encontramos ante una iniciativa investigadora cuyos destacados resultados han tenido la fortuna de materializarse en sendas obras, una editada ya en plena pandemia de COVID-19. Sus contenidos se complementan y retroalimentan, aunque también es verdad que la proyección editorial de ambas obras presenta singularidades formales que merece la pena advertir. La primera, *Cuerpos mostrados*, ha sido publicada por una editorial del potente grupo Siglo XXI, con la

colaboración (científica y, supongo, económica) de la no menos imponente Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La edición de la segunda, *Cuerpos representados*, ha corrido a cargo de una pequeña, pero muy activa y atrevida editorial vasca, Sans Soleil, que desde 2013 publica “por encima de sus posibilidades”, como anotan con sorna en su web. La factura material de ambas obras es ciertamente atractiva, pero el diseño, la maquetación y calidad de sus reproducciones hacen de la de Sans Soleil una obra sobresaliente, como de hecho ocurre con el conjunto de su catálogo.

Si nos centramos en los contenidos, debemos anotar que los orígenes se sitúan en un proyecto de investigación sobre la historia de los gabinetes y los museos anatómicos en los ámbitos español y latinoamericano, codirigido por Alfons Zarzoso y José Pardo-Tomás. La iniciativa arrancó en 2016 y sus resultados se han proyectado, además de en los dos libros que comentamos, en comunicaciones en congresos, en un monográfico de la revis-

ta *Dynamis* 36-1 (2016), en varios ciclos de conferencias y en un blog que continúa activo, titulado *Anatomías urbanas. Historia y patrimonio científico en la ciudad* (<https://gabmusanablog.wordpress.com/>). Según sus responsables, el objetivo del proyecto era “ahondar en la pluralidad y complejidad de los regímenes de exhibición de representaciones anatómicas del cuerpo humano, y de cualquiera de sus partes, sanas o enfermas”.

El primer libro, *Cuerpos mostrados*, se articula en tres partes, cada una con tres capítulos, más una introducción y un epílogo. Como explican los editores en los dos fascinantes textos que abren y cierran la obra, la idea ha sido presentar un variado muestrario de formas (regímenes) de exhibición de lo humano: desde los antiguos gabinetes de curiosidades de propiedad particular hasta el moderno uso publicitario de la fotografía, pasando por el ámbito educativo universitario y el puramente expositivo, ya se trate del cementerio barcelonés de Montjuïc o de una exposición con trasfondo neocolonial. Más allá de sus particulares temáticas, todos los trabajos son de una más que notable calidad académica y formal, lo cual es muy de agradecer. La primera parte, “Gabinetes”, reúne los artículos de Julianna Morcelli Oliveros sobre “Lo ‘humano’ en el Gabinete Salvador”, de Ana Trias Verbeeck sobre “Seres

imaginarios personificados” en ese mismo gabinete y de Xavier Ulled i Bertran sobre “Pomonas y anatomías en la Barcelona liberal”. Los dos primeros textos son ciertamente interesantes, incluso evocadores, en su acercamiento a ciertos contenidos y orientaciones de carácter científico y artístico del Gabinete Salvador, cuyos orígenes se remontan al siglo XVII. Sin embargo, pienso que resulta algo forzado incluir sus respectivos objetos de estudio en el ámbito de la “exhibición de lo humano”. Si diéramos por válido el criterio que justifica esa vinculación, habría que considerar como “humano exhibido” todo aquello que fuera imaginado, creado, representado o exhibido por humanos, lo cual estimo que se aleja de forma notable de la exhibición de representaciones (anatómicas o de otra índole) del cuerpo humano. El texto de Ulled i Bertran también participa de similar perspectiva en su primera parte, cuando estudia el muy llamativo proceso de creación y exhibición de modelos de frutas en ese mismo gabinete. No obstante, en este caso el autor amplía su enfoque y compara el moderno diseño de esa práctica con el modelo expositivo del Museo Soler, también de propiedad particular y también barcelonés, activo durante las primeras décadas del XIX, cuyo diseño y pretensiones son ya muy diferentes a los que se observan en los antiguos gabinetes de curiosidades y que muestra,

junto a otros variados materiales, modelos anatómicos humanos en cera.

