



# nflexiones

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

---

Número 8 julio - diciembre 2021

# Número 08.

Julio - diciembre 2021



**UDXR**  
Unidad de Investigación sobre  
Representaciones Culturales y Sociales

## **Directora**

María Ana Beatriz Masera Cerutti

## **Editoras**

Caterina Camastra

Tania Celina Ruiz Ojeda

## **Inflexiones**

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

**Número 8, julio - diciembre 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

*Inflexiones*, Año 4, número 8, julio-diciembre 2021, es una publicación semestral editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, Ciudad de México, C. P. 04510, a través de la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales de la Coordinación de Humanidades, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán, Ciudad de México, C. P. 04510, teléfono: 55 56 23 73 19, URL: <http://inflexiones.unam.mx>, e-mail: [inflexiones@humanidades.unam.mx](mailto:inflexiones@humanidades.unam.mx). Editoras responsables: Caterina Camastra y Tania Celina Ruiz Ojeda. Certificado de Reserva de Derechos al uso Exclusivo del Título No. 04-2021-092011224100-203, ISSN: “en trámite”, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsables de la última actualización de este número: Caterina Camastra y Tania Celina Ruiz Ojeda, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Antigua Carretera a Pátzcuaro 8701, Ex-Hacienda de San José de la Huerta, 58190, Morelia, Michoacán, teléfono: 55 56 23 73 19. Fecha de la última modificación: 21 de octubre de 2021.

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

# Índice

## Fugas

- 09. Jannine Montauban y Ciara Wadden, *El director y sus reflejos: construcciones del yo en la obra de Luis Buñuel*
- 44. Manuel Martín Oramas Díaz y Tsiue Chávez Gallegos, *Apuntes sobre el léxico cromático en la novela *Otra vez el mar* del escritor cubano Reinaldo Arenas*
- 64. Santiago Espinosa García, *Diversidad gnaoua y prácticas religiosas: una aproximación al sistema de creencias y al animismo islámico contemporáneo*

## Horizonte

### El quehacer mediático y sus aportes Coordinación de Tania Celina Ruiz Ojeda

- 115. Rodrigo Antonio Vega y Ortega Báez, *Gustavo de Jesús Caballero, S. J. en la prensa científica mexicana, 1902-1910*
- 147. Mariana Hernández Hernández, *Ficcionalización y mercantilización de lo rural en tres programas culinarios*

## Simultáneas

- 185. Patricia Guajardo, *Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario*
- 189. Mariana Ozuna Castañeda, *Dos extractos de Sociedades Americanas en 1828*
- 197. Sergio Raúl López, *Emir Kusturica. Historia universal de un polivalente serbobosnio*

## Anamorfosis

- 208. Francisco Huaroco Rosas



# Fugas

01. Montauban y Wadden

02. Oramas y Chávez

03. Espinosa





01.

# El director y sus reflejos: construcciones del yo en la obra de Luis Buñuel

The director and his reflections: constructions of self in  
the work of Luis Buñuel

Jannine Montauban  
Universidad de Montana

Ciara Wadden  
Dominican College Wicklow

recepción: 25 de noviembre 2020  
aceptación: 19 de marzo 2021

## Resumen

A lo largo de su carrera cinematográfica, Luis Buñuel no solo se mantuvo al margen de los ríos interpretativos que corrían alrededor de su obra, sino que deliberadamente propiciaba su confusión, ya sea negando las interpretaciones más arraigadas o desviando a los curiosos que lo inquirían sobre el simbolismo de las más oscuras escenas. Esta reticencia a ofrecer explicaciones iba paralela al diálogo que el director establecía consigo mismo y con su obra. La consciencia de sí mismo y su deseo de modelar su propia imagen se manifiestan mediante tres recursos especulares con los que se inserta en su obra escrita y fílmica, ya sea como personaje reconocible o como proyección actoral: los cameos, la utilización de su “actor fetiche” Fernando Rey y su autobiografía, *Mi último suspiro* (1982). Este ensayo analiza las maneras en que Buñuel se construye a sí mismo como personaje y como fuente autorizada de sus obras para crear un cine muy personal que se nutre de recuerdos y fantasías.

### *Palabras clave:*

*Luis Buñuel, recursos especulares, cameos como signatura, Fernando Rey como actor fetiche, autobiografía*

## Abstract

Throughout his career, the Spanish film director Luis Buñuel not only steered clear of the numerous critical readings of his work, but he deliberately fostered their confusion, either by denying the most ingrained interpretations or by diverting the attention of those who inquired about the symbolism of the darkest scenes. This reluctance to offer explanations runs parallel to the dialogue that the director establishes with himself and with his work. Three specular resources that Buñuel uses to insert himself into his written and film work manifest the director's self-awareness and demonstrate his wish to shape his own image: the cameos, the use of his “fetish actor” Fernando Rey, and his autobiography, *My Last Sigh* (1982). This essay analyzes the ways in which Buñuel constructs himself as a character and as an authorized source of his works in order to create a very personal cinema that draws on memories and fantasies.

### *Key words:*

*Luis Buñuel, specular resources, cameos as signature, Fernando Rey as fetish actor, autobiography*

Los numerosos estudios sobre la obra de Luis Buñuel presentan muchas veces perspectivas contradictorias. Tal es el caso, por poner solo algunos ejemplos, de su relación con el movimiento surrealista frente a su afirmación del realismo documental, su heterodoxia religiosa frente al sorprendente despliegue de conocimiento religioso, o la austeridad de su etapa mexicana frente al refinamiento de su etapa francesa. La variedad de estas perspectivas es posible porque él mismo supo resistir en todo momento la tentación explicativa. Del mismo modo que su contemporáneo Alfred Hitchcock, Buñuel no solo se mantuvo al margen de los ríos interpretativos que corrían alrededor de su obra, sino que deliberadamente propiciaba su confusión, ya sea negando las interpretaciones más arraigadas o desviando a los curiosos que lo inquirían sobre el simbolismo que aclararía para siempre las más oscuras escenas. La frase que apareció como prefacio a la primera exhibición parisina de *El ángel exterminador*, “The only explanation is that there is no explanation” (*apud* Stam 1983: 23), resume la ambigua

actitud de Buñuel respecto a sus propias películas, ya que declarar la ausencia de explicaciones es, en el fondo, una invitación a formularlas.

Su notable reticencia a ofrecer explicaciones iba paralela al diálogo que Buñuel establecía a lo largo de su carrera consigo mismo y con su obra. Tal como lo ha señalado Julie Jones, este diálogo revela que “as a filmmaker and as an individual, Luis Buñuel was nothing if not self-aware” (2010: 32). A eso se añade el hecho de que nuestra visión del director “is often the result of ‘self-posturing’”, pues “a majority of the biographical information proffered about Buñuel is culled from interviews and conversations, and not from secondary sources” (Begin, 2006: 1114). Esa conciencia de sí mismo y ese deseo de modelar su propia imagen se manifiestan mediante tres recursos especulares con los que Buñuel se inserta en su obra escrita y fílmica, ya sea como personaje reconocible o como proyección actoral: los cameos, en los que el director se desdobra como personaje; la utilización de Fernando Rey, donde el director se desdobra en los distintos persona-

jes encarnados por su “actor fetiche”, y la autobiografía *Mi último suspiro*, publicada en 1982, donde el yo narrador se desdobra en el yo narrado. La imagen que nos ofrece el director —la de un hombre de principios radicales, obsesionado por la intransigencia religiosa, atormentado por los deseos y fantasías y temeroso de envejecer— funciona como la signatura o “firma” que subraya su indiscutible autoría, mientras nos deleita con el espectáculo añadido de la autorreferencialidad. La autobiografía, publicada un año antes de su muerte y dictada a su coguionista Jean-Claude Carrière, sella este universo buñueliano, pues se ha convertido en “la última respuesta” a los dilemas presentados en sus películas. El análisis con sentido cronológico de estos recursos permite descubrir las distintas maneras en que Buñuel utiliza la autorreferencialidad para crear una filmografía muy personal que lo construye como personaje identificable y como fuente autorizada de sus obras. También permite comprender mejor su propuesta de un cine que privilegie la subjetividad del individuo, la visión sobre la razón y el mundo de los sueños y las fantasías.

Los cuatro cameos más importantes de Buñuel (exceptuando los cameos parciales y su aparición en películas de otros directores)<sup>1</sup> se ubican al inicio y al final de su carrera y contribuyeron a la construcción de sí mismo como personaje público. Ocurren

en *Un perro andaluz* (1929), *Belle de jour* (1967), *El fantasma de la libertad* (1974) y, de una manera metonímica, en *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Es preciso señalar que la ausencia de teoría sobre los cameos en la obra de Buñuel invita a la comparación con Alfred Hitchcock, quien, además de ser su contemporáneo, debía mucha de su popularidad a su costumbre de incluirse en casi todas sus películas.

---

<sup>1</sup> Buñuel aparece con frecuencia en sus propias películas. Es el fraile que camina zigzagueando al final de *Él* (1953) y el cojo que sale de espaldas en *Así es la aurora* (1956). Son sus propias manos las que abren el huevo en *Robinson Crusoe* (1952) y las que cargan las pistolas en *Belle de Jour* (1967). Su voz es la del hombre sin piernas que contesta “¡No mantengo vagos!” en *Los olvidados* (1950) y la que lee en la radio un fragmento de *Guía de pecadores* de Fray Luis de León tras el accidente de coche en *La vía láctea* (1969). Buñuel también aparece en películas de directores amigos. Es el verdugo en *Llanto por un bandido* (1964) de Carlos Saura, mientras que en *En este pueblo no hay ladrones* (1965) de Alberto Isaac sale de cura y da un sermón titulado “Y dios se retirará de los ladrones”. La mayoría de las apariciones de Buñuel como figurante ocurrieron mientras vivía en París: *Carmen* (1926) de Jacques Feyder, *Mauprat* (1926) de Jean Epstein, *Montparnasse* (1929) de Eugen Deslaw, en su propia *La edad de oro* (1930) y en *La fruta amarga* (1931) de Arthur Gregor (véase Fructuoso y Xifra, 2013).

*The Film Studies Dictionary* define el cameo como “a brief appearance or very small role in a film by a star or other celebrity” (Blandford *et al.*, 2001: 31) pero, como señala Michael Anderegg, hay diferentes tipos de cameos:

the film “star” or former star appearing in a relatively small role or cameo [...]; the famous person who may or may not be a star playing him or her “self” in a historical or biographical film [...] or a fiction film; a non-actor notable for reasons unrelated to theatre or film playing a fictional character in a fictional film; a film director making a cameo appearance in his or her own film [...] or in someone else’s film [...]; and a variety or ordinary “real” people and non-actors who either play themselves or who are cast simply because their appearance or manner are thought to contribute verisimilitude to the narrative are perhaps only the most commonly noted categories (1996: 45).

Desde esta perspectiva, la aparición de Buñuel en *Un perro andaluz* no podría ser considerada un verdadero cameo, ya que en 1929 su director era un desconocido: solo quienes conocían personalmente a Buñuel estaban en condiciones de reconocer su presencia en esta película, que

además de ser financiada por su madre, tuvo una distribución muy limitada. Pero lo cierto es que, al igual que Hitchcock, Buñuel decidió cruzar desde el comienzo de su carrera “from the hidden directorial world of nearly absolute control into the risky arena of proximity with characters in his filmed story” (Vest, 1998-1999: 85).

Buñuel aparece en las tres primeras escenas: primero, afilando una navaja mientras fuma dentro de una habitación; luego, fumando en el balcón mientras observa la luna; y, por último, cortando el ojo de la protagonista al mismo tiempo que una nube corta transversalmente la luna. Luego no vuelve a aparecer. Considerada una de las escenas más chocantes en la historia cinematográfica, es muy significativo que fuera él y no cualquier actor quien cortara el ojo. La explicación más evidente proviene de la anécdota de que la escena tiene su origen en un sueño del propio Buñuel “en el que una nube desflecada cortaba la luna y una cuchilla de afeitar hendía un ojo” (Buñuel, 1982: 102).<sup>2</sup> Sin embargo, el deseo inicial del

---

<sup>2</sup> Como dice Buñuel en *Mi último suspiro*, “esta película nació de la confluencia de dos sueños” (1982: 102). Buñuel aportó el sueño del ojo cortado y Dalí el de la mano llena de hormigas.

director de actuar sus propios sueños no agota las posibilidades interpretativas ni las connotaciones simbólicas de la escena más famosa de su filmografía.

Muchos críticos —entre ellos Linda Williams (1981) y Gwynne Edwards (2005)— explican este corte como una metáfora de la “apertura” de nuestros ojos al chocante mundo de Buñuel.<sup>3</sup> Ramona Fotiade, en cambio, ve en el ojo cortado la representación de un deseo “ciego” e insaciable: “in Buñuel’s film, the slit eye marked the paroxystic and frustrated male desire that was exerted on a passive, female subject” (1998: 122). Esta interpretación —que quiere poner en evidencia la frustración sexual que resulta en un acto violento sobre una mujer pasiva— se ve desmentida por el hecho de que la misma mujer aparece ilesa en las escenas posteriores. Esto no impide que el violento corte encubra o evidencie una fantasía soñada, lo que podríamos decir de casi todas las escenas de la película. Lo importante es que, hoy por hoy, podemos leer en retrospectiva esa escena como la primera aparición de dos temas que serán obsesivos a lo largo de toda su obra: el deseo sexual frustrado y, al igual que en Hitchcock, la sanción contra el ojo como fuente de placer. En las películas de ambos directores, como bien lo ha señalado Robert Stam, el ojo es víctima de una constante agresión ya que

se trata de “one of the most vulnerable of organs and the most deeply implicated in cinematic process” (1983: 10). Esto quiere decir que esta escena debe entenderse como una exhortación a abrir los ojos al universo de Buñuel y como una poética: una explicación condensada de su visión del cine, al que presenta como un espacio donde los deseos insatisfechos, sueños e imágenes agreden al espectador.<sup>4</sup>

A todas estas interpretaciones se añaden las de Jenaro Talens y Javier Herrera, quienes consideran que la escena del ojo se erige como un manifiesto contra la supuesta objetividad de la mirada cinematográfica. Talens sostiene que el corte del ojo cuestiona tanto “la escenificación de una mirada supuestamente neutra y obje-

---

<sup>3</sup> Las dos críticas afirman que esta escena propone una nueva manera de mirar. Para Williams, la navaja corta nuestros ojos de tal manera que “by blinding us to the possibility of seeing *through* the figure, they force us to look *at* the work of the figure itself”. Edwards afirma que el propósito de esta escena es “to make us look anew, to shake us out of the complacency that might have been awakened by the fairy-tale promise of the preceding title, ‘Once upon a time’” (26).

<sup>4</sup> En una conferencia publicada luego en la *Revista de la Universidad de México*, Buñuel afirmó que el cine es “el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto” (Aranda, 1969: 334).



tiva” como “la lógica incoherente que el imperialismo de la razón imposta sobre lo real” (1986: 9). En la misma línea, para Herrera, esta “escena prima” constituye una apuesta salvaje por la verdad: de un plumazo, Buñuel “anula [...] las convenciones visuales heredadas” (2006: 31) para pasar de la “objetividad del mundo externo reconstruido por el escenografismo cinematográfico a la subjetividad más pronunciada y profunda que reside en el interior del individuo” (32). Ni Talens ni Herrera se detienen a analizar las consecuencias de que sea el propio Buñuel el encargado de afilar la navaja y abrir el ojo de un solo tajo. Por lo cual es importante recordar en este momento lo que el propio director le confesó a su amigo Carlos Fuentes muchos años más tarde: que el mundo estallaría en llamas “el día que el ojo del cine realmente vea y nos permita ver” (Fuentes, 1976: 9).

Es difícil imaginar que ya en 1929 el joven Buñuel tuviera una clara consciencia de la que sería su propuesta cinematográfica, pero su filmografía y sus declaraciones posteriores invitan a considerar esta primera aparición como un manifiesto a favor de las posibilidades subversivas del cine y en contra de las convenciones cinematográficas de su época. Su presencia en el film puede ser considerada retrospectivamente como un cameo, pues la labor

de Buñuel en esta escena “resembles that of the filmmaker” (Williams, 1981: 72,) ya que consiste en ver y cortar, “two processes that are repeated several times in the short twelve shots of this sequence” (Williams, 1981: 72). La presencia de estas dos actividades convierte la escena en una reflexión sobre el arte del cine y el oficio de director. Es decir, en un *mise en abyme* de su obra posterior, pues contiene muchos de los elementos que caracterizarán su filmografía: la agresión al espectador y el privilegio de la visión sobre la razón.

El siguiente cameo de Buñuel ocurre cuarenta años más tarde en *Belle de Jour* (1967). Adaptado de la novela homónima de Joseph Kessel, este fue el segundo proyecto en el que trabajó con su coguionista Jean-Claude Carrière. El personaje principal es Séverine, la esposa de un exitoso doctor, quien para entretenerse por las tardes se dedica a la prostitución. La escena en la que aparece Buñuel se ubica casi matemáticamente a la mitad de la película y lo muestra bebiendo y fumando en la terraza del famoso café *La Grande Cascade* en el *Bois de Boulogne*.<sup>5</sup> No está

---

<sup>5</sup> La película dura alrededor de 100 minutos y la aparición de Buñuel se ubica entre el minuto 49 y el minuto 50.

solo en la mesa. Frente a él está sentado un hombre de traje azul con una calvicie muy parecida a la del director. Este acompañante, que es nada menos que uno de los productores de la película (Landázuri, 2013), funciona como un doble o un espejo del director pues también está bebiendo y fumando.<sup>6</sup> Belle —tal es el nombre que adopta Séverine como prostituta— espera al duque —su próximo cliente— en una mesa cercana. Mientras Buñuel está ubicado al centro de la toma, desde la derecha aparece un carruaje. Luego de bajar del carruaje, el duque camina y se detiene detrás del director, quien lo mira por un instante; luego pasa frente a él para sentarse al lado de Séverine (a quien vemos de espaldas). Si bien la cámara sigue al duque, Buñuel queda por unos instantes al centro de la toma, evidenciando su deseo de atraer la atención sobre sí mismo.

Esta aparición sí reúne las características para considerarse un cameo porque Buñuel ya era conocido en 1967. Lo que hay que tener en cuenta aquí es que no aparece como Luis Buñuel, sino como un personaje anónimo.<sup>7</sup> Por su autobiografía, sabemos que a Buñuel le encantaba pasar horas en bares y cafés conversando con los amigos o entreteniéndose con sus propias ensoñaciones. Aunque es muy probable que el espectador no lo reconozca, como sí reconocería a Hitchcock, el caso de Buñuel podría

considerarse típico. Como puntualiza Michael Anderegg, “since Hollywood directors, for instance, are seldom immediately recognizable by their physical appearance, their presence in a particular film may have little or no resonance for the average viewer” (1996: 48). Esta opinión podría ser matizada por Andrea Sabbadini, quien piensa que aunque Buñuel había dirigido casi veintiséis películas, “it was not until *Belle de Jour* that the dubious tide of international mass popularity turned in his favor” (2004: 117). De acuerdo con Sabbadini, esta película, que muestra las ocultas actividades de una hermosa mujer, sumada a las interferencias de la censura convirtió “its nearly septuagenarian *auteur* into a household name” (118). Las preguntas que debemos hacernos son, entonces, ¿por qué

---

<sup>6</sup> De acuerdo con Landázuri la persona que aparece junto a Buñuel es uno de los hermanos Hakim. Los productores Robert y Raymond Hakim reclutaron a Buñuel en 1966 para hacer la adaptación cinematográfica de la novela de Joseph Kessel.

<sup>7</sup> Curiosamente Buñuel no tiene cameos en los que aparezca como él mismo. En *Mi último suspiro* explica por qué rechazó la oportunidad de hacer su propio papel en *Annie Hall* de Woody Allen: “se me ofrecían treinta mil dólares por dos días de trabajo, pero debía permanecer una semana en Nueva York. Tras algunas vacilaciones, rehusé. Finalmente fue McLuhan quien interpretó su papel en el vestíbulo de un cine” (1982: 189).



el director se incluye en esta película?, ¿sabría Buñuel que *Belle de Jour* consolidaría su fama internacional y por eso incluyó un cameo a la mitad del film o pensaba acaso que se trataba de su última película y era, por lo tanto, una suerte de despedida?<sup>8</sup>

Por su correspondencia, se sabe que Buñuel llevaba un tiempo pensando en retirarse del cine. En una carta a Jean-Claude Carrière, fechada el 29 de mayo de 1967, Buñuel escribe que está considerando hacer *El monje* “como definitivamente mi última película” (Evans et al., 2018: 543). Esto significa que en algún momento Buñuel pensó que *Belle de Jour* podría ser su último film, hecho que hubiera convertido su cameo en este una especie de despedida. La nostalgia es evidente en el diálogo que tiene lugar inmediatamente después de su aparición. Aunque inicia de una manera bastante convencional —el duque le pregunta a Belle su nombre y si es señora o señorita—, el intercambio termina con un melancólico comentario: “No hay nada más bello que el sol de otoño, el sol negro”. Cuando Belle mira el cielo azul y le repite sorprendida “¿el sol negro?”, el duque prefiere cambiar de tema diciéndole que es muy elegante. No es difícil percibir una sutil despedida, “los estertores de un sol negro”, en la melancolía de un hombre mayor que conversa con una joven muchacha.

Además de ser un discreto (y tentativo) adiós, este cameo puede tener otras interpretaciones. Una vez más es útil comparar a Buñuel con Hitchcock. En un “autoanálisis” publicado por el *New York Times* en 1950, el director británico señaló, con ironía, sus motivos para realizar sus famosos cameos:

I have wormed my way into my own pictures as a spy. A director should see how the other half lives. I manage that by shifting to the front side of the camera and letting my company shoot me so I can see what it is like to be shot by my company. I find that my actors are kept on their toes that way (*apud* Vest, 1998-1999: 8).

Para James M. Vest, la propuesta de Hitchcock es una especie de *quid pro quo* que

---

<sup>8</sup> Esta no es la única aparición del director en *Belle de Jour*. En el minuto 59 del film, Hypolite (Paco Rabal) compra un periódico a un vendedor callejero justo antes del asalto en el ascensor. Al fondo se ve el Arco del Triunfo. Uno de los transeúntes es el propio Buñuel, quien va oculto bajo una gabardina y un sombrero, pero que llama la atención por su bufanda roja. Es un momento crucial en la película ya que, con el dinero del robo, Hypolite y Marcel van luego al burdel de Madame Anaïs. Es allí donde Marcel conoce a Belle/Séverine.

permite al director “ver cómo vive la otra mitad”, “espiar” a los actores y experimentar lo que es ser filmado por su compañía, mientras le da a su equipo la oportunidad de “dispararle con la cámara” y “golpearlo con las luces” (Vest, 1998-1999: 10; traducción y énfasis propios).<sup>9</sup> Esta referencia a un mundo al revés en el que su equipo “toma el control” es muy engañosa, pues el propósito del director es mantener a todos en alerta permanente (“on their toes”). Se puede decir que su presencia tiene el efecto opuesto, pues en la práctica funcionaba como una advertencia sobre el reducido espacio que tenían las iniciativas de los actores en el proyecto artístico del director. Es muy conocida la anécdota de un incidente durante la filmación de *Mr. and Mrs. Smith*. En su larga entrevista con Truffaut, Hitchcock se detuvo en explicar “an amusing little sidelight on that picture” (Truffaut, 1984: 139). El “sidelight” tenía que ver con una archiconocida y repetida frase de Hitchcock “los actores son como ganado” y la broma de la actriz Carole Lombard, quien hizo construir un establo dentro del set. Cuando el escritor y cineasta Claudio Isaac le refirió la anécdota a Buñuel, este le contestó: “¿Cómo que ganado?... Cucarachas, peor que cucarachas. Yo enrollé el periódico y los estampé contra la pared” (Isaac, 2002: 17).

El hecho de que, a diferencia de Hitchcock, Buñuel tenga pocos cameos hace suponer que no se trataba de experimentar el otro lado de la cámara ni de ejercer control sobre su equipo. Este cameo es más bien un intento de señalar la pertenencia o de “marcar su territorio”, dejando en su obra una imagen personal, es decir, una signatura, para indicar que es suya. El recurso del cameo como signatura aparece con frecuencia en la obra de Miguel de Cervantes, quien —como lo recuerda González Echevarría— se incluye a sí mismo en *El Quijote* (1605) y ofrece en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* (1613) “an overt description of himself that included physical traits, not just anecdotes or self evaluations as an artist” (2005: 265). En dicha descripción vemos a un anciano con seis dientes “mal acondicionados y peor puestos” (Cervantes, 1982: 62), mientras que en *Belle de jour* vemos a un Buñuel envejecido, un poco mayor que Cervantes cuando conoció la tardía gloria literaria. Lo inquietante de esta genealogía es que ambos son conscientes de que, si bien la descripción física puede no favorecerlos, hay un público curioso por saber cómo es la persona que se halla detrás de la obra

---

<sup>9</sup> En inglés *shoot* tiene el doble significado de filmar y disparar.

que tanta fama les ha conferido. La diferencia entre ambos creadores es que Cervantes se describe en las *Novelas ejemplares* luego de haber alcanzado la fama con *El Quijote*,<sup>10</sup> mientras que Buñuel incluye el cameo precisamente en la obra que le dará fama mundial. El razonamiento del anciano Cervantes bien podría valer para el anciano Buñuel: “con esto quedará mi ambición satisfecha, y el deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo” (Cervantes, 1982: 62).

A esta razón de carácter personal, se puede añadir otra que tiene que ver con la naturaleza misma de la película. *Belle de jour* combina libremente las ensoñaciones de Séverine con situaciones que podríamos denominar “reales”, de modo que al final de la película no queda claro si todo fue un sueño o no. Sin embargo, la narrativa fílmica ofrece —al menos en la primera parte de la película— ciertas marcas divisorias que permiten identificar el momento de tránsito de la “realidad” a las ensoñaciones y fantasías de Séverine. Estas marcas son auditivas (sonidos de cencerros y cascabeles, el tic-tac de un reloj) y nos conducen de modo alternativo y caprichoso de un escenario urbano a otro campestre. Harmony Wu señala acertadamente que la inclusión del cameo

en ese momento de la película es relevante pues se trata de la secuencia “where the cues of fantasy and reality begin to irreparably erode and bleed together” (1999: 134). La aparición del director en el café donde el duque recoge a Séverine subraya no solo el carácter dual de la fantasía, sino la existencia de un enunciador que articula el discurso, y que no es otro que el propio Buñuel.<sup>11</sup> Su presencia funciona como recordatorio para los espectadores de que es él quien controla los hilos de su creación. De la misma manera que Madame Anaïs fuerza a Séverine a mirar por un agujero las acciones masoquistas contra Victor, el profesor, Buñuel fuerza a los espectadores a convertirse en incómodos *voyeurs* del discurso fílmico. Esta

---

<sup>10</sup> Cervantes se incluye con frecuencia en la primera parte del *Quijote*, pero siempre de manera velada: en la quema de la biblioteca del Quijote, *La Galatea* es uno de los pocos libros que se salva; en la historia del cautivo se hace referencia a “un tal Saavedra”; en los episodios en la venta se sugiere que fue el propio Cervantes quien dejó el baúl con libros y manuscritos, etc. Es curioso que la mejor manera que encuentra Manuel Durán para explicar la “presencia discreta pero insistente” de Cervantes en su novela es comparándola con los cameos de Hitchcock (2005: 23).

<sup>11</sup> Para Belle, al igual que para el director, el café es el lugar de las fantasías y ensoñaciones. Cuando el duque le pregunta si va a ese café con frecuencia, Belle responde que “mentalmente todos los días”.

analogía se rompe (quizás sería mejor decir que rota) si tomamos en cuenta que, en la escena del café, Buñuel se encuentra completamente absorto en sus propias ensoñaciones. A diferencia de Hitchcock en *Vértigo*, quien le pasa todos sus deseos y obsesiones a Scottie cuando se cruza con él caminando por el astillero (Vest, 1999-2000: 86),<sup>12</sup> en *Belle de jour* el traspaso de las ensoñaciones y sueños del director a Séverine ocurre a través del personaje del duque, quien se detiene primero donde uno, para luego sentarse donde la otra. Si, como lo declaró Buñuel en varias oportunidades, estas ensoñaciones y sueños son el material del que provienen muchas de sus películas, Séverine no es más que una inesperada proyección de su personalidad y de su sistema creativo.

El tercer cameo pertenece a *El fantasma de la libertad* (1974), una película que, según Buñuel, está compuesta por “doce episodios ligados entre sí por un personaje anecdótico que une el final de cada uno con el siguiente” (Evans *et al.*, 2018: 686). Buñuel aparece en la primera escena, junto con otras tres víctimas, “disimulado bajo la barba y la capucha de un monje” (Buñuel, 1982: 242), caminando hacia el muro donde será fusilado por las tropas de Napoleón en 1808. Sus compañeros en el paredón son nada menos que tres de sus compinches: su productor Ser-

ge Silberman aparece con una venda en la frente, el poeta José Bergamín sale de sacerdote y el médico José Luis Barros es el que grita “Vivan las cadenas”. Luego del fusilamiento, Buñuel desaparece de la escena. A diferencia de los cameos anteriores, este es el único que el director menciona en su autobiografía, lo que le otorga un estatus especial.

Esta fue su última aparición reconocible en la pantalla porque Buñuel estaba seguro de que no volvería a filmar: “[d]espués de *El fantasma de la libertad*, rodada en 1974 (tenía yo, por lo tanto, setenta y cuatro años), pensé en retirarme definitivamente” (Buñuel, 1982: 243). A esta certeza —que ahora sabemos equivocada— se suma su preocupación por la muerte. Sabemos que Buñuel pensaba mucho en ese tema: “hace

---

<sup>12</sup> James M. Vest señala que cuando Hitchcock y James Stewart se cruzan caminando “their shadows meld” (1999-2000: 88). Este es el tema principal de la película de acuerdo con Vest: “a transfer of shadows, the shadows of those who would control others’ destinies”. A pedido de Elster (y luego de Scottie), Judy se vuelve la sombra de Madeleine “who is herself presented as the shadow of a shadow, the long dead “mad” Carlotta” (1999-2000: 89). Hitchcock también se cruza y roza a sus protagonistas en *Extraños en el tren* (1951), *La ventana indiscreta* (1954) y *Atrapa a un ladrón* (1955).

tiempo que el pensamiento de la muerte me es familiar” (1982: 249) dice en su autobiografía, y páginas más adelante confiesa que “cuando... me preguntan por qué viajo cada vez menos, por qué no voy a Europa sino muy raramente, respondo: por miedo a la muerte” (250). El fusilamiento del sacerdote por las tropas de Napoleón alude simbólicamente a la muerte del creador, es decir, a su propia jubilación y a su posterior fallecimiento. Que Buñuel haya elegido salir como sacerdote y ser fusilado en Toledo subraya su obsesión por la religión, por esa ciudad y por los disfraces. Tanto en Toledo como más tarde en París, Buñuel solía vestirse de sacerdote o de monja para salir por las calles con sus amigos. En su autobiografía menciona que, aunque era ateo, no podía imaginarse el mundo ni su vida sin la presencia de la religión, tal como se ve en películas como *La edad de oro* (1930), *Nazarín* (1959), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1965) y *La vía láctea* (1969). Esta aparición, que resume dos de sus obsesiones —la muerte y la omnipresencia de la religión católica—, ofrece una notable ironía: aunque Buñuel murió nueve años después de la filmación de la película, permanece vivo en la pantalla gracias al cameo donde ejecuta su propia muerte. Es decir, su deseo de querer poner punto final a su larga trayectoria cinematográfica sirve también para cumplir su deseo de inmortalidad.

Su última película, *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), no incluye un verdadero cameo, aunque al final hay una escena que marca, sin lugar a duda, la presencia del director dentro de la pantalla: en una galería comercial los protagonistas, Mathieu y Conchita, observan a una mujer cosiendo un encaje ensangrentado.<sup>13</sup> Algunos espectadores podrían reconocer la referencia al cuadro *La encajera* de Johannes Vermeer, presente también en *El perro andaluz*, pero pocos podrían identificar el pasaje Jouffroy o el Ronceray, que es la dirección y el hotel donde los padres de Buñuel lo engendraron durante su viaje de bodas. Lo más importante de la escena es que mientras la pareja sigue discutiendo todo explota. Esta explosión —que da cierre a la película y a la obra del director— alude tanto al principio genésico de Buñuel como al inicio de su carrera fílmica, lo que la convierte en un cameo metonímico y, a la vez, en el marco que encierra una obra que se inicia con *Un perro andaluz*.<sup>14</sup> La men-

---

<sup>13</sup> Stam afirma que Buñuel es el hombre cuyo coche explota camino al banco (1983: 22). Al revisar esta escena al inicio de la película se ve claramente que no se trata del director.

<sup>14</sup> Esta escena es un cameo de Buñuel gracias a la figura de la metonimia, que consiste en designar una cosa con el nombre de otra con la que guarda una relación de contigüidad. En este caso, se trata de “mostrar” la imagen de Buñuel con la imagen del lugar donde fue engendrado.



ción explícita a *La encajera* de Vermeer en la mujer que remienda el encaje ensangrentado se presta a interpretaciones que de ninguna manera se excluyen: la pérdida irrecuperable de la virginidad (que en una primera instancia asociamos con Conchita, pero que puede insinuar a la madre de Buñuel en su noche de bodas) adquiere un sentido simbólico más amplio si la asociamos con una obra que se inicia con la pérdida irrecuperable de la virginidad ocular que plantea el corte del ojo en *Un perro andaluz*.<sup>15</sup> En otras palabras, la despedida de Buñuel, tan violenta como su saludo inicial, se acompaña de la pérdida de un modo de ver el cine (y la vida misma) que nos ha sido arrebatado para siempre.

En estos cameos, Buñuel resalta su doble rol en el proceso creativo: el del creador/autor invisible pero presente y el de personaje. Podríamos decir que Buñuel no se resigna a cumplir únicamente la función de autor tal como la plantea Philippe Lejeune, es decir, como la conexión entre “el texto y el mundo-más-allá del-texto” (1989: 11). Tampoco se trata de que el espectador lo pueda imaginar como “la persona capaz de producir ese discurso” (Lejeune, 1989: 11), sino de fusionar su imagen física con su obra y de escenificar el diálogo que establece consigo mismo para ofrecernos claves importantes sobre su proceso creativo y su concepción del cine. Cada uno de estos cameos (todos

ellos distintos y analizables desde perspectivas diversas) lleva un mensaje sobre el director y sus creaciones: son una “apertura” a su obra posterior, una signatura o marca de autoría, una representación de sus obsesiones y una señal del principio y el final de vida y su obra.

\*\*\*

Mientras los cameos marcan el inicio y el final de su carrera fílmica, en su madurez Buñuel se desdobra en los personajes interpretados por Fernando Rey. Cuando tenía entre 61 y 77 años, el director y el actor crearon autorretratos de Buñuel en cuatro de sus películas: *Viridiana* (1961), *Tristana* (1970), *El discreto encanto de la burguesía* (1972) y *Este oscuro objeto del deseo* (1977). Queda claro que Buñuel no quería que las películas fueran autobiográficas, pero los personajes encarnados por Fernando Rey tienen tanto

---

<sup>15</sup> El propio Jean Claude Carrière señala que la obra de Buñuel se desarrolla en un arco que va “desde *Un perro andaluz*, con la cortada del ojo hasta el final de *Ese oscuro objeto del deseo*, con la costura del vestido” (Carrière, 1991: 7).

en común con el director que podemos decir que son una serie de proyecciones del yo buñueliano. Esto ya ha sido señalado por Julie Jones, quien sostiene que “in 1961 when he contracted Fernando Rey to play the role of Don Jaime in *Viridiana*, he had found the ideal actor to embody the first of what would be four highly stylized, but recognizable, projections of self” (2010: 32). Esta proyección era reconocida tanto por Buñuel como por el actor, quien se consideraba “the filmmaker’s alter ego” (Jones, 2010: 32).<sup>16</sup> Si bien es evidente que el don Lope de *Tristana* es un alter ego de Buñuel, quien incluso confesó en una entrevista “Sí, yo soy don Lope” (Aub, 1985: 146), en las otras películas, la identidad con el director se ve reforzada por la focalización a través de los personajes interpretados por Rey. El que Jaime, Rafael y Mathieu sean “the eyes that see, the dreamer who dreams or the teller of the tale” (Jones, 2010: 32) alude a una identidad compartida con el director. Los personajes mencionados le sirven para burlarse de sí mismo y de sus obsesiones ya que los temas principales de este conjunto de películas son el envejecimiento acompañado de fantasías sexuales, la problemática del exilio asociada con las diferencias culturales y sus propias dificultades de inserción en el mundo de las convenciones y las expectativas sociales. Para analizar

esta compleja relación entre el director y sus “reflejos” en la pantalla es útil recurrir tanto a las teorías clásicas de Sigmund Freud como a los planteamientos sobre la identificación heteromorfa de Jacques Lacan y la identificación simbólica de Slavoj Žižek.

Sabemos por *Mi último suspiro* que Buñuel tuvo muchas admiradoras, pero que en su opinión no había nada más ridículo que un don Juan envejecido. Tanto así que llegó a celebrar la pérdida de los instintos sexuales en la vejez: “Me parece haberme liberado de un tirano. Si se me apareciera Mefistófeles, para proponerme recobrar eso que se ha dado en llamar virilidad, le contestaría: ‘No muchas gracias, no me interesa’” (Buñuel, 1982: 52). En los años anteriores a esa completa desaparición, el director representó el conflicto entre el sentimiento de ridículo y los deseos sexuales de un hombre mayor en *Viridiana*, *Tristana* y *Ese oscuro objeto del deseo*.

---

<sup>16</sup> Además de ser el don Lope de *Tristana* y comparar características con el don Jaime de *Viridiana*, el director simpatizaba con Rafael, el embajador de *El discreto encanto de la burguesía*. A Mathieu de *Ese oscuro objeto del deseo* le asignó su pesadilla persistente de “fornicación frustrada”.

*Viridiana* presenta la historia de una novicia que visita a su tío antes de profesar en un convento de clausura. Para poseer a su sobrina, cuyo parecido con su difunta esposa es desconcertante, don Jaime utiliza un narcótico; no obstante, luego renuncia a su intento y termina suicidándose. Con la llegada de Jorge, hijo natural y coheredero de las posesiones de don Jaime, la novicia ya no volverá al convento. Según Buñuel, la protagonista se llama Viridiana “en recuerdo de una santa poco conocida de la que antaño me habían hablado en el colegio de Zaragoza” (1982: 227), pero, como ocurre frecuentemente con el material fílmico del director, la inspiración provino de una fantasía erótica de juventud “en la que, gracias a un narcótico, abusaba de la reina de España” (Buñuel, 1982: 227). Hay que señalar que, aunque la escena está basada en la fantasía de un joven con una mujer mayor, Buñuel invierte los roles para plantear el tema del hombre mayor que se enamora de una jovencita.

Nueve años después, *Tristana* vuelve a presentar el mismo tema a través del personaje interpretado por Rey. Menos nostálgica que *Viridiana*, esta película narra la historia de una joven que, al morir su madre, es confiada a don Lope, un viejo don Juan incapaz de aceptar su caducidad como seductor. Apartándose de la novela

de Galdós, Buñuel trasladó la acción de Madrid a Toledo y dotó a don Lope de muchas características personales, pues don Lope es muy liberal en asuntos públicos, aunque en su casa mantiene un régimen arcaico. El resultado, tal como se lo confiesa Buñuel a su amigo Max Aub, es que él es don Lope: “muy liberal, muy anticlerical al principio, y, a la vejez, sentado en una camilla tomando chocolate... hablando con tres curas” (Aub, 1985: 146). Esta identificación fue clara incluso para su asistente, Pierre Lary, quien dijo:

*Tristana* was made as a kind of exorcism... He was getting old and, at the same time, he was back in the place where he'd spent the best years... All that created a sense of pain, of fear, fear of old age rather than death... Fernando Rey was both his double and what he didn't want to be (*apud* Jones, 2010: 34).

Al final de *Tristana*, la identificación entre director y actor es tan incómoda que Buñuel termina matando a don Lope. Ese es un final esperado para Jones pues, en su opinión, “the fit must have been uncomfortable and he [Buñuel] had apparently had his fill of therapy” (2010: 35).

Si el don Lope de *Tristana* es una especie de exorcismo, el personaje de *Ese*



*oscuro objeto del deseo* es blanco de crueles burlas por tratarse de un hombre mayor obsesionado con una joven de dieciocho años. Basada en una novela de Pierre Louys y estrenada en 1977, esta “historia de la posesión imposible del cuerpo de una mujer” (Buñuel, 1982: 242) es narrada por Mathieu Faber a sus compañeros de compartimento en un viaje en tren de Sevilla a París. Mathieu cuenta su historia sentimental con Conchita, una seductora mujer que lo incita a la vez que disfruta rechazando sus avances. Esa dualidad es representada por el uso de dos actrices diferentes para el mismo papel: la francesa Carole Bouquet y la española Angela Molina.<sup>17</sup> Al igual que en *Viridiana* y *Tristana*, Buñuel utiliza sus recursos habituales para mofarse y, simultáneamente, generar simpatía por estos hombres mayores que abusan de su posición de poder. Algunos de estos recursos son filmar “tomas románticas”— inusuales en Buñuel, pero útiles para resaltar la diferencia de edad entre Fernando Rey y las jóvenes actrices—, incluir hombres jóvenes como contraste frente al hombre mayor y someter a los protagonistas masculinos a repetidas humillaciones (Jones, 2010: 37).<sup>18</sup> La despiadada burla de esos autorretratos funciona para Buñuel como una suerte de exorcismo para enfrentar el fantas-

ma de los deseos sexuales advenidos a una edad avanzada.

Aunque en *El discreto encanto de la burguesía* no aparecen los temas del paso del tiempo ni el deseo de un hombre mayor hacia una mujer joven, esta película, junto con *Ese oscuro objeto del deseo*, presenta otro tema importante: el exilio y la diferencia cultural. A través del personaje de Rafael Acosta, embajador de la ficticia República de Miranda, Bu-

---

<sup>17</sup> Buñuel y Carrière al escribir el guion “jugaron con la idea de que dos actrices interpretaran el papel de Conchita... Desecharon la idea, pero Buñuel acabó proponiéndosela a Silberman cuando se hizo evidente que María Schneider no iba a poder interpretar el papel” (Krohn y Duncan, 2005: 178).

<sup>18</sup> Jones se refiere específicamente al contraste entre Mathieu y el Morenito, el joven guitarrista, que probablemente es amante de Conchita (2010: 37). Ernesto Acevedo-Muñoz ha señalado que, ya desde su etapa mexicana, Buñuel presenta el contraste entre un hombre mayor y uno más joven. El hombre mayor suele estar anclado en “posiciones morales y modelos de producción predominantes antes de la Revolución” (135), mientras que los jóvenes ejercen ocupaciones modernas —“como agronomía, mecánica e ingeniería” (134)— que “amenazan las antiguas costumbres y la vieja masculinidad” (135). Esto ocurre, por mencionar solo unos ejemplos, en *Susana* (1951), *La hija del engaño* (1951), *Una mujer sin amor* (1952) y *Él* (1953).

ñuel canaliza su experiencia forzosa de vivir en el extranjero.<sup>19</sup> El personaje de Rafael Acosta puede identificarse con el director debido a la posición privilegiada que ocupa en la película: aparece con frecuencia mirando desde lo alto de una ventana lo que ocurre afuera y es el “soñador” principal, cuyo sueño incluye los de los otros personajes (Jones, 2010: 36). Al igual que el director, quien antes de establecerse en México vivió en Francia, Acosta es un hispano que vive en un ambiente francés. Esto no es lo único que comparten. Como bien señala Jones, Buñuel y Acosta tienen en común: “a birthday, a zodiac sign, a street address, a diplomatic posting [...], an interest in the work of Louis Aragon and, most notably, a situation: Rafael is a Hispanic in a French environment, a conjunction emphasized by Rey’s accent in French” (2010: 35). Si bien el núcleo de *El discreto encanto de la burguesía* consiste en las peripecias de un grupo de amigos que intentan comer o cenar juntos sin conseguirlo, el origen extranjero del embajador se encuentra al centro de la trama: la República de Miranda es esencial para que los amigos franceses consigan los narcóticos de los que dependen sus ingresos y funciona también como soporte del lado oscuro de la sociedad francesa (Jones, 2010: 36).<sup>20</sup>

Al igual que los otros reflejos de Buñuel en la pantalla, Rafael es blanco de la sátira del director, pues este personaje le sirve para recrear, incluso en el mundo de los sueños y las fantasías, los conflictos que surgen de las diferencias culturales. En este caso la burla no apunta al gusto del personaje por las mujeres jóvenes, sino a su machismo, sus marrullerías y su relación ambivalente con la cultura francesa. Si Rafael Acosta se acerca a la sociedad francesa con una mezcla de reverencia e irritación, esta, por su parte, admira su refinamiento, pero no deja de lado sus prejuicios hacia el oscuro país latinoamericano de donde proviene. El primero de estos prejuicios es la arrogancia de asumir que todos los países latinoamericanos son iguales e intercambiables, como se aprecia en la cena interrumpida por los militares en maniobra. Antes de sentarse a la mesa, monseñor Dufour trata de ini-

---

<sup>19</sup> Las dificultades de manejarse en un ambiente cultural distinto no le fueron ajenas a Buñuel, primero, en sus tempranos días como español en París y, luego, como cineasta nacionalizado mexicano haciendo películas en Europa.