Los artículos de la segunda parte, titulada “Aulas” y obviamente centrada en el ámbito docente, se adentran en contextos más estrechamente vinculados con la exhibición de anatomías humanas. Maribel Morante hace un ilustrativo repaso del proceso de formación y consolidación de la gran colección de ceras anatómicas reunida en el Real Colegio de Cirugía de San Carlos, en Madrid, a finales del XVIII y comienzos del XIX. Refiere las fuentes iconográficas a las que acudieron sus autores y reflexiona sobre las relaciones, en ocasiones tensas, que median entre ciencia y arte, tanto dentro como fuera del ámbito docente. Por su parte, Begoña Torres Gallardo nos presenta una cautivadora serie de placas de vidrio, con imágenes de anatomías humanas, utilizadas en la docencia de la medicina en la Universidad de Barcelona desde finales del XIX hasta mediados del XX. Además de detallar las circunstancias de su conservación, la autora identifica a la mayor parte de sus autores, profesores y alumnos, y las fuentes iconográficas utilizadas como referencia, lo que nos permite conocer detalles y circunstancias de la enseñanza médica durante aquellos años. Por último, y con el llamativo título de “¿Dónde está la pierna de Ramón Turró?”, el capítulo de Alfons Zarzoso revisa el origen, desarrollo

y funesto destino del Museo de Patología de la Universidad de Barcelona, que guardaba tan singular pieza, donada por el propio Turró. Pese al infortunio de la casi total desaparición de sus colecciones, el acceso a fuentes primarias y la conservación de un puñado de piezas del museo, depositadas hoy en el Museu d’Història de la Medicina de Catalunya, le han permitido al autor desentrañar las razones que llevaron a la formación del centro y mostrar los usos y regímenes de exhibición de sus colecciones.

La tercera parte del libro, “Exposiciones”, abandona las aulas y nos ofrece tres ejemplos de exhibición de lo humano en otros tantos territorios de marcada proyección pública. Chloe Sharpe hace un magnífico análisis de la tumba del doctor Jaime Farreras, situada en el cementerio de Montjuïc. Más allá de clarificar quién fue realmente su propietario y de informar sobre el escultor (Rosendo Nobas), la autora desvela algunas de las claves que permiten interpretar el sentido del impresionante esqueleto yacente de la sepultura, enlazando, al mismo tiempo, todo un entramado de relaciones entre medicina y arte escultórico. En su artículo sobre la participación de México en la Exposición Histórico-Americana, organizada en Madrid en 1892, María Haydeé García Bravo desvela las imágenes con que el gobierno mexicano mostraba entonces a la “nación

mexicana”, que articulan mensajes sobre el pasado y el presente mediante la exhibición de varios maniqués de “guerreros aztecas”, cráneos y fotos de tipos indígenas, que sitúan ese mundo nativo en un tiempo pasado (y superado) y en un lugar que no hace otra cosa que musealizarlo y, en definitiva, cosificarlo. Finalmente, Mauricio Sánchez Menchero dirige su atención hacia una serie de imágenes de artistas “enanos” (personas afectadas de acondroplasia o enanismo hipofisario), de finales del XIX y comienzos del XX, integrada en la Colección Ardavín-Parish, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Su objetivo es llamar la atención sobre el sentido de dichas imágenes, las dinámicas culturales en las que se enmarcan y la ambivalencia de los mensajes transmitidos e interpretados. Anotaré solo que hubiera sido útil reproducir el grabado que se cita al comienzo del texto, pues habría permitido realizar una comparación directa y visual con las fotografías —de similar temática pero muy diferente orientación— sobre las que Sánchez Menchero teje su discurso. *Cuerpos mostrados* se cierra con una perspicaz reflexión sobre cultura material, patrimonio y regímenes de exhibición, firmada por Zarzoso y Pardo-Tomás, que ofrece luz sobre la diversidad de formas e intencionalidades vinculadas con la exhibición de lo humano y la preservación de tan poco valorado patrimonio, y

que plantea nuevas preguntas y abre vías para nuevos estudios, algunos de los cuales se materializan en el segundo libro que vamos a reseñar, *Cuerpos representados*.