<sup>20</sup> Ese nexo se enfatiza con la presencia del Lincoln negro, propiedad del embajador, pues ofrece, como bien advierte Jones, un guiño a la película de Alain Charnier, *The French Connection* (1971), en la que Rey aparece como capo de la mafia (35).

ciar conversación con el embajador, pero todos sus intentos no hacen sino revelar su absoluta ignorancia sobre la República de Miranda. Sus referencias a Bogotá, las pampas y las pirámides solo conducen a que el embajador le recuerde gentilmente que las dos primeras se encuentran en Colombia y Argentina, mientras que solo hay pirámides en México y Guatemala. El segundo prejuicio es resaltar solamente lo negativo. En la fiesta en casa del coronel —que es parte del sueño del embajador— los invitados parecen haberse puesto de acuerdo para irritar a Rafael. Su curiosidad por socializar con el embajador esconde un agresivo sentimiento de superioridad. Cuando sus amigos le mencionan las guerrillas y las revueltas estudiantiles en Miranda, el embajador les contesta amablemente. Pero cuando los otros invitados lo acribillan con comentarios sobre lo deplorable de la situación en esta república —desde la falta de buen *foie gras* y champagne hasta la violencia generalizada—, Rafael pierde el barniz de la civilización. La última persona con la que discute es el anfitrión, quien le da una bofetada como retándolo a un duelo. La reacción del embajador no se hace esperar: saca un revólver y le dispara tres veces. Conviene recordar aquí lo que apunta Jones: “the colonel’s remarks about Miranda being ‘semi-savage’ are spot on, as Rafael’s reaction proves, but so insulting and uncalled

for at this juncture that we can only cheer the ambassador’s reaction and the panache of his final gesture. The colonel deserves to be shot” (Jones, 2010: 36).

*Ese oscuro objeto del deseo*, el último film realizado por Buñuel, combina el tema de la diferencia de edad con el de las diferencias culturales. El conflicto central —el ya mencionado choque entre los deseos de un acaudalado hombre mayor y una joven que limpia casas— se intensifica por ser él de nacionalidad francesa y ella española. En el viaje de Mathieu a Sevilla para encontrar a Conchita, además del uso de las dos actrices, se añaden otros niveles a la discusión sobre las diferencias entre la cultura francesa y la española. Estas diferencias van señaladas, de manera consciente e irónica, por los estereotipos. Es así como lo español está vinculado a lo pasional y sexual, mientras que lo francés se relaciona con lo elegante y mesurado. El balde de agua fría que Mathieu vierte sobre Conchita en la estación de trenes de Sevilla además de ser el resultado de su tormentosa relación, lo es también de una estadía marcada por los desbordes pasionales, coches que explotan, gitanos y tablaos flamencos. El mismo contraste se aplica a la elección de la actriz para las diversas escenas: los momentos eróticos y pasionales son interpretados por Angela Moli-

na, mientras que Carol Bouquet aparece en las escenas de frialdad calculada y de negativa sexual. Los estereotipos y diferencias se mantienen incluso cuando los protagonistas están fuera de su país de origen. Conchita y su madre, como dos típicas españolas en el París de esa época, son pobres y Conchita, en concordancia con su nombre, se dedica entre otras cosas a la limpieza.<sup>21</sup> No es distinto el caso de Mathieu, quien, mientras está en Sevilla, se comporta como el típico francés aturdido y fascinado por una España de flamenco y de gitanos.

No es difícil ver los paralelismos entre las experiencias de Mathieu, un francés en Sevilla, y las del joven Buñuel en París, sobre todo porque el apoyo económico de su madre le permitía al director tener un mejor nivel de vida. En todo caso, se sabe que los años del director en Francia marcaron su vida y su obra. Fue en París que Buñuel conoció el surrealismo, entabló amistad con escritores y pintores famosos, y tuvo sus primeras experiencias en el cine colaborando con Jean Epstein. También allí conoció a la que sería su esposa, Jeanne Rucar, de nacionalidad francesa. La inversión de la nacionalidad de la pareja en *Ese oscuro objeto del deseo* “reverses the relationship between the Spanish Buñuel and his French wife and gives voice to the claim the director made at least once that he was more French than

Spanish” (Jones, 2010: 37). El detalle curioso del que Jones no se percata es que, si bien las nacionalidades de la pareja están invertidas en la película, las de los actores no: el personaje francés, Mathieu, es interpretado por el español Fernando Rey (doblado por Michel Piccoli), mientras que el personaje de la española es interpretado parcialmente por la francesa Carole Bouquet.

Los motivos, conscientes o no, por los que Buñuel utilizó a un actor específico como su reflejo especular y las repercusiones de esta decisión se entienden mejor a la luz de la teoría tripartita de la personalidad propuesta por Sigmund Freud. No se trata de especular el grado de familiarización de Buñuel con la teoría freudiana, ya que él mismo confiesa en *Mi último suspiro* que “la lectura de Freud y el descubrimiento del inconsciente [le] aportaron mucho en [su] juventud” (1982: 222). Se trata de que esta teoría, si bien no fue concebida para analizar personajes de ficción, es útil para comprender cómo el desdoblamiento de Buñuel en los roles de “creador”, “director” y “personaje en la pantalla” pone en escena el conflicto entre los de-

---

<sup>21</sup> En francés “una Conchita” es una manera irónica de referirse a las señoras de la limpieza de origen español (o portugués).

seos inconscientes, el yo consciente y las presiones sociales. Es decir, a lo que en términos freudianos se denomina el *id*, el *ego* y el *superego*.

Si, de acuerdo con Freud, el *id* “contains the passions”, mientras que “the *ego* represents what may be called reason and common sense” (1961a: 25), los personajes interpretados por Fernando Rey son tanto un reflejo del *id* como del *ego* del director. Tal como corresponde al *id*, los cuatro encarnan los instintos sexuales y la agresión inherente a los seres humanos. Don Jaime, don Lope y Mathieu están enamorados y fantasean con tener relaciones sexuales con una joven. El caso de Rafael es diferente pues, aunque mantiene un *affaire* con la señora Thévenot, se trata más bien de un personaje que realiza actos violentos e ilegales como dispararle al coronel y a la joven espía de Miranda o dedicarse al tráfico de drogas.<sup>22</sup> Los cuatro personajes interpretados por Rey también manifiestan las pulsiones del *ego*, en la medida en que son conscientes de las expectativas de la sociedad y del crimen o del ridículo que cometerían si sucumbieran a sus deseos. En su papel de director, Buñuel también funciona como el *ego* de estos personajes porque es él quien controla sus proyecciones desde detrás de la cámara y quien se esfuerza por “substitute the reality

principle for the pleasure principle which reigns unrestricted in the *id*” (Freud, 1961a: 25). Así pues, estas creaciones y reflejos suyos son una pantalla o un lienzo en que Buñuel proyecta los conflictos planteados por sus fantasías (el *id*) para luego ejercer control sobre ellas (el *ego*).

Es precisamente la idea del control la que nos permite identificar este desdoblamiento con el *id* y el *ego*. Freud explica la diferencia y la relación entre los dos a través de la metáfora del caballo y su jinete: “in its relation to the *id* [the *ego*] is like a man on horseback, who has to hold in check the superior strength of the horse; with this difference, that the rider

---

<sup>22</sup> En el relato fílmico no queda claro si la escena en la que el embajador de Miranda le dispara al coronel ocurre dentro de un sueño o en la realidad de la película. Si, como dice Freud, el *id* está más en control cuando dormimos, es probable que la escena esté enmarcada dentro de un sueño. El sobresalto de Rafael al despertarse se explica porque “a dream is a hallucinatory psychosis of desire —that is a state in which mental perceptions are taken for perceptions of reality” (Baudry, 1974: 769). No es difícil ver la correlación entre el sueño “como psicosis alucinatoria” y la experiencia de asistir a una función de cine, pues el aparato cinematográfico y el aparato físico durante el sueño comparten dos características: “separation from the outside world and inhibition of motoricity” (Baudry, 1974: 775-776).



tries to do so with his own strength while the ego uses borrowed forces” (1991a: 25). El uso de estas “fuerzas prestadas” convierte al ego en el depositario de la libido. Freud sostiene que “through the study of the libido-development of the child in its earliest phases it became clear that the ego is the true and original reservoir of the libido” (1922: 66).

Si los personajes representan tanto el *id* como el *ego* de Buñuel, ¿quién representa el *superego*? De acuerdo con Freud, el *superego* o *ego ideal* es una diferenciación dentro del ego, en cuyo origen yace escondida “an individual’s first and most important identification, his identification with the father in his own personal prehistory” (1961b: 31). La creación de este *ego ideal*, que en el caso de un niño suele terminar en su identificación con el padre y en el establecimiento de una relación de objeto con la madre, implica que el *ego* ha superado el complejo de Edipo y que se ha puesto bajo el control del *id*. La relación del *superego* con el *ego* tiene un doble aspecto ya que supone tanto la afirmación “You ought to be like this (like your father)” como la prohibición “You may not be like this (like your father)” (Freud, 1961b: 34). La conclusión de Freud es que el *super ego* se erige obstáculo a los deseos del *id* y del *ego* porque responde a los ideales de la natu-

raleza superior del hombre y expresa la influencia de los padres (1961b: 35).

Tanto en su vida personal como en sus películas, el conflicto con el *superego* surge porque desde su juventud Buñuel se rebela contra las expectativas que imponen instituciones como la familia, la sociedad y la religión. Su temprano desdén por las convenciones sociales se aprecia en sus travesuras por Madrid y Toledo durante su estadía en la Residencia de Estudiantes, y en su fascinación por los surrealistas en el París de los años veinte. Sus películas, comenzando por *El perro andaluz* y *La Edad de Oro*, ofrecen una clara crítica de la sociedad y del control que esta ejerce sobre los individuos. En el caso específico de *Viridiana*, *Tristana* y *Ese oscuro objeto del deseo*, son precisamente las convenciones sociales las que detienen la intención de los protagonistas de acercarse a las jóvenes, mientras que en *El discreto encanto de la burguesía* una serie de tabúes impide a los personajes comer o cenar juntos. Además de criticar el “rol civilizador” de las convenciones sociales, Buñuel, como director, señala cruelmente la distancia entre sus personajes y su respectivo yo ideal. En una relación equiparable a la del *superego* con el *ego*, Buñuel maltrata implacablemente a estos personajes debido a sus contradicciones ideológicas, su machismo acompañado tanto de un ridículo deseo hacia mujeres

más jóvenes como de instintos violentos. Pero no se trata solo de burlarse de sus reflejos en la pantalla para burlarse de sí mismo: sus dobles le permiten explorar el choque entre las convenciones sociales y los impulsos del yo, y jugar perversamente a ejercer control sobre sus propios deseos inconscientes y fantasías.

La enorme libertad creativa que caracteriza el universo de Buñuel se debe a que privilegia materiales provenientes de la imaginación, la fantasía y los sueños. Es fácil explicar esta predilección por su cercanía con el movimiento surrealista; sin embargo, la lectura de Freud ofrece una nueva luz sobre el proceso creativo del director. Si, como sostiene la teoría freudiana, el control del *superego* es menor en los sueños, Buñuel deliberadamente multiplica las posibilidades creativas de la pantalla al eliminar los tabúes y restricciones de la realidad, y la vigilia. En *Mi último suspiro*, el director afirma que solo después de los sesenta años comprendió “la inocencia de la imaginación” y aceptó que había que dejarla ir, “aun cruenta y degenerada, adonde buenamente quisiera” (Buñuel, 1982: 171). Una de sus actividades predilectas era “entrenarla” en bares y cafés, donde pasaba horas “hablando raramente con el camarero y casi siempre [consigo] mismo, invadido por cortejos de imágenes a cuál más sorprendente” (45).

Su deslumbramiento por las capacidades de la imaginación va acompañado de una profunda atracción por el mundo de los sueños, pues Buñuel solía decir que él hubiera preferido “dos horas de vida activa y veinte horas de sueños” (92). Consciente de que su predilección era muy conocida, incluso se permitió gastarle esta broma a un alarmado productor mexicano: “si la película es demasiado corta, meteré un sueño” (92).

Para seguir analizando el carácter dual de la identificación de Buñuel con su actor fetiche, Fernando Rey, es útil recurrir a las teorías de Jacques Lacan, quien reformuló la teoría freudiana en relación con el lenguaje. Lacan llama “etapa del espejo” al proceso por el cual el yo empieza a identificarse como un agente construido socialmente. Este proceso de identificación supone “the transformation that takes place in the subject when he assumes an image” (2006: 76) y marca el paso de una etapa preedípica, en la que el niño todavía no puede distinguir entre objeto y sujeto, a la de una imagen integrada del yo, el ego. A la primera la denomina etapa imaginaria y a la segunda, etapa simbólica. Según Lacan, esta primera articulación del yo ocurre mediante un proceso esencialmente narcisista y alienante porque el niño llega al concepto del Yo a través de una imagen reflejada en un espejo, es decir, a través de

la proyección de una entidad unida.<sup>23</sup> La imagen que surge de este proceso determina la manera en que nos percibimos y somos percibidos por los demás. Ya que incluso los estados mentales diferentes, como los sueños, las alucinaciones y las ensoñaciones, están vinculados con la presencia de la imagen mental del cuerpo del sujeto, Lacan concluye que la mente necesita pasar por la etapa del espejo para poder organizar el mundo visible y visualizarse en relación con los objetos que lo rodean. No es difícil observar los paralelos entre la creación de una imagen mental del yo propuesta por las teorías de Lacan y la preferencia de Buñuel por un actor específico para representarlo. Luego de analizar los personajes de don Jaime, don Lope, Rafael y Mathieu, es evidente que Buñuel trata de crear en el espejo de la pantalla cinematográfica una imagen unificada (pero a la vez alienada) de sí mismo que le permitirá (re)conocerse a esa edad avanzada y entender mejor su cambiante relación con el mundo que lo rodea.

El concepto de la identificación heteromorfa también revela algunas peculiaridades en la relación entre Buñuel y su doble en la pantalla. En el campo de la biología se usa este término para describir un tipo de mimesis necesaria en el desarrollo de algunas especies. Lacan cita algunos ejemplos de identificación heteromorfa: las pa-

lomas solo llegan a la madurez sexual en presencia de otras palomas, y una langosta, en una etapa particular de su desarrollo, solo se transforma de la fase solitaria a la fase gregaria cuando ve movimientos similares en otros miembros de su especie (2006: 77). Esto lleva a Lacan a concluir que “mimetic facts, understood as heteromorphic identification are of just as much interest to us insofar as they raise the question of the signification of space for living organisms” (77). Cuando Buñuel contrató a Rey por primera vez en 1961, el actor tenía cuarenta y cuatro años y el director sesenta y uno. Había vuelto a España luego de veinticuatro años de exilio y el reencuentro con los lugares de su juventud le hicieron darse cuenta de que “old age changes everybody” (Jones, 2010: 34). El resultado es que en cuatro de sus películas siguientes explora los temas del paso del tiempo y los efectos físicos y mentales

---

<sup>23</sup> La adquisición del lenguaje coincide con esta etapa. El aprender la distinción entre el “yo soy” y el “tú eres” implica que el niño ha asumido su lugar asignado dentro del orden simbólico. De acuerdo con Lacan, decir “yo soy” significa en realidad decir “yo soy el (la) que ha perdido algo” o, en otras palabras, “yo soy aquello que no soy”. Desde ese momento el niño no puede tener acceso directo al cuerpo de la madre ni a la realidad; ha entrado al mundo vacío del lenguaje y del deseo.



del envejecimiento. Al extrapolar el término *identificación heteromorfa* al universo creativo de Buñuel, se advierte que el director crea en los personajes encarnados por Fernando Rey, “otro miembro de su especie”, un espejo donde puede confrontar sus propios temores.

Por último, otro acercamiento que permite explicar la relación de Buñuel con su actor fetiche es la distinción entre la identificación imaginaria y la identificación simbólica propuesta por uno de los continuadores de las teorías de Lacan, Slavoj Žižek. Si la primera trata de “la identificación con la imagen con que nos resultamos amables, con la imagen que representa ‘lo que nos gustaría ser’” (1989: 147), la segunda, en cambio, es la identificación con el lugar “*desde el que* nos observan, *desde el que* nos miramos de modo que nos resultamos amables, dignos de amor” (147; énfasis en el original). Según Žižek, el rasgo con el cual nos identificamos con alguien “no es necesariamente una característica encantadora” (147), sino “puede ser también una cierta falla, debilidad, culpa u otra cosa, de modo que cuando destacamos la falla podemos reforzar la identificación sin saberlo” (148). La identificación de Buñuel con los cuatro personajes mencionados es obvia, pues los dota de sus propias debilidades —la vejez acompañada del deseo

sexual, las contradicciones ideológicas, su temor a hacer el ridículo, entre otras—. Pero una identificación imaginaria es siempre una identificación “*en nombre de una cierta mirada en el Otro*” (148; énfasis en el original). El ejemplo que utiliza Žižek para explicar este tipo de identificación es cómo Chaplin trataba a los niños en sus películas (107). Los niños siempre son maltratados y vistos desde los ojos de alguien que se está burlando de ellos. La pregunta clave es, entonces, ¿desde qué punto necesitamos mirar a los niños para que nos parezcan objetos de burla? La respuesta, por supuesto, es: desde la mirada de los niños mismos, pues solo niños se tratan entre ellos de una manera tan cruel. La conclusión de Žižek es que “la distancia sádica con respecto a los niños implica en consecuencia la identificación simbólica con la mirada de los propios niños” (1980: 149). Si trasladamos la reflexión de Žižek al universo de Buñuel llegamos a esta interrogante: ¿desde qué punto necesitamos mirar a los “viejos caballeros españoles”,<sup>24</sup> machistas, enamorados de jovencitas, para que nos parezcan objetos

---

<sup>24</sup> Emilio García Riera se refiere a don Jaime como “un viejo caballero español”. El término es aplicable a los otros personajes interpretados por Fernando Rey, aunque algunos no tengan la “nacionalidad” española.

de burla? Se comprende así que los personajes encarnados por Fernando Rey únicamente pueden convertirse en objeto de burla desde la mirada identificatoria de Buñuel y desde la identificación simbólica con la sociedad moderna que censura este tipo de comportamiento.

\*\*\*

*Al acercarse su último suspiro,  
los recuerdos se acumulan sin nuestro  
conocimiento, la memoria es invadida  
perpetuamente por la imaginación  
y el ensueño.*

Luis Buñuel

El tercer recurso por el cual Buñuel establece un diálogo consigo mismo y con su obra es su autobiografía.<sup>25</sup> Según Jean Claude Carrière, este libro no solo es “el retrato de un hombre en particular, de un individuo”, sino también “la coronación de la obra de don Luis” (Carrière, 1991: 8; énfasis añadido). Las semejanzas entre la pantalla y la hoja en blanco, además del hecho de que este libro y nueve de sus guiones compartan el método de composición, invitan a analizar la autobiografía junto con los otros recursos especulares.<sup>26</sup> Como es característico en este género, el

narrador se desdobra en el yo narrado para ofrecer un retrato suyo y construirse a sí mismo como personaje. Lejeune señala que en una autobiografía el escritor “provides [...] information about him as a person and as artist; this opens a new interpretive space for a reading or a re-reading of his other texts” (1989: 116). Ese es precisamente el caso de *Mi último suspiro*, pues Buñuel ofrece recuerdos y

---

<sup>25</sup> Según Lorena Amaro, la definición de autobiografía de Philippe Lejeune supone un relato retrospectivo en prosa que “pone especial énfasis en la vida individual o historia de la personalidad”. Las memorias, en cambio, “se detienen en las circunstancias históricas y sociales que vivió” (2009: 58). Si nos atenemos a las definiciones propuestas por Lejeune y Amaro, el libro de Buñuel es una autobiografía. Se trata entonces de lo que Lejeune llama una “autobiografía interpuesta”, es decir, “dictada a un tercero por una persona que no puede o no sabe escribir” (*apud* Amaro, 2009: 59). Los editores, sin embargo, no han sido tan cuidadosos con los términos: la edición francesa se titula únicamente, *Mon dernier soupir*, la española dice *Mi último suspiro (Memorias)*, mientras que la edición en inglés se titula *My Last Sigh. The Autobiography of Luis Buñuel*.

<sup>26</sup> Al inicio de *Mi último suspiro* Buñuel confiesa no ser “hombre de pluma” y agradece a Jean-Claude Carrière, quien lo “ayudó a escribir este libro” (1982: 11). A Carrière lo conoció en 1963, y de los nueve guiones que escribieron juntos, solamente seis fueron convertidos en películas.

reflexiones que invitan a “leer” o “releer” su filmografía y sus declaraciones a lo largo de los años. Ese nuevo espacio interpretativo se multiplica como en un juego de espejos al estudiar la autobiografía junto con los otros recursos especulares. Otra vez serán útiles los planteamientos de Jacques Lacan y Slavoj Žižek.

Prevenido por la pérdida de memoria que experimentó su madre en sus últimos diez años de vida y preocupado por la amnesia, que, según él, “comienza por los nombres propios y los recuerdos más recientes”, el propósito de Buñuel es registrar sus “múltiples y nítidos recuerdos” (1982: 14). Aunque reconoce que “nuestra memoria es nuestra coherencia, nuestra razón, nuestra acción, nuestro sentimiento” (14), el director es consciente de su vulnerabilidad, pues la memoria no solo se ve amenazada “por el olvido, su viejo enemigo, sino también por los falsos recuerdos “(15).<sup>27</sup>

*Mi último suspiro* relata la vida de Buñuel desde su infancia en el pueblo de Calanda hasta el final de su carrera cinematográfica. Desde su llegada a México en 1946, su vida y sus películas se funden en una sola entidad: este libro. La autobiografía incluye los eventos más importantes, pero también sus sueños y fantasías ya que, según Buñuel, la memoria se ve “invadida

constantemente por la imaginación y el ensueño y, puesto que existe la tentación de creer en la realidad de lo imaginario, acabamos por hacer una verdad de nuestra mentira” (1982: 15). Lejeune afirma que en la autobiografía “the one who is writing is not at all obliged to be exact about the facts, as in memoirs, or to tell the full and complete truth, as in confessions” (1989: 123). Buñuel parece haber sido consciente de esa licencia del género autobiográfico pues confiesa que, al no ser historiador, no ha utilizado notas ni libros. De lo que se trata es de escribir sus recuerdos: “el retrato que presento es el mío, con mis convicciones, mis vacilaciones, mis reiteraciones y mis lagunas, con mis verdades y mis mentiras, en una palabra: mi memoria” (15). El hecho de que la narración mantenga más o menos un orden cronológico no impide que de vez en cuando el narrador se extravíe “como en

---

<sup>27</sup> Aunque el tema escapa a los propósitos de este ensayo, Lorena Amaro se hace una importante pregunta: “si el recuerdo resulta ser este algo impreciso y si es la memoria la que articula este texto autobiográfico [...] ¿es posible diferenciar la ‘realidad’ de la ‘ficción’?” (30). Amaro señala que autores tan disímiles como Georges Gusdorf, Jan Starobinski y Philippe Lejeune han buscado “un elemento de verdad que logre afianzar la autobiografía como un género diferente de la novela” (30).

una novela picaresca, dejá[se] arrastrar por el encanto irresistible del relato inesperado” (Buñuel, 1982: 15).

El eje articulador de la narración es la vejez y la cercanía de la muerte. Lorena Amaro señala que la muerte es, “curiosamente, la presencia más poderosa en estos textos que glosan la vida” (2009: 22), y que las principales razones de los autobiógrafos son “la conciencia de la finitud y el deseo de trascender” (22). A esos dos motivos, evidentes en el libro de Buñuel, se añade un tercero: al igual que el cameo en *Ese oscuro objeto del deseo*, la autobiografía recuerda los inicios de la vida y la carrera del director para marcar su final definitivo. Como bien señala Amaro, “ninguna vida es plenamente coherente” (2009: 23): es el relato el que le otorga sentido porque “permite anudar [los distintos hilos narrativos] para construir una historia que perdurará más allá que quien la escribe” (23). Es decir que, además de construir una historia perdurable, la narración de su vida y su carrera le permite al director controlar el significado de su trabajo al crear un universo cerrado a las interpretaciones ajenas. En *Mi último suspiro*, la vida del director está ingeniosamente tejida con sus películas, pues cada una es presentada como producto de elementos propios de su vida privada. El resultado es que su

obra se explica por su autobiografía y su autobiografía por su obra.

Al igual que la presencia repetida de Fernando Rey, la imagen creada por el director en su autobiografía puede ser analizada a la luz de lo que Lacan llama la etapa de espejo. Como ya se ha señalado, esta teoría sostiene que la identificación del niño con su propia imagen en el espejo (el *Ideal-Ich*) supone un reconocimiento de uno mismo como “Yo”, es decir, como un agente construido socialmente. Este reconocimiento, que precede a la entrada al lenguaje, “turns out [...] to be a particular case of the function of *imagos*, which is to establish a relationship between an organism and its reality —or, as they say, between the *Innenwelt* and the *Umwelt*” (2006: 78). Los paralelos con la escritura autobiográfica son evidentes: la página en blanco es el espejo donde Buñuel debe observarse para construir una imagen (es decir, un retrato) coherente de sí mismo como creador y establecer su lugar en el mundo del cine.<sup>28</sup> Los paralelos no eliminan las diferencias: Buñuel escribe hacia

---

<sup>28</sup> La idea de que el libro ofrece un retrato del director ha sido señalada con frecuencia por Jean-Claude Carrière: “Es sind eigentlich keine Memorien, es ist mehr ein Porträt” (2008: 42).

el final de su vida, la cima de su carrera le sirve como eje para organizar la imagen de su autobiografía y su acceso no es al lenguaje oral, sino al lenguaje escrito.

La autobiografía también exhibe las dos variedades de identificación a las que se refiere Žižek: la imaginaria y la simbólica. En primer lugar, la autobiografía es una proyección de Buñuel creada por el propio Buñuel, en la que ofrece, además de sus recuerdos, una imagen idealizada de su ego (*Ideal-Ich*). Pero, como dice Žižek, “la identificación imaginaria es siempre identificación *en nombre de una cierta mirada en el Otro*” (148; énfasis en el original). No es difícil darse cuenta de que la autobiografía nos presenta la imagen que Buñuel quiere que los demás vean y recuerden. La respuesta a las preguntas “¿Cuál es la mirada que se tiene en cuenta cuando el sujeto se identifica con una imagen?” O ¿cuál es “el punto desde el que estoy siendo observado para parecerme amable”? (Žižek, 1989: 148) nos indica que en el proceso de escritura se establece una identificación simbólica con sus lectores y espectadores (*Ich-Ideal*) con el propósito de fijar la manera en que él quiere ser recordado como individuo y como cineasta. Siendo “ateo gracias a Dios” (Buñuel, 1982: 168) y desconfiado de la ciencia porque “ignora el sueño, el azar, la risa, el sentimiento

y la contradicción” (Buñuel, 1982: 171), el director recurre a sus recuerdos en su autobiografía, al igual que a las proyecciones especulares en sus películas, para no desaparecer completamente.

\*\*\*

El análisis de los recursos especulares utilizados por Buñuel revela no solo una consciencia de sí mismo “as a filmmaker and as an individual” (Jones, 2010: 32), sino también un deseo de construir una filmografía que funcione como custodio de su propia individualidad y como caja de resonancia para sus convicciones y vacilaciones. Si los cameos fusionan su imagen física con su obra, el empleo continuado del actor Fernando Rey le posibilita incorporar como material fílmico tanto sus características anímicas e intelectuales como sus contradicciones y manías. El círculo interpretativo se cierra años más tarde con la publicación de “su retrato” en *Mi último suspiro*. El género autobiográfico le permite al director reconocer abiertamente lo que había venido haciendo en sus películas: registrar sus múltiples recuerdos a la vez que sus sueños y fantasías. Referente supremo para cualquier estudioso de la obra de Buñuel,

la autobiografía ofrece una imagen del director imprescindible para entender su obra y su entorno como material creativo para sus películas.

El estudio cronológico de estos recursos revela que, salvo el anómalo caso del primer cameo, el deseo de incluirse en sus películas de forma evidente y reconocible surge cuando Buñuel ya era un hombre mayor. La primera vez que utiliza a Fernando Rey como alter ego suyo es en *Viridiana*, y su primer cameo de despedida es en *Belle de jour*, es decir, cuando el director tenía 61 y 67 años, respectivamente. Es ante la edad avanzada y la posible cercanía de la muerte que el director empieza a preocuparse por dejar una marca personal indeleble en su filmografía. Esa presencia sistemática revela la voluntad de dejar una signatura y de construir la manera en que quiere ser recordado.

Los mecanismos especulares muestran una consciencia de sí mismo y un deseo de construirse como personaje reconocible. Al incluirse en sus películas, Buñuel establece un diálogo consigo mismo (y con su obra) que le es útil para explorar los conflictos del yo. De esta manera pone en evidencia la tensión entre el mundo de las fantasías y las convenciones sociales. Como estos conflictos cambian con la edad, también se puede decir que Buñuel

utiliza sus películas para marcar los cambios físicos y psicológicos de su vida. Las películas hechas en el otoño de su vida dan preferencia a temas como el paso del tiempo y a menudo tienen como protagonista a un hombre mayor. No solo se trata de asumir los cambios fruto de la edad a través de una imagen especular: por medio de su implacable maltrato a los personajes interpretados por Fernando Rey, el director trata de exorcizar los fantasmas de la edad y de los deseos sexuales a una edad avanzada.

La autorreferencialidad en el cine de Buñuel también es parte esencial de su propuesta cinematográfica. Desde su primer cameo, Buñuel propone un cine que agreda los ojos de espectador, que privilegia las fantasías y que se caracteriza por “la subjetividad más pronunciada y profunda que reside en el interior del individuo” (Herrera, 2006: 32). Se trata de un manifiesto contra la objetividad de la mirada cinematográfica, pero también del inicio de un cine que “desde 1929 [...] continúa la misma búsqueda: rehabilitar la visión en detrimento de la razón” (Delain, 1977: 10). Más adelante, los “autorretratos” interpretados por Fernando Rey no hacen sino confirmar la propuesta de un cine muy personal que se nutre de recuerdos y explora las propias creencias y vacilaciones. No se trata de una “posición’ subje-



tivista e individualista”, como la definió el cineasta soviético Yutkévich (*apud* Elizondo, 1961: 4), sino de explorar los conflictos del yo, que no por ser personales se escapan del ámbito de lo universal. La autobiografía no hace sino sellar ese vínculo entre el autor y su obra. Para Elizondo, el resultado es una vigencia equiparable a la de la poesía de Rimbaud, que “será siempre actual porque en ella está implícita la vida de Rimbaud. Así a mi parecer, pasa con Buñuel” (1961: 2). Si bien Elizondo escribió su comentario en 1961, la obra posterior de Buñuel confirma su aguda intuición, pues, como se puede apreciar en la autobiografía, su vida está tejida dentro de sus películas y sus películas definen y marcan las etapas de su vida.

## Bibliografía

- Amaro, Lorena, 2009. *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago de Chile: Ediciones UC.
- Acevedo-Muñoz, Ernesto R., 2003. *Buñuel and Mexico. The crisis of national cinema*. Berkeley, California: University of California Press.
- Anderegg, Michael, 1996. "Cameos, guest stars and real people with a special appearance by Orson Welles". *Michigan Quarterly Review* 35(1): 43-60.
- Aranda, J. Francisco, 1969. *Luis Buñuel: biografía crítica*. Barcelona: Lumen.
- Aub, Max, 1985. *Conversaciones con Buñuel*. Madrid: Aguilar.
- Baudry, Jean Louis, 1974. "The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in cinema". En Leo Braudy y Marshall Cohen (eds.), *Film Theory and Criticism*. Nueva York: Oxford UP: 769-777.
- Begin, Paul, 2006. "Buñuel, Eisenstein, and the 'montage of attractions': an approach to film in theory and practice". *Bulletin of Spanish Studies* 83(8): 1113-1132.
- Blandford, Steven., Barry Keith Grant y Jim Hillier, 2001. *The Film Studies Dictionary*. Londres-Nueva York: Arnold-Oxford University Press.
- Buñuel, Luis, 1982. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza Janés.
- \_\_\_\_\_. *An Unspeakable Betrayal*. 2000. California: UP of California.
- Delain, Michel, 1977. "Le mystère Buñuel". *L'Express*. (Agosto 1977): 8-13
- Durán, Manuel, 2005. "Cervantes' harassed and vagabond life". En Roberto González Echevarría (ed.), *Cervantes' Don Quixote. A Casebook*. Nueva York: Oxford University Press. 23-33.
- Carrière, Jean-Claude, (1991). "La película que yo hice con Buñuel". Entrevista de Luciano Castillo. *Kinetoscopio* 52(10): 5-11.
- \_\_\_\_\_, 2008. "Mit Buñuel Leben: Gespräch mit Jean-Claude Carrière". De Wolfgang Hamdorf. *Film-Dienst: das Film-Magazin* 61(6): 42.



- Cervantes, Miguel de, 1982. *Novelas Ejemplares I*. Madrid: Castalia.
- Edwards, Gwynne, 2005. *A Companion to Luis Buñuel*. Rochester, NY: Tamesis.
- Elizondo, Salvador, 1961. “Luis Buñuel, un visionario”. *Nuevo Cine* 4-5: 2-7.
- Evans, Jo y Breixo Viejo (eds.), 2018. *Luis Buñuel. Correspondencia escogida*. Madrid: Cátedra.
- Felluga, Dino, 2011. “Modules on Lacan: on the gaze”. *Introductory Guide to Critical Theory*.  
[www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/lacangaze.html](http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/lacangaze.html)  
 Consultado el 17 de febrero del 2016.
- Fotiade, Ramona, 1998. “The slit eye, the scorpion and the sign of the cross: surrealist film theory and practice revised”. *Screen* 3(2): 109-123.
- Foucault, Michel, 1977. “What is an author?” Traducción de Donald F. Bouchard y Sherry Simon. En Donald F. Bouchard (ed.), *Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Ithaca, NY: Cornell UP: 113-138.
- Freud, Sigmund, 1961a. “The Ego and the Id”. En *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Traducción de James Strachey. Vol XIX. London: The Hogarth Press. 19-27.
- \_\_\_\_\_, 1961b. “The Ego and the Super-Ego”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Traducción de James Strachey. Vol XIX. London: The Hogarth Press. 28-39.
- \_\_\_\_\_, 1922. *Beyond the Pleasure Principle*. London: The International Psycho-analytical Press.
- Fructuoso, Manuel y Jordi Xifra, 2013. “Los cameos de Buñuel (Buñuel actor)”. *En torno a Luis Buñuel*.  
<https://lbunuel.blogspot.com/2013/10/los-cameos-de-bunuel-bunuel-actor.html>  
 Consultado el 16 de marzo de 2019.
- Fuentes, Carlos, 1976. “Prólogo”. En Fernando Cesarman *El ojo de Buñuel. Psicoanálisis desde una butaca*. Barcelona: Anagrama. 9-26.

- García Riera, Emilio, 1961. “Buñuel y la política”. *Nuevo Cine* 4-5: 8-12.
- González Echevarría, Roberto, 2005. “Prólogo”. En Roberto González Echevarría (ed.), *Cervantes’ Don Quixote. A Casebook*. Nueva York: Oxford University Press. 3-21.
- Herrera, Javier, 2006. “El archivo de Luis Buñuel: documentalismo y transculturalidad”. *Boletín de la ANABAD* vol. 56(2): 31-48.
- Isaac, Claudio, 2002. *Luis Buñuel: a mediodía*. Colima: Conaculta.
- Jones, Julie, 2010. “A dialog with self: Luis Buñuel’s dramatization of identity in four characters played by Fernando Rey”. *Cineaste* 35(4): 32-37.
- Krohn, Bill y Paul Duncan (eds.), 2005. *Luis Buñuel. Filmografía completa*. Madrid: Taschen.
- Lacan, Jacques, 1973. *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- \_\_\_\_\_, 2006. *Écrits. The First Complete Edition in English*. Nueva York: W.W. Norton & Co.
- Landazuri, Margarita, 2013. “Belle de Jour”. *Turner Classic Movies*. <https://www.tcm.com/tcmdb/title/68416/belle-de-jour#articles-reviews?articleId=636738>
- Consultado el 20 de julio de 2020.
- Lejeune, Philippe, 1989. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sabbadini, Andrea, 2004. “Of boxes, peepholes and other perverse objects. a psychoanalytic look at Luis Buñuel’s *Belle de Jour*”. En Peter Williams y Isabel Santaolalla (eds.), *Luis Buñuel. New Readings*. Londres: BFI. 117-127.
- Stam, Robert, 1983. “Hitchcock and Buñuel: Desire and the Law”. *Studies in the Literary Imagination* vol. 16(1): 7-27.
- Talens, Jenaro, 1986. *El ojo tachado. Lectura de Un chien andalou de Luis Buñuel*. Madrid: Cátedra.
- Truffaut, François, 1984. *Hitchcock*. Nueva York: Simon and Schuster.
- Vest, James M, 1998-1999. “The controller controlled: Hitchcock’s cameo in ‘Torn Curtain’”. *Hitchcock annual* 7: 3-19.

\_\_\_\_\_. “Alfred Hitchcock’s cameo in *Vertigo*”.  
*Hitchcock Annual* 8 (1999-2000): 84-92.

Williams, Linda, 1981. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana: University of Illinois Press.

Wu, Harmony, 1999. “Unraveling entanglements of sex, narrative, sound and gender: The Discreet Charm of Belle de Jour”. En Marsha Kinder (ed.), *Luis Buñuel’s The Discreet Charm of the Bourgeoisie*. Cambridge: Cambridge University Press. 111-140.

Žižek, Slavoj, 1980. *The Sublime Object of Ideology*. Londres: Verso.

02.

Apuntes sobre el léxico  
cromático en la novela  
*Otra vez el mar* del escritor  
cubano Reinaldo Arenas

Notes about Chromatic Lexicon in *Otra vez el mar*,  
by Reinaldo Arenas (Cuba)

Manuel Martín Oramas Díaz  
Universidad Michoacana de  
San Nicolás de Hidalgo

Tsiue Chávez Gallegos  
Universidad Michoacana de  
San Nicolás de Hidalgo

recepción: 17 de junio 2020  
aceptación: 19 de marzo 2021

## Resumen

Este artículo presenta un análisis sobre el comportamiento del paradigma del léxico cromático de la novela *Otra vez el mar* (1982) del escritor cubano Reinaldo Arenas. La investigación abarca el “Primer día” de la “Primera parte” de la novela, narrada solamente por el personaje femenino, que no tiene nombre y es la esposa de Héctor, personaje masculino de la “Segunda parte” de la novela. El análisis del léxico cromático de este texto literario resalta los siguientes aspectos: uso extensivo de repeticiones y sinonimias de las unidades léxicas cromáticas; un paradigma del léxico cromático que se expresa a través de un objeto, portador de dicho color; un paradigma cromático, empleado en sentido amplio, de aquellas unidades relacionadas con el color; sintagmas nominales y adjetivales cuyos núcleos o complementos son nombres de colores; sintagmas nominales que expresan luminosidad o su contrario, oscuridad; sintagmas nominales que expresan sonido o su contrario, silencio, y, por último, acromatismos e imágenes cromáticas. Esta novela es una sinfonía de colores. Arenas combina colores, luz y sonidos de forma magistral. Este elemento es un eje conducente en Arenas. Es Caribe. Es cultura.

### *Palabras clave:*

*Léxico, color, paradigma cromático, novela*

## Abstract

This work presents an analysis of the performance of the chromatic lexical paradigm in the novel “Otra vez el mar”, by Cuban writer Reinaldo Arenas. The paper focuses on the First Day from Part 1 of the novel, exclusively narrated by the female character, Héctor’s wife, Hector being the main male character in Part 2. The following elements emerge from the chromatic lexical analysis of the literary texts: the extensive use of repetitions and synonyms within chromatic lexical units; the chromatic lexical paradigm expressed through an object bearing the color; a chromatic paradigm, in a broad sense, articulating lexical units connected with a color; nominal or adjectival syntagms where the nucleus or complements are colors; nominal syntagms that express luminosity or its counterpart, darkness; nominal syntagms that express sound or its counterpart, silence; finally, achromatisms and chromatic images. The novel is a symphony of colors. Arenas masterfully combines colors, light and sounds. The core is Caribbean culture itself.

### *Key words:*

*Lexical, color, paradigm, chromatic, novel*

*Cuando el mar de una isla no es solo mar para ir a otra parte, sino para que lo pasee y lo goce mirando hacia adentro, el cargado de conciencia universal tanto como el satisfecho inconsciente, esa isla será alta y hondamente poética, no ya para los de fuera, sino, sobre todo, para los de dentro.*

Juan Ramón Jiménez

## Introducción

Este artículo presenta un estudio sobre el comportamiento del léxico cromático como eje conducente en la novela *Otra vez el mar* (1982), realizado a partir del paradigma cromático y las relaciones léxico semánticas, sintácticas y pragmáticas que participan en su composición. Este texto literario está conformado por dos partes. Para este trabajo solamente se ha seleccionado un apartado de la “Primera parte”. Ésta está compuesta por seis divisiones enmarcadas por el mismo autor, que corresponden a seis días narrados, donde los colores aparecen dinámicos y

relacionados en diferentes ejes. Aquí se estudiará el “Primer día”.

La obra de este escritor es emblemática, especialmente su llamada *Pentagonía*, integrada por cinco de sus novelas: *Celestino antes del alba* (1967), su obra central *Otra vez el mar* (1982), *El color del verano* (1991), *El palacio de las blanquísimas mofetas* (2010) y *El asalto* (1991). Esta última, con la que termina este ciclo pentagónico, ha sido estudiada desde diferentes miradas. Pero sobre el manejo que hace del léxico este novelista de talla universal solo se han realizado investigaciones muy generales que incursionan en análisis relacionados con el estilo del escritor, así como ciertas influencias literarias presentes en sus obras —por ejemplo las del Modernismo hispanoamericano, el Barroco, los poetas franceses del grupo de los parnasianos y los simbolistas—; también se han defendido hipótesis acerca de la influencia en Arenas de escritores de Cuba, en especial de Lezama Lima, considerado por muchos cubanos como uno de los más grandes escritores del siglo.

*Otra vez el mar* (1982) es una novela de la frustración humana. Un hombre y una mujer hacen este recorrido unidos y desunidos de su pasado, donde su presente se torna conflictivo y enajenante. Dos personajes con dos vidas y con dos frustraciones distintas: la mujer no amada por el hombre y el hombre no amado por el hombre. Juntos realizan esta aventura de seis días en una playa cerca de La Habana. Cada uno cuenta su historia separada, sus agonías, sus desamores y sus ansias de libertad.

En la “Primera parte” de la novela, la mujer es el único personaje central y no tiene nombre; en la “Segunda parte” el hombre, *Héctor*, también es el único personaje central. Son personajes omniscientes. A partir del delirio con los colores y de las imágenes cromáticas que van construyendo e imaginando, tanto ella como él, su marido, vinculan el delirio de las interrogaciones, de la incertidumbre, de las insatisfacciones.

Este texto es una novela cromática trabajada por Arenas como una sinfonía de colores. Los colores textualizan el Caribe y la Cuba del escritor. Y se mezclan con el resto de las palabras que integran el texto para dar lugar a una novela original donde lo cromático creativo es ya un patrimonio de Arenas. Una rápida incursión a este trozo literario con el que el poeta nos presenta su novela lo evidencia:

El mar. Azul. Al principio no. Al principio es más bien amarillo. Cenizo, diría... Aunque tampoco es cenizo. Blanco, quizás. Blanco no quiere decir transparente. Blanco. Pero luego, casi también al principio, se vuelve gris. Gris, por un rato. Y después, oscuro. Lleno de surcos todavía más oscuros. Rajaduras dentro del agua. Quizás sean las olas. O no: sólo espejismos del agua, y el sol. Si fueran olas llegarían a la costa. Es decir, a la arena. Pero no hay olas. Solamente, el agua. Que golpea, casi torpe, la tierra. Pero no la golpea. Si la golpeará se oiría algún ruido. Hay silencio. Solamente el agua, tocando la tierra. Sin golpearla. Llega, blanca, no transparente, la toca, torpemente, y se aleja. No es la tierra: es la arena. Cuando el agua sube, sin olas, la arena quizás suelte un ruido. Satisfecha. Desde aquí no oigo nada. El agua sube, pero no se ve bajar. La arena la absorbe. Por debajo vuelve al mar... Y, más allá, ya no es gris, sino pardusco. Muy oscuro. Casi negro. Hasta que al fin, efectivamente, es negro. Pero ya es muy alto. Se une con el cielo. Los dos, por separado, no se pueden distinguir. Así que entonces, mirando fijamente, nunca es azul (Arenas, 1982).



El color es omnipresente. Aparecen las palabras cromáticas, y reaparecen y se combinan de forma dinámica, en redes. En su relación, todo este paradigma cromático, el paradigma lumínico y el de la sonoridad forman parte de la cohesión léxica del texto.

## El léxico cromático como eje conductor

En esta parte del trabajo se presenta un estudio somero del paradigma cromático empleado por el escritor para conformar su novela: las repeticiones de los nombres de los colores; el manejo de la sinonimia; los sintagmas nominales y adjetivales (cuyos núcleos o complementos son los nombres de colores); las palabras que surgen a partir de la relación objeto-color característica —por ejemplo, *hojas plateadas*—, las palabras que infieren color y que, por supuesto, son parte de este paradigma cromático —por ejemplo, *gaviotas, pinos, mar*—; también aquellas palabras, oraciones y sintagmas que se refieren a los campos semánticos —luz y oscuridad, sonido y silencio—, y, por último, las palabras o sintagmas que conforman imágenes cromáticas y los acromatismos.

Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), el término *color* (del latín *color, -ris*) tiene diferentes acepciones:

- Sensación producida por los rayos luminosos que impresionan los órganos visuales y que depende de la longitud de la onda.
- Colorido, colores de algo
- Carácter peculiar de algunas cosas
- Calidad especial que distingue el estilo.
- Matiz de opinión o fracción política
- Propiedad de la luz transmitida reflejada o emitida por un objeto que depende de su longitud de onda. Cada una de las siete radiaciones en que se descompone la luz blanca del sol al atravesar un prisma óptico, es decir, rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta, entre otras acepciones (DRAE, s.v., *color*).

En cuanto al término *cromático*, el DRAE plantea lo siguiente:

“Del latín *chromaticus*, y este del griego *chrōmatikós*.

1. Perteneciente o relativo a los colores.
2. Música. Dicho de una escala o sistema musical: que procede sistema musical por intervalos de semitonos.
3. Óptica. Dicho de un cristal o de un instrumento óptico: que presenta al ojo del observador los objetos contorneados con los visos y colores del arco iris” (DRAE, s.v., *cromático*).

## Los colores. Diferentes miradas

Desde la Antigüedad hasta nuestros días, el color ha sido un tema de estudio y debate. Varios especialistas, desde diferentes miradas, han caracterizado el paradigma cromático vinculando cada color con actitudes humanas, sensaciones, emociones, vivencias con la naturaleza, entre otros aspectos.

Isaac Newton estableció un principio hasta hoy aceptado: “La luz es color. En 1665 Newton fue quien descubrió que la luz del sol, al pasar a través de un prisma, se divide en varios colores. Descubrió la descomposición de la luz en los colores del espectro cromático. Estos colores son el azul violáceo, el azul celeste, el verde, el amarillo, el rojo anaranjado y el rojo púrpura” (“Teoría del color”, s.f.).

Goethe realizó varios estudios sobre las transformaciones fisiológicas y psicológicas que experimenta el ser humano ante la presencia de los colores; “describe en seis partes los colores desde una perspectiva fisicoquímica, los efectos que estos producen en las emociones y su relación con disciplinas tales como las matemáticas, la filosofía, la música o la historia natural” (Mondragón, 2019).

En su investigación “El léxico cromático y la ideología maya”, Savkic señala que:

En las lenguas mayas los nombres de cinco colores básicos —sak, ek', chak, k'an, ya'ax13 (“blanco”, “negro”, “rojo”, “negro”, “amarillo”, “verde-azul”)— son clasificadores importantes. Aproximadamente una tercera parte de los términos vegetales y animales están ligados al color. Además, con los colores se pueden designar diferentes enfermedades, expresar estados emocionales, así como indicar diferentes tipos de tierra/suelo y sus propiedades y usos. También los nombres de diferentes metales se construyen con los términos de colores, así como múltiples topónimos y patronímicos. Al mismo tiempo, el espacio y el tiempo se organizan mediante los colores: el espacio —con el sentido de plano cósmico— a través de los puntos cardinales y su centro (este: rojo; norte: blanco; oeste: negro; sur: amarillo; centro: ya'ax) (2010: s.p.).

En su *Breve historia de los colores*, Pastoureau (2007) señala que los colores tienen una historia tan antigua como el hombre: de ellos provienen simbolismos que usamos sin saber por qué; además, moldean nuestra vida, nuestro modo de pensar y nuestras elecciones, gustos y miedos, nuestra herencia y el modo como vemos el mundo.

Con respecto a la *Psicología del color*, Eva Heller (2007) demuestra que los colores y los sentimientos no se combinan de manera accidental, sino que dependen de experiencias universales profundamente enraizadas desde la infancia en nuestro lenguaje y nuestro pensamiento.

En relación con el campo de la terminología cromática de una lengua, Domnita Dumitrescu considera que esta se organiza como una suma de paradigmas léxico-semánticos cuyos componentes deben “1) expresar una apreciación de color y 2) diferenciarse de los demás por un rasgo mínimo de contenido que solemos llamar sema. La totalidad de los semas representan, como se sabe, el semema, que se expresa por un formante de la lengua llamado lexema” (1977: 346).

Para los autores de este artículo, el paradigma cromático de una lengua se organiza y funciona de forma dinámica, es decir, formando redes de palabras al igual que otros campos semánticos. Asimismo, está integrado por diferentes unidades léxicas cromáticas que establecen relaciones léxico-semánticas, sintácticas y pragmáticas. El léxico cromático también forma parte de los mecanismos de la cohesión léxica, la cual contribuye tanto a la interpretación como la construcción textual.

## Palabras. Las unidades léxicas cromáticas y la realidad

La preocupación relativa al estudio de la palabra como reflejo de la realidad o como sustituta de esta ha estado presente desde la Antigüedad hasta nuestros días. Ha sido una constante que ha dado lugar a diferentes posiciones, que abarcan desde una concepción subjetiva hasta una objetiva o una intersubjetiva. Gabriel Bordin comenta que:

No se trata de simples nombres superpuestos a las “cosas” o “vivencias naturales”. El significado léxico al igual que el significado gramatical es un conjunto de perspectivas específicas que a su modo constituyen percepciones y evaluaciones de la realidad, y lo hacen según la modalidad y el estilo de una determinada lengua, y de una cultura (*apud* Savkic, 2010: 102).

En la actualidad, entre las unidades léxicas se incluyen las formas diferentes que una palabra adopta mediante las variaciones morfológicas que sufre al expresar género, número, persona, modo, tiempo, etcétera. De igual forma, una unidad léxica puede ser una expresión formada por lo que suelen considerarse “lexicalizaciones”, por ejemplo, “eres el *hazmerreír* del pueblo”, entre otras.

Para esta investigación ha sido seleccionada la categoría *unidad léxica cromática* por considerar lo siguiente: es semánticamente una unidad portadora de color en el léxico y puede también experimentar diferentes formas mediante las variaciones morfológicas, desde una forma simple (blanco), la derivación (blanquecino, blancuzcas), la parasíntesis (enrojecidas) y la composición (blanquiazul, rojinegro), además de otras variaciones (verde botella, azul cielo, amarillo canario, rosa fucsia, etcétera).

Una revisión general de la literatura y su relación con los colores nos permite aseverar que esta y el léxico cromático han mantenido una indestructible solidaridad. Varios especialistas en el tema han incurrido en esta relación, que llamaremos a partir de aquí *léxico cromático-literatura*. En las diferentes culturas, los colores se asocian con nociones diferentes ya desde lo denotativo, ya desde lo connotativo. El color es cultura.

## El color, la luz y el sonido en la literatura. Breve recorrido

Al hablar del color debemos tener en cuenta que este es un mundo complejo y polisémico. No se trata de simples nombres de colores. Pastoreau (2007), uno de los

mayores referentes del tema, llega a decir *el color es algo indefinible*. Pero lo que sí se puede intentar definir es el fenómeno que lo constituye, es decir, las condiciones y el acto de percepción que nos hace comprender que el color existe.

Bernal Muñoz (2007), en su investigación sobre el uso del color en la literatura del Modernismo (se refiere al Modernismo hispanoamericano), argumenta que antes de este movimiento ya los poetas franceses, tanto Baudelaire como Rimbaud, encontraban una relación entre los colores, la música y los perfumes. Argumenta esta posición apoyándose en poemas fundamentales de estos escritores: en el caso de Rimbaud, por ejemplo, el poema *Voyelles* (1872), y en el caso de Baudelaire, el poema *Correspondances* (1857).

Rubén Darío, poeta nicaragüense que es clave del Modernismo hispanoamericano experimentó igualmente la vinculación del color con los sentimientos y el sonido. El uso del color en su obra poética también es un eje conductor, aunque algunos estudiosos han señalado que es usado como elemento decorativo o descriptivo. En la mayoría de sus textos el color está vinculado a la realidad vivida, construida o soñada por el poeta. En su obra, el color es un símbolo. Basta mencionar el azul de sus cuentos o el blanco en su magistral poema *El cisne* (1899).

Otro escritor de talla universal que incurrió en el Modernismo hispanoamericano fue el cubano José Martí, quien no solo recibió la influencia de los poetas y pintores franceses, sino también la experiencia becqueriana, y que desarrolló su pasión por utilizar para su obra artística la fusión de la luz, el color y los sonidos.

Tanto en sus *Versos sencillos* (1953) como en sus *Versos libres* (1953) “Martí no se queda ajeno al fenómeno de los colores y crea un código visual, una escala a partir de la significación que los colores tienen para él” (Columbié, 2011: s.p.). Convierte de forma creativa toda la gama de colores en símbolos, en ejes clave de sentimientos, de pasión, amor y entrega por la independencia de su patria, Cuba. En toda su poesía, las designaciones cromáticas *blanco, negro, azul, rojo, amarillo y verde*, entre otras, aparecen combinadas con sustantivos cuyos referentes, además de ser componentes de la realidad material, lo son también de la ideal, lo connotativo: por ejemplo, *rosa blanca, llano negro, verso de verde claro, rojo como en el desierto, canario amarillo, ojo negro*, por mencionar algunos.

Con mucha razón, Ena “La Pitú” Columbié señalaba en su estudio sobre lo cromático en los *Versos sencillos* que en ellos “el lector podrá disfrutar de una obra llena

de sonido, armonía y colorido, en la que siempre se tiene presente el ensalzamiento de la pureza” (2011: s.p.). Y para evidenciar esta idea bastan los siguientes versos del poemario martiano:

Mi verso es de un verde claro  
Y de un carmín encendido:  
Mi verso es un siervo herido  
Que busca en el monte amparo  
(Martí, 1953: 1353)

El corazón es un loco  
Que no sabe de un color:  
O es su amor de dos colores,  
O dice que no es amor  
(Martí, 1953: 1354)

Rojo como en el desierto  
Salió el sol al horizonte:  
Y alumbró a un esclavo muerto  
Colgado a un seibó del monte  
(Martí, 1953: 1359)

Otro de los poetas de este movimiento literario es el cubano Julián del Casal, quien experimenta creativamente con el uso de los colores en su poesía.

Poesía en Julián del Casal es intimismo, pasión, desamor, luz y oscuridad. En el poema *Blanco y negro* (2001) aparecen los colores donde predomina el significado ideal, connotativo. El manejo del con-

traste de colores *blanco-negro* hace su entrada para expresar el desamor, así como también otros colores —como en “el azul del cielo” y “verdes palmeras”— vinculados a las pasiones, que hacen una poesía intimista. También en el poema *Nieve* (2001), Casal ha dejado evidencia del léxico cromático:

Noche de primavera, Solitario  
como rosa amarilla en manto negro,  
destácase ya el disco de la luna  
en la negrura azul del firmamento,  
y hasta la Tierra en dilatados haces  
envía sus purísimos reflejos.

La literatura de los poetas de la generación del 98 también experimenta con el léxico cromático. En esta pléyade de escritores valiosos, las unidades léxicas cromáticas constituyen un eje conducente. Tal es el caso de Juan Ramón Jiménez con sus poemas “Álamo blanco” o “La rosa azul” (véase Jiménez, 2008), entre otros, donde el color se presenta polisémico: es vida, es poesía y es sonido. Otro representante importante de la generación del 98 es José Martínez Ruiz (Azorín), quien nos regala una experiencia al describir los paisajes de su tierra, de su España con un magistral uso del color, vinculado a los sentimientos humanos; como bien decía el poeta, el paisaje es el hombre mismo:

Hay nubes redondas, henchidas de un blanco brillante, que destacan en las mañanas de primavera sobre los cielos traslúcidos. Las hay como cendales tenues, que se perfilan en un fondo lechoso. Las hay grises sobre una lejanía gris. Las hay de carmín y de oro en los ocasos inacabables, profundamente melancólicos, de las llanuras. Las hay como velloncitos iguales e innumerables que dejan ver por entre algún claro un pedazo de cielo azul.<sup>1</sup>

Este fragmento pertenece a *Castilla* (1912), la obra más representativa de José Martínez Ruiz.

Otro grupo de poetas que experimentó de manera creativa con el color en la literatura fueron los integrantes de la llamada generación del 27, generación de poetas y colores. Dumitrescu señala que los colores usados con mayor frecuencia por estos poetas son el verde, el azul, el blanco, el amarillo y, menos usado, el negro. La estudiosa también destaca el uso de acro-

---

<sup>1</sup> Manu de Ordoñana, Ana Merino y Ane Mayoz, “El impresionismo de Azorín”. *El Diario Vasco* (28 de mayo de 2019). <https://blogs.diariovasco.com/ser-escriptor/2019/05/28/el-impresionismo-de-azorin/>.



matismos y lo cromático indefinido, y argumenta que es una poesía que tiende, de manera resuelta, a romper todos los cánones tradicionales en el manejo del color, sin dejar de ser por ello magníficamente plástica (1974).

## **Léxico cromático-literatura. Algunos escritores cubanos**

Dado el objetivo de este artículo sobre el *léxico cromático-literatura*, se hace necesario incursionar en escritores cubanos que antecedieron a Reinaldo Arenas y que también experimentaron el uso del color en la literatura. Con solo mencionar a algunos de ellos se abre un panorama de este eje *léxico cromático-literatura*. Ya se había hablado de José Martí y de Julián del Casal. Otro escritor cubano de talla universal es Lezama Lima, quien en su novela *Paradiso* (1966) nos presenta un paradigma cromático universal y cubano. Su cromatismo está estrechamente ligado a su concepto lumínico.

El rango distintivo de la luz en la poética lezamiana se expresa plenamente en el corpus textual de *Paradiso*, que se argumenta en las propias bases de su “sistema poético”, punto de confluencia de gran diversidad de cauces y modos de ver la poesía, conducidos todos por el denominador

común de la “luminosidad” como develador de sus arcanos. Este trazado de la luz es motivado por la vocación contemplativa que hace que la mirada traspase el fenómeno para adentrarse en el mundo de los sueños y de lo oculto, que asoma en lo invisible (Fuentes, 2016).

Siguiendo esta misma línea, Alejo Carpentier escribe su novela *Concierto barroco* (1974) como una muestra del tratamiento del léxico cromático. Se trata de “una historia elaborada sobre sistemas cromáticos de distintos matices, simbólicos de cualidades determinadas, en una culminación de la técnica colorista” (Muller Bergh, 1975: 445).

Y para cerrar este ciclo, de acuerdo con los intereses y objetivos de esta investigación, es necesario incursionar en la novela *Otra vez el mar* (1982) de Reinaldo Arenas, otro de los cubanos que experimentan la fiesta de colores en su literatura. En todos ellos hay un elemento común: la experiencia semántica, sónica, musical de la relación *léxico cromático-literatura*.

Como ya se ha comentado, muchos escritores también han experimentado con el uso del color para la creación de sus textos literarios. En ocasiones, su clasificación del color coincide con el código tradicional y, en otras, rompe con lo es-



tablecido y se lanzan a revolucionar, convirtiendo este elemento en eje conducente de su poética. Reinaldo Arenas cambia la clasificación tradicional del paradigma cromático incursionando de manera creativa en la novela *Otra vez el mar*. Sus colores refuerzan las imágenes conceptuales y metafóricas que constituyen el texto.

## **Análisis del paradigma cromático de la novela: diferentes criterios**

Este estudio pretende un acercamiento del léxico cromático de *Otra vez el mar* a partir de los siguientes criterios de selección de la muestra, desde la concepción del “léxico como eje conducente en el proceso de construcción textual a partir de las relaciones léxico-semánticas, sintácticas y pragmáticas” (Oramas Díaz, 2012: 40):

1. Uso extensivo con repeticiones y sinonimias de las unidades léxicas cromáticas, tanto de las llamadas primarias como de las secundarias, a partir de un criterio semántico y morfológico.
2. Paradigma del léxico cromático que se expresa a través de un objeto portador de un color; por ejemplo, *metálico*, *enchapado*, *plateado*, entre otros.
3. Paradigma cromático, empleado en

sentido amplio, de aquellas unidades léxicas que se hallan habitualmente en una relación de solidaridad indestructible con el color, como son *pino*, que sugiere verde; *mar*, que sugiere azul; *arena*, que sugiere blanco, entre otros.

4. Sintagmas nominales y adjetivales cuyos nombres de color pueden ser núcleos o complementos.
5. Sintagmas nominales que expresan luminosidad o su contrario, oscuridad; es decir, la luz y la sombra pueden tener varios matices cromáticos.
6. Sintagmas nominales que expresan ruido o su contrario, silencio; es decir, lo sónico y lo no sónico pueden aparecer vinculados a varios matices cromáticos.
7. Acromatismos e imágenes cromáticas.

## **Análisis del corpus recogido para este estudio del léxico cromático de la novela**

El corpus recogido para este artículo corresponde al “Primer día” de la “Primera parte” de la novela. El paradigma cromático se comporta de la siguiente forma: el blanco es el color más usado; después le sigue el gris; a continuación, el negro; después el verde, el rojo y el amarillo, que tienen el mismo nivel de repetición, y, por último, el azul.

Las unidades léxicas cromáticas usadas por Arenas son en total 77, y se reparten entre los paradigmas siguientes.

### *Análisis del léxico cromático a partir de los criterios 1, 3 y 4*

De acuerdo con el criterio uno y cuatro, el paradigma blanco se repite 24 veces, distribuido en 23 sintagmas (blanco, blanca, blanquea, entre otros), lo que representa un porcentaje de 31.16 respecto al total de 77 unidades. En estos sintagmas se puede apreciar la concepción que tiene Arenas sobre el color blanco: lo vincula con percepciones (“El mar parece una pared blanca que sube hasta el cielo, millones de animales blancos”) y emociones (“Presentir blanco blanco”); lo relaciona también con lo bueno, el equilibrio, la sensación de paz, la armonía que experimentan los personajes de su novela en su excursión a la playa.

De acuerdo con el criterio tres, se encuentran relaciones de palabras que infieren el color blanco: *arena*, repetida 25 veces, que es la palabra más usada, le siguen *leche*, *oleaje*, *sábanas*, *gaviotas*, etcétera.

Según el criterio uno y cuatro, el paradigma *negro* se repite 10 veces, distribuido en 9 sintagmas (1. “Una silueta más negra”, 2. “Negro centelleante” y 3. “En-

tre lo negro veo sombras negras”), para un porcentaje de 12.98. De acuerdo con el criterio tres, aparecen repetidas las palabras *sombras* y *polvo*, de las que se infiere lo negro como reflejo del proceso de incertidumbre y frustración que viven los personajes. Las palabras *pelo* y *ojos* son las que más se repiten.

Se puede apreciar que en el manejo de los paradigmas *blanco* y *negro* Arenas rompe indistintamente con la concepción tradicional de “ausencia de color” que se da a estos llamados colores, porque el poeta los incorpora no solamente como parte de la realidad objetiva que construye en su narración, sino también como imágenes conceptuales y esquemas metafóricos de las pasiones, conflictos, experiencias personales, amores y desamores que viven sus personajes. Desde esta mirada, lo blanco y lo negro son también ejes conductores de toda la novela.

Siguiendo el paradigma de lo negro, aparece en tercer lugar el paradigma *gris*, que se repite 11 veces, distribuido en varios sintagmas, entre los que se cuentan: 1. “Gris por un rato, y después oscuro”, 2. “Ya no es gris, sino pardusco”, 3. “Mi madre ha revuelto las cenizas” y 4. “Casi negro”; esto de acuerdo con el criterio uno y cuatro, lo que constituye un porcentaje de 14.28. Aparecen otras palabras

según el criterio tres, como son *humo*, *lechuzca pedregal* y *ceniza paloma*, que refuerzan la idea del color como eje central en esta novela. La palabra *carretera* es la más abundante, repetida 7 veces. Este paradigma también refuerza la idea de las experiencias grises vividas por los personajes, donde el mar es un personaje que también se torna gris y es testigo.

En cuarto lugar, aparece el paradigma *verde*, que se repite 9 veces distribuido en diferentes sintagmas, como, por ejemplo: 1. “Mar claro en la costa, verde después”, 2. “Pinos solitarios transparentes verdes y amarillentos”, 3. “Por un lado blancas y por el otro verdes”, 4. “cotorras verdes” y 5. “El mar es ahora infinitamente verde”. Esto representa un porcentaje de 11.68. Aparecen otras palabras según el criterio tres, como son *pino* (9 repeticiones), *pinar* (6 repeticiones), *hojas* (5 repeticiones), *árboles*, *limones* y *palmas*. Se puede observar que el verde está vinculado con el blanco y que ambos colores refuerzan las ideas de vida, de tranquilidad y de equilibrio en el mundo natural y, específicamente, en el mar.

De acuerdo con los criterios 1 y 4, aparecen los paradigmas *amarillo* y *rojo*, que se repiten 8 veces, distribuidos en diferentes sintagmas y, en ocasiones, en uno mismo. En el paradigma *amarillo*: 1. “las

hojas amarillas a veces completamente rojas caen sin apuro”, 2. “Adelfas rosadas amarillas, blancas”, 3. “Escuadrón de aviones amarillos”, 4. “Pinos solitarios y amarillentos”, 5. “Adelfas amarillas” y 6. “El mar tocado por el sol se cubre por una franja anaranjada”. Por su parte, en el paradigma *rojo*: 1. “Hojas completamente rojas”, 2. “Adelfas de un rojo tan fuerte”, 3. “Rosáceo falo”, 4. “Una tela formando una arcada rojiza” y 5. “La corteza roja”.

Si bien el paradigma *verde* es usado por Arenas desde un enfoque tradicional, ocurre lo contrario tanto en el paradigma *rojo* como en el *amarillo*. El *amarillo* aparece en el texto con diferentes imágenes conceptuales: vida, en el caso de las *adelfas* y *aviones*, y muerte, en el caso de las *hojas* de los *pinos*, por citar algunos ejemplos. En el *rojo* la idea de vida se refleja en “Adelfas de un rojo tan fuerte”, entre otras. En el paradigma del *amarillo* aparece *bombillo* (foco) 2 veces con respecto al criterio tres; y en el paradigma del *rojo* la palabra *tierra* está repetida 4 veces y le sigue la palabra *adelfa* 3 veces.

Por último, el paradigma *azul* se repite 6 veces, distribuido en varios sintagmas: 1. “El mar claro en la costa. (casi transparente) verde después, azul luego, añil más lejos”, 2. “Blanco, verde, azul sonoro”, 3. “Nunca es azul” y 4. “Franja azul os-

cura”. Este color es usado por el escritor solo para caracterizar la variedad de tonos que se dan en el mar como parte del fenómeno natural de luz y color propio de los lugares marinos en el Caribe. De ahí que en la parte de la novela analizada solo se observen palabras como: 1. *mar* (repetida 52 veces), 2. *marea*, 3. *cielo* (repetida 9 veces) y 4. *playa* (repetida 6 veces), según el criterio tres.

En el manejo del paradigma cromático que se acaba de presentar se puede observar la presencia abundante de unidades léxicas cromáticas que refuerzan la tipografía del lugar: es una playa cubana, cerca de La Habana, donde el mar cambia de azul a verde, a blanco, a amarillo y a múltiples colores. También destaca la presencia abundante de términos de los que se infiere el color, que pudieran considerarse palabras clave en este texto: *arena, mar, playa, pinos, pinar y hojas*.

### *Análisis del léxico cromático a partir del criterio 2*

En cuanto al criterio 2, en el paradigma de unidades léxicas que sugieren la visión de un determinado color muy peculiar o con una característica fija —como por ejemplo: *doradas sandalias o bronceínas corazas*—, existen 21 sintagmas nominales donde estas palabras funcionan como nú-

cleo con una característica fija; se repiten varias palabras distribuidas en diferentes sintagmas; así sucede, por ejemplo, en 1. “todo enchapado en aluminio”, 2. “hojas plateadas”, 3 “Sombrero de yarey”, 4. “dorado instrumento”, 5. “bronceínas corazas” y 6. “bronceíneos falos”.

### *Análisis del léxico cromático a partir del criterio 5*

El criterio cinco tiene que ver con expresiones o vocablos relacionados de alguna manera con el color y con los campos semánticos *luz y oscuridad*. Se puede apreciar que el campo semántico luz está integrado por más de 11 sintagmas nominales que refuerzan la idea de lo lumínico, de la claridad vinculada al color, entre ellos, casos como los siguientes: *espejismos, claridad, luces, mar brillante, horizonte, luces, sol fragmentándose* y “*Allá en el horizonte se ven algunas luces que parpadean, se encienden a veces con más fuerza, se apagan, vuelven de nuevo*”.

En cuanto al campo semántico oscuridad, son más de 14 sintagmas nominales los que refuerzan tal idea: *silueta más negra, negrura, entre lo negro sombras menos negras, diferencias de oscuridades, lo negro y el mar lleno de surcos todavía más oscuros*.

## *Análisis del léxico cromático a partir del criterio 6*

En este criterio se trata el paradigma de expresiones o vocablos que están relacionados de alguna manera con el color y los campos semánticos de sonido y silencio. En el campo semántico *silencio*, destacan 8 sintagmas nominales donde tal palabra se repite más de 4 veces: *silencio, reducido silencio, silencio insoportable, silencio, tiniebla* y *todo ha quedado sepultado, borrado, reducido a silencio por otro ruido por este concierto ensordecedor*.

En cuanto al campo semántico sonido, destacan 11 sintagmas nominales donde la palabra *ruido* aparece más de dos veces y le siguen: *escándalo insoportable, escándalo de los pinos, llanto del niño, cigarras sonando ensordecedoramente, crujido de los cangrejos, estruendo de los escudos y la arena suelta un ruido*.

## *Análisis del léxico cromático a partir del criterio 7*

Otro paradigma que se tuvo en cuenta en este estudio es el relacionado con acromatismos e imágenes cromáticas, los cuales se muestran a continuación.

Dentro de las imágenes cromáticas, destacan más de 24 sintagmas en el fragmento

literario seleccionado; entre ellas, sobresalen las siguientes: 1. “el mar. Azul. Al principio no. Al principio es más bien amarillo. Cenizo, diría. Aunque tampoco es cenizo. Blanco, quizás. Blanco no quiere decir transparente. Blanco. Pero luego casi al principio se vuelve gris”, 2. “el pávido por entre los edificios rueda alzándose en medio de un azul casi blanco y se oscurece, centellea hasta perderse”, 3. “la mata de yagruma llena con sus hojas verdes y blancas todo el patio”, 4. “en estos momentos el sol cae sobre el mar. El mar tocado por el sol se cubre con una franja anaranjada”.

Por su parte, dentro de los acromatismos destacan más de 11 sintagmas. Entre de ellos: 1. “un brillo de colores dentro del agua”, 2. “carretera provista de árboles bordeada de consignas relucientes y anuncios descoloridos”, 3. “aguacero de colores”, 4. “flores de adelfas”, 5. “un grupo de vacas”.

En este manejo del paradigma cromático Arenas experimenta el uso preciso y creativo de las palabras tanto para el conocimiento de la realidad como en relación con lo cognitivo-afectivo del texto, es decir, lo connotativo. La novela *Otra vez el mar* es un texto cromático. El color es un eje conducente de toda la narrativa. Las relaciones léxico-semánticas, sintácticas y pragmáticas constituyen tanto “la ma-

croestructura formal como la macroestructura semántica del texto” (De Beau- grande y Dressler, 1981).

En el análisis del paradigma cromático de esta novela se ha contemplado también incursionar en el comportamiento de la cohesión léxica del texto a partir del léxico cromático como eje conducente: la cohesión léxica como herramienta de interpretación del texto, pero también como vía de la construcción textual cromática. Dentro de los mecanismos utilizados por el escritor están: a) repeticiones de unidades léxicas cromáticas, b) sinonimia y antonimia, c) hipónimos e hiperónimos, d) colocaciones y e) fraseologismos.

El cromatismo en la novela no es una simple forma, no son repeticiones innecesarias. Es una cuestión de creación literaria, una nueva forma de novelar. La novela, con sus dichos y no dichos, se convierte en una necesidad imperiosa de la salvación humana. El color da vida, nuevos significados, nuevas maneras de ser.

Las unidades léxicas cromáticas refuerzan los símbolos presentes en la novela: el mar azul abre y cierra la novela; sus contrastes de colores azul, blanco, amarillo, verde, gris, entre otros, no son simples juegos de colores, son también contrastes de esta pareja humana que va a la

playa y que pretende salvarse o no quiere salvarse, que está y no está, que experimenta el amor y el desamor, y que además comparte incertidumbres, agonías, pasiones, comunes y diferentes. El léxico cromático conduce la novela y, desde esta propuesta analítica, podría considerarse como una trasgresión contra lo prohibido y como un espacio creativo.

*Otra vez el mar* (1982), además de ser una experiencia con el azul o el blanco o la arena, el pinar o las adelfas rojas, es una experiencia cognitiva e intelectual reforzada por lo lumínico, donde las sombras y la luz son igualmente parte de los contrastes del paisaje, de la vida de los personajes y del escritor mismo. Del mismo modo, se relacionan con la experiencia sónica, los ruidos y los silencios vinculados al entorno marino, pero también con las actitudes y sentimientos de los personajes, y del escritor, por supuesto. Colores, luces, sombras, sonidos y silencios refuerzan la idea de que *Otra vez el mar* es una novela insular al igual que una novela de agonías, de incertidumbres y de nuevas maneras de ser y crear. Las imágenes conceptuales y metáforas trabajadas creativamente a partir del cromatismo del texto refuerzan la concepción de que esta obra es una novela de la frustración humana.



## Conclusiones

En la novela *Otra vez el mar* del escritor cubano Reinaldo Arenas se da con mucha fineza la polisemia del paradigma cromático, así como un conjunto de imágenes cromáticas y acromatismos que permiten la posibilidad aprehender imágenes conceptuales y metáforas ya desde lo denotativo, ya desde lo connotativo.

Esta obra es una sinfonía de colores que se propone la búsqueda de lo cubano y lo universal a través de una topografía que resalta el color vinculado al sonido, al juego de luces y sombras, e integrando al paisaje y al hombre. La novela toca aquí muy cerca las esencias de una cubanidad. El color no es una mera descripción del paisaje insular. Es un ingrediente clave en el texto. El color es identidad. Es Caribe. Es cultura.

Lo lumínico, lo sónico y lo cromático tienen una función cognitiva e intelectual en la novela. Además de ser vías del conocimiento, permiten inferencias sobre la agonía del hombre, sus incertidumbres, su actitud creativa o liberadora y sus frustraciones.

La poética de Arenas es también un nuevo modo de insularidad. No es el reflejo de una realidad pintoresca y marina, es una convicción del hombre y del novelista.



## Bibliografía

- Arenas, R., 1982. *Otra vez el mar*. España: Colección andanzas.
- Bernal Muñoz, J. L., 2007. “El color en la literatura del Modernismo”. *Anales de Literatura Española*, 15: 171-191.
- Bernárdez, E., 2006. “El papel del léxico en la organización textual”. *Revista Calidoscopio*, (2), 97-106.
- Carpentier, A., 1974. *Concierto barroco*. México: Siglo XXI
- Costa, M. y López, A, 1985. “Reinaldo Arenas ‘Otra vez el mar’”. *Revista de la Universidad de México* XL(414): 11-16.
- Darío, R., 1999. *Obras completas*. Madrid: Planeta
- De Beaugrande, R. y W. U. Dressler, 1981. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel.
- Del Casal, J., 2001. *Poesía completa y prosa selecta*. Madrid: Verbum.
- Dumitrescu, D., 1977. “Sobre la terminología cromática en la poesía de la Generación del 27”. *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Bordeaux del 2 al 8 de septiembre de 1974*. Burdeos: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. 345-354.
- Fuentes de la Paz, I. Á., 2015. *Noche insular, jardines invisibles. El concepto de la luz en la obra de José Lezama Lima: un paradigma filosófico de su cosmología*. (Tesis doctoral). España: Universidad de Salamanca.
- Fuentes, I., 2016. “Itinerario lumínico en la prosa de ficción de José Lezama Lima”. *La Jiribilla. Revista de cultura cubana*, 782.  
<http://www.lajiribilla.cu/articulo/itinerario-luminico-en-la-prosa-de-ficcion-de-jose-lezama-lima>
- Jiménez, J. R., 2008. *Obra completa: Juan Ramón Jiménez poesía*. España: Visor Libros.
- Heller, E. (2004). *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Madrid: Gustavo Gili
- Columbié, E., 2011. “La utilización de los colores en los Versos Sencillos de José Martí”. *El Exégeta*. Consultado en  
<http://elexegeta.blogspot.com/2011/01/la-utilizacion-de-los-colores-en-los.html>

- Lezama Lima, J., 2016. *Paradiso*. La Habana, Cuba: Letras Cubanas.
- Martí, J., 1953. *Obras completas*. La Habana, Cuba: LEX
- Mondragón, T., 2019. “La teoría de los colores de Goethe”. *Academia play*. <https://academiaplay.es/la-teoria-de-los-colores-de-goethe/>
- Muller Bergh, K., 1975. “Sentido y Color de Concierto Barroco”. *Revista Iberoamericana*, XLI: 92-93.
- Obregón Muñoz, H., 2017. “Las denominaciones de colores y el enriquecimiento del léxico”. *Boletín de filología* (29). <https://boletinfilologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/46648/48652>
- Oramas Díaz M. M. y E. García Pineda, 2019. *Acercamiento a la didáctica de la construcción de textos escritos literarios a partir del léxico cromático*. Chiapas: El Taller del Poeta.
- Oramas Díaz, M. M., 2012. *Estrategia Didáctica para la preparación teórico-metodológica de los profesores de español y literatura para la enseñanza del léxico y el desarrollo de la competencia lexical* (Tesis doctoral). Universidad de Ciencias Pedagógicas Enrique José Varona, La Habana, Cuba.
- Pastoureau, M., 2007 *Breve historia de los colores*. Buenos Aires: Paidós.
- Rubio Jiménez, C., 2015. *El lenguaje visual de los colores: historia, cultura y problemas en la traducción de las expresiones idiomáticas de colores* (Tesis de grado en Traducción e Interpretación). Soria, España, Universidad de Valladolid
- Savkic, S., 2010. *El léxico cromático y la ideología maya*. México: UNAM
- “Teoría del color” (s.f.). *FotoNostra*. <https://www.fotonostra.com/grafico/historiacolor.htm>

03.

# Diversidad *gnaoua* y prácticas religiosas: una aproximación al sistema de creencias y al animismo islámico contemporáneo<sup>1</sup>

*Gnawa Diversity & Religious Practices: An Approach to the Belief System & to Contemporary Islamic Animism*

recepción: 16 de diciembre 2020  
aceptación: 05 de enero 2021

Santiago Espinosa García  
Universidad de Granada

## Resumen

La cultura (también identificada como subcultura) gnaoua es probablemente la menos comprendida y estudiada de Marruecos. De origen diaspórico, sus miembros fueron descendientes de poblaciones provenientes de África Occidental (Mali) que estuvieron sujetos a un contexto de esclavitud desde la Alta Edad Media y se dispersaron a lo largo y ancho del territorio del Magreb, viéndose en algunos casos *arabizados*, en otros casos *bereberizados*, y en ambos casos *islamizados*. No obstante, en algunas de sus prácticas adscritas al grupo étnico bambara (Mali) sobrevivieron tradiciones que descansan sobre un sistema estratificado de creencias: el *panteón gnaoua*. El presente trabajo es una aproximación general a la cultura gnaoua y a su sistema de creencias, que se presenta desde un plano multicultural, con atributos, santos, genios y demonios adscritos a diversas tradiciones y de distintos orígenes. El artículo aborda de manera sintética algunas festividades rituales en cuya comprensión juegan un papel sustantivo el panteón y el folklore gnaouas. El caso de estudio proyecta una ventana al animismo islámico contemporáneo, donde la identidad cultural se manifiesta, construye y reestructura a lo largo del tiempo, a través de prácticas religiosas heterodoxas.

*Palabras clave: gnaoua, Marruecos, esclavitud, identidad, sufismo*

## Abstract

The Gnaoua culture (or subculture, as sometimes described) is probably the least understood and studied of Morocco. It is a culture of diasporic origin, whose members were descendants of populations from West Africa (Mali) under a context of slavery since the High Middle Ages. They spread throughout the Maghreb territory, sometimes *Arabized*, some others *Berberized*, always *Islamized*. However, some *Gnaoua* traditions ascribed to the Bambara ethnic group (Mali) survived, traditions that rest on a stratified belief system: the *Gnaoua Pantheon*. The present work aims at a general approach to the *Gnaoua* culture and its belief system, presented from a multicultural standpoint, with attributes, saints, geniuses and demons derived from several traditions and cultural origins. In the same way, the present work will superficially address some ritual festivities where the Pantheon and *Gnaoua* folklore play a substantial role. The case study projects a window into contemporary Islamic animism, where cultural identity is manifested, shaped, and restructured throughout time, by heterodox religious practices.

*Key words: Gnawa, Morocco, slavery, identity, Sufism*

## 1. Introducción: la diversidad *gnaoua* en Marruecos

A lo largo de la historia, el territorio del Magreb (al que pertenece el actual Marruecos) ha experimentado constantemente una amplia variedad de invasiones hegemónicas regionales, pues funge como referencia geográfica y económicamente estratégica, y como punto de encuentro para civilizaciones europeas, orientales y africanas (McKenna, 2010: 109). Marruecos, por ende, es un territorio social y culturalmente multidiverso, en parte debido a su contexto histórico, con frecuentes períodos de sujeción a colonizaciones extranjeras que fueron controlando las rutas comerciales transaharianas en el territorio y, al mismo tiempo, estableciendo o reestructurando nuevas dinámicas sociales, culturales, políticas, económicas y religiosas. La presencia de constantes cambios y actores hegemónicos —como lo fueron, desde la Edad Antigua, los fenicios, cartagineses, griegos, mauritanos y romanos, y como en la Edad Media lo fueron los diferentes

reinos bereberes, bizantinos, árabes, etc.— trajo consigo nuevos sistemas administrativos que dieron paso a una asimilación cultural y religiosa cambiante, en donde el sistema esclavista se mantuvo como un común denominador. Por otro lado, ya en la Edad Contemporánea, los constantes cambios de sistemas políticos, económicos, sociales y culturales bajo la hegemonía de sistemas coloniales —en particular bajo el dominio francés y español— intensificaron, a su vez, los flujos migratorios que se fueron estableciendo en la región gracias, en cierta medida, a los sistemas esclavistas.

---

<sup>1</sup> Agradecimientos especiales al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), México, por financiar este proyecto (2016-2019). El trabajo fue realizado como parte de la tesis doctoral *Khamlia: Identidad y cultura Gnaoua a través de prácticas religiosas populares. Una ventana al Animismo Islámico contemporáneo y organización social en el Sahara Marroquí Oriental*, presentada en la Universidad de Granada en 2020.

En el caso particular de la cultura gnaoua, la institución de la esclavitud jugó un papel primario para el establecimiento de comunidades provenientes de África Occidental, comunidades adjudicadas a diversos grupos étnicos de la región, pertenecientes en su mayoría a la familia etnolingüística mandé y, en específico, al grupo étnico bambara, del que los gnaoua del pueblo de Khamlia (región de Erg Chebbi, Marruecos) suelen identificarse como descendientes. Más allá de eso, la cultura gnaoua se conforma por un crisol forzado de grupos étnicos, tradiciones y culturas de diversas adscripciones, debido, en parte, a la migración forzada.

Nótese que, de acuerdo con Austen (2010), el término *mandé* no hace referencia a un idioma específico, sino a una extendida familia de idiomas relacionados entre sí. Dentro de este grupo, cuatro de las lenguas más habladas son la bambara (centro de Mali), la malinké (sur de Mali y norte de Guinea), la dyula (Burkina Faso y Costa de Marfil) y la soninké (Ghana). Estas han podido considerarse lenguas ligadas de un solo idioma; sin embargo, *mandé* no es única y exclusivamente un idioma, también es una cultura con sus propias prácticas sociales, culturales y religiosas (una de las más distintivas es un tipo de sistema de castas), donde ciertos oficios, como la herrería, los trabajos en cuero y la repre-

sentación pública de música, poesía y narración, eran dominio exclusivo de linajes específicos (Austen, 2010: 107-108).

Partiendo de la complejidad de los orígenes multiculturales de la cultura gnaoua en el Magreb, es posible reconocer, al mismo tiempo, la complejidad y diversidad de esta cultura dependiendo de la localización geográfica de sus diferentes comunidades en Marruecos. Estas mantienen importantes diferencias y se insertan en distintos contextos socioculturales e históricos, con una amplia posibilidad de ramificación de carácter social o cultural, y con la presencia de diferentes clanes, familias y comunidades que se reconocen por sus características identitarias —como el caso del uso de colores tradicionales, ropas, tatuajes, accesorios, etc.

Dentro de este gran microuniverso gnaoua, resaltan algunas comunidades que fueron arabizadas, o bien berberizadas a lo largo del tiempo y, por consiguiente, poseen marcadas diferencias entre sí. En este caso, nos enfocaremos en las comunidades gnaoua-bereber de Marruecos, no sin distinguir entre las principales comunidades gnaoua en el Magreb. Posteriormente, se realizará una esquematización e identificación precisa del *panteón gnaoua*, es decir, del conjunto de santos y genios del sistema de creencias gnaoua, enfatizando



también el valor de las prácticas religiosas que imprimen una fuerza significativa en la construcción de la identidad y la religiosidad colectiva y personal.

De acuerdo con Mohamed Oujeaa —presidente de la asociación Al-Khamlia, y eximán de la mezquita del pueblo de Khamlia, al sureste de Marruecos—<sup>2</sup> los términos *ismkhan* o *ignaoun* hacen referencia, según la noción bereber, a los habitantes de origen subsahariano y con media filiación negra de Marruecos. *Ismkhan* significa literalmente “negros” (y “esclavos”, como derivado) en amazigh; *ignaoun* es el plural de *agnaw*. Por otro lado, *marsawi* significa “del puerto”; alude a una cultura gnaoua, la cual se cree que llegó por los puertos, como el de Tánger.

Ahora bien, con el fin de reconocer algunas distinciones fundamentales entre los *ismkhan*, es preciso enfocarse en los orígenes de dos tipos: los “*ismkhan* del sur” y los “*ismkhan* de Elmrsooui”. Los primeros se localizan en la región de Sus y el Tafilálet. Los segundos se ubican —principalmente— en el pueblo de Esaouira, en la costa central atlántica de Marruecos. La lengua utilizada por los *ismkhan* varía entre ambas regiones: mientras los del sur hablan mayoritariamente el idioma tamazigh (bereber), los del centro y norte se comunican en árabe coloquial

marroquí; de ahí que los primeros compartan lazos estrechos con la cultura bereber y los segundos con la cultura árabe, y posean sentidos de identidad colectiva diferentes, manteniendo también tradiciones y orígenes distintos.

La música es, de manera general, un común denominador en términos de valorización cultural por su vinculación espiritual; sin embargo, existen diferencias entre las letras de las variadas canciones o piezas musicales, los instrumentos, los colores tradicionales, etc.

En este sentido, y de acuerdo con la población local de Khamlia, de la región de Erg Chebbi, Marruecos, el tambor o ganga es el principal instrumento musical para los *ismkhan* del sur, quedando en un segundo plano las castañuelas de metal llamadas *ozlan* o *iqrkashen*. Por su parte, los *ismkhan* del norte utilizan principalmente el *guembri* (instrumento de cuerda de tonalidad baja). De la misma forma, en el norte suele haber un solo ritmo tradicional, mientras que en sur hay una amplia variedad de ritmos; en el caso de los *ismkhan* del sur, se siguen los múlti-

---

<sup>2</sup> Mohamed Oujeaa fue entrevistado como parte del trabajo etnográfico que sustentó este artículo.



ples ritmos del tambor con los pies en un sentido lógico y dinámico, el cual viene a simbolizar, de acuerdo con el entrevistado Mohamed Oujeaa, la sumisión y el sonido de las cadenas (representado por las castañuelas de metal) cuyo peso experimentaron las comunidades antaño esclavizadas al momento de atravesar a pie largos trayectos por el desierto del Sahara de un punto de origen A (por ejemplo Malí) a un punto receptor B (el Magreb) —esto en el mejor de los casos, ya que generalmente estos largos y arduos trayectos a pie y encadenados tuvieron lugar no una sola vez, sino en repetidas ocasiones, dependiendo del constante intercambio de capital humano en la región.

La danza o el baile es otro común denominador en las comunidades gnaoua del Magreb. En el baile gnaoua del sur existen tres tipos principales de coreografías musicales:

1. *Tamaghate*, donde el grupo de músicos bailan formando un círculo en movimiento, primero en una dirección y luego en dirección opuesta a las manecillas del reloj.
2. *Takhbbachyite*, en la que, mientras el grupo toca la música, dos componentes del grupo entran al círculo y realizan coreografías distintas con giros.
3. *Tadoukoute* o *errjila*, marcada cuando

los tambores dejan de sonar y los músicos que tocan las castañuelas metálicas (o *iqrkashen*) siguen el ritmo con sus pies. Se realiza cuando los tambores se han destensado después de un largo tiempo tocando y se aprovecha el momento para tensarlos poniéndolos cerca del fuego.

Con respecto a la vestimenta, los *ismkhan* del sur generalmente utilizan *djilabas* (hábito o batón tradicional de una pieza) blancas, cinturón rojo, babuchas (zapatos tradicionales) blancas, y turbante blanco. Los *ismkhan* del norte llevan hábitos de varios colores, como el blanco, el verde y el rojo, a juego con los *trabouches* o turbantes tradicionales. Los movimientos, lo mismo que los accesorios, representan algunos aspectos de la vida cotidiana de esta población en particular, partiendo fundamentos históricos, como sucede al final de un momento ritual, cuando un miembro retira todos los cuchillos de los danzantes, simbolizando con ello el fin de la guerra y la esclavitud.

Como ya hemos mencionado, de acuerdo con algunos testimonios locales en Khamlia, los *ismkhan* del sur teóricamente habrían llegado al Magreb en caravanas que cruzaban el desierto en épocas medievales; mientras que los del norte lo habrían hecho en barcos que arribaron al puerto de Esaouira en épocas modernas.