Como decíamos, esta segunda obra complementa la anterior, aunque su título informa sobre una cierta reorientación en los planteamientos y objetivos. En lugar de referirse a “cuerpos mostrados”, ahora se habla de “cuerpos representados”; y, en vez de situar sus propuestas de análisis en el ámbito de los “regímenes de exhibición de lo humano”, ahora los materiales que se estudian son redefinidos como “objetos de ciencia artísticos”. El trasvase de la idea inicial de *muestra* a la de *representación* resulta acertado, pues los trabajos reunidos en ambas obras no se limitan a estudiar contextos museográficos (o afines) de exhibición, sino que amplían sus intereses hacia muy variadas formas de representación, no solo de exhibición, de lo humano: obras pictóricas, fotografías, filmaciones documentales, cine, animación cinematográfica, esculturas y vaciados. Y tanto o más variados son los contextos donde tienen lugar esas exhibiciones y representaciones: libros, prensa, gabinetes de curiosidades, aulas, talleres, laboratorios, hospitales, exposiciones, cines y museos. Por el contrario, y a pesar de la brillantez con la que la investigadora Natasha Ruiz-Gómez (2013) define el concepto de

scientific artwork utilizado en este segundo libro, pienso que la expresión “objeto de ciencia artístico” no puede aplicarse a la mayoría de los materiales que se estudian en la obra, sea cual fuere la condición o cualidad de lo “artístico” que se utilice. De hecho, considero que tal etiqueta constriñe el propio marco investigativo. En cualquier caso, esta es una opinión muy personal y un debate secundario que en nada altera la relevancia del libro.

A diferencia del primer título, *Cuerpos representados* presenta sus contenidos de acuerdo con un criterio cronológico, no temático, desde el siglo XVIII hasta mediados del XX. Tampoco coinciden exactamente los editores y autores de ambas obras, aunque algunos repiten. En el “Ante Scriptum”, Alfons Zarzoso y Maribel Morente presentan sus contenidos, ofreciendo información detallada sobre la continuidad del proyecto de investigación que está en el origen de las dos publicaciones que reseñamos. De forma expresa, indican que la obra propone “una lectura histórica de la ciencia en la España contemporánea a partir de la riqueza material de objetos pictóricos, escultóricos, fotográficos y cinematográficos informados desde lo artístico” (p. 15). Sinceramente, pienso que el libro ofrece eso y mucho más, pues informa la ciencia desde el arte, pero también desde la propia ciencia y

desde otros variados ámbitos de lo político, lo económico y lo social.

El texto que abre la publicación es obra de Emma Sallent del Colombo y José Pardo-Tomás. Su propuesta es tan original como inusual, pues pretende reconstruir de forma hipotética, aunque partiendo de un intenso trabajo de archivo, un cuaderno de dibujo elaborado en un singular viaje. Fue su autor el dibujante francés Philippe Simonneau, y el contexto de producción habría sido un viaje científico a través de la Península Ibérica, organizado entre 1716 y 1717 por botánicos de la Academia de Ciencias francesa, en colaboración con el también botánico Joan Salvador Riera, propietario del famoso Gabinete Salvador. El artículo alcanza un grado de sutileza analítica, o quizás deberíamos decir “inferencial”, impresionante y es una prueba más de la intensidad y calidad de las relaciones mantenidas por los miembros de la familia Salvador con destacados personajes e instituciones europeas desde época temprana. No obstante, y aunque parece que Simonneau pudo haber recogido en su cuaderno apuntes de tipos etnográficos y quizás algún retrato individualizado, considero que la temática de este capítulo no acaba de ajustarse al objeto de estudio de la obra: la representación o exhibición de cuerpos humanos o de sus partes o de sus órganos. Algo simi-