Principales tipos de origen	Localización	Lengua	Instrumentos musicales	Danzas o coreografías	Vestimentas	Diferencias históricas	Ritmos
<i>Ismkhan del sur</i>	Región del Sus, sur y sureste del Tafilálet, Khamlia.	Bereber	- Tambor <i>ganga</i> - Castañuelas metálicas <i>ozlan</i> o <i>iqrkashen</i> - <i>Guembri</i> (instrumento de cuerda de tonalidad baja)	- <i>Tamaghate</i> - <i>Takhbba-chyite</i> - <i>Tadoukou-te</i> o <i>errjila</i>	<i>Djilaba</i> blanca, cinturón rojo, babuchas blancas, turbante blanco.  Accesorios: cuchillo.	Llegaron a Marruecos en caravanas que cruzaban el desierto a pie.	Amplia variedad de ritmos.
<i>Ismkhan de Elmrsaoui</i>	Se instalan en el pueblo de Esaouira, costa central de Marruecos.	Árabe coloquial marroquí	Guembri, <i>iqrkashen</i>	Menor participación femenina con respecto a los del sur.	Hábitos de varios colores: blanco, verde y rojo a juego con los sombreros o <i>trabouches</i> tradicionales.	Llegaron en barcos al puerto de Esaouira.	Un solo ritmo tradicional.

---

**Tabla 1:** Principales orígenes gnaoua y sus diferencias. Elaboración propia a partir de información de la asociación Al-Khamlia, 2017.

## 2. El panteón gnaoua

El *panteón gnaoua* es el complejo sistema estratificado de espíritus o ánimas (Sum, 2012; Bruni, 2013) que forman parte importante de su cosmovisión y religiosidad popular. Tales ánimas pueden ser santos (*salihin*) o genios (*djinn*); asimismo, pueden fungir como expiadores o bien como poseedores (*mluk*). En su mayoría, los santos y las santas son de adscripción islámica, aunque existen algunas excepciones de origen preislámico; por otro lado, los genios suelen ser de origen subsahariano. El panteón gnaoua es particularmente recurrido en momentos y espacios rituales, como en el ritual de la *lila* (*layla*, literalmente “noche”), en donde la motivación de invocación es de carácter medicinal y se construye una relación curador-enfermo. La comunicación entre el humano y las entidades espirituales es posible a través de la música y los colores; en el ritual señalado, por ejemplo, la entidad en cuestión será invocada para poseer al “padeciente” y se presentará a través de la elección de un color y caracterizado por su pieza musical correspondiente. Se mantendrá la comunicación entre el *maalem* y la entidad a través de la música. Concluida la comunicación entre ellos, la entidad abandonará el cuerpo del paciente, quien se habrá curado del mal que lo aquejaba, o bien habrá iniciado un proceso de mejoría.

Sum (2012) explica que los santos fueron personas que debido a sus buenas acciones y milagros realizados en vida se convirtieron en seres espirituales después de morir. Suelen ser islámicos o, en algunos casos, bereberes. Por su parte, los genios son entidades que habitan en el agua, el desierto, el aire o lugares peculiares como los mataderos; se les asocia con un color y con música característicos. Los genios poseen atributos similares a los santos y algunos cuentan con lugares de culto en los que se les reconoce e invoca. Tanto los genios como los santos poseen una bendición o energía particular que les dota de poderes sobrenaturales; de acuerdo con la creencia gnaoua, tienen las facultades de interferir su voluntad en el mundo físico y espiritual, así como en la cotidianidad humana y su libre albedrío (Sum, 2012: 45). Sum plantea que, a pesar de la fuerte presencia animista en la cosmogonía gnaoua, los miembros de esta comunidad son musulmanes devotos y Dios (*Allah*) ocupa un lugar central y significativo en su visión del mundo. En los ritos de posesión, Alá y el Profeta son invocados antes que cualquier santo o espíritu; de la misma forma, las canciones de su santo patrono Bilal son interpretadas en la primera parte de sus ceremonias. Sidna Bilal reafirma su lealtad al islam dentro de lo diverso de sus creencias (Díaz Collao, 2016: 27-28).

De forma específica y sistemática, cada uno de los espíritus tiene un conjunto único de piezas musicales, un color principal, un incienso particular, entre otros elementos. Esta información resulta sustantiva y etnográficamente relevante a la hora de estudiar la identidad cultural, la cosmovisión, las tradiciones y la religiosidad popular de la cultura gnaoua. Sin embargo, es necesario reconocer que dependiendo de la fuente de información o informante en cuestión —sea testigo, participante o poseído—, las habilidades, actitudes e identidad de un espíritu particular (al igual que del resto del panteón gnaoua) pueden variar en contenido, congruencia, historia, etc., de manera que los límites entre ellos no suelen ser precisos. Debido a esto, la información de los espíritus o entidades del panteón gnaoua se revelará de manera fragmentada y reformulada.

Algunos autores (Hell, 2002) dividen los espíritus en dos grandes grupos: los blancos y los negros. Los espíritus blancos son “islámicos” y pertenecen a los colores blanco, rojo, verde y azul. Los espíritus negros o “africanos” pertenecen en su mayoría a los colores amarillo, multicolor y negro. Hell distingue a los primeros de los segundos dado que estos últimos se consideran aún más peligrosos (Rode, 2009: 15).

Por su parte, el término *mluk* hace referencia a algunas entidades sobrenatura-

les, espíritus, santos y genios adscritos al panteón gnaoua. A los espíritus poseedores generalmente se les atribuyen propiedades negativas (Sum, 2012: 16).

De acuerdo con Sum (2012), a diferencia del místico sufí que se esfuerza por llenar el abismo entre Dios y el ser humano con la finalidad de encaminarse hacia el contacto o unión con aquel, el ritual gnaoua se caracteriza por mantener un adorcismo particular, en el sentido de que en él es importante acomodar a las entidades sobrenaturales mediante la posesión del cuerpo humano. El esfuerzo personal y la *baraka* (bendición) determinan la alianza de uno con el espíritu en cuestión. Sin embargo, todo sucede bajo la protección y la voluntad de Dios (Sum, 2012: 44).

## 2.1. Los santos del panteón gnaoua (*salihin*)

### *Bilal Ibn Rabah:* *ancestro espiritual de los gnaoua*

Bilal Ibn Rabah (580-640 d. C.) fue el primer muecín (responsable de convocar el llamado a la oración en las mezquitas, conocido como *adhan*) y uno de los primeros personajes en convertirse al islam, el primero de media filiación negra, de orígenes etíopes. Bilal

fue un personaje relevante en la historia del islam dado que fue amigo cercano del profeta Mahoma. Nacido en la ciudad santa de La Meca, fue esclavo y posteriormente fue liberado por el Profeta, con quien peleó batallas en Badr y Uhud. Además de cumplir sus responsabilidades como muecín, Bilal era también el tesorero de la mezquita de La Meca y del profeta Mahoma, por lo que llevaba a cabo importantes labores sociales y económicas (Peermohamed, 1975: 48-49). No obstante, era constantemente agredido en la vida pública por sus orígenes étnicos y su anterior posición de esclavo comprado por Abu Bakr (primer califa del islam) a petición del profeta Mahoma. Al fallecer este último, Bilal se emancipa de Abu Bakr, pues encuentra insoportable vivir en Medina y La Meca. Una versión afirma que Bilal murió en Damasco (Gibb *et al.*, 1986: 1215), otra sostiene que murió en Amán; en cada una de estas ciudades existe una mezquita que alberga el mausoleo de Bilal, y ambas se han convertido en importantes puntos de peregrinación.

Los gnaouas reconocen a Bilal como su ancestro, conocido a veces con el nombre de Ibn Hamama. Sus ritos de iniciación y su parentesco espiritual con Sidna Bilal fortalecen la construcción de un pasado esclavo, siendo el antepasado simbólico y patrono de los gnaoua. A través de él, la cofradía gnaoua legitima su linaje místico. Contar

con un personaje fundacional santificado por un proceso popular de legitimidad resulta importante dada la carencia de un santo fundador detectable en esa cofradía, situación que, de hecho, se compensa con la figura de Bilal (Díaz Collao, 2016: 26-27).

De acuerdo con Mohamed Oujeaa —que, como se indicó antes, es local de Khamlia, Marruecos, antiguo imán de la mezquita de Khamlia y presidente de la asociación Al Khamlia—, el testimonio siguiente cuenta cómo y por qué Sidna Bilal ejecutó la primera música y danza de los gnaoua:

Cuenta la historia que un día la hija del profeta, Lala Fátima Azora, estaba enfadada con Sidna Ali, su marido y sobrino del profeta. Ella se escondió en su habitación y rechazó ver a Sidna Ali. Sidna Bilal, siendo testigo del malentendido entre los dos esposos, decidió junto a su amigo Same reconciliarlos. Se fabricó unas castañuelas de madera y un tambor; luego se pusieron a tocar y a realizar bailes acrobáticos. Lala Fátima Azora salió de su habitación encantada y los siguió. Gracias a esta estratagema Sidna Bilal condujo a Lala Fátima hasta la habitación de Sidna Ali.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Entrevista etnográfica a Mohamed Oujeaa.

Desde un aspecto litúrgico, si bien no se alude a Bilal de manera abierta y explícita en el Corán (al menos no en la versión original en árabe), sí es mencionado en algunos comentarios e interpretaciones de ciertas suras (capítulos) y alyas (versículos), en particular de algunas traducciones coránicas al inglés y al español. En estos textos se hacen sobre él tres principales referencias:

1. La relación cercana de Bilal con el profeta Mahoma (Mulla Huech, 2013: 605; González Bórnez, 2008: 123, 134, 272, 280):
2. La orden del profeta a Bilal para llevar a cabo el *adhan* (Taqi-ud-Din Al-Hilali, 1998: 154).
3. El consejo del profeta a Bilal en torno a la usura (Taqi-ud-Din Al-Hilali, 1998: 154-163).

Más allá de la limitada información sobre Bilal en los comentarios de traducciones del Corán, se revela información más sustantiva en los diferentes *hadiths* (hádices). En el primer *hadith*, el *Sahih Al-Bukhari* (1997), este personaje es mencionado en cada uno de los nueve tomos en al menos 81 ocasiones, tocando temáticas y situaciones en donde se vio involucrado con y sin el profeta Mahoma. Estas narraciones abordan situaciones repetitivas (desde la perspectiva de diferentes personajes).

### *Sidi Heddi Buhala: patrón de los locos*

Sidi Heddi Buhala es el patrón de los “locos” o enfermos mentales, señor de hombres que conciben el conocimiento como un camino con dificultades o renunciadas, uno que solo quienes tienen cierto padecimiento mental o, simplemente, no están en su sano juicio pueden experimentar (La-fuente, 2003; Díaz Collao, 2016: 48). Actualmente existen algunas cofradías en el Magreb, por ejemplo, en Beni Arós (Brunel, 1955). Sidi Heddi Buhala se distingue por sus prendas y ropajes multicolores, llenos de parches, remiendos y roturas; por lo mismo, en rituales como la *lila* no es relacionado únicamente con un color, sino con lo multicolor.

La información histórica sobre Sidi Heddi, y en especial sobre su vida como líder de una cofradía espiritual en la *zaouia* en Beni Arós (Marruecos), se transmitió —como sucede de manera frecuente cuando se trata de historias referentes a santos del mundo islámico, en particular en el norte de África— por medio de la tradición oral. En esta la realidad histórica se mezcla con leyendas populares en las que ni el tiempo ni el espacio son de relevancia central, como sí lo son las acciones milagrosas atribuidas al santo o la santa, transmitidas a través del folklore popular. De acuerdo con la tradi-



ción, Sidi Heddi nació en Aoufous, Tafilálet (Marruecos), cerca de la actual Erfoud. La fecha exacta de su nacimiento se desconoce, pero existen diferentes hipótesis al respecto: se cree que debió nacer entre 1740 y 1805, o bien entre 1810 y 1815 (Brunel, 1955). Este personaje vestía con una *djilaba* harapienta como símbolo de humildad y mortificación, pues había renunciado a los placeres físicos y practicaba la abstinencia y el celibato. Más allá de eso, la leyenda le atribuye el poder de realizar milagros y curar enfermedades, en particular, el poder de sanar o controlar enfermedades mentales, e incluso de estimular la fertilidad a las mujeres que manifestaban problemas. A su vez, se le atribuye el poder de controlar fuerzas espirituales o ánimas asociadas con el plano negativo o maligno, así como el poder de hacer llover en momentos de sequías (dada la localización geográfica desértica), reconocer o adivinar pensamientos y contar con la *baraka* (bendición) o *santidad* de Dios (Tetuanguergues, 2011).

Este santo fundó el movimiento *heddawa* (Brunel, 1955). Los integrantes de esta cofradía espiritual son los *heddawa* o *buhala* (*bukhali*), una comunidad de monjes nómadas o trotamundos que, tal como el santo, visten harapos, están sin afeitar y en celibato permanente, se sustentan constantemente de las limosnas, tocan tambores y en algunas ocasiones hacen uso del

cannabis con fines espirituales. Los *buhala* solían despertar respeto en la sociedad por sus prácticas venerables, pero eran, sobre todo, temidos debido a sus conocimientos respecto a lo que la comunidad consideraba maldiciones o poderes sobrenaturales. No obstante, sus prácticas se consideraban —y aún hoy en día llegan a considerarse— paganas y fuera de la ortodoxia islámica; de la misma forma, los miembros de este grupo fueron considerados vagabundos y herejes por formar parte de una de las clases sociales menos favorecidas.

En la cofradía, de manera singular, existen principios, costumbres o normas de organización particulares respecto al resto de las cofradías sufíes tradicionales, tanto en Marruecos como en el extranjero, y respecto a la ortodoxia islámica. Esta institución realiza una importante labor social altamente benéfica para el peregrino, ya que suele brindar asilo y alimento durante tres noches seguidas a los fieles visitantes que soliciten amparo. Cuenta con limitados bienes, como ganado y otros productos, y la *zaouia* es resguardada por un *mokkadem* o *muqaddam*, quien es el director y administrador del lugar (Tetuanguergues, 2011).

Como se verá más adelante, este personaje santificado aparece como protagonista en al menos tres rituales *gnaoua* (Lafuente, 2003), a saber: el ritual en honor Sidi Hed-



di Buhala, la terapia buhali para pacientes con enfermedades o padecimientos mentales, y el ritual de la *lila* (noche).

### *Sidi Mulay Abdelqader*

Abd AlQadir Djilani o Muhyi lDin Abu Muhammad Abu Salih Abd alQadir alDjilani alHasani wa'l Husayni vivió entre 1077 y 1166 (Feriali, 2009: 72). Nació el primer día del mes de Ramadán (mes sagrado del islam, por lo que ese día se realizan celebraciones en su honor) en Guilán, Irán, y falleció en Bagdad, Irak; sin embargo, otras fuentes afirman que Abd alQadir alDjilani vivió entre en algún punto entre 561 y 1166 (Lewis *et al.*, 1986: 33). Así pues, su biografía revela información contrastante según las diversas posiciones respecto a este santo, a quien corresponde el color blanco y gobierna el panteón de los santos y los espíritus sobrenaturales. Su padre fue una importante persona de linaje, respetado y santificado por su comunidad, conocido como “el que ama a Dios” (Adamec, 1975: 177; Qadri, 2000: 19).

Este santo resalta por su particular forma de ser y por su historia. Vivió en su pueblo natal hasta 1095, cuando a la edad de 18 años se trasladó a la ciudad de Bagdad con propósitos académicos para profundizar en los estudios coránicos y jurídicos, en particular con relación a la ley islámica de tradi-

ción hanbali (Campo, 2009: 4). Al concluir sus estudios abandonó Bagdad y tuvo una vida errante en el extenso desierto de Irak durante 25 años (Esposito, 2004: 160).

De acuerdo con la *Enciclopedia Británica*, en 1127 en Bagdad Abd alQadir alDjilani comenzó sus labores retóricas y predicativas (“Abd al-Qadir al-Jilani”, *Encyclopaedia Britannica*, 2019) para después encontrar espacio entre el personal académico de la madrasa (universidad) local, donde destacó por su popularidad entre sus alumnos. En su vida académica se involucraba de manera cotidiana y diaria en la docencia de la jurisprudencia o derecho islámico por las mañanas (fiqh, hadith), y por las tardes dictaba discursos sobre filosofía islámica y ciencias coránicas, en los cuales sobresalía como un predicador convincente que podía convertir a judíos y cristianos (*Ibid.*). Este santo permanece como un punto simbólico de reconciliación entre la dimensión mística del islam (sufismo) y la naturaleza ortodoxa de la ley islámica.

Siendo el nuevo jeque, él y su familia vivieron en la madrasa hasta su muerte en 1166. Su hijo, Abdul Razzaq, le sucedió como jeque y publicó una biografía suya donde califica de particularmente distinta y prestigiosa su reputación como fundador de una orden o cofradía sufí (Tarin, 1996).

Mulay Abdelqader Djilani rige a todos los santos del panteón gnaoua (Díaz Collao, 2016: 28). Es conocido como sultán de los santos y protector de los vagabundos de Dios (Sum, 2012: 231). Es también el poderoso protector, santo y portador del camino (Sum, 2012: 46), y fundador de la primera y más antigua escuela u orden de adscripción sufí (*tárika*) en Marruecos (Lewis *et al.*, 1986: 700), llamada *qadiriyya*. Esta orden de los autoproclamados derviches fue nombrada después de que Abd al-Iqadir al-Djilani (1166) fuera el director de la escuela religiosa (madrasa) de la ley de tfanball en Bagdad. Sus sermones están recopilados en *al-Fath al-Rabbani* (Van Donzel *et al.*, 1997: 380-383).

A los seguidores de este santo o miembros de la cofradía, los jilaliyya, les corresponde la tarea de abrir algunos rituales o ceremonias con la invocación de Abd al-Qadir al-Djilani, a través de una pieza musical específica, resaltando el estatus del santo fundador de la cofradía. La invocación de Djilani abre la puerta a las demás ánimas o espíritus y a los rituales de posesión (Bruni, 2013: 11; Díaz Collao, 2016: 29). En rituales como la *lila* se suele dar comienzo con la pieza musical o suite particular de Djilani, gobernante del mundo invisible (Bruni, 2013). “Con él se abre la sección de

los *mluk* masculinos, que supervisan Sidi Mimún y Lala Mimuna” (Bruni, 2013; Díaz Collao, 2016: 41).

Actualmente, sigue siendo importante valorar los testimonios del rol de este santo entre los gnaoua, debido a que, según cuentan en otros lugares, se trata de la cofradía “madre” que acogió a los libertos y esclavos, los islamizó, y por eso aparece este personaje como santo principal.

### *Sidi Musa*

Como es el caso de muchos santos y genios, Sidi Musa (Moisés) tiene diferentes versiones. Por un lado, Sidi Musa al Bahri (del mar) es el maestro y líder de los espíritus o genios del agua y el mar (*musawiyin*) de ambos géneros (femeninos y masculinos), también vinculados con el color azul oscuro; Musa, por su parte, está generalmente asociado con el color azul (Díaz Collao, 2016: 28). Este socorrido espíritu azul es el espíritu del Moisés bíblico, de orígenes judío y judío, asociado con el agua dado que, de acuerdo con la tradición, reclutando el poder de Dios, separó el Mar Rojo y condujo a los israelitas a través del desierto; además, golpeó una piedra y provocó que brotara un manantial (Rode, 2009: 16). Su influencia sobre el agua es lo que caracteriza algunos de los com-

portamientos de los poseídos durante algunos rituales gnaoua, como el caso del ritual de la *lila*. Bajo la influencia de Sidi Musa, los poseídos bailan salvajemente mientras balancean un gran cuenco lleno de agua sobre sus cabezas y son rociados o mojados con agua; después caen al piso y realizan movimientos de nado (Witulski, 2009: 52).

Es el santo patrón de los viajes, el profeta Moisés del Antiguo Testamento, que fue colocado sobre las aguas cuando era niño y que las separó para los israelitas cuando era adulto. Protege a los pescadores, pero también representa la fuente de la vida (Kapchan, 2007: 182-83; Sum, 2012: 252-253).

Sidi Musa está involucrado en el ciclo de la vida, la muerte y el renacimiento; además de ser “el santo patrón de los mares, es el maestro de los magos junto con el profeta Abraham” (Claisse, 2003: 145). Es un santo que no aflige, sino que bendice (Sum, 2012: 253), como también es el caso de Moulay Ibrahim (Abraham): son dos de las tantas figuras sincréticas en la historia del Corán (Witulski, 2009: 51) que juegan un papel y tienen una jerarquía importante en el panteón gnaoua.

Paralelamente, algunos autores especifican ciertas propuestas alternativas de

origen: por ejemplo, que Musa fue un santo del siglo xiii cuyo santuario existe en la costa y cuyos poderes se cree que curan la esterilidad y otras afecciones. Asimismo, existe un santo llamado Sidi Ahmed u Musa, venerado en Tazerualt, Marruecos, de quien se dice que vivió entre 1460 y 1564 (Topper, 2015: 35). Sobre los orígenes de este personaje, se encuentra una cierta vinculación con una antigua leyenda, y se le relaciona con el antiguo héroe griego Odiseo (o Ulises). En el poema épico griego de Homero, se narra el regreso de este a Ítaca (Odisea) tras haber concluido la guerra de Troya, así como su experiencia con el cíclope Polifemo, hijo de Poseidón. El mismo tema reaparece alrededor de Sidi Ahmed u Musa, un hábil navegante, inteligente y audaz estratega marítimo, señor de los mares.

### *Mulay Ibrahim*

El caso de Ibrahim resulta interesante por diversas razones: en primer lugar, como algunos de los espíritus que integran el panteón gnaoua, se presenta como una figura sincrética (Witulski, 2009: 51) con orígenes preislámicos y de culturas distintas —tal es el caso, como se mencionó, de Musa (Moisés, de origen judío y judío)—. Ibrahim es vinculado con Abraham, padre del monoteísmo (Sum, 2012:

302) de origen prejuicio y judío. Además, es mencionado en el Corán en repetidas ocasiones y, en consecuencia, goza de un estatus particularmente elevado en el sistema de creencias gnaoua y en su panteón. Finalmente, este profeta es reconocido en las tres principales religiones monoteístas: el judaísmo, el cristianismo y el islam; se alude a él en repetidas ocasiones tanto en el Génesis en la Torá (Antiguo Testamento), como en el Nuevo Testamento cristiano y en el Corán, donde se le reconoce como descendiente del profeta Noé y, a su vez, de Adán, padre de Ismael e Isaac. Así pues, se trata de un personaje triplemente santificado. Este profeta también es considerado “maestro de los magos” (Claisse, 2003:145; Sum, 2012: 253), y es patrón de Marrakech, reconocido como “el que allana los caminos y propicia la fertilidad”.

El judaísmo, el cristianismo y el islam mantienen, ciertamente, un anclaje o un punto de intersección, es decir, un derecho teológico con respecto al profeta Ibrahim, quien predicó desde la idea de un monoteísmo estricto o rígido, el cual ha sido revelado y corregido por Dios en diversas ocasiones a lo largo del tiempo. De esta manera, este profeta representa un eslabón importante en una cadena de linaje teológico. Asimismo, se cree que el mensajero final en esta línea de profetas es Mahoma, cuyo mensaje reemplaza o

modifica todas las versiones anteriores de la revelación divina (Feriali, 2009: 34).

Dada su relevancia teológica preislámica, el profeta Ibrahim es mencionado constantemente en el Corán, por lo que, de manera singular, representa el arquetipo del musulmán ideal, y es el reconocido reformador de la Kaaba en ciudad santa de La Meca. De acuerdo con la tradición islámica, Ibrahim es el pionero del islam, de modo que ocupa una posición exaltada entre los principales profetas. Por lo mismo se considera el más “amado de Dios” y se le cuenta entre los hombres más honorables y más excelentes a la vista de esta divinidad. Así pues, representa un modelo a seguir para la comunidad en las tres principales religiones monoteístas.

Alrededor del profeta Ibrahim o Abraham se fundamenta una de las festividades religiosas más significativas para la tradición islámica: Eid al-Adha (“día del sagrado sacrificio”), mejor conocido como la Fiesta del Cordero, donde se conmemora el ejemplo de sumisión del profeta Ibrahim a la voluntad de Dios. En esta festividad se rememora la historia de Abraham, a quien Dios le ordena sacrificar a su hijo, lo que supone para él una prueba de fe.

Nombre del santo	Color	Salihin / mluk	Género	Descripción	Canción	Adscripción u origen	Accesorios
<i>Vali Sidi Bilal (Bilal ibn Rabah)</i>	Blanco	Santo ( <i>salihin</i> )	M	Patrón de los gnaoua y compañero del Profeta. Nació esclavo en La Meca. Se le atribuye la distinción de ser el segundo adulto, tras el primer califa Abu Bakr, en abrazar el islam. Liberado por Abou Bakr, emigró a Medina con el Profeta y lo acompañó en todas las operaciones militares.	-Pieza introductoria en honor a Bilal	Etiopía / islam	
<i>Sidi Heddi Buhala</i>	Multicolor	Santo y poseedor ( <i>mluk</i> )	M	Vagabundos de Dios. Verdaderos creyentes.	-Buderabela	Subsahariano	Ropajes remendados, con roturas y parches
<i>Mulay Abdelqader Sidi Djilani</i>	Blanco / verde	Santo ( <i>salihin</i> )	M	Sultán de los santos y protector. Fundador de la cofradía jilala en Marruecos. Abre la puerta a los espíritus y a las ceremonias de posesión.	-Mulay Abdelqader Jilali -Jilali Rasul Allah -Jilali Bou 'Alem -Dawi Hali -Ydir Allah Axir Ya Mulay Abdelqader Jilali -Allah Allah Ya Mulay Jilali -Sadi Bula Wali Jali	Islam	Túnica remendada, cuchillo, bolsa con pan y azúcar

Nombre del santo	Color	Salihin / mluk	Género	Descripción	Canción	Adscripción u origen	Accesorios
<i>Sidi Musa (Moisés)</i>	Azul marino	Santo ( <i>salihin</i> )	M	Apodado el Marino, señor de los viajeros marítimos y del agua.	-Musawiyin -Waiye Ye-Ya Rasul Allah -Kubayli Bala	Judaísmo	Tazón, agua, cuchillo
<i>Mulay Ibrahim (Abraham)</i>	Verde	Santo ( <i>salihin</i> )	M	Patrón de Marrakech; cuida los caminos, hace la vida más fácil y propicia la fertilidad. Se le pide fuerza y vigor para afrontar la vida con optimismo.	-Mulay Ibrahim	Judaísmo	
<i>Rijal Allah (Los Hombres de Dios)</i>	Blanco	Santos	M	Protectores de personas pías. Hombres de Dios.	-Asarout ihal l bab, A Rishal Allah fash yaat anouba	Islam	Turbante blanco
<i>Shorfa</i>	Blanco	Santos	M	Seguidores del profeta Mahoma, los nobles y familia del Profeta.		Islam	

**Tabla 2.** Los santos del panteón gnaoua (*salihin*). Elaboración propia a partir de los resultados de la investigación y el trabajo etnográfico, 2017.

## 2.2. Los genios (*djinn*) poseedores (*mluk*) del panteón gnaoua

### *Sidi Mimún*

Sidi Mimún es un singular espíritu (*djinn* o genio) poseedor (*mluk*) masculino y principal miembro de los espíritus atribuidos al color negro, de origen subsahariano. Él y Lala Mimuna son los espíritus más poderosos y peligrosos del África subsahariana (Díaz Collao, 2016: 28): el título *Sidi* es traducido como “mi señor” o “santo” (Bruni, 2013). Además, estos dos personajes son los guardianes de “la puerta del Sudán”, hogar de múltiples espíritus subsaharianos. Tanto el término de “la puerta” como la frase “gente de la puerta de Dios” hacen referencia a los espíritus africanos y al islam en una misma línea, en donde la gente (los guardianes) apunta a la cohorte africana de entidades sobrenaturales (Sidi Mimún y Lala Mimuna) y a Alá (Dios) (Sum, 2012: 44, 46).

Por otra parte, algunos autores (Pâques, 1991; Claisse, 2003) diferencian entre dos principales tipos de gnaoua: los de *ganga* (encomendados a Mimuna y Mimún), comunidades de carácter rural que formaban parte del comercio de esclavos (Claisse, 2003: 29) en territorios bereberes de Marruecos, y los gnaoua urbanos (encomendados a Sidi Bilal), que fueron

los “sirvientes personales del profeta Mahoma” (Sum, 2012: 12).

Sidi Mimún y Lala Mimuna son los líderes de todos los espíritus atribuidos al color negro, y son considerados polos opuestos que equilibran las dos fuerzas complementarias de la cosmogonía gnaoua (Hell, 2002: 118, 140-141; Pâques, 1991), que deben apaciguarse y procurarse para obtener su protección posterior (Sum, 2012: 233). Asimismo, Gnaoui Baba Mimún (Padre Mimún) es el poderoso tutelar de los gnaoua y quien abre la puerta ritual a todos los genios (*djinn*s) y espíritus poseedores (*mluk*). Se le considera “el gran herrero y el maestro del fuego telúrico” (Hell, 2002: 169, 187). Rey de los genios, gobierna la fundación del universo y preside la actualización del potencial del inframundo y la transmutación del material primitivo (Hell, 2002: 191). Según Hell, Sidi Mimún y Lala Mimuna “corresponden a la realidad única de lo invisible (Gnawi Baba Mimún) reproducida en dos formas sexuales” (Hell, 2002: 183; Sum, 2012: 304). Sidi Mimún es considerado tanto un genio como un santo; para los gnaoua de Marrakech tiene el estatus de santo guerrero (Claisse, 2003: 140).

Un nombre alternativo para este genio es *Baba Mimún*, el guardián de los gnaoua; suele ser conocido como “maestro de las



puertas de Sudán” (Hell, 2002: 141) y es miembro importante del panteón de color negro (Rode, 2009: 15-16). De manera paralela, existe una interesante relación (Pâques, 1991: 290) de cuatro esclavos negros (Lala Mimuna, Ghumami, Marhaba, y Sidi Mimún) que representan los cuatro libros sagrados: Mimuna representa el Corán; Ghumami, el evangelio cristiano; Marhaba, los salmos de Moisés, y, finalmente, Sidi Mimún, el Génesis de Abraham, “padre de la Luz” (1991: 292). Desde este punto de vista, existe una integración de los profetas que pertenecen al judaísmo y los del cristianismo en la cosmología gnaoua, donde terminan por alinearse con las prácticas rituales del islam (Sum, 2012: 302).

De manera conjunta, algunos autores profundizan en el análisis de este personaje y señalan que Mimún no es solamente el santo patrón, sino un maestro de iniciación, decorado con conchas de huesos de vaca (vistos como un símbolo de África Subsahariana, ya que los espíritus de color negro representan de forma directa un origen africano para los gnaoua). De esta manera, existe una poderosa dualidad entre África Occidental y la cultura árabe, representada constantemente en algunos rituales y ceremonias de la cultura gnaoua (como en el caso de la *lila*). Esta dualidad ha ocasionado, sin embargo, algunas

confusiones, malentendidos o malinterpretaciones a lo largo del tiempo entre los observadores externos (Hell, 2002: 118). Al respecto se ha argumentado que la bipolaridad no debe entenderse como oposición, sino como complementariedad: el éxtasis y la incorporación de genios permite a los enfermos atravesar por los estados necesarios para consumir un estado de posesión, como en el caso del ritual de la *lila* (Hell, 2002: 119). De esta manera, es posible atribuir la dualidad a una afirmación identitaria sólida, recordando que los gnaoua son musulmanes y africanos occidentales al mismo tiempo, y, de igual forma, construyen, reconstruyen y expresan su identidad nacional como marroquíes o como bereberes (Rode, 2009: 31).

Según algunos autores, varios espíritus poseedores (o *mluks*) suelen tener comportamientos específicos, así como también una participación activa en prácticas rituales. *Al-Kuhl*, nombre alternativo para Sidi Mimún, lleva vestimentas negras, y es respetado por los gnaoua por ser poderoso, al tiempo que se le reconoce como peligroso. Cuando es invocado, o bien cuando los devotos, enfermos o no, se encuentran en estado de posesión bajo la influencia o voluntad de este genio, sus afiliados usan como accesorio un cuchillo y cortan repetidamente sus antebrazos (Witulski, 2009: 52). Esto se debe a que

él es el maestro del cuchillo y exige sangre de aquellos que posee. En la invocación, destacan accesorios como caparazones de vaca (para Lala Mimuna) y un cuchillo (para Sidi Mimún), además de velas encendidas.

La tumba de este personaje se encuentra en Marrakech.

### *Lala Mimuna*

El término *lala* puede interpretarse como “princesa” o “señora”, y es generalmente utilizado para referirse a las santas (Bruni, 2013). La leyenda de Lala Mimuna suele variar dependiendo de la región del Magreb en donde sea transmitida. En toda la zona pueden encontrarse santuarios o mausoleos dedicados a ella.

La leyenda de Mimuna está repleta de bienaventuranzas, prodigios y milagros. De acuerdo con el folclore local, ella fue una esclava negra traída del Sudán. Se considera que es la madre de Mimún y, a veces, su esposa; más específicamente, es la madre de Ghumami (la manifestación de Mimún), de modo que goza de un “estatus” privilegiado en el panteón gnaoua. Su lema “Dios conoce a Mimuna y Mimuna conoce a Dios” (Pâques, 1991: 64) sugiere un vínculo íntimo con lo divino. Además, es una entidad femenina que

aparece en una cohorte mayoritariamente masculina (Sum, 2012: 304).

La cultura gnaoua considera a Lala Mimuna como una guardiana —junto con Sidi Mimún— de las puertas del antiguo Sudán, casa de poderosas y peligrosas ánimas, espíritus y genios (*djinn*) subsaharianos (Sum, 2012: 46). Algunos autores consideran que en esta cultura Lala Mimuna podría ser una representación simbólica hermanada con Bilal de manera complementaria, así como la parte femenina de Sidi Mimún (Pâques, 1991: 62, 65; Sum, 2012: 12). De acuerdo con Hell (2002), tanto Sidi Mimún como Lala Mimuna corresponden a la realidad única de lo invisible reproducida en dos formas sexuales (Hell, 2002: 183); no obstante, desde una perspectiva popular y desde el folclore beber, se suele o bien coincidir o bien divergir respecto a la versión de la leyenda de Lala Mimuna (Topper, 2015: 27-28; Cornell 1998: 53; Rode, 2009: 37).

### *Sidi Bacha Hammu*

Sidi (señor) Hammu (o Hammouda) es una entidad, ánima o espíritu conocido como el *carnicero*, señor del matadero y de los lugares de sacrificio donde corre la sangre. Hammu es líder de los hausa, grupo étnico originario de África Occidental, en especial Nigeria, Níger y Chad (Haour,

2010), perteneciente al subgrupo maguzawa (Nigeria) (Barkow, 2014: 59-76).

En este punto, vale la pena ahondar en los orígenes animistas maguzawa de esta entidad en particular, sobre los cuales la religiosidad y el folklore juegan un papel importante desde el punto de vista médico tradicional; es decir, esta entidad, más que un “genio” (como se reconoce en el islam y en diversos estudios antropológicos) es un espíritu poseedor (*mluk*), que es sustantivo o necesario invocar con una motivación medicinal de carácter popular. En este tipo de manifestaciones es importante la aplicación de la sangría desde las extremidades periféricas del paciente —por ejemplo, los brazos— como método de purificación sanguínea —una práctica médica recurrente, particularmente antes del siglo xx—, realizado por medio de cortes o valiéndose de sanguijuelas. Como se trata de un procedimiento utilizado en pacientes diagnosticados de gravedad, la ayuda de esta entidad es requerida, desde un punto de vista popular en términos médicos, debido a la gravedad de la condición de salud. En algunos otros casos, se hacen cortes en brazos y piernas. En la tradición de la medicina islámica, esto se conoce como *hijama*, método para el cual no hacían falta sanguijuelas, sino que se hacían cortes con cuchillas.

La sangría es una práctica terapéutica relevante en diversas culturas alrededor del mundo y a lo largo del tiempo. Por sí misma, la sangre es pesada, y su eliminación tiene el efecto de aligerar a una persona en términos de color y peso. Los cortes se hacen con la finalidad de extraer sangre para aliviar el dolor general en cabeza o espalda, o bien para curar los escalofríos, hematomas, moretones, etc. (Ember y Ember, 2004: 994). Para algunas culturas, como en el caso de la gnaoua, el diagnóstico es un arte fundamental: se considera que el padecimiento no abandonará el cuerpo hasta que se haya realizado un diagnóstico determinante o efectivo. Según esta identificación, la persona enferma elegirá entre una variedad de opciones de tratamiento (entre las que se encuentra la posesión de esta entidad, Sidi Hammu).

En la tradición popular gnaoua, se suele dirigir la atención al reino de los espíritus para diagnosticar enfermedades e identificar el padecimiento clínico por medio de oraciones y rituales. Desde este punto de vista, un devoto puede buscar la ayuda de un sanador, curandero, vidente o chamán (cuyo papel recaerá en la figura del *maalem*, o maestro, y director musical) con el fin de determinar la enfermedad en cuestión, y solo recurrir a la oración una vez que el tratamiento comience a funcionar, como una herra-

mienta de diagnóstico para comprender los efectos de los espíritus ancestrales (Ember y Ember, 2004: 594).

Hammu, por ende, es de orígenes preislámicos y está directamente ligado a las prácticas religiosas animistas del subgrupo étnico maguzawa. Es representado con el color rojo dado que se le relaciona con la sangre como señor del matadero; por lo tanto, es reconocido como uno de los genios más agresivos, temidos y respetados.

Feriali menciona al respecto de este genio que, si bien puede poseer hombres y mujeres, es más probable que posea carniceros y trabajadores de mataderos —generalmente vinculados con el género masculino—. Según el folklore popular y algunos autores que presenciaron el ritual de la *lila*, Hammu no parece discriminar sobre la profesión o el carácter cuando se trata de sujetos femeninos. Al momento de ser invocado o requerido, precisa de la sangre de las personas, especialmente de aquellas que posee. Por lo general, esto implica cortar repetidamente el antebrazo del paciente con un cuchillo —por lo regular, uno de carnicero— o cualquier otro instrumento afilado al momento de llegar con éxito al trance (Feriali, 2009: 61-62). Hammu suele ser etiquetado como “maligno” con mayor frecuencia que otros espíritus, genios o entidades en el panteón

gnaoua debido a la necesidad intermitente de automutilación que requiere de sus pacientes posesos (Feriali, 2009: 71).

### *Lala Mira*

Lala Mira es la líder y cohorte de los espíritus o entidades femeninas del panteón gnaoua, incluyendo a los espíritus de origen árabe y bereber del norte y sur del Magreb; destaca, así, del resto de las ánimas o entidades femeninas del panteón, como Lala Málíka, Aisha, Arkía, etc. (Sum, 2012 :47; Pâques, 1991; Hell, 2002; Claisse, 2003; Bruni, 2018). Mira se asocia con el color amarillo (en todas sus tonalidades), aunque en algunas ocasiones también se le vincula con el color rosa (esto suele variar según la localización geográfica en Marruecos); de manera general, se asocia también con el azúcar, el placer, la femineidad y la infancia, por lo que tiende a reconocerse como una entidad caprichosa, explosiva o volátil, como comúnmente lo es la temprana edad o la infancia en el ser humano.

El nombre propio de esta entidad espiritual se deriva de “princesa”; el color (amarillo) refleja su carácter alegre. A su vez, suele considerarse como un espíritu solar, o bien, directamente, vincularse con el espíritu del sol (Pâques, 1991: 247) y del trigo. No obstante, también se mira

como un personaje inestable emocionalmente, que ríe y llora de un momento a otro. Como generalmente sucede en la etapa infantil, tiene gusto por el azúcar, los dulces, los perfumes, el maquillaje y las joyas; asimismo, suele preferir un hábitat natural verde.

Una de las mayores estudiosas de las entidades o espíritus femeninos del panteón gnaoua, así como de los rituales en torno a estas ánimas femeninas, particularmente en la ciudad imperial de Meknes (Marruecos), Silvia Bruni (2013; 2018), menciona con respecto a Lala Mira que generalmente se le vincula con el día domingo, teniendo una poderosa presencia durante los primeros catorce días del duodécimo mes lunar de *Dhu al-Hijjah*, período del calendario islámico cuando comienza la época de peregrinación a ciudad santa de La Meca. Su presencia también es destacada durante el décimo día del mes en que se celebra la llamada Fiesta del Sacrificio o *Aid al-Kebir* (Bruni, 2018: 152). A este espíritu se le reconoce por tener una personalidad flexible, impulsiva, egoísta, juguetona, caprichosa, egocéntrica y frívola. Su aspecto es sonriente y agradable, aunque repentinamente puede tener excesos apasionados con manifestaciones impulsivas, como sucedería con una infanta. Desde el punto de vista folkló-

rico, al momento de ser invocada en rituales como la *lila*, su presencia puede provocar risas frenéticas, o bien llantos desenfrenados, divagaciones, desvaríos y cambios radicales de humor, tal como suele pasar con la personalidad de una niña; así, ocasiona disputas entre personas y provoca celos o peleas. Por estos motivos se le atribuye un cierto gusto o placer por hacer mofa de aquellos de los que toma control (Bruni, 2018: 153).

En casos particulares, como en el ritual de la *lila*, la invocación o requerimiento de Lala Mira involucra la participación de una o más mujeres (pacientes) en la danza de posesión. Como menciona Bruni, el llamado al trance específico de este espíritu se suele llevar a cabo con accesorios y vestimentas propias de la cultura bereber del sur del Magreb, generalmente de color amarillo y con adornos característicos como las lentejuelas, colocadas sobre la cabeza y los hombros. El baile se realiza golpeando con ímpetu la planta del pie en el suelo, a manera de rabieta o berrinche infantil, lo que corresponde con la personalidad atribuida a Mira, si bien con una particular sonrisa acompañada por momentos emotivos y algunas risas infantiles. Al momento de consumarse la posesión del paciente o la paciente, el espíritu de Mira suele aplacarse mediante terrones de azúcar —utilizados

para el té tradicional en la región—, así como con dulces que se le ofrecen; además, la resina del lentisco se quema en un brasero y el humo se rocía sobre las pacientes, acercándose el humo al rostro y las fosas nasales (Bruni, 2018: 153-154).

### *Lala Málíka*

Lala Málíka forma parte de la compleja cohorte de los espíritus y genios femeninos poseedores. Su nombre puede interpretarse como “señora” o “reina” en árabe, lo cual corresponde con el elevado estatus del que goza entre los espíritus femeninos. Esta entidad de espíritu alegre gusta del baile, por lo que al momento de ser invocada en rituales como la *lila* impera un ambiente de fiesta y estimulación dinámica: es el único punto en que quienes no están poseídos se unen y participan en el ritual junto a los que sí lo están (Witulski, 2009: 52). Málíka se asocia con el color púrpura, y es un espíritu femenino popular en el panteón gnaoua, capaz de poseer hombres y mujeres, aunque la gran mayoría de sus adeptos son mujeres. Ella espera que sus sujetos femeninos se pongan su mejor ropa, maquillaje y perfume todos los días, no solo durante el evento de trance (Feriali, 2009: 60).

Esta entidad es generalmente reconocida como genio (*djinn*); por lo tanto, es peli-

grosa por estar asociada a cierto aspecto negativo y libertino. Se conoce por diferentes nombres, como Málíka al-Bidaouia (Casablanca) o Málíka al-Fassia (Fez), de manera que a su alrededor hay una posibilidad infinita de asociaciones culturales y geográficas (Feriali, 2009: 69). Como otros ejemplos del panteón gnaoua, Málíka presenta una dualidad en términos de asociación, comportamiento y actitud. Por un lado, simboliza la primavera y suele verse, desde un aspecto folklórico, como refinada, majestuosa, piadosa, atractiva, femenina y agradable al olfato; por otro lado, su contraparte se ostenta como una entidad más promiscua e impía, impulsiva, libertina y sonsacadora. Así pues, hay manifestaciones contrapuestas sobre la naturaleza divina o impía de esta entidad (Feriali, 2009: 71-72).

Este espíritu suele reconocerse también como una entidad tolerante, cosmopolita y multicultural, de origen árabe. Los diferentes nombres con que se conoce delimitan de manera parcial algunas características importantes relacionadas con ella: reina de reinas, hija del sultán (por su linaje dinástico idrisí en Marruecos, 788-974 d. C.) o Málíka la alegre. De acuerdo con locales de Meknes (Bruni, 2018), se trata de un espíritu de origen árabe y judío, relacionado de manera estrecha con Mulay Idrís I —considerado



descendiente directo del profeta Mahoma, al ser bisnieto de Alí, el yerno del profeta y fundador de la casa dinástica idrisí en el Magreb—, un sultán y santo cuyo mausoleo se encuentra en la ciudad de Mulay Idrís Zerhun (o Moulay Idriss Zerhoun), cerca de Meknes. De ahí que en este lugar, al final de los rituales en donde se mantuvo contacto con el espíritu de Málika, las mujeres o los pacientes que fueron poseídos por esta entidad suelen ir al mausoleo de Mulay Idrís para encender velas en su honor (Bruni, 2018: 142-143).

Es preciso delimitar el espacio geográfico dado que la información suele variar de localidad en localidad. En este caso, aunque Málika está arraigada a Meknes, se encuentra presente en todo Marruecos. Por ello no es inusual identificar su presencia en el panteón de varias localidades o ciudades con comunidades gnaoua, compartido de manera general por los diferentes grupos de cofradía en el Magreb. Asimismo, cada ciudad o región celebra a Lala Málika con su propio repertorio musical y según sus tradiciones culturales y códigos identitarios, con dinámicas propias de celebraciones rituales; pero, al mismo tiempo, se comparten atributos culturales y dinámicos entre las diferentes regiones (Bruni, 2018: 145).

## *Lala Aisha*

Lala Aisha es probablemente el personaje más antiguo, multifacético y multicultural de todas las entidades del panteón gnaoua. Es un antiguo y poderoso genio/demonio femenino, líder de los espíritus deslumbrantes y señora de la lujuria, que tiene el poder de llevar a la locura. Vive en ríos. Los sacrificios para ella se celebran durante el solsticio de verano.