lar ocurre con el segundo capítulo, de Ana Trias Verbeeck, sobre “El mar a través del gabinete”. Como apuntamos al comentar su aportación al primer libro, y ahora quizás con mayor intensidad, la autora ha elaborado un texto de muy notable calidad científica y formal, que bien podría ser considerado un “objeto de ciencia artística”, como los propios materiales que estudia. Sin embargo, de nuevo debo anotar que las cuestiones que se abordan (la “acumulación”, la representación, la preservación y la “expresión” del mar en el Gabinete Salvador), aunque nos permiten profundizar en tan singular colección, no pueden asociarse de forma directa, ni indirecta, con la representación de cuerpos humanos.

Maribel Morente también repite en esta segunda obra, analizando en esta ocasión los contextos de producción y uso de las esculturas anatómicas en la Facultad de Medicina de la universidad madrileña durante el siglo XIX. Recurriendo a fuentes primarias y abundante material de archivo, la autora dibuja un fascinante panorama en el que interactúan escultores y profesores de anatomía. Observamos como actúan en las aulas, en el anfiteatro anatómico, en los talleres y en los laboratorios. Comprobamos cómo evolucionan las colecciones del centro; cómo el antiguo gabinete se transforma en museo; cómo

entran en juego nuevos materiales para la elaboración de las piezas y cuáles eran las formas y los ámbitos en los que se usaban. Termina con una apasionante reflexión sobre las circunstancias y factores que legitiman la existencia de la institución.

Si Morente nos habla de escultores y figuras anatómicas en el Madrid decimonónico, el capítulo de Chloe Sharpe abre el enfoque con el objeto de ofrecer un muy interesante repaso general —el primero del que tengo noticia— sobre la escultura y los escultores anatómicos universitarios en España durante todo un siglo, entre 1840 y 1940. Aquí sí que resultan evidentes las tensiones entre arte y ciencia, pues la inmensa mayoría de los escultores que se mencionan fueron y son marginados por la historia del arte, y tampoco han sido adecuadamente considerados por la historia de la medicina. Aunque atiende en especial a lo ocurrido en las universidades de Madrid y Barcelona, la autora no desdeña la actividad desarrollada en otros centros, pues no es raro el peregrinaje de estos escultores. Observamos cuáles son los intereses del Estado y de las autoridades universitarias al respecto, cómo cambian los requisitos exigidos a los profesionales, cómo se frustra alguna carrera precisamente por los desencuentros —gremiales e interesados— entre el arte y la ciencia, y cómo en la década de 1940 la didáctica de

la anatomía termina relegando el notable papel que antaño desempeñara la institución del museo anatómico.

Antes de que todo eso ocurra, cuando los progresos de la fotografía y su reproducción editorial aún no han impuesto su hegemonía, las ceroplastias, los vaciados y las esculturas elaboradas en distintos materiales cuentan con un aliado más, aunque limitado a solo dos dimensiones: los grabados y las representaciones pictóricas. Begoña Torres Gallardo, participante también en *Cuerpos mostrados*, se detiene ahora en el estudio de tres grandes cuadros anatómicos pintados al óleo por quien probablemente fuera el médico, anatomista y docente universitario más singular, polémico, polifacético y eminente —pese a ciertos “desvaríos”— en la España del siglo XIX: José de Letamendi y Manjarrés. Tras una sucinta pero bien definida —yo diría también que entusiasta— semblanza del protagonista, la autora nos presenta el contexto en que se producen estas obras: un gran plan de reforma docente de la medicina que Letamendi pretendía impulsar mediante la elaboración de treinta grandes cuadros anatómicos, de los que finalmente solo pudo dar forma a los tres que se han conservado. Torres estudia los recursos docentes empleados por Letamendi en sus clases y las circunstancias que conducen al fracaso

de su proyecto. Nos habla de los viajes (entre Barcelona, París y Madrid) de las piezas y de cómo, tras diversos avatares, los tres óleos terminan su periplo como mero elemento decorativo en uno de los pasillos de la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona.