Esta entidad negativa es una probable versión de la diosa mesopotámica Ishtar (Astarot), presente y reconocida con diferentes nombres en tradiciones como la fenicia, la asiria, la babilónica, la egipcia, la judía y la cristiana (Black, 2004: 35,108,151). Aisha tiene un aspecto parcialmente terrorífico y demoníaco, con patas de camello, y generalmente se le relaciona con el intercambio monetario; además, gusta de seducir a los hombres en la oscuridad y amenaza la vida y la salud de los bebés (Rode, 2009: 12). En algunos rituales y ceremonias gnaoua, como la *lila*, se alienta al paciente a caer en presencia de Aisha (se dice que vive debajo del suelo), de modo que algunos bailarines caen al suelo y besan la pista de baile (Sum, 2012: 50). Cuando se toca la suite musical titulada “Aisha Qandisha”, un grupo significativo de mujeres participantes se dirige al espacio de baile en un esta-



do de frenesí, gritando, llorando y tirando de sus cabellos (2012: 241).

La suite de Aisha está designada con una “X” porque su secuencia musical en rituales como la lila difiere de todos los demás y no corresponde a ninguna otra, por lo que es interpretada al final de la ceremonia. Sin embargo, deben cumplirse dos criterios para su invocación: se lleva a cabo después del espacio de los espíritus blancos y negros, y debe hacerse antes del amanecer (2012: 233). Durante este tipo de ceremonias rituales, al momento de invocar a Aisha, las luces son apagadas y la mayoría de las asistentes comienzan a bailar. Quienes no experimentan la posesión están ocupados asistiendo a las pacientes o danzando. Los movimientos de cada una de las mujeres suelen variar: algunas agitan el cuerpo y la cabeza con violencia; otras se balancean al ritmo de la música (aunque esto no es exclusivo de esta entidad). El vínculo entre la dramatización musical y el incremento de la estimulación física o agitación de las pacientes posesas suele ser marcado (Díaz Collao, 2016: 52).

El trayecto y la presencia histórica de Lala Aisha en la mitología de diversas culturas antiguas y modernas son amplios, por lo que, de acuerdo con Bane (2012), su nombre ha variado o se ha visto asociado entre tradiciones y len-

guajes. Se le asocia directamente con Astartot, una antigua diosa demoníaca conocida como Astoreth para los hebreos y Astarté para los fenicios; así pues, esta entidad ha atravesado por un largo proceso de reimaginación a lo largo del tiempo y el espacio. Lala Aisha es descrita propiamente como una diosa demoníaca (o genio femenino) originaria de la antigua ciudad de Cartago. *Aisha Qandisha* se traduce como “amar ser regado”; su nombre se ha relacionado con *Qadesha*, que designa a las mujeres sexualmente libres del templo de Canaán que servían a Astarte. Se describe como hermosa, pese a que en Marruecos se le reconoce como ser demoníaco con patas de camello o cabra. La personalidad de esta entidad está marcada por su afición a encontrarse en lugares cercanos al agua, como pozos y vías fluviales, bailando salvajemente, con el torso desnudo. Está frecuentemente acompañada de Sidi Hammu. Desde un aspecto folklórico, para romper con los hechizos y encantos de este espíritu, el paciente debe soportar el sacrificio ritual y entrar en un trance donde debe ver por sí mismo sus patas de cabra hendidas; una vez que lo ha hecho, debe clavar un cuchillo de hierro en el suelo (Bane, 2012: 25).

Una versión popular marroquí asocia a esta entidad con la prometida y difunta

sudanesa de Sidi Ali ben Hamdoush, y una mística del siglo XVIII que murió antes de contraer nupcias. Otra leyenda se refiere a ella como “la Condesa”, una heroica luchadora por la libertad marroquí que dirigió a las guerrillas contra las invasiones portuguesas del siglo XV (Feriali, 2009: 72-73).

Algunos estudios etnográficos más recientes (Bruni, 2018) sobre la concepción que se tiene sobre esta entidad, sobre todo en Meknes, argumentan que en Marruecos existe la creencia en un genio o demonio llamada Aisha Qandisha, “la condesa”. Con aspecto de mujer adulta, con una cara atractiva, pero con las patas de cabra, camello o burro, Aisha es libidinosa y trata de seducir a los jóvenes.

Pese al paso de los años, Lala Aisha sigue siendo para la gente de Marruecos una entidad primaria y poderosa en el panteón gnaoua, la dama negra, perturbadora en sus manifestaciones. Además, es considerada la madre de todos los seres humanos y los espíritus, y se le atribuye el don curar niños enfermos (Bruni, 2018: 156). De acuerdo con algunos locales de Meknes, Aisha vive en cuevas y es la dama de las aguas. Pero al mismo tiempo es una dama de la tierra; próspera, con sus grandes pechos amamanta y nutre, o seduce. Aisha goza de una gran popularidad en el ima-

ginario colectivo marroquí, con una fuerte presencia en el folklore local, siendo el personaje principal de numerosas leyendas, anécdotas e historias (Bruni, 2018: 156). En ocasiones, dependiendo de la localización geográfica, se le describe como un genio colérico, caprichoso y lascivo, pero también como una mujer atractiva, entidad nocturna que secuestra los corazones y las mentes de los hombres. De la misma forma, se trae a cuento como una mujer desagradable y repulsiva, abusiva y no deseada. Bruja, santa, espíritu, demonio, humano, luchadora y mujer vengativa que aflige a quienes la ofenden con enfermedad, esterilidad, impotencia o hasta la muerte, Aisha es un símbolo de tenacidad, fuerza, inteligencia, coraje, protección, abundancia, miedo, vida y muerte, creación y destrucción (2018: 157). Específicamente en la ciudad de Meknes, este espíritu es reconocido como “la condesa”, una bella mujer adulta con cabello largo y oscuro, tez oscura, vestida con un vestido tradicional largo y negro, salpicado de blanco, que cubre sus piernas cabrías; asociada, además, con el color blanco y el negro (2018: 158).

Es preciso comentar que en el pueblo de Sidi Ali, cercano a Meknes, se fundó la cofradía hamadcha. En esta localidad existe una cueva a donde acuden los peregrinos, la cueva de *Aicha Qandisha*.

Al igual que muchos de los personajes que integran el panteón gnaoua, tiene una gran cantidad de templos dedicados a ella. Se le recuerda y se le rinde culto en lugares que el folklore popular reconoce como puntos de su manifestación, los cuales suelen estar localizados estratégicamente en concordancia con la personalidad de Lala Aisha: cerca del agua —próximos a fuentes, arroyos o la costa— y en parajes oscuros —cementeros, *hammams* (baños públicos) o cuevas—. Sus alimentos favoritos son las aceitunas negras, el aceite de oliva, la algarroba, el pan, los huevos, la leche, las especias y la naranja. Al momento de ser invocada, se queman benjuí negro, incienso y velas blancas y negras. En algunas ocasiones se le ofrece la sangre de gallos negros y rojos sacrificados en su nombre (Bruni, 2018: 158).

### *Lala Arkía*

Lala Arkía es un espíritu o entidad poseedora (*mluk*) que se identifica como un genio femenino asociado al lado negativo. También conocida como Lala Rqia o Lala Roqaya, es reconocida como “la fascinante y famosa”. Arkía es una entidad o ánima de origen árabe vinculada con el color naranja.

Existe poca información bibliográfica sobre esta entidad en particular; sin embar-

go, es un popular miembro del panteón gnaoua. La cohorte de Lala Mira generalmente cierra las ceremonias con la pieza musical o suite de Lala Arkía para su invocación. Arkía es hija de los espíritus poseedores asociados con el color rojo —como Sidi Hammu—, los cuchillos y los mataderos, por lo que generalmente requiere algún sacrificio en donde la sangre, tanto del paciente como de algún animal, esté involucrada. No obstante, esta entidad es reconocida en el Magreb como una santa erudita, y su tumba es venerada en la ciudad imperial de Marrakech (Bruni, 2018: 153; Pâques, 1991: 308).

Nombre del Genio	Color	Salihin / mluk	Género	Descripción	Canción	Origen	Accesorios
-Sidi Mimún -Lala Mimuna	Negro	Genios poseedores (mluk)	M / F	Guardianes de la puerta del Sudán.	-Lala Mimuna -Mimuna Rabi L'afu -Ghumami -Sidi Mimun Marhaba -Gnaoua Baba Mimun -Mimun Ganga -Kiriya -Fufu Dinba	Subsahariano	Cuchillo, velas, velo negro.
-Sidi Bacha Hammu -Mualin Al Gurna	Rojo	Genios poseedores (mluk)	M / M	Señor del madero. Amos de los lugares de los sacrificios donde corre la sangre.	Sidi Komei	Nigeriano, nigerino	Cuchillo, sangre.
Lala Mira	Amarillo y rosa	Genio poseedor (mluk)	F	Líder de los espíritus femeninos (L'Ayalet), asociada con la infancia y el placer.	Lala Mira	Bereber	Dulces, perfumes, joyas.
Lala Málika	Morado y naranja	Genio poseedor (mluk)	F	“Reina” en árabe. Tiene gusto por el baile y crea un ambiente estimulante. Entidad de actitud alegre. Puede de poseer hombres y mujeres. Espera que sus poseedores femeninos se pongan su mejor ropa, maquillaje y perfume.	Málika	Árabe	Perfume, flor de naranja en agua.

Nombre del Genio	Color	Salihin / mluk	Género	Descripción	Canción	Origen	Accesorios
<i>Lala Aisha</i>	Negro	Genio poseedor ( <i>mluk</i> )	F	Genio / demonio femenino, líder de los espíritus deslumbrantes, señora de la lujuria; tiene el poder de llevar a los hombres a la locura. Vive en ríos. Durante el solsticio de verano se celebran los sacrificios hacia ella. Posible versión de diosa mesopotámica Astarot (Ishtar).	Lala Aisha Aisha Qandisha	Fenicia- mesopotá- mica	Aceitunas negras, oscuridad, cubetas con agua.
<i>Lala Arkía</i>	Naranja	Posesor / <i>mluk</i>	F	“La fascinante y famosa”, hija de los espíritus rojos, cuchillos y mataderos, santa erudita. Su tumba es venerada en Marrakech.	Lala Arkía	Árabe	Cuchillos, sangre.
<i>Lala Turia</i>	Turquesa	Posesor / <i>mluk</i>	F	“La bella”, hermana de Málika, con quien tiene características en común como la femineidad; refinada, libertina, ligera, libre, audaz y cordial. Gusta de las fiestas.	Lala Thuria	Árabe	Cigarrillos, perfume, incienso.

Nombre del Genio	Color	Salihin / mluk	Género	Descripción	Canción	Origen	Accesorios
<i>Lala Hawa</i>	Rosa	<i>Mluk</i> , santa	F	Figura bíblica de Eva, espíritu del aire y el viento; personifica la respiración. Incita a los poseídos a hablar de manera histérica. Se asocia con la luz del cristal reflejando todos los colores.	Lala Hawa	Judío	Cristales.
<i>Musawiyin</i>	Azul oscuro	Espíritus	M / F	Genios y espíritus del mar y el agua. Su líder es Sidi Musa.	Musawiyin	Judío	Agua, tazón.
<i>Ulad Agh-Ghaba</i>	Negro	Genios poseedores ( <i>mluk</i> )	M / F	Espíritus del bosque.	-Sergou Buleji. -Joujou Nema Goubani -Bala Dayma (white)	Árabe subsahariano	Carne cruda, tela blanca, huevo crudo.
<i>Samawiyin</i>	Azul claro	Espíritus	M / F	Espíritus del cielo.	Samawiyin	Árabe subsahariano	
<i>Shambaroush</i>	Blanco verde negro	Espíritus	M / F	Espíritus nobles.	Shamharoush	Árabe subsahariano	

**Tabla 3.** Genios (*djinn*) y poseedores (*mluk*) del panteón gnaoua. Elaboración propia a partir de la investigación y el trabajo etnográfico, 2017.

### 3. Hacia una aproximación a algunas prácticas religiosas gnaoua

Las diferentes prácticas religiosas de la cultura gnaoua se presentan como un microuniverso. Inmersos en este diverso cosmos y crisol multicultural, los diferentes espíritus, ánimas o genios del panteón gnaoua se manifiestan para cumplir un rol en particular. Es precisamente en este tipo de espacios rituales en donde el paciente se pone en contacto directo con una o más entidades para poner fin a una dolencia o malestar, a manera de terapia o método de curación (o expiación) perteneciente al sistema de creencias, al folklore local y, más específicamente, a un sentido medicinal tradicional. De manera paralela, en las ceremonias y prácticas religiosas gnaoua existe una elevada presencia de múltiples atributos relacionados con la identidad cultural pertenecientes o asociados con diferentes tradiciones y culturas, así como también una gran cantidad de atributos preislámicos. Todos estos pueden ser y han sido reconocidos y registrados a través de estudios culturales cruzados. Las manifestaciones de identidades culturales cruzadas no son extrañas a la región, en especial en el caso del Magreb, dado que un rasgo característico de la región es la diversidad cultural, étnica

y de las prácticas populares tradicionales y la religiosidad popular, vista como el fermento histórico de la cultura a lo largo del tiempo. Debido al peso que el islam tiene en la región, la mayoría de las veces religiosidad es sinónimo del islam popular (como sucede en la cultura y tradiciones gnaoua). De la Torre (2012; 2013) considera que esto es una expresión de la dinámica del sincretismo, que se originó del choque cultural del islam, introducido por los conquistadores, con las cosmologías locales o nativas, y posteriormente con las religiones de origen africano que llegaron con el esclavismo negro. La religiosidad popular es, entonces, una religiosidad sincrética, y opera no como resultado de la yuxtaposición entre diversas culturas, sino como matriz generativa de síntesis entre marcos de creencias diversas (De la Torre, 2013: 6).

Actualmente, este tipo de rituales (adscribidos específicamente a la cultura gnaoua) son llevados a cabo por cinco principales motores motivacionales, tanto espirituales como organizativos, registrados en esta investigación, a saber:

1. *Medicinal*, donde intervienen factores motivacionales de diversa índole, relacionados con curaciones de malestares y patologías, diagnósticos y



uso de métodos de tratamientos (físicos, psicológicos o psiquiátricos) que se sirven de la medicina tradicional y las prácticas religiosas populares.

2. *Petitorio*, donde el sujeto se ve relacionado en el espacio-tiempo ritual hacia alguna entidad vinculada con el panteón gnaoua con fines de petición, con el objetivo de atraer la “buena fortuna” o bienaventuranzas en tono de ruego. A través de recitaciones, cantos o danzas se busca establecer contacto físico, mental y espiritual con la entidad, ánima, espíritu, genio o santo correspondiente.
3. *Expiatorio*, donde el paciente busca algún tipo de cobijo o una (o varias) experiencia(s) expiatoria(s) de pecados, culpas o mal de ojo —popular en diversas culturas del Medio Oriente, África, América Latina, el lejano Oriente, etc.
4. *Identitario*, donde el sujeto es motivado por la identidad cultural, más allá de la búsqueda de consuelo o alivio a algún malestar físico o cognitivo, o bien expiatorio o petitorio; lo que mantiene motivado al sujeto en este tipo de prácticas rituales es establecer contacto, ya sea directa o indirectamente, con sus raíces, su

historia o su cultura, y las prácticas religiosas populares resuelven o facilitan la construcción y manifestación de la identidad.

5. *Económico*, donde el sujeto o el grupo en cuestión fomenta o establece una relación de intercambio económico utilizando como mercancía ciertas tradiciones, ceremonias o prácticas religiosas. En un contexto de pobreza, desigualdad, competencia y globalización, el factor del turismo se mantiene como una arteria para consumir el intercambio económico, el flujo y la difusión.

A continuación, se presentan de manera general y esquemática algunas prácticas religiosas populares, ceremonias y rituales de la cultura gnaoua, Se muestran como una ventana al animismo islámico contemporáneo desde un contexto multicultural:

Nombre del Ritual / Festividad	Descripción	Lugar	Duración	Iniciación	Desarrollo	Conclusión
<i>Lila (ritual de los siete colores)</i>	Ceremonia de curación. Se combinan música, color, ritmo y oración. Ceremonia de posesión en donde se invocan los espíritus del panteón gnaoua para intervenir en la curación del paciente.	Meknes, Esaouira, etc.	Toda la noche, hasta 3 días.	Se recita Al-Fatihah de manera comunal (músicos, <i>maalem</i> , pacientes y público) para agradecer y pedir buena fortuna. Los pacientes eligen una tela de con un color específico. Este color indica una pieza musical y un espíritu particular que poseerá al paciente con fines curativos y será invocado con la música.	Los músicos comienzan a tocar. Por su parte, los pacientes son supervisados por algún amigo o familiar, comienzan a bailar y agitarse entre espasmos. El paciente se mantiene en estado de trance durante la pieza musical; en ocasiones pueden continuar por varias piezas.	Al finalizar la música, el paciente es abrigado con una manta por su familiar y llevado a alguna parte de la casa donde se realizó el evento para que se acueste y repose.
<i>Culto en honor de Sidi Heddi Buhala</i>	Celebración ritual extensa que gira en torno a Heddi Buhala.	Meknes y Marrakech	10 días.	Se realiza una convocatoria discreta enviando emisarios desde el lugar donde se celebrará la ceremonia hacia todo el país, donde se señala a los convocados el día, hora, lugar de reunión (este proceso es muy largo: entre el momento de la convocatoria y el de la reunión pueden pasar de seis meses a un año). Previa a la reunión o ceremonia, se celebran las fiestas patronales en honor de Sidi Heddi Buhala.	En la reunión, los asistentes se sientan en el mismo lugar en círculo. El <i>maalem</i> enciende una pipa de agua cargada de salubán y fuma; después, la pasa a la persona que tiene junto a él, y esta va de mano en mano hasta completar el círculo. Cuando la narguila llega de nuevo a manos del maestro los músicos hacen sonar las percusiones multicolores, que no dejarán de sonar durante diez días. Se inhala rapé, se fuma de la pipa, se reza y se canta día y noche, sin dejar que los tambores paren.	Al atardecer del décimo día y con un gesto solemne del <i>maalem</i> , los tambores callan súbitamente, marcando con ello el cierre de la celebración.

Nombre del Ritual / Festividad	Descripción	Lugar	Duración	Iniciación	Desarrollo	Conclusión
<i>Terapia buhali</i>	Terapia de choque médico-espiritual, para personas que padecen enfermedades cognitivas, conductuales, psicológicas o psiquiátricas. Se lleva a cabo en lugares alejados, normalmente en casas apartadas en las periferias.	Esaouira / Meknes	Toda la noche. El ritual puede repetirse hasta 2 o 3 veces al año.	El paciente es vestido con túnicas buhali (de colores y llenas de remiendos y roturas). Por seguridad, el paciente es parcialmente privado de su movilidad, dado que es importante que baile. Se cocina el cuscús para ofrecerlo a los espíritus, con granos de trigo con cebollas, tomates, nabos, zanahorias, pimientos verdes y calabazas; puede contener cordero o pollo. Se inicia poniendo sobre la frente del paciente un plato de barro tradicional con el cuscús.	La música comienza y se ayuda al paciente a bailar en todo momento, animándolo con las castañuelas de metal que convocan a los espíritus del panteón para que alejen el padecimiento del paciente. Se le retira el plato con comida de la cabeza y se le deja bailar solo y agitarse todo lo posible. Cuando el paciente entra en trance, suele gritar a todo pulmón, llorar y sufrir espasmos o convulsiones.	Cuando el paciente deja de convulsionarse es cubierto con mantas de lana para evitar cambios bruscos de temperatura. 15 minutos después es bañado con agua templada. Se le viste con ropas limpias o nuevas. El paciente es dirigido a una cena comunal a base de cuscús. Se empieza a comer dando gracias a Dios y Sidi Buhala.
<i>Tótem animal</i>	Poco frecuente ceremonia o ritual totémico que pretende identificar u contactar un tótem animal personal interno, dotado de conocimiento.	Zagora, Meknes	2 horas.	Suele realizarse en casas privadas alejadas o aisladas, localizadas en áreas periféricas de la ciudad. A la cabeza del tótem, formando una columna central se sitúa a los guerreros; en el centro de la columna se coloca a los hombres de conocimiento y a las mujeres que guardaban las tradiciones	En el centro de esta línea estaban las mujeres embarazadas. A la derecha de la formación se alineaban otras columnas compuestas exclusivamente por guerreros varones, que se colocaban a la misma altura que las mujeres para que la parte central destacara del resto. Una vez situados todos los participantes,	Se pretende alcanzar un estado de trance a través de la música y la danza para establecer contacto con el tótem animal y recibir revelaciones, enseñanzas o epifanías.

Nombre del Ritual / Festividad	Descripción	Lugar	Duración	Iniciación	Desarrollo	Conclusión
				<p>del grupo; a continuación, se posiciona a los líderes guerreros y el resto de la columna se compone por soldados que cerraban esta formación; a la izquierda, y algo retrasadas con respecto a la línea central, se sitúan las mujeres solteras de la comunidad, seguidas de las casadas y las viudas, que se sitúan en el último lugar.</p>	<p>se toman de la cintura y al ritmo de los tambores se mueven de forma armoniosa, haciendo que todo el conjunto se impulse al mismo ritmo, al tiempo que dicen un mantra sufí.</p>	

---

**Tabla 4.** Principales rituales y festividades gnaoua. Elaboración propia a partir de la investigación y el trabajo etnográfico, 2017.

## *Lila / derdeba / ritual de los siete colores*

La ceremonia ritual llamada lila (literalmente “noche” en árabe), también conocida como *derdeba* o *ritual de los siete colores*, es probablemente el ritual gnaoua más conocido y estudiado desde la antropología y la musicología por su originalidad y heterodoxia. En ella se manifiestan, visiblemente y de manera simbiotizada, atributos culturales e identitarios de culturas y subculturas de adscripción africana, bereber, árabe, judía, etc., en un marcado y estrecho lazo entre la estética ritual islámica y la africana, que forma una burbuja sincrética en un espacio-tiempo ritual.

El ritual (o ceremonia) de la *lila* es por sí mismo un método medicinal tradicional con propósitos terapéuticos o de curación, una terapia medicinal de carácter alternativo dirigida a algún padecimiento físico, mental o espiritual. La *lila* gnaoua es la expresión de diversos sistemas complejos de concepción del mundo, cultura, estructura identitaria, entre otros elementos. Está influenciada por atributos culturales y religiosos africano-occidentales y por prácticas mediadas por el sufismo, de dimensión mística, heterodoxa, ecléctica y esotérica del islam. Es, a la vez, una ceremonia de culto, una práctica religiosa popular y una práctica terapéutico-medi-

nal. Desde un punto de vista religioso, este ritual permite entrar en contacto, directa o indirectamente, con las ánimas, las energías o los espíritus del panteón gnaoua. Como método de curación, medicinal o terapéutico, el ritual es comparable a un *psicodrama comunitario* en donde toman lugar algunas técnicas específicas de danza y música, junto con cromoterapia y aromaterapia, a través de la interacción de prácticas internas, como el control de la respiración, y factores externos, como la música y el movimiento rítmico (Baldassarre, 2005: 81; Del Giudice y Van Deusen, 2005: 81-87).

El título de *lila* o “noche” se relaciona con el momento de su realización: sigue la creencia de que la noche es el momento correcto o apropiado para invocar o contactar ánimas y espíritus. Los gnaoua devotos al santo Bilal realizan sus actividades y ceremonias rituales durante el día, y el instrumento musical para su invocación es el tambor *tbel*; mientras que los devotos a Mimuna realizan las actividades religiosas, rituales o ceremonias durante la noche, utilizando el *guembri*, instrumento musical de cuerdas de tonalidad baja, al cual se le han otorgado atributos como la capacidad de atraer a los *mluk* o genios poseedores (Sum, 2012; Díaz-Collao, 2016: 29).

La *lila* empezó a adquirir reconocimiento general en el siglo XVIII (Lapassade, 2003), identificado como un ritual de posesión practicado por ciertas comunidades musulmanas de origen subsahariano cuyas lenguas no eran reconocibles para árabes y bereberes (gnaoua) de Marruecos y del Magreb. La *lila* puede considerarse un contexto de “iniciación”, confrontación, o bien de exposición, a través de la danza y la música tradicional, donde se invoca a las entidades animistas que conforman un panteón sincrético entre santos islámicos y ánimas del antiguo y mítico “Gran Sudán”, tierra de origen del grupo étnico bambara, en Mali, al que los gnaoua se adscriben.

Desde esta perspectiva, la *lila* es una ceremonia ritual ligada estrechamente al poder y la voluntad de los genios, santos o espíritus, poder adjudicado, en parte, a través del folklore local construido a lo largo del tiempo. Durante la ceremonia se llevan a cabo uno o más rituales de posesión y llamamiento o invocación de los genios y entidades del panteón gnaoua; estos se realizan a través del trance inducido por la música, con los instrumentos y ritmos tradicionales gnaoua, y bajo la protección, supervisión y dirección del *maalem* (maestro), quien coordina al grupo musical y establece comunicación directa con la entidad espiritual; en tanto que el grupo

musical en cuestión usa el *hajhouj* (instrumento de cuerdas de tonalidad baja) y las *iqrkashen* (castañuelas metálicas) para representar las diferentes piezas musicales. De acuerdo con el folklore local, se cree que la música gnaoua tiene atributos curativos, o bien proporciona *baraka* (bendición); es decir, es un puente de curación por gracia divina.

Actualmente, resulta interesante cómo esta ceremonia ritual ha ido cambiando, en parte debido a la globalización, que ha transformado la *lila* en una mercancía. En la mayoría de los casos, se ha convertido en una *fraja* (espectáculo con fines de lucro) —este término distingue lo sagrado de lo profano para los gnaoua que actúan para turistas y audiencias extranjeras—. Generalmente en estos espectáculos no se invoca a todo el panteón gnaoua, ni tampoco se efectúa el sacrificio público; además, estas manifestaciones duran solo unas pocas horas, en vez de toda la noche (Kapchan, 2008: 60). Este tipo de eventos son recurrentes en ciudades como Esaouira o Meknes.

### *Festividad en honor de Sidi Buhala*

Las festividades o prácticas rituales en torno a Sidi Heddi Buhala, el patrón de los “locos”, líder y fundador de la cofradía heddawa, aunque no son muy frecuentes,

tampoco son eventos aislados en Marruecos. Las festividades en su honor por lo regular duran alrededor de diez días, y se llevan a cabo principalmente en ciudades como Meknes, Marrakech, Esaouira y Beni Arós. Esta celebración o festividad de tonalidad espiritual no es fugaz ni sencilla, sino que conlleva un proceso dinámico y complejo de preparación, convocatoria, iniciación, desarrollo y conclusión. Para llevarla a cabo es necesario, en primera instancia, efectuar una convocatoria cerrada, a través de un sistema coordinado de divulgación oral donde se especifique el tiempo y el espacio rituales. Este proceso inicial no suele ser rápido, por lo que entre el momento de la convocatoria y el de la ceremonia pueden pasar de seis meses a un año. Solo después de esto se realizan las fiestas de apertura en honor a este personaje.

Lafuente (2003), uno de los pocos investigadores que han abordado de manera etnográfica y empírica este ritual en particular, así como otros rituales adscritos a esta cultura, menciona que la convocatoria previa va dirigida a comunidades gnaoua esparcidas por todo el país, en un gesto solidario. En respuesta al llamado inclusivo, los convocados asisten vestidos con los tradicionales ropajes buhali rotos y desgastados—distintivo de esta cofradía por su condición errante del pasado—,

portando un tambor multicolor que en la mayoría de los casos ha pasado de generación en generación, conservado y cuidado con especial atención.

El camino hacia el espacio ritual en cuestión no suele ser sencillo para los peregrinos. Estos generalmente se trasladan a pie, en solitario, recolectando limosnas y caridades a cambio de bendiciones. Los peregrinos tienden a ser personas solitarias y silenciosas que únicamente expresan oralmente lo indispensable para dar apertura a la ceremonia ritual.

En el espacio ritual, los peregrinos toman asiento formando un círculo, y se recita una Fatihah o apertura coránica. El *maalem* (o maestro) enciende una pipa de agua árabe cargada de *saluban* (incienso preparado para la ocasión). Generalmente él es el primero en fumar; después entrega la pipa de iniciación a la persona que tiene junto a su derecha, y esta pasa de mano en mano hasta completar el círculo. Al concluir la rotación de la pipa, inicia la ceremonia ritual. En ese momento los participantes hacen sonar sus percusiones multicolores con un ímpetu marcado a fin de incrementar las vibraciones; a través de ellas se pretende expandir una actitud activa y enérgica, un ambiente sutil que vaya penetrando el ánimo de los presentes. Así, el momento



se transforma en un escenario donde persiste una dinámica activa y motivacional, donde el cansancio o el sueño tienden a desaparecer.

En este ritual, la música es el medio espiritual y de motivación, muchas veces relacionado con fines curativos, expiatorios o petitorios. Por ello las percusiones no dejan de sonar un solo instante durante de los diez días que dura la ceremonia, a partir de un coordinado sistema de rotación y sustitución para los músicos.

De manera singular, en esta celebración se inhala rapé y se fuma la pipa de agua (narguila, shisha o hookah), se reza y se canta día y noche sin dejar que los tambores se silencien en ningún momento, y no suelen estar presentes otros instrumentos musicales gnaoua como las castañuelas metálicas o *qrakebs*, o el *guembri* (instrumento de cuerda de tonalidad baja).

Finalmente, al atardecer del décimo día se realiza el cierre de la ceremonia con un gesto del *maalem* o maestro; se paran las percusiones de manera súbita, desencadenando un silencio marcado, simbólico, considerado medicinal y obtenido a través de las facultades espirituales de cada fiel.

## *La terapia buhali*

De acuerdo con un testimonio, la terapia buhalli es llevada a cabo por y ofrecida para miembros de alguna comunidad perteneciente o adjudicada a alguna ramificación cultural o espiritual de la cofradía gnaoua. Se trata de una antigua práctica ritual con fines o motores motivacionales curativos, que viene a sustituir la práctica psicológica o psiquiátrica en comunidades aisladas en Marruecos (Lafuente, 2003).

Este tipo de terapia, como su nombre lo indica, es un método terapéutico medicinal alternativo y sugestivo, ofrecido quienes padecen enfermedades cognitivas, conductuales, psicológicas o psiquiátricas. Por lo regular se efectúa en lugares aislados o alejados, normalmente en casas particulares, sobre todo en regiones periféricas de ciudades como Esaouira o Meknes. Puede llegar a durar toda una noche sin descanso. De acuerdo con Lafuente (2003), el ciclo del tratamiento estandarizado promedio es de dos a tres veces al año en un mismo paciente, de quien se espera una mejoría paulatina gracias a este método medicinal alternativo y tradicional, de carácter animista y chamánico, en donde el poder de la sugestión juega un papel primario para estabilizar o “mejorar” el padecimiento o la condición médica.

Además, según Ember y Ember (2004), desde una perspectiva médica, y apuntando directamente a este tipo de prácticas religiosas populares, la base psicobiológica del paradigma chamánico se revela en su persistencia en las experiencias religiosas contemporáneas y las crisis cognitivas. Las dinámicas chamánicas se pueden suscribir a la categoría del DSM-IV como “emergencias espirituales”, que incluye vivencias chamánicas espontáneas, de posesión, de muerte y renacimiento, así como a experiencias místicas con rasgos psicóticos. El paradigma chamánico proporciona un marco útil para abordar estas vivencias como manifestaciones naturales de la conciencia humana y como oportunidades de desarrollo, en lugar de tomarlas como patologías; esto permitirá abordar las dinámicas de inconciencia como oportunidades de cambio para incrementar de salud. Así pues, la crisis iniciática chamánica tiene potencial de transformación (Ember y Ember, 2004: 152). En varias culturas, como en la gnaoua, las crisis asociadas con el chamanismo (intervención de espíritus, muerte y desmembramiento, despersonalización y experiencias extracorporales) pueden interpretarse dentro de la visión chamánica del mundo como oportunidades de crecimiento. El paradigma chamánico reinterpreta los síntomas de psicosis aguda, trastornos emocionales, alucinaciones e interacción

con espíritus como comunicaciones simbólicas para el desarrollo personal. Estos pueden manejarse integrando los principios de curación chamánica en el asesoramiento y la psicoterapia (Krippner, 1992; Ember y Ember, 2004: 152-153).

Para que la terapia inicie, el paciente es vestido con túnicas buhali (multicolor y llenas de remiendos o deteriorados). Para evitar que se inflija algún daño físico en una probable situación de pánico, la movilidad del paciente se controla con cuerdas, cadenas, prendas o trapos, de forma lo suficientemente permisiva para que se mueva con cierta facilidad y hasta ciertos límites, dado que es importante que baile con la música constantemente. Este último es un factor relevante en la terapia, ya que es a través de la música gnaoua, tocada por un grupo musical tradicional y dirigida por un *ma-alem* o maestro, que la persona se pondrá en contacto con la *baraka* o bendición; a través de la música, bendición divina, junto con el ritual y la invocación de Dios, la curación se consumará.

Al igual que la música, la cocina tradicional se presenta como motor de identidad cultural primario y con alta presencia en la terapia. Se cocina el cuscús para ofrecerlo a Dios y a los espíritus ancestrales que conforman el panteón gnaoua; los granos de trigo hervidos con cebollas,

tomates, nabos, zanahorias, pimientos verdes y calabazas (puede o no contener cordero) se transformarán en un platillo que simboliza una unidad expiatoria. Este platillo cargado de bendiciones (*baraka*) funge como un puente entre el paciente y el mundo espiritual, y tiene la capacidad de expiar culpas, malestares, padecimientos, trastornos, males de ojo, etc. Esta terapia es un buen ejemplo de animismo islámico contemporáneo en la práctica religiosa popular, y en ella intervienen identidades cruzadas y atributos de distintas culturas africanas.

La terapia comienza poniendo sobre la frente del paciente un plato de barro tradicional que contiene el cuscús previamente preparado. Acto seguido, el grupo musical comienza su repertorio, tocando con instrumentos tradicionales como las castañuelas de metal (*qrakebs*, *irkarkashin*, *carcanchinas*), la *ganga* (tambor o percusión) y el *guembri* (instrumento de cuerda de tono bajo). Al iniciar esta intervención, el paciente es motivado y ayudado a moverse con la música en todo momento; se le anima con las castañuelas de metal y los cantos que convocan ánimas del panteón gnaoua, con el objetivo de que esto aleje del paciente su trastorno, padecimiento o “locura” (Krippner, 1992; Ember, 2004: 152-153). Transcurriendo la etapa temprana o de gestación de la terapia, el

platillo gastronómico (o “expiador”) será apartado del paciente: se retira de su cabeza el plato con comida para que tenga cierta libertad y baile sin ayuda alguna. En esta etapa es común que el paciente experimente convulsiones, agitaciones o espasmos violentos constantes; también puede entrar en un estado de trance, donde suele haber sensaciones, emociones o acciones explosivas, como gritar, llorar, reír, además de espasmos o convulsiones. En algunos casos puede manifestar fuerza inusitada y extrema. Cuando el paciente deja de agitarse y permanece inmóvil, es cubierto por poco tiempo con mantas de lana para evitar cambios bruscos de temperatura. Quince minutos después es liberado de las ataduras y ropajes (entregadas al *maalem*), y bañado con agua templada. Se le pone ropa limpia, nueva en medida de lo posible. Finalmente, es dirigido a una cena comunal, que consta del tradicional cuscús y se inaugura dando gracias a Dios (Krippner, 1992; Ember, 2004: 152-153).

## Conclusiones

A continuación se ofrecen algunas conclusiones respecto al islam y la cultura gnaoua partiendo de dos premisas: a) en algunas poblaciones islámicas contemporáneas existen diferentes formas de manifestar la religiosidad que no necesari-

riamente obedecen a los preceptos de la doctrina y la praxis religiosa, y b) el islam, en su dimensión mística, animista y sufí, puede mantener lazos estrechos con rituales y tradiciones de adscripciones culturales distintas, en algunos casos de origen preislámico. De este modo, se expone la gran diversidad de las prácticas religiosas contemporáneas e identidades culturales inmersas en una tradición aparentemente homogénea o inflexible.

Considerando su origen medieval entre los siglos VI y VII d. C., el islam se presenta como una de las religiones reveladas más nuevas, pero también como una civilización que engloba, por su naturaleza expansiva, una amplia diversidad cultural, proyectando un microuniverso ampliamente ramificado. En este sentido, el islam se gesta en poblaciones de diversos orígenes étnicos e históricos de la región del Medio Oriente y del norte de África, con tradiciones adscritas a múltiples culturas, que lo practican de una manera local, particular y en algunos casos, como en el de algunas cofradías sufíes, rompiendo con ciertos dogmas establecidos por el islam ortodoxo. Aun con su preponderante presencia las esferas sociales y culturales, la identidad cultural, las tradiciones y la religiosidad popular se imponen en diversos casos, de tal modo que se establece un contexto flexible y heterodoxo, en

el cual, dentro de múltiples prácticas religiosas, se encuentran presentes atributos preislámicos, animistas y multiculturales. Se establece así una ventana a algunas dimensiones místicas del islam, y con ello se expone su amplitud y su diversidad.

La cultura gnaoua se gestó en un contexto histórico que refleja una estructura social multicultural. Es una cultura (también reconocida como subcultura) de origen diaspórico. En ella la institución de la esclavitud ha tenido un papel primario, partiendo del desplazamiento de comunidades originarias de África Occidental, principalmente de Mali y de adscripción étnica bambara.

De forma alterna, la cultura gnaoua se ha desarrollado a partir de un sistema complejo de identidades cruzadas. Reconociendo su contexto multicultural e histórico, donde las comunidades fueron paulatinamente arabizadas o bereberizadas, y, en ambos casos, islamizadas, se entiende que se encuentran presentes identidades y tradiciones adscritas a culturas como la bambara, la árabe, la bereber, el islam, etc.

La cultura gnaoua se encuentra ligada al contexto histórico y a la diáspora esclavista de la región, lo que generó un crisol multicultural y un sentido de pertenencia

compartido. Por otra parte, está estrechamente vinculada con el aspecto espiritual y con la música tradicional, lo cual es importante para la supervivencia del pueblo en términos económicos. Este aspecto ha sido transformado en mercancía para atraer al turismo, de modo que los recursos generados a partir de aspectos culturales del pueblo refuerzan la identidad de la comunidad.

Finalmente, en su aspecto religioso, esta cultura manifiesta un sistema dinámico que descansa sobre un sistema teológico islámico heterodoxo, incluyente y flexible, adjudicado a una tradición islámica suní, perteneciente a una ramificación o cofradía de adscripción sufí. La religiosidad se puede manifestar a partir de tradiciones originarias de África Occidental —principalmente de Mali y del grupo étnico bambara—, cuya cosmovisión y cuyo sistema de creencias particular está concentrado en el panteón gnaoua. Este se manifiesta como un ejemplo puntual de animismo islámico contemporáneo de naturaleza multicultural, que conforma un crisol de creencias y tradiciones donde se expone una riqueza tradicional y cultural exclusiva, única y particular.

## Bibliografía

- Adamec, Ludwig W., 1975. *Historical and political who's who of Afghanistan*. Graz: Akademische Druck - u. Verlagsanstalt.
- Austen, Ralph, 2010. *Trans Saharan in History*. Nueva York: Oxford University Press.
- Baldassarre, Antonio, 2005. "The music of the Gnawa of Morocco: A journey with the Other into the Elsewhere". En Luisa Del Giudice y Nancy Van Deusen (2005). *Performing Ecstasies: Music, Dance, and Ritual in the Mediterranean*. Ottawa: Institute of Mediaeval Music. 81-87.
- Bane, Theresa, 2012. *Encyclopaedia of demons in world religions and cultures*. Carolina del Norte: McFarland & Company.
- Barkow, Jerome, 2014. "Muslims and Maguzawa in North Central State, Nigeria: An Ethnographic Comparison". *Canadian Journal of African Studies* 7(1): 59-76.
- Black, Jeremy y Anthony Green, 2004. *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*. Londres-Bath: The British Museum Press.
- Brunel, René, 1955. *Le monachisme errant dans l'Islam: Sidi Heddi et les Heddawa*. París: Librairie Larose.
- Bruni, Silvia, 2013. *Confraternite e riti femminili in Marocco: "masmudi" e "sussia"* (Tesis de maestría). Italia, Università di Bologna.
- \_\_\_\_\_, 2018. *Riti femminili a Meknes. Le figlie e i "figli" di Lalla Málíka* (Tesis doctoral). Italia, Università degli Studi di Padova.
- Campo, Juan Eduardo, 2009. *Encyclopaedia of Islam*. Nueva York: Infobase Publishing.
- Claisse, Pierre-Alain, 2003. *Les Gnawa Marocains de Tradition Loyaliste*. Paris: L'Harmattan.
- Cornell, V. J., 1998. *Realm of the Saint: Power and Authority in Moroccan Sufism*. Austin: University of Texas Press.
- De la Torre, Renée, 2012. "La religiosidad popular como 'entre-medio' entre la religión institucional y la espiritualidad individualizada". *Civitas* 12(3): 506-521.



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

De la Torre, Renée, Cristina Gutiérrez Zúñiga y Nahayeilli Juárez Huet (coords.), 2013. *Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del new age*. México: Centro de Investigaciones Superiores en Antropología Social (ciesas)-El Colegio de Jalisco-Publicaciones de la Casa Chata.

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

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

Ember Carol y Melvin Ember (eds.), 2004. *Encyclopedia of Medical Anthropology: Health and Illness in the World's Cultures*. Nueva York: Kluwer Academic-Plenum Publishers.

Esposito, John. L., 2004. *The Oxford Dictionary of Islam*. New York: Oxford University Press.

Feriali, Kamal, 2009. *Music-Inducted Spirit Possession Trance in Morocco: Implications for Anthropology and Allied Disciplines* (Tesis doctoral). Gainesville: University of Florida.

Gibb, H.A.R., J. H. Kramers, E. Levy-Provençal y J. Schacht, 1986. *The Encyclopaedia of Islam*. Volumen 1. Leiden: Brill.

González Bórnez, Raúl, 2008. *El Corán*. Edición Comentada. Irán: Centro de traducciones del Sagrado Corán.

Haour, Anne y Benedetta Rossi (eds.), 2010. *Being and Becoming Hausa: Interdisciplinary Perspectives*. Leiden y Boston: Brill.

Hell, Bertrand, 2002. *Le tourbillon des genies: Au Maroc avec les Gnawa*. París: Flammarion.

Kapchan, Deborah, 2007. *Traveling Spirit Masters: Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Marketplace*. Middletown: Wesleyan University Press.



\_\_\_\_\_, 2008. “The Festive Sacred and the Fetish of Trance Performing the Sacred at the Esaouira Gnawa Festival”. *Gradhiva: Revue d’anthropologie et d’histoire des arts. Musée du quai Branly* 7: 53-67.

Krippner, Stanley y Patrick Welch, 1992. *Spiritual dimensions of healing: From native shamanism to contemporary health care*. Nueva York: Irvington.

Lafuente, Laarby, 2003. “Los Gnawas: Chamanismo Islámico”. *WebIslam*. [https://www.webislam.com/articulos/27046-los\\_gnawas\\_chamanismo\\_islamico.html](https://www.webislam.com/articulos/27046-los_gnawas_chamanismo_islamico.html).

Lewis, B., V. L. Menage, C. Pellat y J. Schacht (eds.), 1986. *The Encyclopaedia of Islam*. Volumen 3. Leiden: Brill.

Mckenna, Amy (ed.), 2010. *The History of Northern Africa*. Nueva York: Britannica-Rosen.

Pâques, Viviana, 1991. *La Religion des Esclaves: Recherches sur la Confrérie Marocaine des Gnawa*. Bérghamo: Moretti & Vitali.

Peermohamed Ebrahim Trust, 1975. *Heroes of Islam*. Karachi: Islamic Mobility.

Qadri, Muhammad Riyaz, 2000. *The Sultan of the Saints: Mystical Life and Teaching of Shaikh Syed Abdul Qadir Jilani*. S/L: Abbasi Publications.

Rode, Schaefer y John Philip, 2009. *Moroccan Modern: Race, Aesthetics, and Identity in a Global Culture Market* (Tesis doctoral). Austin: University of Texas.

Taqi-ud-Din, Al-Hilali Muhammad y Muhammad Muhsin Khan, 1998. *The Noble Qur’an. English Translation of the Meanings and Commentary*. Medina: King Fahd Complex for the Printing of the Holy Qur’an.

*Sahih Al-Bukhari*, 1997. Traducción al inglés de Muhammad Muhsin Khan. 9 volúmenes. Riad, Arabia Saudita: Dar-us-salam.

Sum, Maisie, 2012. *Music of the Gnawa of Morocco: Evolving Spaces and Times* (Tesis doctoral). Vancouver: University of British Columbia.

Tarin, Omer, 1996. *Hazrat Ghaus e Azam Shaykh Abdul Qadir Jilani sahib*. Monografía urdu. Lahore: Aqeedat o Salam.

*Tetuangorgues. Senderismo en el Rif*, 2011. “La zaouia de Sidi Heddi en Beni Arós”. <http://tetuangorgues.blogspot.com/2011/07/la-zaouia-de-sidi-heddi-en-beni-aross.html>

Topper, Uwe, 2015. *Cuentos populares de los bereberes*. Versión española de Jesús Rey-Joly. Madrid: Miraguano Ediciones.

Van Donzel, E., B. Lewis y C. Pellat (eds.), 1997. *The Encyclopaedia of Islam*. Volumen 4. Leiden: Brill.

Witulski, Christopher James, 2009. *Defining and Revising the Gnawa and Their Music Through Commodification in Local, National, and Global Contexts* (Tesis de máster). Gainesville: University of Florida.

# Horizonte

El quehacer mediático y sus aportes

Coordinación de Tania Celina Ruiz Ojeda



04.

# Gustavo de Jesús Caballero, S. J. en la prensa científica mexicana, 1902-1910

Gustavo de Jesús Caballero, S. J. in Mexican scientific  
press, 1902-1910

Rodrigo Antonio Vega y  
Ortega Báez  
Universidad Nacional  
Autónoma de México

recepción: 13 de diciembre 2020  
aceptación: 07 de mayo 2021

## Resumen

Gustavo de Jesús Caballero, S. J. fue un sacerdote jesuita que realizó diferentes actividades científicas a principios del siglo xx y publicó su investigación en tres destacadas revistas especializadas de la Ciudad de México. El propósito de este artículo es examinar las indagaciones científicas de Caballero sobre las tres disciplinas reflejadas en sus publicaciones entre los años 1902 y 1910: mineralogía, geología y química. Al estudiar a científicos jesuitas como él, este trabajo amplía las interpretaciones historiográficas de las ciencias mexicanas y los diferentes actores y espacios de investigación que convivieron a principios del siglo xx. Las contribuciones de este análisis incluyen el reconocimiento de la participación de Caballero en el desarrollo de las ciencias en México y la profundización en el papel de la Compañía de Jesús en las ciencias mexicanas.

### *Palabras clave:*

*Compañía de Jesús, prensa, mineralogía, geología, química*

## Abstract

Gustavo de Jesús Caballero, S. J. was a Jesuit priest who conducted different scientific activities at the beginning of the twentieth century and published his research in three prominent scientific journals in Mexico City. The purpose of this article is to examine Caballero's scientific inquiries around the three disciplines (mineralogy, geology, and chemistry) reflected in his publications between the years of 1902 and 1910. By studying Jesuit scientists, such as Caballero, this article expands the historiographical interpretations of science in Mexico, along with the different actors and research spaces that coexisted at the beginning of the twentieth century. The contributions of the present analysis include recognizing Caballero's participation, as well as the role of the Society of Jesus as a whole, in the development of science in Mexico.

### *Keywords:*

*Society of Jesus, Press, Mineralogy, Geology, Chemistry*

## Introducción<sup>1</sup>

La historiografía de la ciencia mexicana ha dejado de lado la participación del clero en las actividades científicas que tuvieron lugar en varias ciudades del país durante los siglos XIX y XX, probablemente por considerar que la Iglesia estuvo en contra del desarrollo científico, postura que se deriva de una preconcepción basada en estudios de caso, como la polémica darwinista (véase Moreno, 1984). No obstante, existen varios ejemplos de miembros del clero que destacaron en la práctica científica, como ocurrió con Gustavo de Jesús Caballero, S. J.

Las preguntas iniciales de esta investigación son las siguientes: ¿por qué Gustavo de Jesús Caballero, S. J. se interesó en los estudios mineralógicos, químicos y geológicos al inicio del siglo XX, en el marco de las agrupaciones científicas de la Ciudad de México?, ¿sus estudios son positivas?, ¿apeló al discurso católico en sus escritos científicos?, ¿desarrolló su práctica científica al interior de la estructura

eclesiástica mexicana? y, finalmente, ¿emprendió estudios científicos semejantes a otros autores, como ingenieros y amateurs, en las mismas revistas?

Para responder a estas interrogantes la fuente histórica se compone de doce escritos de Caballero, S. J., publicados en tres revistas de agrupaciones científicas de la Ciudad de México en el periodo de 1902 a 1910: las *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geología y La naturaleza*, órgano de la Sociedad Mexicana de Historia Natural. En el *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, *El minero mexicano* y el *Boletín del Instituto Geológico de México*, donde también se publicaron escritos mineraló-

---

<sup>1</sup> Esta investigación es parte del proyecto PAPIIT IN 302519 “Científicos, empresarios y funcionarios en la construcción del conocimiento y su aplicación práctica en México (1815-1940)”, del Instituto de Geografía de la UNAM.



gicos, geológicos y químicos, no se encontró participación del autor. El objetivo del artículo es examinar la práctica científica de Caballero, S. J. a partir de las tres disciplinas (mineralogía, geología y química) que se plasmaron en su producción hemerográfica en el periodo mencionado.

Los doce trabajos del jesuita muestran su rigor académico y de trabajo científico en términos de exploración, taxonomía y experimentación en mineralogía, geología y química, aspectos que prueba desarrollar al mismo nivel que sus colegas ingenieros de México y del extranjero. Las tres revistas aquí estudiadas fueron los medios académicos correspondientes a tres destacadas agrupaciones mexicanas, donde los principales practicantes de la ciencia expresaron sus resultados de investigación y sus propuestas económicas dirigidas al gobierno y a los empresarios.

Hasta el momento, la historiografía de la ciencia mexicana ha pasado por alto la presencia de Caballero, S. J. en la discusión geológica, mineralógica y química del país. Tal vez el miembro del clero más conocido en la historia de la ciencia mexicana es el presbítero Severo Díaz Galindo (1876-1956), oriundo de Jalisco (véase Benítez, 2008). En Puebla se ha estudiado la actividad cien-

tífica de los jesuitas italianos Enrique Cappelletti (1831-1899)<sup>2</sup> y Pedro Spina (1839-1925) (Palomera, 1997: 156).<sup>3</sup> Otro ejemplo es del sacerdote vasco Tomás Ipiña, profesor del colegio jesuita de Guadalajara a cargo de la enseñanza de la física entre 1901 y 1913 (Palomera, 1997: 158). Una de las instituciones católicas con actividades científicas fue el Seminario de León, Guanajuato, en tiempos del obispo Santiago de la Garza Zambrano (1837-1907), en especial

---

<sup>2</sup> “Cappelletti nació en Nápoles, Italia, el 1º de marzo de 1831 y murió en el Colegio de San Juan en Saltillo, Coahuila, el 16 de enero de 1899. En el Colegio Romano se aficionó al estudio de las ciencias, bajo la guía del P. Angelo Secchi, director del Observatorio Vaticano [...] En el Colegio de Saltillo diseñó y construyó los gabinetes de ciencias, para las clases de física y química, que fueron mejorados por sus sucesores” (Mendirichaga, 2010: 26).

<sup>3</sup> “Spina nació en Rímimi, Italia, el 21 de octubre de 1839. En octubre de 1863 entró al Noviciado de la Provincia Romana; allí fue ordenado sacerdote. Posiblemente estuvo vinculado al Observatorio Vaticano y obtuvo asesoría del P. Cappelletti. En 1872 pasó a la Provincia de México y enseñó luego en el Colegio de Puebla”, el cual “fue el pionero de los colegios restaurados en México”, si bien “se considera que el Colegio de Saltillo es el precursor de este modelo de educación media superior basado en las ciencias y las humanidades” (Mendirichaga, 2010: 27).

a partir del establecimiento de una red meteorológica en la diócesis, de la cual se conoce poco (Sánchez Rangel, 2018: 159-191); también destaca el observatorio meteorológico del Seminario de Morelia, Michoacán, gracias al arzobispo Atenógenes Silva (1900-1911) (Olaya, 2015: 257-262).

José Roberto Mendirichaga ha publicado artículos sobre la ciencia en el Colegio de San Juan Nepomuceno de Saltillo, mientras que Ana María Huerta y Flora Solano han estudiado la práctica meteorológica al interior del Colegio del Sagrado Corazón de Jesús de Puebla. Ambas historiadoras han centrado su estudio en la obra científica de Cappelletti, la cual se compone de *Observaciones meteorológicas del Colegio Católico del Sagrado Corazón de Jesús en Puebla* (1886), *Apuntes de astronomía elemental o cosmografía* (1887), *Dictamen sobre la improbabilidad del temblor anunciado en México para el 10 de agosto* (1887) y *Resumen de las observaciones meteorológicas ejecutadas en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús en Puebla, durante el decenio de 1877 a 1886* (1888) (Mendirichaga, 2010: 28). Las autoras también han analizado los escritos de Spina intitulados *La tempestad del día 8 de febrero de 1881 en Puebla* (1885) y “Clima de Puebla”,

publicado en la *Revista Mensual Climatológica* (1881) (véase Huerta y Solano, 2016: 43-62).

En la historiografía de la ciencia anglosajona se ha estudiado el caso de James Macelwane, S. J. (1883-1956), profesor de la Universidad de Saint Louis (Missouri), “único jesuita miembro de la American National Academy of Science” en el campo de la sismología (Macelwane, 1950: 20). En Gran Bretaña destacó Stephen Perry, S. J. (1833-1889), “uno de los cuatro jesuitas miembros de la prestigiosa Royal Society de Londres (Angelo Secchi, S. J. [1818-1878] fue otro) y director de varias expediciones científicas de carácter astronómico” (Udías, 1996: 2310). Ambos jesuitas muestran que la actividad científica de Caballero, S. J. no fue única, sino que formó parte de la dinámica cultural al interior de la Compañía de Jesús, extendida en el mundo.

En la historiografía de la ciencia mexicana hace falta revalorar la participación de la Iglesia católica en las actividades científicas desarrolladas en el país durante los siglos XIX y XX, con el propósito de incorporar al clero en los temas de investigación académica.



## Semblanza de Gustavo de Jesús Caballero, S. J.

Hasta el momento se han encontrado pocos datos sobre Gustavo de Jesús Caballero, S. J.<sup>4</sup> Nació en La Habana, Cuba, el 15 de mayo de 1867. Sus padres fueron Ricardo Caballero e Isabel Hernández, de origen yucateco. Hizo sus estudios en el Colegio de Belén de La Habana y a los 16 años (10 de mayo de 1883) entró en la Compañía e hizo su noviciado en España. De acuerdo con José Roberto Mendirichaga (2007: 211), “el 3 de diciembre de 1887, se embarcaron en el puerto de Le Havre los sacerdotes y los escolares Manuel Santiago, Gustavo Caballero, Santiago De Groot, Miguel Cuenca, José Langner y Pablo Louvet” con destino a la República Mexicana. Posteriormente, Caballero, S. J. realizó estudios en el Seminario de Saltillo de 1887 a 1890. Estudió Teología en Oña, España, donde se ordenó en 1896. Desde 1898 se incorporó al Instituto Científico de San Francisco de Borja, conocido como “Mascarones”, de la capital mexicana, donde enseñó química, biología y mineralogía hasta 1906 (Mendirichaga, 2007: 219).

En 1903, las *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* indican que Gustavo de Jesús Caballero, S. J. era socio honorario (Aguilar y Santillán, 1903: 44). Probable-

mente no fue reconocido como socio de número por su pertenencia a la Iglesia. También fue el caso de los sacerdotes italianos de la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús Spina, S. J., admitido en 1884, y Cappelletti, S. J., aceptado en 1886, ambos en calidad de socios honorarios.

Entre 1906 y 1909, Caballero, S. J. residió en León, Guanajuato, y Mérida, Yucatán. Fue párroco en el Sagrado Corazón, de El Paso, Texas, en el periodo 1908-1909. Al inicio de la Revolución Mexicana, dio clases de química en el colegio jesuita de Puebla (1910-1911) y de matemáticas y química en el Colegio de Saltillo (1911-1912) (Mendirichaga, 2007: 212). Entre 1912 y 1915, fue profesor de química y biología en Boston, Massachusetts; de 1915 a 1923 impartió la misma asignatura en la Universidad de Fordham, Nueva York, y entre 1923 y 1924 en el Ateneo de Manila, Filipinas.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> En el Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores no se encontró su expediente migratorio; tampoco se hallaron documentos en el Archivo Histórico del Instituto de Geología ni en el Archivo General de la Nación. Se revisaron sin éxito los catálogos históricos de bibliotecas de la Ciudad de México para hallar libros y folletos de la autoría de Caballero, S. J.

<sup>5</sup> AHPMCJ, FVJP, SCGASJ, “Necrología”, f. 1.

A su regreso de Filipinas, Caballero, S. J. trabajó “como operario y misionero en varias partes: León (1924-1925) y Mérida (1926)”, hasta que fue expulsado por mandato del presidente Plutarco Elías Cailles. Después se estableció en Granada, Nicaragua (1927-1928), y Los Ángeles, California (1928-1929). “Volvió a entrar sigilosamente en México el año 29 y trabajó como misionero, con residencia en Nuestra Señora de los Ángeles en la capital” hasta 1932.<sup>6</sup>

Caballero, S. J. publicó *Evolución de los seres vivientes* en 1927, primero en La Habana en los Talleres Tipográficos Burgay y Compañía, y meses después en la Ciudad de México en los Talleres de Aguilar Vera. De acuerdo con Armando García González, el libro expuso las teorías de Jean-Baptiste Lamarck, Charles Darwin, August Weismann, Hugo de Vries y Gregor Mendel, “concluyendo que la teoría de Darwin había sido desechada, mientras que las investigaciones de Lamarck, Weismann y De Vries no resolvían el problema del origen de las especies” (García González, 1999: 210).

En 1932, Caballero, S. J. fue nombrado párroco del Carmen, Torreón, donde celebró “sus bodas de oro de vida religiosa”, y en 1933 enseñó biología en el Colegio Máximo de la ciudad. De “allí pasó

a trabajar como operario en el Sagrado Corazón”, hasta que en 1934 se desempeñó como profesor en el Colegio de San Francisco Xavier, donde falleció el 18 de febrero, casi a los 68 años de edad y los cerca de 52 años en la Compañía.<sup>7</sup> Entre 1910 y 1934, resalta la movilidad de Caballero S. J. en diversas sedes de la orden religiosa, en las cuales mantuvo su actividad científica.

Sus investigaciones científicas se enmarcaron en la política económica extractiva del porfiriato, en la cual los minerales fueron un recurso natural de exportación y aprovechamiento en la industria nacional. De ahí que los resultados científicos en las tres disciplinas cultivadas por Caballero, S. J. encontrarán eco en las revistas de las agrupaciones por el interés que suscitaban entre especialistas, empresarios y el gobierno federal.

De igual manera, los resultados de su trabajo fueron parte de la dinámica científica de la red académica global, en la cual el jesuita tuvo la ocasión de insertarse gracias a su relación con distintas instituciones católicas del mundo, en las que

---

<sup>6</sup> AHPMCJ, FVJP, SCGASJ, “Necrología”, f. 1.

<sup>7</sup> AHPMCJ, FVJP, SCGASJ, “Necrología”, f. 1.

encontró un ambiente propicio para continuar con su investigación mineralógica, química y geológica. Es probable que otras fuentes históricas indiquen cómo las actividades de Caballero, S. J. vincularon los intereses de la comunidad académica mexicana con las de otros países.

## Panorama de la Compañía de Jesús y la ciencia

Las actividades científicas de Caballero, S. J. se enmarcan en el resurgimiento de la orden. La Compañía de Jesús fue restaurada en 1814, y desde entonces los jesuitas retomaron sus actividades de enseñanza en distintos niveles educativos en varias partes del mundo, como había sucedido desde 1550. Los colegios destinados a los niveles medio y superior incluyeron cátedras científicas impartidas por los miembros de la orden (Udías, 2016: 2).

Un ejemplo de la capacidad científica de la Compañía se encuentra en los “más de 70 observatorios astronómicos, meteorológicos y geofísicos” fundados entre 1814 y 1900; además, los jesuitas dirigen el Observatorio Vaticano desde 1906 (Feldhay, 1987: 206). En Europa los observatorios más importantes estuvieron en la Universidad Gregoriana (Italia), Stonyhurst (Inglaterra) y Kalocsa (Hungría) (Udías, 1996: 2310).

Al inicio del siglo xx, las universidades jesuitas de Europa que contaron con departamentos de ciencias fueron la Universidad de Namur (Bélgica), el Institut Catholique d'Arts et Métiers de Lille (Francia), la Universidad de Roquetas (España) y el Instituto Católico de Artes e Industrias de Madrid (España) (Harris, 1989: 31).

Los jesuitas también fundaron universidades en las que se practicó la ciencia; por ejemplo, en Estados Unidos destacaron Georgetown, Washington D. C. (1789); Saint Louis, Missouri (1818); Fordham, Nueva York (1841); Boston College, Massachusetts (1863); Loyola, Chicago (1870); San Francisco, California (1875); Regis, Denver (1877), y Marquette, Milwaukee (1881) (McKevitt, 2008: 282). En estas se efectuaron estudios meteorológicos, geológicos, sismológicos y magnéticos. “En 1911, en Estados Unidos quince universidades jesuitas formaron una red de estaciones sismológicas con instrumentación uniforme, la primera red de estas características en el país y única en el mundo cubriendo todo un continente” (Macelwane, 1950: 20).

En 1865, en Asia se estableció un observatorio meteorológico, sismológico y astronómico en el Real Colegio de Manila en el que participaron Federico Faura (1840-1897), José Algué (1856-1930) y



Charles Deppermann (1889-1957). En China se fundó en 1872 el observatorio de Zikawei en Shanghai; en “él destacaron por sus estudios sobre la naturaleza de los ciclones y el seguimiento de sus trayectorias” Marc Dechevrens (1845-1923), Louis Froc (1859-1932) y Ernesto Gherzi (1886-1976) (Udías, 2016: 5).

En América Latina, los jesuitas fundaron varios colegios donde desarrollaron actividades científicas; en Cuba, por ejemplo, la Compañía erigió un observatorio meteorológico en el Real Colegio de Belén en La Habana, bajo la dirección de Benito Viñes (1837-1893), quien “estudió con detalle las características de los ciclones que habían afectado la isla de Cuba, acumulando conocimientos sobre su organización, circulación y traslación” (Udías, 2016: 5).

En México, la Compañía de Jesús tuvo una primera restauración en 1814, pero “en 1872, a raíz de las Leyes de Reforma y, más concretamente, de la llamada Ley Lerdo, había tenido que abandonar el país” (Mendirichaga, 2010: 26). La segunda restauración se llevó a cabo en 1880; desde entonces los jesuitas centraron sus actividades en la enseñanza en distintos niveles educativos en varias regiones del país. Los colegios destinados a los niveles medio y superior incluyeron cátedras

científicas impartidas por los miembros de la orden (Udías, 2016: 2).

Desde la restauración de los jesuitas en México, la Compañía, “no tuvo a su cargo la cura de almas, por considerarla como una amenaza contra la pobreza y contra la movilidad. Eso explica que los jesuitas hayan podido dedicarse enteramente a la educación, a los estudios, a la acción general” (Meyer, 1991: 455). El método educativo de los jesuitas se “fundamentaba en las ciencias y las humanidades, la teología y las bellas artes; y la formación se imbuía mediante prácticas cotidianas que exigían disciplina, orden, veracidad, ejercicio corporal y sano entretenimiento” (Mendirichaga, 2010: 25). En los colegios jesuitas de finales del siglo XIX se fomentaron actividades extracurriculares, como las sesiones “sabatinas en que se leían los mejores trabajos de los alumnos y se comentaba o discutía sobre los mismos, las proclamaciones, las academias, los certámenes, los exámenes públicos y las distribuciones de premios” (Mendirichaga, 2007: 152).

En 1880, la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús en el exilio en Texas inició el regreso al país para asentarse en Saltillo, ciudad cercana a Monterrey, en donde residía su protector, el obispo Francisco de Paula Vereá (Mendirichaga, 2007:

99). A partir de entonces se fundaron los colegios de San Juan Nepomuceno en Saltillo (1880), del Sagrado Corazón de Jesús en Puebla (1886), de San Francisco de Borja en la Ciudad de México (1895) y de San José en Guadalajara (1906), así como el Seminario de San Luis Potosí (1891). Prácticamente todos los colegios cerraron en 1914 ante la crisis revolucionaria, por lo cual los jesuitas debieron exiliarse una vez más (Meyer, 1991: 472).

En la década de 1880, varios jesuitas que practicaban la ciencia arribaron al Colegio de San Juan Nepomuceno, como los italianos Spina, S. J. y Cappelletti, S. J., a quien se deben “los gabinetes de ciencias, que fueron mejorados por sus sucesores” (Mendirichaga, 2007: 212). En el folleto *Exámenes públicos del Colegio de San Juan, 1887* se indica que los cursos científicos impartidos fueron los siguientes:

- Matemáticas y Metafísica: Lógica, metafísica, religión, raíces griegas, inglés o francés, historia, geografía, aritmética, cálculo infinitesimal, álgebra, geometría y trigonometría.
- Física y Ética: Ética y derecho natural, religión, física, química, inglés o francés, teneduría, astronomía, química, historia natural, geología, teodicea y raíces griegas (Mendirichaga, 2007: 153).

En 1900, el Colegio de Saltillo constaba de nuevos espacios científicos; había, por ejemplo, un observatorio meteorológico, huertas, gabinetes de física y de química, un museo de historia natural y una enfermería (Decorme, 1914: 5-6). Fue tal la importancia del museo colegial que la Dirección General de Estadística de la Secretaría de Fomento solicitó en 1911 un inventario de las colecciones. Además, los jesuitas publicaron el *Boletín Anual del Observatorio Meteorológico del Colegio de San Juan Nepomuceno de Saltillo* (1906-1910), patrocinado por la Secretaría de Fomento (Mendirichaga, 2007: 214).

Previamente, el padre Pedro Spina, S. J., rector del Colegio de San Juan Nepomuceno de 1887 a 1891, “había instalado en el colegio de Puebla un observatorio astronómico y meteorológico bastante avanzado. El segundo observatorio astronómico de los colegios jesuitas en México fue el del Colegio de Saltillo. Lo estableció el padre Cappelletti hacia 1884” (Mendirichaga, 2007: 293). Al año siguiente se instalaron los nuevos gabinetes de ciencias. La Compañía fundó un observatorio en el colegio de Puebla, el cual poseía secciones de astronomía, meteorología, magnetismo y sismología (Udías, 2016: 4). Desde 1877, en esta ciudad también hubo estudios sismológicos



en el observatorio del colegio de Puebla. “Los instrumentos habían sido diseñados y construidos por Gustavo Heredia y consistían en péndulos de movimiento horizontal que registraban sobre placas circulares de cristal ahumado donde dejaban grabado el registro. Con ellos Heredia publicó sus observaciones de 1877 a 1906” (Udías, 2019: 1766).

En el primer año escolar, el Colegio de San Francisco de Borja “contaba con 130 alumnos; luego, en 1904, eran ya 406; y en 1909 subió a 440 estudiantes” (Mendirichaga, 2003: 36). Los profesores hasta 1914 fueron Enrique Cappelletti, José Barroso, Natal Bulnes, Gustavo de Jesús Caballero, Enrique Bordigoni, Fructuoso Gibaja, Pedro Jiménez, Luciano Achia-ga, Miguel Cuenca, Eduardo de la Peza, Camilo Crivelli, Salustio Carrera, Fermín Chanal, Marcelo Renaud y Urbano Pautard. “Adoptó tempranamente el plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria” (Mendirichaga, 2007: 239).

Desde 1914 los jesuitas enfrentaron la oposición de varios grupos revolucionarios hacia la Iglesia católica, por lo cual los miembros de la Compañía se exiliaron en Estados Unidos y Europa (Meyer, 1991: 469).

## Geología, mineralogía y química al inicio del siglo XX mexicano

Entre 1900 y 1910, la geología, la mineralogía y la química se desarrollaron en varios espacios científicos del país, sobre todo en la Ciudad de México. A través de sus cátedras, las escuelas profesionales promovieron la práctica de las tres ciencias, como sucedió, por ejemplo, las escuelas nacionales de Ingenieros, de Medicina, de Agricultura y Veterinaria, y la Escuela Nacional Preparatoria (véase Morelos, 2013).

En los estados hubo cátedras de geología, mineralogía y química en el Instituto de Ciencias y Artes de Oaxaca; el Colegio de San Nicolás de Morelia, las escuelas prácticas de minas de Fresnillo, Guanajuato y Pachuca; el Colegio Civil de Guanajuato; la Escuela de Ingenieros de Jalisco; el Colegio Rosales de Culiacán; el Instituto Científico y Literario de Pachuca, entre otros. Hay que considerar que varios mexicanos también se adentraron en estas ciencias en las escuelas profesionales de Estados Unidos y Europa, y al volver se integraron al entramado científico nacional.

En el terreno asociativo se dieron a conocer estudios mineralógicos, geológi-



cos y químicos en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística (1833-hasta la actualidad), la Sociedad Mexicana de Historia Natural (1868-1914), la Asociación de Ingenieros y Arquitectos de México (1868-1946), la Sociedad Farmacéutica Mexicana (1871-1940), la Sociedad Científica Antonio Alzate (1884-1930), la Sociedad Geológica Mexicana (1904-actualidad) y la Sociedad Química Mexicana (1910-1911) (véase Azuela, 1996).

La vertiente de investigación institucional de esta ciencia se concentró tanto en el Instituto Geológico Nacional (1891), el cual emprendió el reconocimiento del territorio en términos de las ciencias de la Tierra, como en el Instituto Médico Nacional (1888), orientado al estudio terapéutico de la flora y la fauna (véase Azuela, 2005).

Resta examinar las fuentes eclesiásticas. Es probable que en los seminarios de cada diócesis y otros colegios religiosos, incluidos los jesuitas ya señalados, se hayan impartido nociones de química, mineralogía y geología. Hasta ahora, las relaciones entre la Iglesia y la ciencia mexicana son un tema poco conocido en los siglos XIX y XX.

## Mineralogía

El primer tema que Caballero, S. J. abordó en la prensa científica fue el del reino mineral, en particular lo referente a la determinación, el análisis y la descripción de nuevas especies. Esto corresponde a trabajos originales similares a los realizados por los ingenieros de minas del país y dados a conocer en las mismas revistas académicas.

El primer escrito se publicó en 1902 en las *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*. Se trata de un estudio relativo al mineral denominado domeykita<sup>8</sup> hallado en las minas de Chihuahua. El artículo inició señalando que tal hallazgo se debió a la industria de extracción del cobre tanto en los distritos cupríferos tradicionales de Michoacán como en minas recientemente descubiertas al norte del país. El jesuita indicó que en México el cobre se explotaba como un metal accesorio de varios criaderos de plata y de plomo a través de la chalcopirita y la chalcocita. Ambas especies minerales eran dominantes en los criaderos del país, aunque también había

---

<sup>8</sup> Este mineral recibió el nombre del ingeniero polaco Ignacio Domeyko (1802-1889) por su descripción en 1845 en la mina Los Algodones, Coquimbo, Chile.

especies raras presentes en determinadas regiones, como el cobre gris que abundaba en los estados del norte de la República, la boleíta “en las ya famosas minas” del Boleo en Baja California y la domeykita en Chihuahua (Caballero, 1902b: 243).

El escrito sobre este último mineral fue resultado del escrutinio de ejemplares de la colección del Instituto Geológico, realizado gracias al permiso otorgado por el ingeniero Ezequiel Ordóñez (1867-1950).<sup>9</sup> Las muestras procedían de la mina La Gioconda, situada a 15 km al noreste del pueblo de Cuchillo Parado, en el Distrito de Iturbide del estado de Chihuahua (Caballero, 1902b: 244). Además, la domeykita había sido reportada en las cercanías del pueblo de Cutzamala y en las minas de Paracatas del distrito de Bravos, ambas localidades del estado de Guerrero, y en el distrito de Ario de Rosales en el estado de Michoacán (Caballero, 1902b: 245).

El científico jesuita definió la domeykita como un mineral macizo de color gris acero claro, de superficies expuestas iridiscentes, que contenía partículas de cuarzo como inclusiones y algunas pegaduras de carbonato de cobre verde (Caballero, 1902b: 245). Caballero, S. J. realizó el análisis cuantitativo de la domeykita sin especificar el lugar donde lo llevó a cabo, probablemente un laboratorio personal o

del Colegio de San Borja, pues no refiere las instalaciones de la Escuela Nacional de Ingenieros o el Instituto Geológico. La metodología fue expuesta por el autor de la siguiente manera:

Calentamos este mineral al rojo, mezclado con KOH con lo que hemos obtenido una perla de cobre puro y hemos determinado por diferencia el arsénico. Después de este simple reconocimiento, debimos dosificar también el arsénico por el H<sub>2</sub>S siguiendo el método ordinario. En cuanto al cobre hemos hecho dos análisis de comprobación. Primeramente se ha reducido un gramo de mineral al estado de sulfato y dosificado el cobre en una solución concentrada y etanoica por medio del nitroso-B-naftol que da un precipitado de (C<sub>10</sub>H<sub>6</sub>AzO)<sub>2</sub>Cu insoluble en el agua en los ácidos y aun en el alcohol. Lavado este precipitado y convenientemente calcinado, dosificamos el óxido de cobre que resulta. Hemos hecho el uso del reactivo indicado para asegurarnos de que el mineral

---

<sup>9</sup> Fue un destacado ingeniero topógrafo y pionero de la prospección petrolera en el país (véase Zaragoza, 2019).

no contienen Cd, Mg, Mn, Pb, ni Hg que quedarían en solución (Caballero, 1902b: 244).

El segundo análisis de comprobación fue electrolítico. Caballero, S. J. primero disolvió el mineral en ácido nítrico y su resultado lo sometió a una corriente de 1.9 voltios y 0.15 amperios por DC en el aparato de Classen<sup>10</sup> durante doce horas para separar el arsénico del cobre. El resultado del análisis electrolítico fue de 70.9 por 100 de cobre (Caballero, 1902b: 244). La metodología descrita es sencilla y al alcance de los científicos que leyeran el escrito; además, las referencias químicas hacen notar la cantidad de reactivos usados por Caballero, S. J., lo mismo que los aparatos eléctricos especializados, aunque queda la incógnita de dónde realizó el estudio. En este escrito, el jesuita incluyó citas del *Boletín del Instituto de Geología de México* y del conocido geólogo estadounidense James D. Dana (1813-1895).<sup>11</sup> Esto muestra que el autor estaba al tanto de la literatura académica de la época.

El mismo año y en la misma revista, el padre Caballero, S. J. publicó el único escrito en francés de su autoría que se ha detectado en la prensa asociacionista de la Ciudad de México. Este se intitula “Le Cobalt au Mexique”. A decir del científico jesuita, el cobalto era un mineral raro

en México, que solo había “conocido después de 20 años de trabajos por mi cuenta en el Estado [*sic*] de Jalisco en el Gabinete de Mineralogía de la Escuela de Ingenieros (véase De la Torre, 2002: 147-155) y en la colección privada del profesor Antonio del Castillo” (1820-1895) (Caballero, 1902a: 197). Este comentario es una referencia de las redes de trabajo de Caballero, S. J. con los ingenieros mexicanos, pues se trata de colecciones especializadas, una pública y otra privada, las cuales se consultaban a través de vínculos académicos. Es probable que el jesuita entrara en contacto con la escuela jalisciense durante los trabajos preparatorios de la Compañía para fundar el Colegio de San José.

La muestra de cobalto que dio origen al escrito de Caballero, S. J. (1902a) provenía del filón de diez metros de la mina de Zapote, a cuatro kilómetros al este del pueblo de Pihuamo, municipalidad de Tonila (Jalisco), cerca de pequeños placeres auríferos. El filón estaba compuesto esencialmente de magnetita y pirita. La explicación de la presencia del cobalto

---

<sup>10</sup> Se refiere a un aparato empleado para realizar procedimientos analíticos para el reconocimiento de productos industriales.

<sup>11</sup> Dana fue uno de los ingenieros más influyentes del mundo en el ámbito de la geología.

en esta región jalisciense radicó, según el jesuita, en las rocas eruptivas andesíticas conformadas por un color gris rojizo, que databan del tiempo de las erupciones del volcán de Colima desde el siglo xvi (Caballero, 1902a: 198). La especie descrita por Caballero, S. J. (1902a) destacó por la cobaltina mezclada con pequeñas cantidades de esmaltina y eritrina que aportaban el color rojizo. Las capacidades de observación, descripción y explicación de la muestra fueron prácticas científicas del autor que le valieron el reconocimiento de los geólogos mexicanos y validaron su quehacer a pesar de no estar contratado en las instancias académicas del país, aunque sí en las del clero mexicano.

El escrito incluyó una lista de las localidades donde el cobalto había sido registrado, basada en el número 11 del *Boletín del Instituto Geológico* (1895). Enlistaba los siguientes sitios: municipio de Chihuahua, distrito de Iturbide; mineral de Guanaceví, estado de Durango, y municipio de Cosalá, estado de Sinaloa (Caballero, 1902a: 201). Caballero, S. J. concluyó señalando que “recientemente me comentaron la existencia de un cuarzo cobaltífero en la mina del Mirador cerca de Ameca, Estado [sic] de Jalisco y en la mina de El Boleo, Baja California” (Caballero, 1902a: 201). La distribución del cobalto en el país fue amplia; se trataba de

un mineral de reciente interés industrial, y restaba desarrollar un estudio cartográfico al respecto. El señalamiento del autor acerca de la información que consiguió sobre nuevos yacimientos probablemente fue aportado por los geólogos y es una fuente para entender cómo se comunicaba la información científica entre colegas.

En 1903, Caballero, S. J. publicó “El vanadio de Charcas, E. de S. Luis Potosí”. El escrito inició con el recuento histórico acerca de los análisis mineralógicos efectuados por el ingeniero Andrés del Río (1764-1849)<sup>12</sup> en 1801 sobre el plomo pardo de Zimapán (Estado de Hidalgo), donde se encontró 80.72 % de sesquióxido de plomo y 14.8 % de una sustancia denominada inicialmente pancromo por la “multiplicidad de colores de sus compuestos y después llamó eritronio por formar con los alcalinotérreos sales que se ponían rojas al fuego, o al contacto de los ácidos concentrados” (Caballero, 1903b: 87). En 1830, Nils Gabriel Sefström (1787-1845)<sup>13</sup> encontró un nuevo metal en los minerales de fierro de Taberg (Suecia), al

---

<sup>12</sup> Ingeniero de origen español que se incorporó a la planta de catedráticos del Real Seminario de Minería y después de 1821 permaneció en el país.

<sup>13</sup> Químico sueco discípulo de Jöns Jacob Berzelius.

cual denominó vanadio. En el mismo año, Friedrich Wöhler (1800-1882)<sup>14</sup> determinó que el mineral de Zimapán analizado por Del Río era un vanadato de plomo (véase Uribe, 2020: 10-28). En 1855, el mineralogista mexicano Miguel Velázquez de León (1803-1882)<sup>15</sup> emprendió el estudio del vanadato de plomo cuprífero, al cual llamó ramirita en honor del ingeniero de minas Santiago Ramírez (1836-1922).<sup>16</sup> Caballero, S. J. (1903b: 89) indicó que el ingeniero Blas Escontría (1847-1906),<sup>17</sup> funcionario del Ministerio de Fomento, “tuvo la amabilidad de obsequiarnos unos ejemplares de ramirita procedentes de Charcas” para efectuar un análisis químico. La síntesis histórica del proceso de determinación del vanadio reconoció el aporte mexicano en la primera mitad del siglo XIX y mostró el interés del autor por la historia científica del país. También se advierte de nuevo el contacto de Caballero, S. J. con la comunidad de ingenieros mexicanos, además de las instancias científico-técnicas del gobierno federal.

El distrito de Charcas era conocido por sus minas de plata, aunque también producía otros minerales, como el vanadato de plomo cristalizado a manera de “agujas amontonadas paralelamente a sí mismas de 5 a 13 milímetros de largas y de un color amarillo cera” (Caballero, 1903b: 89). El vanadato se presentaba asociado

a la calcita romboédrica, “depositándose principalmente en las paredes que abarcan el filón argentífero. La cristalización es monoclinica, pues tienen siempre extinciones oblicuas a las agujas” (Caballero, 1903b: 89). En este escrito Caballero, S. J. también detalló su metodología química:

Se somete el mineral finamente pulverizado a una temperatura de 120 °C por espacio de dos horas en la estufa de desecación, de modo que nos cercioramos de la completa desaparición del agua higroscópica. Después lo calentamos en tubo cerrado, donde se desprende el agua de composición. Se corta el tubo y se determina la cantidad en peso del agua. El mineral así deshidratado y amasado con aceite de olivo se somete a la temperatura del rojo en un crisol de porcelana durante cinco minutos. El mineral llega a fundirse, hirviendo suavemente, despide

---

<sup>14</sup> Químico alemán reconocido en la historia de la ciencia por la síntesis de la urea y la determinación del berilio.

<sup>15</sup> Ingeniero mexicano que ocupó varios cargos en el Ministerio de Fomento y el Colegio de Minería.

<sup>16</sup> Ingeniero mexicano especializado en geología y en legislación minera.

<sup>17</sup> Ingeniero de origen potosino interesado en la explotación del petróleo.



el arsénico y queda una masa negra plomiza, adherente a las paredes del crisol. Una vez enfriado éste se pesa y se obtiene por diferencia el arsénico (Caballero, 1903b: 90).

El resultado del análisis era un líquido “de un morado bellissimo”, precipitado por vía electrolítica y verificado después por fraccionamiento. El mineral en cuestión era un vanadato neutro de plomo y su fórmula teórica era  $(VO_4)_4Pb_6+H_2O$  (Caballero, 1903b: 92). La determinación de nuevos minerales requería del análisis químico de las muestras, pues no bastaba el reconocimiento de los caracteres físicos por medio de la vista y el tacto. Al inicio del siglo xx, la práctica química era fundamental para los mineralogistas en lo concerniente a la nomenclatura de los nuevos minerales.

El vanadio se hallaba en otras localidades de México, como la mina de la Concepción de Real de Catorce (San Luis Potosí); Taxco (Guerrero); Zimapán, las minas de San Antonio y el Puerco en Pachuca (Hidalgo); la mina de San Francisquito de Villa Rosales (Chihuahua), y la mina de Santa Brígida del Mineral de Pozos (Guanajuato) (Caballero, 1903b: 96). Según Caballero, S. J. la ramirita de Charcas se explotaba en regular escala y se enviaba a Francia. Desde el 1° de enero hasta el 28

de agosto de 1902 se habían exportado 3 509 kg de mineral con una ley de 10.5 por 100 de vanadio (Caballero, 1903b: 97). En la nación gala la ramirita se aprovechaba en la industria de objetos suntuarios, por lo que el sacerdote recomendó al gobierno de México destinar apoyos para promover su exportación una vez que se efectuaran estudios prospectivos de mayor envergadura.

Gustavo de Jesús Caballero, S. J. también publicó “Los yacimientos de fierro del Carrizal, en el estado de Nuevo León” (1904). El Carrizal era una pequeña sierra que corría de noroeste a sureste en el límite de Coahuila y Nuevo León. “Los criaderos de fierro, objeto de este estudio [...] están encajados entre la caliza que forma el carácter geológico de la región y las dioritas, diabasas y porfiritas que son el afloramiento de las rocas eruptivas” (Caballero, 1904d: 183). El filón de fierro se componía de óxidos ferrosos, limonita, pirita, chalcopirita, marcasita y siderosa.

El científico jesuita indicó que “como ejemplar de algún interés” citaba un fragmento de madera metamorfozada en magnetita. Este medía nueve centímetros por treinta y cinco milímetros de diámetro; en él se observaban las zonas concéntricas de crecimiento de la madera y algunos fragmentos de su primitiva corteza. Pesa-



ba 294 gramos y el metamorfismo de la celulosa en óxidos de fierro se presentaba completo (Caballero, 1904d: 185). El estudio paleontológico estuvo unido a las investigaciones mineralógicas referentes al estudio sobre las eras geológicas y la dilucidación de la naturaleza prehistórica.

En el breve estudio “La aciculita de Catorce, S. L. P.” (1905), Caballero, S. J. expresó que había recibido el encargo de la Sociedad Científica Antonio Alzate para analizar “el hallazgo de un mineral raro” de las minas de Catorce denominado aciculita, aikinita, patrinita o nadelers. Hasta 1904 este mineral solo se había encontrado en Berezov, Montes Urales (Caballero, 1905: 43). Se trataba de un polisulfuro de bismuto, plomo y cobre, cuya fórmula era  $(\text{PbCu}_2)_3\text{Bi}_2\text{S}_6$ . De acuerdo con el estudio mineralógico del jesuita, la aciculita se presentaba en forma de cristales largos, aciculares, estriados a lo largo y pertenecientes al sistema rómbico; su color era gris de plomo negruzco. La aciculita contenía de 10 % a 12 % de cobre y 36 % a 40 % de plomo, además de trazas de níquel y oro (Caballero, 1905: 44). El encargo de la agrupación científica hace notar la confianza en la práctica geológica del jesuita debido a que se encontraba dentro de la red de especialistas mexicanos. Hasta el momento no es claro dónde llevaba a cabo sus análisis químicos ni en

qué lugar escribía sus artículos —probablemente en el Colegio de San Borja de la Ciudad de México—, pero es clara su validez académica.

## Geología

Como varios de los ingenieros de minas y geógrafos de la época, Gustavo de Jesús Caballero, S. J. incursionó en los estudios geológicos sobre el territorio mexicano. Si en los escritos mineralógicos recurrió de manera continua a los gabinetes de rocas y ejemplares colectados por terceras personas, en este tópico se evidencia la práctica excursionista basada en observar y estudiar *in situ* algunos fenómenos naturales.

El jesuita publicó en 1904 una de sus exploraciones geológicas, relativa a la región geisseriana del septentrión michoacano, en *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, pues esta zona “como terreno volcánico es de lo más notable que existe en la República” (Caballero, 1904c: 203). Para la geología, resultaba de gran interés el estudio de las manifestaciones solfatáricas y geisserianas, “restos del vulcanismo no del todo extinguido” que en ciertas localidades mexicanas demostraba que la “época en que los volcanes sufrieron su apagamiento” no era remota (Ca-

ballero, 1904c: 203). Esto constituía una muestra “viva” de las fuerzas geológicas que ayudaban a explicar las incógnitas sobre la formación de la corteza terrestre, una línea de investigación cultivada por varios especialistas en el mundo.

Según estipuló, el recorrido por la región volcánica tuvo lugar en diciembre de 1904 en la zona norte michoacana limítrofe con el estado de Guanajuato. Escogió esta región porque presentaba capas de formación volcánica espesa recubiertas por tierras arables originadas en el Cuaternario. Las estratificaciones del Terciario aparecían a través de las capas traquíticas y basálticas, lo que ponía al descubierto tobas calizas, pizarras y yacimientos de lignita y arcilla. Entre las localidades visitadas se encontraban el pueblo de Taximaroa y la hacienda del Chaparro, donde un filón de pirita en oro y andesita aparecía a través de unas traquitas. Otra localidad fue el valle de Mata de Pinos, donde Caballero, S. J. encontró fósiles análogos a los de Zacualtipán (estado de Hidalgo), descritos por el ingeniero José Guadalupe Aguilera (1857-1941).<sup>18</sup> El jesuita encontró más fósiles a 15 kilómetros al sur de Agostitlán (Caballero, 1904c: 203-204). La descripción inicial de la exploración hace notar la visita del autor a distintas localidades que presentaban fenómenos geológicos y muestras paleontológicas de interés cientí-

fico amplio, es decir, no solo para las investigaciones de Caballero, S. J., sino para los geólogos del mundo; además, los resultados derivados de esto complementaban los estudios de los ingenieros mexicanos (véase Vega y Ortega, 2010: 28-43).

Al norte del valle de Mata de Pinos se ubicaba la sierra de Ozumatlán, explorada por Caballero, S. J. (1904c: 204) debido a la “interesantísima formación volcánica, y la multitud de géiseres y fuentes termales de aguas eminentemente minerales y saturadas de vapores azufrosos”. El jesuita tomó diez litros de muestras de dichas aguas para determinar la siguiente composición química: NaHS en 0.0167gr; SO<sub>4</sub>Ca en 145.8831 gr; SO<sub>4</sub>Mg en 0.2235 gr; (CO<sub>3</sub>H)<sub>2</sub>Mg en 16.5242 gr; (CO<sub>3</sub>H)<sub>2</sub>Fe en 0.1323 gr; KCl 1.7325 gr; NaCl en 0.8373 gr; Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub> en 0.3693 gr, y SiO<sub>2</sub> en 0.9875 gr. Los gases eran el sulfhídrico, bióxido de azufre y bióxido de carbono, con algo de oxígeno y azoe (Caballero, 1904c: 205). Las siguientes localidades visitadas fueron Puruándiro y la cercana hacienda de San Antonio, donde se encontraba el

---

<sup>18</sup> Este ingeniero fue miembro fundador del Instituto Geológico de México. En 1897 publicó la primera “Carta Geológica de la República Mexicana”.

cerro de los manantiales que proveían de agua a la población. En este lugar, Caballero, S. J. tomó nota de varios manantiales termales que abarcaban una zona de 500 metros de largo por 20 metros de ancho: “El agua es clara y no tiene sabor ninguno, tiene en solución alguna cantidad de gas carbónico, y trazas insignificantes de materias orgánicas” (Caballero, 1904c: 205). Las temperaturas de los diversos manantiales eran las siguientes: el mayor y más abundante presentaba 83.7 °C; otro más pequeño inmediato al anterior, 86.0 °C; el que proveía de agua a Puruándiro, 77.0 °C, y el de El Piojo, 63.9 °C (Caballero, 1904c: 206). El estudio de las aguas termales se relacionó con el aspecto económico, pues los balnearios fueron espacios de sociabilidad y terapéutica de gran popularidad al inicio del siglo xx en varias partes del mundo. Estos también eran fenómenos de interés para el estudio de las fuerzas geológicas que operaban en el planeta, cuyo fin era entender aspectos físicos, geográficos, mineralógicos y químicos.

En 1906, el jesuita publicó “Los hervideros de la Sierra de Ozumatlán”. Como en el escrito anterior, en este también describió su recorrido por el norte de Michoacán. Primero se dirigió al cerro volcánico de San Andrés, cerca del pueblo de Taximaroa, donde comenzaba la sierra Ozumatlán.