Inmersos en el entramado de las representaciones en dos dimensiones del cuerpo humano y sus patologías, el capítulo firmado por José Antonio Ortiz toma una dirección diferente al que acabamos de comentar: describe y reflexiona sobre las imágenes con que se representa la epidemia de cólera de 1885 en la prensa ilustrada de Madrid y Barcelona. Por su parte, María Haydeé García Bravo vuelve sobre el tema de la participación de México en la Exposición Histórico-Americana organizada en Madrid, en 1892, que también abordara en *Cuerpos mostrados*. Ahora centra su atención sobre varias fotografías de tarahumaras, realizadas por el jesuita belga Aquiles Gersete, que se exhibieron en aquel certamen. Analiza el contexto en el que fueron tomadas, la intencionalidad de su exhibición en Madrid y las condiciones de su catalogación y archivo en la actualidad.

El capítulo siguiente continúa enfocándose en las imágenes en dos dimensiones, pero ahora el elemento diferencial es el

movimiento. El apasionante texto de Paula Arantzazu Ruiz se interesa por varias películas médicas rodadas en España en la década de 1910. Tras una pertinente introducción sobre las primeras películas médicas europeas y españolas, nos habla de la filmación realizada por el doctor Tomás Maestre en el manicomio de Ciempozuelos, en Madrid, la más antigua que se conserva en España y la primera, por lo tanto, vinculada con la psiquiatría. Seguidamente, se centra en las películas quirúrgicas rodadas por encargo de Ignasi Barraquer —hijo del fundador de la conocida saga de oftalmólogos—, que documentan el nuevo procedimiento puesto en práctica en su clínica para la extracción de cataratas, filmaciones que contribuyeron de forma poderosa a consolidar la “marca profesional” de los Barraquer. Y si las imágenes de ojos operados en esta película obligan a Ruiz a mencionar la famosa escena del globo ocular cortado por una navaja de afeitar en *Un chien andalou*, de Luis Buñuel y Salvador Dalí, es el capítulo siguiente, redactado por Mauricio Sánchez Menchero, el que se centra en la obra del cineasta aragonés, más concretamente en la presencia y el significado de determinadas especies animales y de partes singularizadas de cuerpos humanos en su filmografía, entre 1929 y 1965. Volviendo a la imagen fija, el texto de Laia Foix se interesa por las fotografías y foto-

micrografías científicas de Emili Godes. Tras llamar la atención sobre el desinterés que ha existido en torno a la autoría de estas creaciones y el olvido, cuando no desprecio, que han sufrido desde una perspectiva patrimonial, el autor revisa el proceso que se extiende desde la toma de la imagen hasta su difusión, poniendo especial atención en el reportaje que elaboró Godes sobre el fósil de la “mandíbula de Banyoles”, hallado en 1887.

Una serie de ilustraciones sobre procedimientos quirúrgicos, conservadas en el Museu d’Història de la Medicina de Catalunya, son el objeto de estudio del capítulo escrito por Alfons Zarzoso. Son poco más de un centenar, y solo de la mitad se indica la autoría. Estas son obra de Rafael Alemany, Frederic Sevillano y “F. Núñez”, un autor aún sin identificar. El propósito de Zarzoso es estudiar las circunstancias asociadas a su producción y exhibición, y analizar cómo se cargaron —y, a partir de cierto momento, cómo se descargaron— de significado. El texto nos acerca las biografías profesionales de los ilustradores, los escenarios en los que desarrollan su trabajo, las publicaciones en las que se recogen y los diferentes usos de todos estos materiales.

Finalmente, la contribución de Maria Pagès se interesa por una modalidad de ima-

gen científica poco estudiada: las películas de animación, que también se acompañan de imagen real y gráficos en movimiento. Nos presenta a los pioneros de la animación en Cataluña, y España, con la figura de Jaume Baguñà como fundador y principal productor de este material científico, entre 1940 y 1960. La autora describe el proceso de gestación y desarrollo de su empresa, la Editorial Científica Cinematográfica, así como los temas tratados — mayoritaria, pero no exclusivamente médicos—. De igual modo, analiza con más detenimiento tres de sus producciones.