Además de los aspectos geológicos, el autor tomó nota de la flora, constituida por un espeso bosque de coníferas que “nos ocultaba el terreno y apenas se podían percibir las sinuosidades de las barrancas” (Caballero, 1906: 36). En el recorrido, Caballero, S. J. señaló lo siguiente:

De allí torcimos hacia el SSE. y entramos por una amplia barranca, donde se percibía ya el olor desagradable de las azufreras. Termina esta barranca en un amplio anfiteatro coronado de altos bosques. Es un espacioso cráter de unos 120 m de largo por unos 50 de ancho, y está al W del cerro de los azufres. Está convertido en una laguna de agua saturada de vapores sulfhídricos y sulfurosos. Hierve por todas partes, dando paso a las emanaciones gaseosas, que revuelven el agua y la hacen fangosa. La superficie de la laguna queda a unos 2,930 m sobre el nivel del mar. Alrededor de la laguna y casi al nivel del agua, salen por doquiera, de entre los peñascos, emanaciones de vapor de agua, sulfhídrico y sulfuroso mezclados con algo de oxígeno, ázoe y bióxido de carbono. El sulfhídrico, al descomponerse en presencia del aire, tapiza las rocas de vistosos cristales octaédricos de azufre, de un desarrollo hasta de cuatro milímetros (Caballero, 1906: 36).

Caballero, S. J. recopiló información química, geológica, geográfica, naturalista y mineralógica. Se trata de datos cuantitativos y cualitativos con los cuales posteriormente elaboró sus escritos. Es notoria la metodología científica que puso en práctica basada en el método positivo que permitía compartir escritos científicos de forma homogénea entre los geólogos mexicanos y del mundo. En ningún momento el autor apeló al creacionismo ni a la teología natural. Cabe preguntarse si estuvo de paso por Michoacán rumbo a Guadalajara para la puesta en marcha del Colegio de San José.

A decir del jesuita, el terreno de la sierra de Ozumatlán era eruptivo y la acción del ácido sulfúrico había descompuesto las masas de roca, por lo que solamente quedaban las arcillas mezcladas con sulfato de calcio. En varios cerros se apreciaban cráteres cargados de gases sulfhídrico y sulfuroso, en los cuales se encontraban yacimientos azufrosos. Al consultar a los pobladores, Caballero, S. J. (1906: 38) tuvo noticias de que en décadas anteriores el azufre se había aprovechado industrialmente, “pero actualmente esta explotación está totalmente abandonada, y sólo se ve a la salida de la barranca, que da desagüe a la laguna, las ruinas de la antigua fábrica” textil La Virgen. Varios de los estudios geológicos tendieron al reconocimiento económico de las aguas

termales, el azufre, las rocas de interés constructivo, entre otras cuestiones. No bastaba el mero examen científico de un territorio: los aspectos geológicos indicaban el aprovechamiento económico tradicional o futuro para el beneficio social.

Caballero, S. J. continuó su exploración recorriendo el “laberinto de barrancas” de la sierra rumbo al cráter del Curritaco. Este medía 35 m de largo, 27 m de ancho y 7 m de profundidad. “Es una gran caldera”, en cuyo fondo hervía con “furia el lodo, lanzando bocanadas de vapor sofocante”, cargado de gases sulfurosos (Caballero, 1906: 40). Los bordes del cráter se elevaban a 25 m, formados de lava y lodo arcilloso “que se arroja con violencia en sus frecuentes épocas de paroxismo” (Caballero, 1906: 40). Al poniente del Curritaco, a unos 200 m, y separado por una barranca estrecha, se encontraba un chiflón de vapor de agua y gases sulfurosos, cuya temperatura, de acuerdo con el ingeniero Santiago Ramírez, era de 82 °C a 85 °C, pero “nosotros no pudimos medir la temperatura porque nos ahogaban los vapores” (Caballero, 1906: 42). Caballero, S. J. (1906) concluyó la caracterización de la sierra como solfatárica y geisseriana, plagada de cráteres extinguidos, con presencia de rocas traquíticas y basálticas, abundancia de obsidiana y escasos mantos de arcilla. Su recorrido

fue amplio por terrenos agrestes, algunos de los cuales fueron estudiados antes por otros ingenieros mexicanos, pero no de la misma manera. Se trata de un científico que lo mismo desarrolló estudios de campo que de gabinete, los cuales derivaron en artículos especializados en las revistas mexicanas más prestigiosas de la época.

Sobre el mismo tema publicó en *La naturaleza* las “Notas geológicas sobre la región norte del Estado de Michoacán” (1910). El propósito del escrito fue, de nuevo, reconocer las formaciones eruptivas de esta entidad mexicana, ya que en ella se hallaban varios volcanes extintos dignos de un estudio científico. La región septentrional presentaba diversas rocas eruptivas que constituían el macizo de las serranías, así como lavas ácidas de estructura porfírica en las cuales predominaban el cuarzo y los feldespatos alcalinos. Los ejemplares que colectó Caballero, S. J. (1910) fueron rhyolites, desde la obsidiana hasta la rhyolite microcristalina. Estos escritos de tema michoacano se basaron en sus notas de viajes, centradas en la conformación geológica de la región. La amplia cantidad de información recabada por el jesuita dio pie a la publicación de tres escritos, primero discutidos por sus pares en las agrupaciones científicas y luego publicados en los órganos de comunicación respectivos.

La exploración inició en el cerro del Chinapo, en los alrededores de Maravatío, sitio abundante en obsidiana roja, pero también de color verdoso, pardo y negruzco. Caballero, S. J. (1910) colectó tobas rhyolíticas y tobas traquíticas en las cercanías de los volcanes extinguidos y en los alrededores de las grutas geiserianas. En la práctica geológica, Caballero, S. J. señaló que

cavando en el fondo del valle, a unos 2 metros de profundidad, terminan los acarros del cuaternario y siguen después capas no muy gruesas de pizarras arcillosas, areniscas, capas de arcilla refractaria y pizarras más o menos carbonosas, hasta llegar a constituir capas formadas de carbón negro azabache, sumamente duro y de difícil combustión. No se ha podido encontrar ningún fósil relativo a estos yacimientos, pero por su conjunto parecen ser análogos a los de Zacualtipán, en el Estado de Hidalgo, a los cuales el señor [José Guadalupe] Aguilera les asigna una antigüedad que no va más allá del Mioceno superior. No se han encontrado emanaciones clorhídricas y salinas, aunque sí restos palpables de que existieron en épocas anteriores, quedando como testimonios de su actividad extensas impregnacio-

nes de cloruro de sodio en los alrededores de los actuales géiseres (Caballero, 1910: 3).

Las manifestaciones termales del norte michoacano fueron reconocidas por Caballero, S. J. (1910), entre ellas la laguna de los Azufres, el Marítaro, el Curritaco y otros géiseres menores. De acuerdo con su descripción, se emprendieron excavaciones en distintas localidades del cerro del Chinapo. Y, si bien no dejó constancia de quienes lo acompañaron en su recorrido, debieron asistirlo algunas personas que cargaban los materiales y el equipaje, realizaban las tareas arduas in situ, dirigían los caballos y mulas, y conseguían el alimento. Posiblemente lo acompañaron otros jesuitas o estudiantes del Colegio de San Borja. Esta omisión es constante en la ciencia positiva, en la cual el autor del escrito es el único actor relevante en la práctica científica.

## Metodología química

El tercer tema presente en los escritos de Caballero, S. J. se centra en la puesta en práctica de la metodología química para resolver interrogantes relativas a algunos minerales. El primer escrito al respecto se intitula “Nota sobre el análisis de las sales más comunes” (1902), texto donde el au-

tor se interesó por determinar los caracteres organolépticos<sup>19</sup> de este tipo de minerales: primero, reconociendo su color, olor y densidad, en una secuencia como la siguiente:

2. El reconocimiento previo y pirognóstico puede dar valiosas indicaciones; y cuando de él resulta alguna perla metálica, puede estar disuelta en el ácido conveniente y servir para la investigación de la base.
3. La solución de la sal debe ser neutra.
4. La cantidad de ensaye y de reactivo debe ser mínima, pues hay reactivos que en exceso disuelven sus propios precipitados.
5. Es más cómodo el uso de un aparato de Kipp,<sup>20</sup> para la producción del H<sub>2</sub>S.
6. Los reactivos deben ser químicamente puros, para evitar que se enmascaren las reacciones y han de estar disueltos en H<sub>2</sub>O, destilada; excepto del Cu, el Ca(OH)<sub>2</sub> y los ácidos, AzO<sub>3</sub>H, HCL y SO<sub>4</sub>H<sub>2</sub>.
7. Muchas de las sales insolubles, como sulfuros, carbonatos, arseniatos, etc., después de reconocido el ácido, por las

---

<sup>19</sup> Son las características físicas de los minerales.

<sup>20</sup> Aparato empleado para la preparación de pequeños volúmenes de gases.



indicaciones que da el  $\text{SO}_4\text{H}_2$ , pueden convertirse en otras sales solubles por medio del  $\text{AzO}_3\text{H}$  o calcinándolas con cuatro tantos en peso de  $\text{CO}_3\text{K}_2$ . Una vez solubles se puede investigar la base (Caballero, 1902c: 49).

La metodología explícita para el análisis organoléptico aportó evidencias de la práctica científica del jesuita, la cual debió ser común entre los geólogos mexicanos, y muestra las técnicas y la materialidad del laboratorio que debió emplear, así como las sustancias que se requerían en el análisis químico.

Una frase de Caballero, S. J. hace suponer que se relacionaba con estudiantes de cátedras científicas, probablemente de escuelas profesionales donde se impartían las carreras de Ingeniería de Minas e Ingeniería Geográfica, o en el Colegio de San Borja. Esta dice así: “He procurado poner los cuerpos simples con sus símbolos y los reactivos con sus fórmulas químicas, para abreviar, y para habituar al alumno al lenguaje químico escrito” (Caballero, 1902c: 49). Al respecto, el escrito incluye como apartados los anexos siguientes: “Abreviaturas”, “Reconocimiento previo pirométrico”, “Residuo infusible” y “Tabla de las reacciones por la vía húmeda”, que incluye los señalamientos sobre ácidos y bases en los aná-

lisis químicos (Caballero, 1902c: 49-53). Hasta el momento no se tiene constancia de que el autor haya sido profesor en las escuelas nacionales, aunque sí en los colegios de la Compañía de Jesús.

El otro artículo sobre química se tituló “El cálculo y las ecuaciones químicas” (1904). En él, Caballero, S. J. expuso generalidades sobre “la constitución del edificio molecular en los cuerpos” para explicar que las moléculas pertenecían a los mundos de lo invisible, “tienen su mecánica fatalista y se sujetan a leyes tan matemáticas y estructuradas como las leyes que el cálculo ha descubierto en la astronomía” (Caballero, 1904a: 119). En la exposición, el jesuita insistió en la importancia de adentrarse en los cálculos de la mecánica molecular a partir del pensamiento matemático llevado “hasta un extremo positivamente exagerado” porque no resultaba recomendable “desperdiciar cantidades por infinitesimales” que estas fueran, ya que el error no “habría de ser de consecuencias nulas”, pues todas las cantidades debían tomarse en cuenta (Caballero, 1904a: 120).

Lo anterior era fundamental en la mecánica molecular aplicada a la industria, la guerra y “los usos de la vida diaria”, por lo que era importante tomar en cuenta “la gigantesca suma de las fuerzas infi-



minúsculas que los agentes químicos desarrollan. Un error cometido en este cálculo podría traer consigo consecuencias lamentables” (Caballero, 1904a: 120). El autor relacionó en sus escritos las cuestiones abstractas y específicas de la ciencia con sus aplicaciones prácticas, sobre todo para la vida diaria, ya se tratara de la industria, la terapéutica o la minería. No son escritos dedicados a un círculo selecto de geólogos, pues la aplicación de la ciencia muestra el interés del jesuita por llegar a un público más amplio.

Caballero, S. J. también publicó “Límite práctico de trabajo de las válvulas Nodon” (1903), cuyo tema fue la electricidad. Hay que tener en cuenta que en la época la industria eléctrica cobraba auge en el mundo a partir de su desarrollo instrumental, relacionado con la utilidad de esta energía en todo tipo de ramos económicos. El jesuita indicó al lector algunas de las novedades materiales con que se trabajaba la electricidad: por ejemplo, la pila voltaica, el acumulador de energía, el alumbrado, la cuba de electrólisis, sobre todo esta última, que servía para transformar la corriente eléctrica alterna en movimiento de corriente continua y directa por medio de un generador dirigido a los motores (Caballero, 1903a: 313).

El jesuita señaló los experimentos recientes de Albert Nodon (1862-1934)<sup>21</sup> en Francia y del Dr. Koper<sup>22</sup> en Estados Unidos, quienes habían “ideado aparatos sencillos, pequeños relativamente y de un precio módico para verificar estas transformaciones” (Caballero, 1903a: 313). Ambos ingenieros habían generado por separado corrientes alternas y directas aptas para producir la electrólisis y la carga de acumuladores “o cualquier otro trabajo electrolítico de laboratorio” (Caballero, 1903a: 313). Al respecto, Caballero, S. J. experimentó con el aparato ideado por Nodon, que era un convertidor electrolítico. Este constaba de cuatro recipientes de fierro que incluían en el centro barras aisladas de ligas de aluminio, cobre y zinc. El autor constantemente demostró estar al tanto de las novedades científicas y tecnológicas, varias de las cuales aplicó en su posible laboratorio personal o en el Colegio de San Borja. Se trata de un miembro de la iglesia católica interesado en la aplicación del conocimiento especializado para resolver problemáticas del mundo contemporáneo.

---

<sup>21</sup> Probablemente se refiere a *Recherches expérimentales sur les clapets électrolytiques* (1902).

<sup>22</sup> Se desconoce al científico.

En 1904, Caballero, S. J. comunicó su opinión sobre el funcionamiento de los altos hornos de Monterrey<sup>23</sup> en un escrito de las *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate*. Al inicio de su exposición, reconoció que en la capital neoleonense era visible el auge de “la industria metalúrgica del fierro” gracias a que se alimentaba de la producción de nuevos yacimientos de minerales ferríferos, además de los ya conocidos, “estableciéndose altos hornos en las poblaciones principales del país” (Caballero, 1904b: 155). El autor propuso un método para aprovechar industrialmente la composición química de los desechos de los altos hornos, llamados escorias, en lugar de depositarlos en el río. Esto, según señalaba, era común en Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos. Para ello, tras su visita a Monterrey calculó la cantidad de escoria producida en un alto horno, la cual variaba de 80 a 160 toneladas por 100 toneladas de fundición, y recomendó emplear el método de los hornos de la marca Carnegie, cuyos convertidores aportaban un 5 % de escorias, lo que redundaría en el beneficio de su utilización industrial para cada empresa (Caballero, 1904b: 156). La argumentación del jesuita tendió a mejorar el aprovechamiento de los altos hornos, hacer más eficiente su producción y disminuir la contaminación de los ríos, pues envenenaba las aguas potables. Es notorio

que el autor visitó la empresa siderúrgica; posiblemente obtuvo permiso especial de los dueños para recorrer las instalaciones, para luego hacer un comentario científico-tecnológico al respecto.

De acuerdo con el jesuita, la escoria servía para la fabricación de mármol artificial, como se la usaba en Austria, donde se producían piezas de lavabos, bañeras y vasos ornamentales para jardines. “Estos objetos se obtienen mezclando en los moldes con polvo y fragmentos de mármol o conchas de nácar, el cemento de escorias es coloreado. Después adquieren con el pulimento un brillo que no tienen nada que envidiar al del mármol más escogido” (Caballero, 1904b: 157). Además de las escorias de los altos hornos, en Monterrey se producían otras provenientes de los hornos de aceración. Estas eran ricas en cal y en fosfatos, por lo que Caballero, S. J. las recomendaba para la agricultura, particularmente en los terrenos turbosos, en las praderas ricas en ácido húmico y en las tierras arcillo-silicosas. En Francia se empleaban anualmente en abonos más de 50 000 toneladas de escorias, y en Inglaterra y Alemania “cantida-

---

<sup>23</sup> Se trata de la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, S.A. fundada en 1900 (véase Cerutti, 2000).

des todavía mayores” (Caballero, 1904b: 160). El aprovechamiento de las escorias fue una recomendación con tintes económicos para mejorar el rendimiento de las industrias metalíferas mexicanas a partir del estudio científico y de los ejemplos de naciones más industrializadas.

## Conclusiones

La historiografía de la ciencia mexicana centrada en el porfiriato ha pasado por alto la práctica científica al interior de la Iglesia católica. Son escasos los estudios que refieren cómo al inicio del siglo xx mexicano hubo practicantes de la ciencia en los colegios, seminarios, conventos y parroquias, quienes discutieron diversos temas, de modo afín a los practicantes laicos. El caso de Caballero, S. J., pero también el del presbítero Severo Díaz Galindo y el de los padres Spina y Cappelletti, indica la importancia de problematizar el estudio sobre los miembros de la Iglesia católica.

La mayoría de los escritos del jesuita se orientaron hacia la mineralogía y la geología. Es posible que en su formación clerical se haya interesado en ambas ciencias no como un amateur o popularizador de ellas, sino como un practicante, semejante a los ingenieros. Lo mismo se aprecia

cuando expone su metodología química, la cual se encontraba a la altura de la de sus colegas laicos de las agrupaciones científicas de la Ciudad de México.

Sus estudios se fundamentaron en el positivismo para explicar los distintos fenómenos mineralógicos, geológicos y químicos; en ningún momento apeló al creacionismo o a la teología natural, ni mencionó a una divinidad. La estructura, el lenguaje, las evidencias, las explicaciones, la metodología y los resultados de todos sus escritos son idénticos a los publicados por los ingenieros mexicanos en las mismas revistas durante el porfiriato. No existen distinciones claras entre uno y otros. Por esta razón logró participar en las principales revistas de las agrupaciones científicas mexicanas (véase Azuela, 1996).

Hasta el momento ha sido posible constatar que Caballero, S. J. fue admitido en las indicadas agrupaciones científicas como socio honorario y no de número, probablemente por la escasa presencia de sacerdotes en sus actividades. Pero lo cierto es que mantuvo relaciones con los principales científicos mexicanos al inicio del siglo xx.

Los indicios de su práctica docente señalan su adscripción al Colegio de San Borja de la Ciudad de México, pero tal vez tam-

bién a otras escuelas católicas, las cuales no han sido estudiadas desde el punto de vista de la historia de la ciencia. Es posible que se trate de escuelas católicas de Michoacán o Nuevo León, lo que dificulta la búsqueda de fuentes históricas.

Algunas de las interrogantes de esta investigación son las siguientes: ¿aparte de sus clericales, Caballero S. J. realizó estudios científicos (en Ingeniería) antes de llegar a México? Hasta el momento, se vislumbran dos posibles orígenes de su práctica científica. Uno estaría representado por los estudios en escuelas laicas, probablemente en su natal Cuba, o bien en España, Estados Unidos o Europa (existen indicios de su presencia en la Universidad Católica de Lovaina). Otra posibilidad es que realizara estudios en las universidades jesuitas de Estados Unidos o Europa occidental, en las cuales, como se explicó páginas arriba, hubo miembros de la Compañía de Jesús que se especializaron en distintas ramas de la ciencia. Lo más seguro es que al llegar a México ya hubiera desarrollado práctica científica y la continuara en Estados Unidos a partir de 1913.

¿Por qué Caballero, S. J. menciona a estudiantes? ¿Son seminaristas, de colegios jesuitas o de escuelas laicas? Las breves alusiones a los alumnos con quienes trabajó algunos experimentos indican que

impartió cátedra de ciencias, sin que hasta ahora sea posible reconocer qué asignatura(s) tuvo a cargo en el Colegio San Borja.

¿Con quién viajó Caballero, S. J. por México? ¿Incorporó a otros jesuitas o estudiantes? Las diversas exploraciones que llevó a cabo por el país debieron efectuarse en colaboración con otras personas, pues no es factible que él cargara solo el equipaje, los instrumentos, las muestras colectadas y los alimentos. Alguien debió acompañarlo, empezando por cargadores y arrieros, si bien es posible que fueran estudiantes e incluso otros sacerdotes o hasta ingenieros. ¿Se trata de viajes de índole académica o de recorridos con un propósito religioso que aprovechó para desarrollar actividades científicas? De momento, no es posible saberlo.

Resta averiguar si en la prensa católica del porfiriato se encuentran escritos científicos de Caballero, S. J. La misma interrogante persiste en relación con las revistas cubanas, españolas y estadounidenses, pues es posible que antes y después de su estancia en México diera a conocer su actividad científica en otros medios científicos.

## Archivos consultados

- AHPMCJ Archivo Histórico de la Provincia Mexicana de la  
Compañía de Jesús.  
FVJP Fondo Vida de Jesuitas de la Provincia  
SCGASJ Serie Caballero, Gustavo, A., S. J., 1867-1935

## Bibliografía

Aguilar y Santillán, Rafael, 1903. “19° Aniversario de la fundación de la Sociedad”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 20: 43-44.

Azuela, Luz Fernanda, 1996. *Tres sociedades científicas en el Porfiriato: las disciplinas, las instituciones y las relaciones entre la ciencia y el poder*. México: Sociedad Mexicana de Historia de la Ciencia y de la Tecnología.

\_\_\_\_\_, 2005. *De las minas al laboratorio: La demarcación de la geología en la Escuela Nacional de Ingenieros (1795-1895)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Benítez, Laura, 2008. *Entre la sotana y la ciencia. Severo Díaz Galindo*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Caballero, Gustavo de Jesús, 1902a. “Le Cobalt au Mexique”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 18: 197-201.

\_\_\_\_\_, 1902b. “La Domeykita de Chihuahua”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 18: 243-245.

\_\_\_\_\_, 1902c. “Nota sobre el análisis de las sales más comunes”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 18: 49-53.

\_\_\_\_\_, 1903a. “Límite práctico de trabajo de las válvulas Nodon”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 19: 313-317.

\_\_\_\_\_, 1903b. “El vanadio de Charcas, E. de S. Luis Potosí”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 20: 87-98.

\_\_\_\_\_, 1904a. “El cálculo y las ecuaciones químicas”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 22: 119-123.

\_\_\_\_\_, 1904b. “Las escorias de los altos hornos de Monterrey”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 22: 155-161.

\_\_\_\_\_, 1904c. “La región geisseriana al N. del Estado de Michoacán”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 22: 203-298.

\_\_\_\_\_, 1904d. “Los yacimientos de fierro del Carrizal, Estado de Nuevo León”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 22: 183-186.

\_\_\_\_\_, 1905. “La aciculita de Catorce, S. L. P.”. *Memorias de la Sociedad Científica Antonio Alzate* 23: 43-44.

\_\_\_\_\_, 1906. “Los hervideros de la Sierra de Ozumatlán”. *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geología* 2 (1): 35-41.

\_\_\_\_\_, 1910. “Notas geológicas sobre la región norte del Estado de Michoacán”. *La Naturaleza* 1 (1): 1-6.

Cerutti, Mario, 2000. *Propietarios, empresarios y empresas en el norte de México. Monterrey de 1848 a la globalización*. México: Siglo XXI.

Decorme, Gerard, 1914. *Historia de la Compañía de Jesús en la República Mexicana durante el siglo XIX*. México: Tipografía El Regional.

De la Torre, Federico, 2002. “Profesionalización de la ingeniería en el occidente de México durante el siglo XIX: el caso de Jalisco”. *Quaderns D’Historia de L’Enginyeria* 5: 147-155.

Feldhay, Rivka, 1987. “Knowledge and salvation in Jesuit culture”. *Science in Context* 1(2): 195-213.

García González, Armando, 1999. “Darwinismo, eugenesia y mendelismo en la enseñanza de la biología en Cuba: 1900-1959”. En Thomas F. Glick, Rosaura Ruiz y Miguel Angel Puig-Samper (eds.), *El darwinismo en España e Iberoamérica*. Madrid: Doce Calles. 199-214.

Harris, Steven J., 1989. “Transposing the Merton’s Thesis: Apostolic Spirituality and the Establishment of the Jesuit Scientific Tradition”. *Science in Context* 3(1): 29-65.

Huerta, Ana María y Flora Solano, 2016. “El Observatorio Meteorológico del Colegio Católico del Sagrado Corazón de Jesús en Puebla, 1877-1899”. En Luz Fernanda Azuela y Rodrigo Vega y Ortega



(coords.), *La Geografía y las ciencias naturales en algunas ciudades y regiones mexicanas, siglos XIX-XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 43-62.

Macelwane, James B., 1950. *The Jesuit Seismological Association, 1925-1950: Twenty-fifth Anniversary Commemorative Volume*. Saint Louis: Saint Louis University.

McKevitt, Gerald, 2008. "Jesuits schools in the USA, 1814-c.1970". En Thomas Worcester (ed.), *The Cambridge Companion to the Jesuits*. Cambridge: Cambridge University Press. 278-297.

Mendirichaga, José Roberto, 2003. "La educación de los jesuitas mexicanos a finales del siglo XIX", *Armas y letras* (40): 28-41.

\_\_\_\_\_, 2007. *El Colegio de San Juan Nepomuceno, 1878-1914. Presencia de los jesuitas desde Saltillo* (Tesis de doctorado en Historia). México, Universidad Iberoamericana.

\_\_\_\_\_, 2010. "Dos jesuitas italianos del siglo XIX en la sociedad científica 'Antonio Alzate'". *Ingenierías* 13 (48): 22-32.

Meyer, Jean, 1991. "Los jesuitas mexicanos en el siglo xx: historia de la disidencia". En Roderic A. Camp, Charles A. Hale y Josefina Vázquez (eds.), *Los intelectuales y el poder en México: memorias de la VI Conferencia de historiadores mexicanos y estadounidenses*. México: Colegio de México-University of California. 455-478.

Morelos, Lucero, 2013. *Antonio del Castillo (1820-1895) y su contribución al conocimiento de las ciencias de la tierra en el siglo XIX*. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Moreno, Roberto, 1984. *La polémica del darwinismo en México. Siglo XIX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Olaya, Ana Lilia, 2015. *La formación de sacerdotes católicos en Michoacán: los seminarios conciliares de Morelia y Zamora 1863-1914* (Tesis de doctorado en Historia). Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Palomera, Esteban J., 1997. *La obra educativa de los jesuitas en Guadalajara, 1586-1986: visión histórica de cuatro siglos de labor cultural*. México: Universidad Iberoamericana.



- Sánchez Rangel, Óscar, 2018. “Los primeros años del obispado de León y la influencia de la escolástica”. *Valenciana* (22): 159-191.
- Udías, Agustín, 1996. “Jesuits’ Contribution to Meteorology”. *Bulletin of the American Meteorological Society* 77(10): 2307-2315.
- \_\_\_\_\_, 2016. “Las universidades jesuitas y la ciencia después de La Restauración de la Compañía de Jesús (1814-2014)”. *Arbor* 192(782): 1-9.
- \_\_\_\_\_, 2019. “Contribución de los jesuitas a la ciencia en América Latina”. *Montalbán* (54): 1726-1776.
- Uribe, José Alfredo, 2020. “Influencias intelectuales e interconexiones transnacionales de Andrés del Río en el estudio de la naturaleza mexicana”. En Luz Fernanda Azuela y Rodrigo Vega y Ortega (coords.), *La geografía y la historia natural en México. Producción de conocimientos y aplicaciones tecnocientíficas, 1795-1934*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. 10-28.
- Vega y Ortega, Rodrigo, 2010. “La representación de Michoacán en los discursos geográfico y naturalista de tres revistas científicas de México, 1869-1910”. *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía* 7(11-12): 28-43
- Zaragoza, Luis Javier, 2019. *El quehacer geológico de Antonio del Castillo, José G. Aguilera y Ezequiel Ordóñez y sus aportaciones a la geología mexicana (1888-1906)* (Tesis de maestría en Historia Regional Continental). Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

05.

# Ficcionalización y mercantilización de lo rural en tres programas culinarios

Fictionalization and commodification of the countryside in three cooking shows

recepción: 03 de septiembre 2020  
aceptación: 25 de mayo 2021

Mariana Hernández Hernández  
Hebei Normal University

## Resumen

En este trabajo se estudia cualitativamente el contenido narrativo y visual de tres programas de cocina instructivos —River Cottage (de Inglaterra), *The pioneer woman* (de Estados Unidos) y *Food country with Chef Michael Smith* (de Canadá)— y sus correspondientes sitios de internet. Empleando un marco teórico interdisciplinario, se explican y ejemplifican los mecanismos utilizados en la construcción de dichos programas como *ficciones rurales*, las cuales se analizan según tres ejes en los que coinciden: 1) visión utilitarista de la naturaleza, 2) idealización de la vida rural y 3) transformación de esta en un producto gourmet para ser consumido (como turista o visitante). Entre las estrategias utilizadas por los programas estudiados, se muestra que *The pioneer woman* se desarrolla como ficción a través de la ideología y el imaginario de la *frontera americana*, en tanto que *Food country with Chef Michael Smith* se conforma en una especie de *turismo-ficción* donde se usa la idealización y nostalgia por una Isla del Príncipe Eduardo bucólica. Finalmente, mientras que *River Cottage* exotiza al otro, *The pioneer woman* lo apropia para construir la identidad y el estilo de vida *cowboy*.

### Palabras clave:

*programas de cocina, sitios web culinarios, chefs, ruralidad, programas de estilo de vida*

## Abstract

In this paper I employ qualitative methods, informed by interdisciplinary literature, to study the narrative and visual content of three instructive cooking shows *River Cottage* (from the UK), *The Pioneer Woman* (from the USA) and *Food Country with Chef Michael Smith* (from Canada) and their websites. I explain and exemplify the mechanisms employed in the construction of these programs as *rural fictions*, and I analyze them according to the three axes in which they coincide: (1) utilitarian vision of Nature, (2) idealization of rural life, and (3) its transformation into a gourmet product to be consumed (by tourists or visitors). Among the strategies used by such programs, I demonstrate that *The Pioneer Woman* is developed as a fiction, utilizing the American Frontier ideology and imaginary, and that *Food Country with Chef Michael Smith* is turned into a type of *tourisfiction* by using idealization and nostalgia for a bucolic Prince Edward Island. Finally, while the *other* is exotized in *River Cottage*, it is appropriated in *The Pioneer Woman* to construct the cowboy identity and lifestyle.

### Keywords:

*cooking shows, culinary websites, chefs, rurality, lifestyle programming*

## 1. Introducción

Llama la atención que los programas de cocina no hayan perdido popularidad desde su primer auge en los años noventa del siglo pasado. Prueba de ello es que existen canales de televisión exclusivamente dedicados a la gastronomía, tales como Food Network —por mencionar el más popular—, el cual no ha dejado de expandirse por el mundo (existen Food Network UK, Food Network Canada, Food Network Asia, Food Network Italy, Food Network Brazil, etc.) y de diversificar sus emisiones, ya que los programas de cocina no se limitan únicamente a ser instructivos (como *Molto Mario* o *30 minute meals*), sino que pueden ser de viaje (como *Bizarrrre foods* o *Anthony Bourdain: No reservations*), semicientíficos (como *Good eats* o *Food detectives*), competitivos (como *Chopped after hours* o *Master chef*), etc. El tipo de programa de cocina que aquí se analiza cae dentro del tipo *instructivo*. Peter Naccarato y Kathleen Lebesco llaman *tradicional* a esta clase de programas, puesto que guardan relación con aquellos que

surgieron entre 1940 y 1950 (2012: 42). Sin embargo, en este trabajo, prefiero referirme a ellos como *instructivos*, debido no solo a que todos tienen como objetivo *enseñar* a la audiencia a cocinar, sino también porque dichas emisiones nos instruyen sobre conductas de consumo (Lewis, 2010), o bien políticas de consumo (Phillipov y Gale, 2020). Asimismo, prefiero etiquetarlos como *instructivos* más que como *tradicionales* debido a que emplean nuevas técnicas de mercadotecnia que los identifican, más bien, como programas *modernos*.

Los programas que aquí analizo se desarrollan como material instructivo o educativo y, simultáneamente, como narrativas de ficción. *River Cottage*, *The pioneer woman* y *Food country with Chef Michael Smith* (en adelante *Food country*) se construyen como ficciones, es decir, como fantasías que no hemos imaginado nosotros, pero que parecen relevantes para nuestros intereses personales y nos provocan placer. Por ello, estamos dispuestos a consumirlas y poco nos im-

porta, al igual que con las fantasías que nosotros mismos creamos, si lo (re)presentado es real o no. Como explica Ien Ang, la *ficción* es una “fantasía colectiva y pública” que es ofrecida como un producto prefabricado para ser consumido por las audiencias (1996: 90). Para Andrew Chan (2003), los programas de cocina se parecen a las películas pornográficas en que la visión de ambos comparte un afán voyeurista y curioso, más que un interés por poner verdaderamente en práctica dicha fantasía o curiosidad. No obstante, Michelle Phillipov y Fred Gale (2020) consideran que los cocineros famosos, tales como Jamie Oliver y Hugh Fearnley-Whittingstall, sí pueden influir en nuestros comportamientos y actitudes; por ejemplo, respecto al tipo de productos que compramos (v.gr., qué tipo de huevos compramos) prueban que dichas figuras, más que informarnos con objetividad, caen en simplificaciones y polarizaciones. En otras palabras, influyen en la reprobación o idealización de un producto. Es el caso de la preferencia por los huevos de gallinas libres en detrimento de los de gallinas encerradas, asunto en que se insiste aun cuando, según Phillipov y Gale (2020) dejan ver en su artículo, las empresas que producen los primeros productos no dejan de repetir muchas de las fallas de las granjas convencionales.

Los programas (y sus respectivos sitios de internet) aquí estudiados destacan frente a otros que también son construidos como ficciones (como *Barefoot contessa*, *Everyday Italian*, *Simply Nigella* y *French food at home*), ya que explotan el interés por lo rural, lo tradicional o lo sustentable. Cabe destacar que existen otros programas, tales como *River Cottage Australia* y *Gourmet farmer* (también de Australia), que emplean narrativas similares a las de *River Cottage*, es decir, un interés por la autosuficiencia, lo orgánico y lo sustentable. No obstante, este trabajo no incluye los programas australianos porque estos han sido creados más recientemente, cuando los discursos sobre lo orgánico, la autosuficiencia y lo sustentable se han vuelto no solo comunes, sino populares en los medios (Phillipov, 2016). Por lo tanto, incluirlos aquí implicaría abordar temas que rebasan los objetivos de este trabajo.

Las tres emisiones analizadas convierten la experiencia de lo rural en una ficción a través de mecanismos de idealización, pero también de *nostalgia* por el pasado. La *nostalgia*, como la fantasía, es una experiencia que nos produce placer y otros efectos emocionales positivos (Abeyta *et al.*, 2015; Baldwin *et al.*, 2015), aun cuando lo añorado no es una experiencia vivida directamente. Por ejemplo, podemos disfrutar y ser asiduos de la música,

las películas y algunos programas que se remontan a un pasado que nunca vivimos. De hecho, la nostalgia por el pasado parece haberse incrementado en años recientes conforme hemos perdido la fe ciega en el progreso (Cross, 2015: 9). Por supuesto, las grandes y pequeñas industrias no han desaprovechado las tendencias nostálgicas modernas para materializarlas y convertirlas en productos consumibles. De ahí la aparición de canales (v.gr., TV Land, History Channel) y programas de televisión (v.gr., *That '70s show*, *The wonder years*), estaciones de radio (v.gr., 94.4 KOOL-FM, 98.7 K-LUV, El Fonógrafo.mx), aplicaciones de música (v.gr., Oldies Music), programas de radio (v.gr., *C'est si bon*,<sup>1</sup> *50 plus: the radio show*<sup>2</sup>), canales de YouTube (v.gr., English Heritage, Karolina ebrowska, Eneida Queiroz), tiendas de ropa (v.gr., josetteblanchard.com), eventos, parques temáticos, etc. dedicados a recordar tiempos pasados que la mayoría de nosotros no vivimos. Quizás la corporación que mejor ha explotado nuestra disposición psicológica hacia la fantasía y la nostalgia es The Walt Disney Company al comercializar una amplia gama de productos: parques temáticos y de diversión, restaurantes, películas, series y canales de televisión, música, libros, revistas, juguetes y objetos coleccionables de todo tipo.

En este trabajo, estudio cualitativamente *River Cottage*, *The pioneer woman* y *Food country* (ver detalles en la tabla 1), así como sus respectivos sitios de internet. Además de su contenido discursivo, también analizo el componente visual de dichos programas y sitios de internet. En la segunda sección presento algunos conceptos clave para la interpretación de prácticas culinarias y de consumo, tales como *gustos*, *marcas*, *identidad social*, *distinción* y *estilo de vida*. En la tercera, explico brevemente en qué sentido los programas de cocina son una extensión de la mercadotecnia que acompaña a los programas y canales considerados de *estilo de vida*, y de qué manera la figura del cocinero-presentador es fundamental. De la sección 4 a la 6, presento mi análisis desde tres ejes en que los programas coinciden: según el primero (sección 4), describo su modo utilitarista de aproximarse a la naturaleza, a pesar de que dos de ellos -*River Cottage* y *Food country*- presentan una ruralidad aparentemente sustentable y orgánica; con el segundo (quinta sección), explico cómo, en su romantización de la vida ru-

---

<sup>1</sup> Programa de la estación francocanadiense ICI Musique.

<sup>2</sup> Programa de la estación anglocanadiense VOWR 800.



ral y su uso parcial de tradiciones y de hechos históricos, los tres programas recurren al *exotismo*, la *apropiación cultural* y el *turismo-ficción*; mediante el tercero (sexta sección), estudio cómo los tres programas asocian, implícita o explícitamente, esquemas tradicionales culinarios o de

género a la experiencia rural, al tiempo que la promueven indirectamente como una experiencia glamorosa (por ejemplo, a través de sus sitios de internet). En la última sección presento mis conclusiones y reflexiones finales.

Cocinero(a) <sup>3</sup>	Sitio de internet	Programa de cocina <sup>4</sup>	País	Año de emisión
Hugh Fearnley-Whittingstall	<i>River Cottage</i>	<i>River Cottage series</i>	Inglaterra	1999-2011
Ree Drummond	<i>The pioneer woman</i>	<i>The pioneer woman</i>	Estados Unidos	2011-presente
Michael Smith	<i>Chef Michael Smith</i>	<i>Food country with chef Michael Smith</i>	Canadá	2010

**Tabla 1.** Los programas de cocina y sitios de internet estudiados.

<sup>3</sup> Ree Drummond no es chef de profesión, por lo que uso el término más general, *cocinero*, para clasificar a los presentadores. Asimismo, por practicidad, a lo largo de este trabajo uso las palabras *cocinero* y *chef* como sinónimos.

<sup>4</sup> Los ejemplos de *River Cottage* aquí citados provienen de la primera serie *Escape to River Cottage* (1999), y los ejemplos de *The pioneer woman*, de las temporadas 19-21 (2018-2019) únicamente.

## 2. Gustos, marcas, estilo de vida y consumo

Podría parecer que nuestros *gustos* son elecciones completamente personales. Sin embargo, como señala Pierre Bourdieu, tanto nuestras prácticas (visita a museos, asistencia a conciertos, lectura, alimentación, etc.) como nuestras preferencias culturales (libros, música, pintura, dieta, etc.) son producto del propio nivel educativo, en primer grado, y del origen social, en segundo (1984: 1). En otras palabras, nuestro consumo de productos culturales (v.gr., música, cine, comida) tiene una función social: legitimar las diferencias sociales (1984: 7). A este mecanismo de diferenciación social, Bourdieu lo llama *distinción*.

Por otro lado, se dice que el *estilo de vida* ha reemplazado a la clase, la educación y el género como el criterio usado para segmentar a las poblaciones en grupos sociales (Saviolo y Marazza, 2013: 59) y decodificar sus mecanismos de consumo, ya que la manera en que nos identificamos socialmente es menos predecible que en el pasado o en las sociedades tradicionales. Como explican Stefania Saviolo y Antonio Marazza:

In the past, social identity was defined to a large extent with respect

to a traditional clustering by social class, religion, ethnicity, gender, political view. Today societies are defined as “liquid”, religions are under discussion, ethnicities are mixed, even national football teams seem to be an old-fashioned concept (2013: 8).

En mercadotecnia, los *estilos de vida* se entienden como patrones que indican no solo cómo la gente vive, sino cómo ocupa su tiempo y su dinero: “[l]ifestyles are defined as patterns in which people live and spend their time and money. They are primarily functions of consumers’ values” (Gunter *et al.* apud Vyncke, 2002: 449). Por lo general, ahora se usan inventarios de *valores*<sup>5</sup> más que de actividades, intereses y opiniones (AIO) —según se hacía en un principio (Patrick, 2002: 449)—, para determinar los *estilos de vida* de los consumidores. Además, en las sociedades modernas ha aumentado el énfasis en la individualidad y la autoexpresión (Patrick, 2002), por lo que ahora, más que en el pasado, buscamos cómo expresar nuestros

---

<sup>5</sup> Algunos ejemplos son los inventarios de valores desarrollados por Rokeach, Kahle y Schwartz (véase Vyncke, 2002: 449).

valores (honestidad, limpieza, poder social, etc.). Ante esta nueva realidad, las compañías/marcas han descubierto una lógica para funcionar como símbolos de lo que queremos comunicar sobre nosotros. En dicha lógica, nuestros emblemas son las marcas mismas. Como exponen Naomi Klein *et al.* (2003), más que un producto, las compañías nos venden significado, una idea, un *estilo de vida*. Inclusive, continúan estos autores, las ideas más poderosas son actualmente tratadas como contenido de marca (*brand content*). Algunos ejemplos son la idea de unión familiar (v.gr., Coca-Cola con el comercial “The great meal”, 2020; DiDi Food con “El arte de ser papás”, 2020), de libertad (v.gr., Adidas con el comercial “Break free”, 2016), de nacionalismo (v.gr., Ford Motor Company con “Built for America”, 2020), etc.

Las marcas mismas buscan convertirse en *marcas de estilo de vida* y con ello aumentar sus ganancias y la fidelidad de sus clientes. De ahí que el producto mismo (v.gr., zapatos, computadoras) tenga cada vez menos énfasis, y en su lugar se desarrolle, a través de la publicidad, una idea/un estilo de vida. Algunos ejemplos de marcas famosas que se identifican como *marcas de estilo de vida* son Nike, Starbucks y Apple

(Graham Austin *et al.*, 2013: 653). Las propias personas pueden convertirse en *marcas*; algunos ejemplos de ello son Oprah Winfrey (Lunt y Lewis, 2008), Martha Stewart y Jamie Oliver (Lewis, 2010: 580). Incluso personajes de plataformas digitales como YouTube pueden pasar por este proceso; en México tenemos los casos de Mariand Castrejón Castañeda (Yuya) y Luis Arturo Villar (Luisito Comunica). El éxito de este tipo de personajes se asocia a su estatus como *expertos de estilos de vida*, el cual se materializa y mercantiliza, cubriendo áreas como decoración, belleza, jardinería, gastronomía, cuidado personal, etc.

### 3. Los programas y los expertos de estilo de vida

Cuando el desarrollo de la videocasetera y del control remoto dio a los televidentes el poder de saltarse los anuncios publicitarios, la presencia del discurso consumista se intensificó dentro de los propios programas (Bonner, 2002: 98). Aquellos dedicados a lo ordinario (cocina, jardinería, cuidado personal, etc.) se convirtieron en las plataformas perfectas para exhibir nuevos productos y servicios comerciables. Este tipo de programas es comúnmente conocido como *de estilo de vida* y sigue la misma lógica de

venta y de consumo explicada en la sección anterior. Una razón de su apogeo es que la producción es menos costosa que la de la mayoría de las películas, series, telenovelas, etc. (Boshoff *apud*. Ashley *et al.*, 2004: 174); otra es que este tipo de emisiones permite una fácil conexión con otras industrias, o bien maneras de obtener dinero, tales como la venta de libros, revistas, utensilios, videos, etc. (Ashley *et al.*, 2004: 175).

Una figura fundamental en el éxito y rentabilidad de estas producciones es el *experto de estilo de vida* o el *experto ordinario* (Lewis, 2010), quien funciona como *mediador cultural*. Mediador en el sentido de que tiene acceso a la cultura de la élite al tiempo que mantiene contacto con lo ordinario e instruye sobre conductas —o bien, una ciudadanía— de consumo (Lewis, 2010). A diferencia de las figuras del experto o del intelectual, asociadas al conocimiento racional, la del *experto de estilo de vida* tiende a relacionarse con la cultura popular y de consumo (Lewis, 2010: 581). Asimismo, su popularidad y su autoridad están conectadas a su biografía, a su experiencia de vida (2010: 582) y a su condición ordinaria o familiar (583). Ejemplos icónicos de *expertos de estilo de vida* son Martha Stewart y Jamie Oliver, a quienes se puede considerar

celebridades. Las celebridades son los nuevos héroes cuya identidad está ligada a fortunas comerciales; su utilización en las sociedades contemporáneas se ha convertido en un eficiente método para organizar significado cultural alrededor de productos, servicios e identidades comercialmente disponibles (Turner, Bonner y Marshall *apud* Lewis, 2010: 588). Por ejemplo, los libros de cocina más vendidos en el Reino Unido son aquellos escritos por celebridades culinarias (Ashley *et al.*, 2004: 171).

En este contexto emerge la figura del cocinero de televisión, visto como un mediador cultural que democratiza conocimientos culinarios y nos ofrece la oportunidad de acceder a *capital culinario*<sup>6</sup> (Naccarato y Lebesco, 2012: 2). Dicho mediador nos instruye sobre cómo puede emplearse el cocinar, el comer y la comida en sí para construir y representar un estilo de vida particular (Bell *apud* Ashley *et al.*, 2004: 180). En otras palabras, instruye sobre

---

<sup>6</sup> El concepto de *capital culinario* se deriva del de *capital cultural* propuesto por Pierre Bourdieu (1984), que según el sociólogo puede ser de tres tipos: personificado (nuestro acento, discurso, habilidades, etc.), objetivado (nuestra posesión de libros, pinturas, ropa, etc.) o institucionalizado (nuestro nivel educativo, conocimientos, etc.).

cómo ciertas prácticas de consumo y de entretenimiento pueden ayudarnos a expresar nuestra identidad y a distinguirnos de los demás. Por ejemplo, Jamie Oliver, en *The naked chef*, representa y vende un estilo de vida joven-masculino; Nigella Lawson, en *Simply Nigella*, un estilo de vida indulgente-femenino; Rachel Ray, en *30 minute meals*, un estilo de vida práctico-femenino, etc.