El libro *Cuerpos representados* se cierra con un “Post Scriptum” firmado por Jesús María Galech Amillano. No es el típico apartado de conclusiones; tampoco un mero resumen del contenido de sus capítulos. Estamos ante un texto singular, ante una inteligente reseña de la obra. Su autor reflexiona sobre la diversidad de espacios y contextos de producción y exhibición que dan sentido a la variada condición de las piezas analizadas. Subraya su cualidad de objetos que han ser observados, visualizados, no leídos; llama la atención sobre la relevancia de estos como “herramientas epistémicas” y sobre su gran valor patrimonial, destacando finalmente el “giro visual” que su estudio introduce en la historiografía de la ciencia.

Tras concluir el repaso a *Cuerpos mostrados* y *Cuerpos representados*, quizás alguien haya echado en falta determinados espacios de representación y exhibición de lo humano: los museos anatómicos (y etnográficos) comerciales. Es cierto que varios capítulos de ambas obras se interesan por los museos anatómicos universitarios, pero hemos de reconocer que apenas se mencionan los comerciales, muy populares en Europa durante el último tercio del siglo XIX y el primero del XX, también en algunas ciudades españolas, sobre todo en Barcelona. La explicación de dicha ausencia es sencilla: los responsables del proyecto de investigación que comentamos, Alfons Zarzoso y José Pardo-Tomás, han publicado en los últimos años algunas de las más relevantes aportaciones sobre el tema (véanse las referencias). Solo hay que acudir a ellas para tener una visión aún más completa del complejo universo de las representaciones del cuerpo humano documentadas en las dos magníficas obras que hemos reseñado.

Bibliografía

Ruiz-Gómez, Natasha, 2013. “The ‘Scientific Artworks’ of Doctor Paul Richer”. *Medical Humanities*, 39 (1): 4-10.

Pardo-Tomás, José y Alfons Zarzoso, 2017. “En la Facultad y en la Feria: hacia una geografía urbana de los museos anatómicos en Barcelona”. En A. Girón, O. Hochadel y G. Vallejo (eds.), *Saberes transatlánticos. Barcelona y Buenos Aires: conexiones, confluencias, comparaciones (1850-1940)*. Aranjuez: Doce Calles. 189-214.

Zarzoso, Alfons y Pardo-Tomás, José, 2015. “Fall and Rise of the Roca Museum: Owners, Meanings and Audiences of an Anatomical Collection from Barcelona to Antwerp, 1922–2012”. En R. Knoeff y R. Zwijnenberg (eds.), *The Fate of Anatomical Collections*. Londres y Nueva York: Routledge. 161-176.

Luis Ángel Sánchez Gómez
Universidad Complutense

Anamorfosis

10. Rangel



10.

Retrato íntimo

Esta serie de cuadros pertenece a una exposición mayor llamada *Retrato*. Las piezas aquí presentadas muestran, en particular, la parte más íntima de la visión de Janitzio sobre aquello que sucede en el entorno del día a día, que transcurre a todas horas y detiene el tiempo en imágenes.

Más allá de técnica, el trabajo pictórico de Janitzio Rangel representa una serie de confrontaciones entre la realidad y el desafío de lo imaginario; sus lienzos se transforman en ventanas llenas de textura, que invitan al espectador a mirar más allá de lo posible: transforman lo cotidiano en imposible y lo mundano en una invitación a la contemplación. Considerado un creador que destaca por su enfoque gráfico, en su trabajo podemos distinguir la recreación de objetos de carácter primordial. Su

obra surge de la necesidad de observar su entorno, así como de sus intereses, que pasan por las cosas más sencillas y cotidianas –entre ellas el cine, la literatura y la música–, de las cuales se alimenta de imágenes, citas y momentos.

Janitzio Rangel