Michelle Phillipov y Fred Gale señalan que algunos chefs famosos, como Jamie Oliver, han evolucionado de ser *intermediarios culturales a ser intermediarios políticos* (2020: 401), de *expertos de estilo de vida a emprendedores morales*, puesto que buscan instituir el cambio social a través de la adopción de varias causas relacionadas con la alimentación (2020: 406). De los chefs aquí analizados, Hugh Fearnley-Whittingstall (en lo sucesivo Hugh F-W) entra dentro de la categoría de *emprendedores morales*. Sin embargo, como mencioné en la introducción, este tipo de chefs simplifica los problemas de la industria agroalimenticia, polarizando, cayendo en contradicciones y ofreciendo soluciones fáciles, tales como la compra del aparentemente “buen” producto (v.gr., huevos de gallinas libres) sobre el “malo” (v.gr., huevos de gallinas encerradas).

#### 4. Ruralismo idealizado y visión utilitarista de la naturaleza

Las producciones de cocina estudiadas coinciden en que presentan un estilo de vida rural idealizado, pero también en que muestran una perspectiva utilitarista de la naturaleza, incluso cuando lo hacen de una manera aparentemente sustentable, como en el caso de *River Cottage* y *Food country*. En estos programas, la naturaleza (plantas, animales y tierra) se presenta como algo que se puede controlar y explotar. En realidad, lo que hacen es repetir patrones y discursos ya existentes en las historias de sus respectivas sociedades. Se puede encontrar evidencia de dicha visión ya desde el siglo XVII; por ejemplo, en lo propuesto por John Locke en su capítulo sobre la *propiedad*, en el cual escribe que Dios mandó a los humanos a subyugar la tierra y mejorarla para el beneficio de la vida. Para Locke, los humanos deberían plantar su trabajo en la tierra: “God and his reason commanded him to subdue the earth, i. e. improve it for the benefit of life, and therein lay out something upon it that was his own, his labour. He that, in obedience to this command of God, subdued, tilled, and sowed any part of it” (1690: 113). Como explica Bhatti (1999), más adelante, en el siglo XVIII surgieron dos visiones: 1) la

visión científica, que tomaba la naturaleza como algo que podía ser útil al ser humano, y 2) la visión pastoral, que la consideraba como saneadora, sublime e inocente. Finalmente, en el siglo XIX empezó a verse como un instrumento para el beneficio y glorificación del ser humano (1999: 182).

Los tres programas analizados repiten, de una manera u otra, dichas ideas, al tiempo que las envuelven con elementos humorísticos que integran para producir una mayor simpatía en sus audiencias. Por ejemplo, el protagonista de *River Cottage*, Hugh F-W, abre el primer episodio de la serie con un gesto pastoril y humorístico al mostrarse sentado debajo de un árbol, sosteniendo un borrego en el regazo mientras explica por qué se ha mudado a la campiña inglesa:

1. Welcome to the DVD of *Escape to River Cottage*, the first series about my life as a stakeholder in Dorset. It's amazing to think that it was five years ago now that I first arrived at River Cottage, and now this is the fourth year that I've had my own lands. All I can say is that it is the best thing that I ever did with my life. Why don't you give it a go? (1999 [temporada 1, episodio 1], *Escape to River Cottage*).

Como podemos observar, desde el inicio se muestra la vida rural como un sueño hecho realidad. No obstante, como se ve en el ejemplo 2, la romantización de la vida rural también va ligada al esfuerzo, trabajo y explotación de la naturaleza. En este pasaje, incluso podemos ver cómo los elementos de esta que podrían ser puramente estéticos (v.gr., las flores) se consideran inútiles y por lo tanto son eliminables (el resaltado en estas citas es mío):

2. Like many city dwellers, it's long been my dream to escape the urban sprawl, find a little place in the country and live off the fat of the land thriving on whatever I can grow, gather or catch. It's a dream no longer because I found River Cottage. The perfect place to create a miniature smallholding and put my fantasy to the test. Only one thing stands in my way: **a charming and well-kept garden**. Now, I like flowers as much as the next man, but there's no room for passengers in this garden. **The rule is: if it doesn't put something on my plate, I'm afraid it's got to go** (1999 [temporada 1, episodio 1], *Escape to River Cottage*).

En *The pioneer woman*, Ree Drummond, formada en periodismo, construye su fantasía rural transfiriendo los ideales (el trabajo, la autosuficiencia, el derecho de



propiedad y la explotación de grandes extensiones de tierra, etc.) y símbolos (vaqueros, caballos, ganado, la tierra, etc.) de la frontera americana para (re)crearse como una pionera que vive con su familia en un rancho de ganado situado en lo que ella llama “en medio de la nada”:

3. I’m Ree Drummond, I live **in the middle of nowhere**, and all my recipes have to be approved by *cowboys*,<sup>7</sup> hungry kids, and me. Here’s what’s happening on the *ranch* [descripción de los platillos que serán preparados en el episodio]. Welcome to my *frontier* (Introducción a cada episodio de *The pioneer woman*)

Las palabras *frontera americana* se usan habitualmente para aludir a los prime-

ros establecimientos de colonos estadounidenses en los territorios al oeste de lo que eran las Trece Colonias, pero también al subsiguiente movimiento expansionista y exclusivista (la Doctrina Monroe<sup>8</sup> y el Destino Manifiesto<sup>9</sup>) que los impulsó a continuar apropiándose de territorios

---

pulsión de indígenas hacia el oeste o el norte, la supresión de movimientos antiesclavistas, etc. Además, esta doctrina pintaba a los imperios europeos, sobre todo al español, como tiranos y decadentes, asimismo creaba imágenes negativas de la España católica que se transponían a los países hispanoamericanos. A pesar de que la doctrina lleva el nombre del presidente Monroe, John Quincy Adams —secretario de estado durante la presidencia de Monroe— es considerado su verdadero autor intelectual (Loveman, 2010: 40).

<sup>9</sup> La concepción de Destino Manifiesto comenzó en la década de 1840 por quienes apoyaban la expansión de los Estados Unidos. Aunque, como señala Mark Joy, antes de que el término se popularizara, muchos estadounidenses ya creían en el destino manifiesto de su país (2014: xxvii). De acuerdo con Brian Loveman, esta idea tiene tres raíces principales: 1) la noción de superioridad racial anglo-teutónica, 2) la “misión civilizadora” del Imperio británico y 3) la creencia de los puritanos de que tienen que ser un ejemplo para los demás (2010: 56). Esta última conlleva la idea de que las instituciones políticas y culturales estadounidenses, por ser superiores, tienen que exportarse al resto del mundo para que los otros reciban las bendiciones de tales invenciones (Joy, 2014: xxvii). El acuñamiento del término Destino Manifiesto se atribuye al periodista John Louis O’Sullivan, quien en 1845 escribió que la Providencia había dado a los estadou-

---

<sup>7</sup> Símbolos de la frontera americana en cursivas.

<sup>8</sup> Tanto la Doctrina Monroe como el Destino Manifiesto son dos pilares ideológicos complementarios de los Estados Unidos. La primera nació con un mensaje del presidente James Monroe en 1823, en el que exponía abiertamente las pretensiones que su país tenía sobre el continente americano y señalaba cómo cualquier intento de colonización europea sería considerado como un atentado a su paz y seguridad (Loveman, 2010: 48). En realidad, como explica Loveman, este mensaje se puede considerar el “complemento” de todas sus políticas transcontinentales agresivas iniciadas desde 1817 (2010: 48), por ejemplo, la ex-

aborígenes —incluyendo los ya ocupados por otros colonizadores— y de territorio mexicano.<sup>10</sup> Esta ideología legitima a los blancos, especialmente a los hombres, como superiores y con mayores derechos que el resto (v.gr., aborígenes, mexicanos, etc.). Por ejemplo, uno de los aspectos contrastantes dentro de esta ideología es la visión que se tiene sobre la tierra o naturaleza. Para los colonos europeos, la tierra era de quien la trabajaba; es decir, si los indígenas no estaban haciendo nada útil con ella, eso quería decir que estaba disponible para ser trabajada y tomada por ellos (Faber, 2018: 13). De esta manera, los colonos europeos racionalizaron y legitimaron no solo su derecho sobre las tierras americanas y sus recursos, sino también su supremacía dentro de una nueva estructura de poder.

Algunos de los valores heredados de la frontera americana que se exponen en *The pioneer woman* son el trabajo (rural), la vida de campo, la posesión de grandes extensiones de tierra, la vida y el trabajo en familia, y la división tradicional de las faenas. Desde el título mismo se empieza a jugar con la idea de que Ree Drummond, la chef protagonista, es una mujer pionera. Para enfatizar más esta idea, varios de los episodios abren con imágenes que se pueden describir como salidas del gran oeste estadounidense. Por lo general, se

muestran imágenes de caballos, ganado, grandes extensiones de tierra y su rancho de varias hectáreas. En el discurso aparece vocabulario estereotípicamente relacionado con la frontera americana (*cowboy, frontier, horses, ranch*, etc.) con el que refuerza la construcción de su ficción rural:

4. The cowboys have been hard at work on the ranch today and they've got to be getting hungry, so I'm gonna whip up one of my favorite cow-

---

nidenses el derecho para expandirse y poseer todo el continente: “the right of our manifest destiny to over spread and to possess the whole of the continent which Providence has given us” (Loveman, 2010: 59). Como explica Loveman, el Destino Manifiesto implicaba un nacionalismo “racista” y la dominación de un “raza superior” sobre otras “inferiores,” o bien, preferentemente, la exclusión de aquellas, lo cual se materializó en el confinamiento de indígenas en reservas y en la decisión de no anexar el resto de México, Cuba, etc. para no aceptar “personas inferiores” como ciudadanos con los mismos derechos (2010: 57).

<sup>10</sup> Algunos de esos territorios fueron la Luisiana (hoy Montana, Dakota del Sur, Dakota del Norte, Minnesota, Wyoming, Nebraska, Colorado, Kansas, Missouri, Oklahoma, Arkansas, Luisiana), ocupada por los franceses; la Florida, ocupada por los españoles; el norte de México (hoy California, Nevada, Arizona, Utah, Nuevo México, Texas, parte del actual Kansas, Colorado y Wyoming), y Oregón, ocupado por Gran Bretaña.

boy-style 16-minute meals. It's Tex-Mex style fried rice like the fried rice we know, but it's got big cowboy's flavor (2018, "Feeding now, feeding later [temporada 19, episodio 3], *The pioneer woman*).

5. Ladd is having a spring-cleaning day on the ranch [...] The boys are going to be clearing out cedar trees. I'm going to take them a tailgate lunch so that they don't have to stop what they're doing to eat, and this is definitely going to be thirsty work, so I'm gonna make a vat jalapeño berry lemonade (2018, "Four in hand" [temporada 19, episodio 4], *The pioneer woman*).
6. As usual, I'm in a little bit of a time crunch, so I'm gonna make a super fast version of Tex-Mex pulled chicken (2019, "16-Minute chicken" [temporada 21, episodio 9], *The pioneer woman*).

Igualmente, en varios de los títulos de sus episodios, sobre todo los de sus primeras temporadas, se usa ese vocabulario pionero: "Home on the ranch" [episodio 1], "Cowboys and cowgirls" [episodio 3], "Frontier family" [episodio 5] (temporada 1, 2011); "Ranching in the mist" [episodio 1], "Little school house on the prairie" [episodio 4] (temporada 2, 2012); "Burnin' down the barn" [episodio 1], "Frontier fiesta" [episodio 5] (tempora-

da 3, 2012-2013). Como es evidente, la fantasía/ficción rural que se construye en *The pioneer woman* destaca por su énfasis en el "trabajo duro" (ver ejemplo 4), la falta de tiempo, incluso para detenerse a comer (ver ejemplo 5), y el estilo de vida rápido (ver ejemplo 6). Dicho estilo de vida se hace explícito en la referencia a la ocupada vida de la familia, pero también, con frecuencia, en el tipo de platillos que prepara la protagonista, los cuales siempre incluyen ingredientes o procedimientos rápidos, tales como la incorporación de vegetales congelados o de lata (ver ejemplo 7) u otros productos procesados y listos para usarse (ver ejemplo 9), la utilización de olla exprés (ver ejemplo 8), el congelamiento de platillos completos (ver ejemplo 10), etc.:

7. I just added a can of fire roasted tomatoes [...] and then there is no better cheese for queso than this good old cubed processed cheese (2018, "College rivals" [temporada 20, episodio 3], *The pioneer woman*).
8. First, there's Easy Queso to go with Pork Carnitas that have a shortened cooking time thanks to a multicooker ("Make it easy", 2018 [temporada 19, episodio 8], *The pioneer woman*).
9. I'm gonna make our signature pizza sauce. Our pizza sauce is so easy to make, and the great thing is that you don't even need to cook it. I'm gon-

na start with a can of whole tomatoes and a can of crushed tomatoes [...] one of the easiest sauces that you will ever make, and it is so delicious (2018, “Pizza Ree-A” [temporada 20, episodio 4], *The pioneer woman*).

10. I have gotten into the habit of doubling it up on dinner, making one for now and a second to freeze for later. It’s such a life saver with teenage boys in the house (2019, “Double dinners” [temporada 21, episodio 10], *The pioneer woman*).

Finalmente, en *Food country* el protagonista, Michael Smith —chef originario de los Estados Unidos nombrado embajador culinario de la Isla del Príncipe Eduardo, Canadá—, al igual que los otros dos chefs, ha abandonado la vida de ciudad para vivir en la llamada Isla del Príncipe Eduardo (Prince Edward Island, PEI). Aunque al igual que los otros chefs se muestra involucrado con alimentos, parece menos ocupado que Ree Drummond en la cocina y menos implicado físicamente en la obtención de la comida que Hugh F-W. De hecho, en *Food country* el trabajo y esfuerzo ligados a la obtención y el procesamiento de alimentos son representados por la gente local. En sus programas, Michael Smith (2010) visita destilerías (ver ejemplo 11), ranchos de ganado (ver ejemplo 12), barcos pesqueros (ver ejemplo 13), etc., muchas veces mostrando el lado sus-

tentable (ver ejemplo 13), es decir, idílico (ver palabras positivas en cursivas), de sus industrias económicas. Como se puede observar, esta idealización no sólo abarca objetos (v.gr., papas, ostiones) y espacios (v.gr., el paisaje, las granjas), sino también seres vivos (animales y personas):<sup>11</sup>

11. MICHAEL SMITH: What do you get when you combine 6000 pounds of **potatoes**, a master distiller, a *beautiful* state-of-the-art copper German vertical **still** and the *happiest* **pigs** on Prince Edward Island? The answer: Lots of flavor, in *Food country* (2010, “Potato vodka” [episodio 13], *Food country*).
12. MICHAEL SMITH: What do you get when you combine a herd of *happy* **cattle**, a couple of *happy* **chefs**, a *happy* **farmer**, and a custom grain blend, and my favorite Steakhouse? The answer is: Lots of flavor, on *Food country* (2010, “Aged beef” [episodio 19], *Food country*).
13. MICHAEL SMITH: **Oyster** farming is *environmentally responsible* and very *sustainable*. **Fishery** is a *valuable* part of Prince Edward Island’s heritage (2010, “Oysters” [episodio 23], *Food country*).

---

<sup>11</sup> Entidades idealizadas en negritas.

El espacio que se construye en este programa es una especie de *locus amoenus*, y encaja dentro del discurso que se ha usado para describir la Isla del Príncipe Eduardo desde el siglo XIX con el fin atraer turistas, como se explicará en la siguiente sección. En los ejemplos (14-16) se puede apreciar cómo Michael Smith idealiza y promociona los productos asociados a PEI, tales como las langostas (ejemplo 14), los ostiones (ejemplo 15) y las papas (ejemplo 15):

14. Did you know that **oysters**<sup>12</sup> are actually very *healthy*<sup>13</sup>? They're low in fat and carbohydrates and high in protein and nutrients. In fact, **lobsters** have become Canada's most *valuable fishery*. These *tasty crustaceous* are worth close to 1 billion dollars annually (2010, "Lobster" [episodio 15], *Food country*).
15. These happen to be Colville Bay Oysters from Prince Edward Island, and I do think these are *the best oysters* in Canada (2010, "Oyster martini" [episodio 24], *Food country*).
16. Prince Edward Island is a million-acre farm. Many crops grow in our rich red soil, including *the finest potatoes* in the world (2010, "Lily Pond Farms" [episodio 9], *Food country*).

En la siguiente sección señalo cómo este lenguaje idealizador sirve para *turistifi-*

*car* la Isla del Príncipe Eduardo y la experiencia de lo rural/pastoril. En la última sección explico cómo los mismos elementos idealizados no únicamente sirven para promocionar la isla, sino también los negocios del propio chef, convirtiendo lo rural/tradicional en un producto de lujo.

## 5. Exotismo, apropiación culinaria y turismo-ficción

En esta sección analizo de qué manera los protagonistas (blancos) de los tres programas estudiados incluyen al *otro* en sus (re)presentaciones culinarias. El *otro/los otros* siempre existe(n) en oposición al *yo/nosotros*, y viceversa. Asimismo, la relación entre el *yo/nosotros* y el *otro/los otros* es, por lo general, una relación de poder en la que la entidad del *yo/nosotros* encarna la norma y lo valorizado, mientras que la del *otro/los otros* es discriminada y desvalorizada por la entidad dominadora (Staszak, 2020). Un ejemplo claro es el sistema establecido por los europeos en sus colonias, constituyendo al sujeto coloni-

---

<sup>12</sup> Entidades idealizadas en negritas.

<sup>13</sup> Palabras idealizadoras en cursivas.



zados como *otro*. Según explica Gayatri Chakravorty Spivak, al Occidente le interesa mantenerse como Sujeto (1988: 271), por lo que los sujetos identificados con el Occidente continúan estigmatizando y segregando a ciertos grupos (v.gr., personas no blancas). Muchas veces, la exotización del *otro* parece una forma de valorizarlo; sin embargo, esta manera de apreciar lo único que logra es reforzar la posición de superioridad del Sujeto, pues el otro es caracterizado a través de estereotipos (Staszak, 2020).

Podemos encontrar evidencias de exotización y segregación de manera generalizada en Food Network, cadena que suele restringir el tipo de cocina que ciertos grupos pueden preparar: a chefs de determinados orígenes, tales como mexicano, indio, trinitense, etc., se les asigna la tarea de satisfacer fantasías de exotismo o de autenticidad étnica o nacional (Cruz, 2013: 325) al ofrecerles solo programas de cocina relacionados a los países o culturas de los que son originarios. En cambio, un chef estadounidense blanco puede aparecer (re)presentando cualquier cocina del mundo, sea la propia o no. En otras palabras, el Sujeto blanco cocinero tiene la autoridad de (re)presentar su cocina y las *otras*, en tanto que el *otro* cocinero, el mestizo o no blanco, únicamente puede (re)presentarse a sí mismo

y lo suyo, muchas veces de manera exotizada, estereotipada y adaptada para el público blanco. Por ejemplo, Marcela Valladolid-Rodríguez, chef estadounidense de ascendencia mexicana, aparece en uno de sus programas preparando mole, supuestamente auténtico, con crema de maní (2011).

En cuanto a los programas aquí analizados, cuyos presentadores son blancos anglófonos, se pueden ver, expuestos de diferentes maneras, elementos hegemónicos y colonialistas del Sujeto blanco sobre *lo otro*, llámese persona, animal o naturaleza. Por ejemplo, en el pasaje de *River Cottage* que aparece abajo, lo mestizo o no blanco es simbólicamente erradicado:

17. HUGHES F-W: They're white!

[...]

VECINO ANTHONY: They do interbreed, obviously [...] and my basis of selection [...] is to shoot the ones that are mixed so that we keep as pure or white a collection of pigeons as we can

(1999, [temporada 1, episodio 1], *Escape to River Cottage*).

Como se puede observar, el vecino de Hugh F-W aparece explicándole la manera en que controla la población de palo-



mas que hay en su propiedad, cuyo exceso ocasionó él mismo al introducirlas en esa región. La lógica que emplea —si es que puede llamarse a esto “lógico”— es matar a las oscuras y preservar únicamente a las blancas. Hugh F-W se ofrece a ayudarle a matarlas, y obtiene como beneficio un abasto constante de carne de paloma para comer. En agradecimiento, invita al vecino de las palomas y a la esposa de este a cenar pastilla, un platillo marroquí:

18. HUGH F-W: Having promised Anthony something unusual. I'm looking to North Africa for inspiration and making a rich and *exotic* little pie called the pastilla.

[...]

HUGH F-W: It's a Moroccan dish.

VECINA: Oh, Gosh.

HUGH F-W: It's called pastilla.

VECINO ANTHONY: Oh, very *ethnic* cuisine going

(1999, [temporada 1, episodio 1], *Escape to River Cottage*).

En este pasaje podemos ver cómo, en de la lógica del Sujeto blanco, las palomas mestizas solo pueden ser ingrediente de la cocina del *otro*. En este caso, lo más “natural” parece ser usar la carne de las palomas mestizas para preparar un platillo marroquí, al que los Sujetos blancos etiquetan como “exótico” y “étnico” (en

cursivas). En resumen, en estos dos pasajes la *otredad* es, simbólicamente, primero muerta y después devorada.

En *The pioneer woman* la otredad también se incorpora a manera de ingredientes, sazones y platillos. Sin embargo, en este programa el grado de exotización de la otredad (v. gr., lo mexicano) es menor, quizás porque los elementos culturales que de ella se incorporan, es decir, los culinarios, se usan como aspectos formadores de la identidad (colectiva) del ranche-ro (blanco) estadounidense (ver ejemplos 4, 5, 6 y 8). En el ejemplo 19 se puede observar cuáles son algunos de los ingredientes que ayudan en el programa a constituir la nueva identidad del cowboy estadounidense: algunos originalmente mesoamericanos, como el maíz y el chile, u originalmente asiáticos, como la pimienta, la cebolla, el cilantro y el arroz. No obstante, aun los ingredientes asiáticos se asocian generalmente a lo mexicano o tex-mex en el imaginario culinario del Sujeto blanco:

19. Ree Drummond: so now I have some very cowboy's friendly veggies to add. Just a big diced onion, and some red bell pepper [...] I've got a seeded and diced jalapeño [...] a bag of frozen corn [...] black pepper, crushed red pepper flakes [...] chilli powder [...]

left-over rice [...] and for a little bit of tang, I'm gonna grab a lime and I zest it right into the skillet [...] oyster sauce [...] and I never resist the urge to add hot sauce to any of my cowboy 16-minute meals [...] green onions [...] cilantro [...] (2018, "Feeding now, feeding later" [temporada 19, episodio 3], *The pioneer woman*).

Entre los platillos que en su sitio —titulado igual que el programa— son presentados como “comida cowboy” (*cowboy food*) están los siguientes: “butternut squash and black bean enchiladas”, “shrimp tacos with mango salsa”, “cajun t-bone steaks”, “loaf pan lasagna with butternut squash and sausage”, “eggplant lasagna rollups”, “orecchiette with butternut squash, kale, and sausage”. Tan solo en este puñado de ejemplos podemos ver que *The pioneer woman* no solo hace uso de ingredientes estereotípicamente mexicanos (v.gr., frijoles, tacos), sino también de elementos estereotípicamente coloniales (v.gr., calabaza, berza), francófonos-acadianos (v.gr., cajun) e italianos (v.gr. lasagna). En realidad, se puede decir que en este programa la identidad culinaria del cowboy se conforma híbridamente. En el ejemplo 20 incluso encontramos una comida originada en las plantaciones de los esclavos africanos del sur de

los Estados Unidos y estereotípicamente asociada a los afro-estadounidenses: el pollo frito (en negritas).

20. Ree Drummond: I'm totally raising the bar on Mac and Cheese. It's stuffed in fried beer battered [poblano] peppers and served with cilantro lime cream. There's outrageous s'mores inspired, grilled French toast torched to perfection with awesome marshmallows, grilled strawberries and epic toppings. I'm mashing up fast-food favorites with store-bought **fried chicken** and slaw in a mind-blowing crazy pizza. Then there's a fantastic funnel cake sundae with a deep-fried crispy cake piled high with the good stuff. Over the top is the name of the game (2018, "To the nth" [temporada 19, episodio 12], *The pioneer woman*).

Los programas de cocina que, como mencioné en la tercera sección, entran en la categoría de programas de estilo de vida tienen como meta entretener más que educar a la población. Por lo tanto, poco importa si las representaciones que tienen lugar en ellos carecen de precisión histórica, socio-cultural o culinaria. De hecho, toda *representación* es en sí una tergiversación del original, pues, como explica Edward Said, las representaciones están incrustadas primero en la lengua y después en la cultura,

las instituciones y el ambiente político de quien las representa ([1978] 2003: 272). Aunque diversos grupos pueden generar diversas representaciones, suelen ser las creadas por los miembros de los grupos dominantes y políticamente poderosos las que se establecen como “verdaderas” (Stella, 2007: 1). Asimismo, dichas representaciones monopolizadoras pueden verse como una manera de silenciar al *otro* (Stella, 2007: 1), o bien, para usar las palabras de Spivak, como una violencia epistémica (1988: 281).

Con relación a la recreación de la frontera americana, de acuerdo con Maher y Shackel (2016), esta puede dividirse en cinco periodos, de los cuales únicamente los tres primeros corresponden a sucesos históricos: 1) extirpación de los indígenas [1804-1848], 2) restricción de los indígenas [1848-1887] y 3) confinamiento de los indígenas en reservas [1887-1934]. Los dos últimos son una continuación nostálgica y parcial por parte de los vencedores (los europeos y los estadounidenses de origen europeo) sobre su rol en esos primeros tres periodos: 4) recreación (cultural) de la frontera [1920-1980] y 5) reduplicación (cultural) de la frontera [1980-presente], ya que a partir de 1920 empezó lo mismo el turismo —la *tourismification*— que la filmografía que explotaba el imaginario de la frontera americana. De acuerdo con

Maher y Shackel (2016), dichas representaciones populares e icónicas de la frontera del Salvaje Oeste (*Wild West frontier*) constituyen un complejo en el imaginario nacional de Estados Unidos al que llama *complejo de frontera (frontier complex)*. Ejemplos de estas representaciones estereotipadas de la frontera americana los encontramos en parques temáticos (v.gr., Disneyland’s Frontierland), eventos anuales (v.gr., Frontier Days), series (v.gr., *Bonanza [1959–1973]*) y películas (v.gr., *Hang ’em high [1968]*) de vaqueros, personajes de películas más actuales (v.gr., *Woody de Toy story*) e, inclusive, programas de cocina como *The pioneer woman*, en cuyo título mismo se alude a ese imaginario.

Finalmente, y para terminar esta sección, explicaré de qué manera *Food country* es una turismo-ficción de la Isla del Príncipe Eduardo. El concepto de *turistificación (tourismification)* o *turistización (touristization)* fue acuñado por Young, quien lo explica como un proceso de seis etapas de desarrollo turístico (Wang *et al.*, 2018: 335). Posteriormente, ha sido interpretado y malinterpretado (Ojeda y Kieffer 2020) de diferentes maneras dependiendo del campo de estudio, a veces adquiriendo connotaciones positivas (v.gr., turismo como un proceso dinámico) y en otras ocasiones,

negativas (v.gr., turismo de masas, gentrificación). En este trabajo adopto la siguiente definición: la turistificación/turistización es un proceso sociocultural y socioeconómico a través del cual la sociedad y su ambiente se vuelven espectáculos, atracciones, parques y sitios de consumo (Ahmad, 2011: 170). Además, aquí me refiero al concepto como *turismo-ficción*, puesto que la turistización que se construye en *Food country* es parte de la ficción desarrollada dentro del programa.

La Isla del Príncipe Eduardo es la provincia más pequeña y de las menos pobladas de Canadá. Es conocida por tener una economía basada primordialmente en la agricultura (sobre todo en el cultivo de papa, que es el mayor de Canadá), la pesca y el turismo, todas ellas industrias fundamentalmente estacionales. Uno de los aspectos geográficos que se han usado para atraer turistas es el hecho de que las costas de esta isla, a diferencia de otras del norte atlántico, están libres de neblina, o bien de las multitudes de turistas que acosan otras playas del continente americano (MacDonald, 2011: 74). La isla recibe 1 500 000 visitantes al año (*Island economy*, 2009), a quienes se vende una experiencia turística pastoral (MacDonald, 2011: 74) en la que pueden visitar granjas, barcos

pesqueros, parques nacionales, playas y, sobre todo, un paisaje campirano. Dentro de las experiencias bucólicas de la isla está la visita a Cavendish, lugar en el que aparentemente Lucy Maud Montgomery se inspiró para escribir *Anne of green gables* ([1908] 2000). Es interesante que el turismo atraído por la serie de novelas —en las que también se idealiza el paisaje y la vida campirana de PEI— empezó tan solo una década después de la publicación de la primera de ellas en 1908 (MacDonald, 2011: 74), y desde entonces no ha cesado.

No es de sorprender, por lo tanto, que Michael Smith, embajador culinario de la Isla del Príncipe Eduardo, promueva en su discurso y en lo presentado en sus programas aquellos aspectos que siguen atrayendo turistas al lugar. Por ejemplo, en la siguiente introducción, Michael Smith hace referencia, precisamente, a toda esa experiencia pastoral y positiva de la isla:

21. What do you get when you float a beautiful green island in the deep blue sea surrounded with sandy white beaches and fill it up with passionate farmers, fishermen and culinary artisans, and then sell all their products locally? The answer: a culinary adventure on *Food country* (2010, “River market” [episodio 21]).

En este programa, como en los dos anteriormente discutidos, también hay un grado de nostalgia sobre lo tradicional y de amnesia en sus recuentos histórico-culturales. De hecho, en ningún momento se menciona en el programa que los mismos aspectos pastoriles que se explotan para atraer turismo se ven amenazados por las industrias a gran escala. Por ejemplo, las pequeñas granjas familiares han sido sustituidas casi en su totalidad por las grandes compañías monopólicas que se especializan en un producto (MacDonald, 2011: 85). Como es sabido, en la Isla del Príncipe Eduardo el monocultivo (de la papa, principalmente) ha contribuido al deterioro de la tierra, a la contaminación del agua y ha interferido con otras industrias económicas, tales como la pesca e incluso el mismo turismo. Solo recientemente se ha empezado a implementar una política de rotación (Procházka *et al.*, 2015: 13). En resumen, el espacio y la vida pastoril probablemente no sean más que una fantasía materializada efímeramente para algunos pocos (v.gr., turistas), en tanto que los auténticos pastores de la isla probablemente se han convertido, acaso casi en su totalidad, en obreros de las grandes compañías agroalimenticias o turísticas.

## 6. De lo tradicional a lo comercial y lujoso

En esta sección explico y ejemplifico cómo los tres chefs convierten la experiencia de lo rural tanto verbal como físicamente —especialmente, en sus hoteles— en lujosa y glamorosa. Asimismo, apunto hacia cómo el rasgo tradicional presentado en los programas aquí estudiados no se limita a lo culinario, sino que abarca los mismos roles de género (re)presentados en ellos.

En un primer momento, en los tres programas la experiencia rural es presentada únicamente como tradicional o, incluso, artesanal:

22. VECINA BARBARA: The Victorian sponge, **the traditional**, is with raspberry jam.

[...]

HUGH F-W: Well, funnily enough I made some raspberry jam and not only I'm going to put in in my sponge, I'm hoping to enter it in the show. I think it's pretty good, but I want you to tell me what you think.

VECINA BARBARA: For start, the lid: no. It's a metal lid, **traditional jam**: you have a wax disc, and you have the cellophane top.

HUGH F-W: I thought I could do either of these these days. I thought



things had moved on a bit.

VECINA BARBARA: No.

(1999, [temporada 1, episodio 3], *Escape to River Cottage*).

23. MICHAEL SMITH: Now, that's what I want to see: **old-school** charcoal heat and not those silly briquettes either. This is the real deal: hardwood charcoal [...] you can rub on secret herbs and spices, various seasoning rubs, you can use marinades or sauces, but when it comes to steak, I'm a bit **old-school**. I like just plain salt and pepper. (2010, "Grilled ribeye steakhouse butter" [episodio 20], *Food country*).

De hecho, primero parece una experiencia económica y estándar (ver ejemplo 29) o hasta gratuita, ya que, por ejemplo, Michael Smith muchas veces aparece cazando o colectando sus alimentos. No obstante, cuando los chefs hacen promoción de sus negocios (hoteles o restaurantes), ya sea directamente dentro de sus programas (ver ejemplos 30 y 31) o indirectamente, a través de sus sitios de internet (ver ejemplos 24-27), lo tradicional y rural deja de ser una experiencia gratuita o, por lo menos, asequible para convertirse en un producto de lujo que hay que comprar para poder disfrutar. Por ejemplo, en las descripciones de las propiedades de Michael Smith que aparecen en su sitio web (ejemplos 24 y 25) podemos observar cla-

ramente cómo la experiencia de lo rural se convierte en elegante, en 5 estrellas (ver cursivas); incluso deja de ser canadiense para convertirse en afrancesada (ver negritas). Consultando su sitio virtual, se encuentra que la estancia por noche mínima es de 400 CAD, con lo cual acabamos por comprobar que la experiencia de lo rural ofrecida no es económica.

24. Welcome to our **Parisian style** boutique inn and our second *five-star* property [...] During your stay we invite you to wander our elegant grounds (2020, *The Inn at Fortune Bridge* [sitio web]).
25. Overnight guests enjoy luxurious decor, world-class amenities featuring an impressive collection of fine **French antiques** [...] (2020, *The Inn at Fortune Bridge* [sitio web]).

Si bien la experiencia rural de River Cottage se anuncia como menos lujosa, sigue vendiéndose como una experiencia campirana con estilo (ver negritas), ya que aun la estadía en tiendas de campaña se presenta como glamping (glamour + camping), es decir, un camping glamoroso:

26. Our beautiful and **stylish** farmhouse is available for exclusive hire (2020, "Farmhouse", *River Cottage* [sitio web]).



27. Each bell tent is fitted out to the highest standard so you can camp in **comfort and style** [...] To help you get into the holiday spirit from the outset, your **gourmet glamping** experience will start with a seasonal cocktail on arrival [...] Your breakfast will comprise of a selection of organic delights, including freshly-made sourdough bread from the kitchen with our homemade jams and preserves, River Cottage yoghurts and homemade muesli with fresh fruit and fruit juices (2020, “Glamping”, *River Cottage* [sitio web]).

Por su parte, en *The pioneer woman* la alusión a cierta tradición culinaria está ligada a lo mexicano, pseudomexicano o tex-mex, que es un elemento central (ver ejemplos 28 y 29) pues ayuda a conformar no solo la nueva identidad *country* y *cowboy*, sino también la de la clase media estadounidense (ver ejemplo 29). Los ingredientes no son, por lo general, elegantes ni lujosos, sino estándares (ver negritas):

28. Ree Drummond: Seven-layer dip, the Mexican classic dip my mom used to make [...] This dip has been around since I was a teenager [...] I’ve been making pico de gallo for years. It’s pretty much a condiment around our house, it goes with everything, it’s

kind of a nice pair of jeans: very versatile (2018, “Things to bring: BBQ” [temporada 19, episodio 1], *The pioneer woman*).

29. Ree Drummond: This casserole is so **middle America**. I don’t mean to make generalizations. By that I mean there is **nothing fancy** about it. It’s just a good-old Tex-Mex casserole: meaty, cheesy. It’s got tortilla chips in it [...] Tex-Mex and fixings is kind of a religion in our house (2019, “Double dinners” [temporada 21, episodio 10], *The pioneer woman*).

Sin embargo, al igual que en las (re)creaciones virtuales y físicas de *Escape to River Cottage* y *Food country*, en *The pioneer woman*, lo tradicional también se mezcla con lo comercial (ver ejemplo 30 y 31); asimismo, lo rural y tradicional pasa a ser lujoso. Por ejemplo, cuando Ree Drummond, la presentadora, describe en uno de sus programas la casa de huéspedes —a fin de cuentas, hotel— que ella y su esposo tienen en Oklahoma, presenta/vende la experiencia vaquera como lujosa (ver negritas en ejemplo 31).

30. Ree Drummond: Ladd and I just opened a pizza place in our small town and it has been so much fun, so I thought it would be great to share some of my favorite recipes from

our pizza restaurant (2018, “Pizza Ree-A” [temporada 20, episodio 4], *The pioneer woman*).

31. Ree Drummond and her husband Ladd started welcoming guests at their charming inn, The Boarding House, in Pawhuska, Oklahoma in 2018. The historical building that’s home to their labor of love [...] Ree decided to call the three-story building a boarding house because “hotel” just didn’t sound quite right. She also opted for a **cowboy-luxury vibe** that’s super homey and welcoming (2020, “How to book a room at Ree Drummond’s inn, The Boarding House”, *The pioneer woman* [sitio web]).

Curiosamente, ninguno de los alojamientos de los que son dueños los tres chefs es llamado *hotel*, sino *inn*, *farmhouse*, *glamping* o *boarding house*, como queriendo borrar cualquier asociación con lo común e insinuando una experiencia única y auténtica de lo no-urbano. Asimismo, encapsulados dentro de la construcción de una *fantasía*, o bien, *ficción* (Ang, 1996), dichos establecimientos idealizan la vida de campo o rural, y lejos de presentarla como simple, le confieren sofisticación (ver ejemplos 24, 25, 26, 27 y 31). En otras palabras, los conceptos culinarios y rurales de los tres chefs se materializan y se venden de manera muy similar.

Por otro lado, como mencioné líneas arriba, a lo tradicional culinario también pueden asociarse patrones de género, es decir, determinados comportamientos y tareas habitualmente asignadas a las mujeres o a los hombres en sociedades patriarcales. Estudios previos (Donze, 2010; Johnston *et al.*, 2014) han señalado que los *personajes*<sup>14</sup>—en el sentido de identidades públicas— tienden a reproducir y reforzar jerarquías sociales, así como los estereotipos de género y la división tradicional del trabajo (i.e., trabajos para mujeres o trabajos para hombres). Por ejemplo, las identidades culinarias femeninas usualmente demuestran su éxito, talento y creatividad a través de su capacidad para transformar la labor culinaria en simple, rápida, deliciosa e incluso sensual y sofisticada (Johnston *et al.*, 2014). En contraste, las identidades culinarias masculinas, especialmente las blancas, comúnmente lo demuestran presentando el trabajo de cocina como algo profesional más que casero. Además, los varones tienen más opciones de roles que las identidades culinarias femeninas, mayor flexibilidad para aparecer cocinando en el hogar o en una cocina profesional, así como para transgredir papeles tradicionales (*ibid.*). Por lo

---

<sup>14</sup> *Personas* en inglés.

tanto, no es de extrañar que de las tres ficciones analizadas sea la protagonizada por una mujer, es decir, *The pionner woman*, la más apegada a los patrones tradicionales de género. En este programa, la chef menciona constantemente a sus hijos y a su esposo, así como sus ocupaciones como ama de casa, madre y esposa (ver ejemplos 10 y 32). Igualmente, en su sitio de internet aparece documentada su vida familiar, con fotos e historias sobre su familia y sus perros (ver ejemplo 33).

32. Ree Drummond: The boys are quarterback training and I'm aiming to score big with their post practice dinner [...] I'm working hard in the kitchen, but the boys are working even harder out on the field. (2019, "Quarterback training" [temporada 21, episodio 5], *The pioneer woman*)
33. Alex, Paige, Bryce, and Todd [hijos]<sup>15</sup> were riding horses with their dad, Ladd [esposo], and cooking dinner alongside their mom long before Ree became The Pioneer Woman. (2020, "Ree Drummond's kids have grown up so much since 'The Pioneer Woman' show started", *The pioneer woman* [sitio web])

Por el contrario, Michael Smith y Hugh F-W no hacen referencia a su vida familiar o a su papel de padres o esposos en

sus programas, aunque en el caso de Michael Smith aparece dicha referencia en su sitio de internet (ver negritas):

34. While Michael is a true chef at large his favourite role is **Dad**, at home on Prince Edward Island with **his wife** Chastity and **his children**: Gabe, Ariella and Camille! (2020, "About Michael", *Chef Michael Smith*)
35. Proprietors Chef Michael Smith and **his wife Chastity** Smith are proud to welcome you to their end of the island. (2020, "Michael & Chastity", *The Inn at Bay Fortune*)

Asimismo, los chefs varones, como protagonistas de sus programas, aparecen pasando más tiempo actuando fuera de la cocina (visitando granjas, vecinos, tiendas, etc.) que la protagonista de *The pioneer woman*, la cual fundamentalmente aparece en su cocina preparando comida, y cuando sale es para entregarle a alguien (hijos, vecinos, amigos, etc.) la comida que acaba de preparar. Esto no quiere decir que en la vida real sea así, ya que ella, al igual que ellos, es una empresaria y cocinera famosa; sin embargo, como protagonista de su ficción rural y culinaria, el

---

<sup>15</sup> Las explicaciones en corchetes son mías.

papel que adopta es tradicional y los roles de los otros personajes de *The pioneer woman* también lo son.

A pesar de que los protagonistas de *Escape to River Cottage* y *Food Country* no aparezcan explícitamente representando ningún estereotipo de género, los personajes secundarios del primero de estos programas pueden llegar a hacerlo, como se aprecia en los siguientes ejemplos (resaltado en negritas):

36. HUGH F-W: Do you have a favorite way of cooking them?

VECINO ANTHONY: Don't ask me about cooking. I'm a reconstructed **male. I don't do that kind of thing at all.**

HUGH F-W: You're not involved in the kitchen?

VECINO ANTHONY: **Not involved in the kitchen at all.**

(1999, [temporada 1, episodio 1], *Escape to River Cottage*).

37. HUGH F-W: Tuesday night at the cider house is **strictly men only** when the real work of pressing the apples gets done. It's also an ideal time to test the circle's promise that cider with an alcohol content of almost 14 % alcohol won't give you a hangover (1999, [temporada 1, episodio 1], *Escape to River Cottage*).

Cabe subrayar que la mayor referencia discursiva de la mujer protagonista a la familia y la menor de los hombres protagonistas sugiere por sí sola comportamientos de género tradicionales.

## 7. Conclusiones

A pesar de que los programas y sitios (virtuales y físicos) culinarios podrían existir por sí mismos y solamente versar sobre comida o enseñarnos a preparar una receta, no es inusual que se conviertan en espacios para vender productos de cocina o relacionados con el hogar, y en oportunidades para promover restaurantes, casas de huéspedes, experiencias culinarias, turísticas, etc. Curiosamente, este aspecto comercial y consumista no deja de estar presente en programas y sitios que se presentan como ecológicos o sustentables, como es el caso de *Escape to River Cottage* y *Food country*. Cabe preguntarse si el hecho de promocionar un estilo de vida sustentable y ecológico no es de por sí un oxímoron. Además, como pudimos observar, la experiencia rural en venta acaba por convertirse en un producto gourmet para ser consumido.

Por otro lado, en este trabajo se mostró cómo los tres programas y correspondientes sitios de internet estudiados —*Escape*

to *River Cottage*, *The pioneer woman* y *Food country*— son contruidos como *fantasías/ficciones rurales* dentro de las cuales se emplea la *nostalgia* por el pasado y lo tradicional, que es parcialmente (re)presentado en el presente. En *The pioneer woman*, se hace uso de la ideología y del imaginario de la *frontera americana* de manera muy similar a como se ha hecho en la filmografía estadounidense. Quizás el único elemento diferente o nuevo sea la apropiación de aspectos culturales mexicanos —en concreto, de la cocina mexicana— como elemento central para construir la identidad/estilo de vida cowboy. En *Food country*, se emplea la idealización y la nostalgia por un estilo de vida pastoril, aparentemente existente en la Isla del Príncipe Eduardo. Sin embargo, como se vio, en el programa y sus sitios de internet se ignoran los problemas que la isla confronta en la actualidad (degradación de los suelos, contaminación de las aguas, desaparición de las granjas familiares, etc.) y que amenazan la misma experiencia bucólica que *Food country* promueve. Asimismo, en esa reconfiguración del pasado o lo tradicional, se (re) crea al *otro* exotizándolo. Así, por ejemplo, todo lo que no cabe en la categoría de occidental y blanco es “étnico” o “exótico” (ver ejemplo 18). La excepción ocurre en la cocina de *The pioneer woman*, en la que, como se señaló anteriormente, lo mexicano ayuda a conformar la identidad

cowboy, de manera que este aspecto no se exotiza, sino que se apropia. Finalmente, según se expuso, la idealización de cosas, personas y naturaleza/paisajes rurales en realidad resulta simplemente una estrategia de venta —sobre todo para atraer turistas/visitantes— y no únicamente una herramienta escapista, como podría creerse en un primer momento. De este modo, los programas de cocina aquí analizados podrían entenderse como una especie de ficción y mercantilización de lo rural.

## Agradecimientos

Agradezco a los dos evaluadores anónimos cuyos comentarios y sugerencias ayudaron a mejorar este trabajo, así como a Gloria y Florencia Hernández por haber escuchado mis repetidas lecturas de este.

## Bibliografía

Abeyta, Andrew A., Clay Routledge y Jacob Juhl, 2015. “Looking back to move forward: nostalgia as a psychological resource for promoting relationship goals and overcoming relationship challenges”. *Journal of Personality and Social Psychology* 109(6): 1029–1044. DOI: 10.1037/pspi0000036

Ahmad, Rafiq, 2011. “Orientalist imaginaries of travels in Kashmir: Western representations of the place and people”. *Journal of Tourism and Cultural Change* 9(3): 167-182. DOI: 10.1080/14766825.2011.620117

Ang, Ien, 1996. “Melodramatic identifications: television fiction and women’s fantasy”. *Living Room Wars: Rethinking Media Studies* (1a ed.). Nueva York: Routledge. 80-90.

Ashley, Bob, Joanne Hollows, Steve Jones y Ben Taylor, 2004. “Television chefs”. *Food and Cultural Studies*. Nueva York: Routledge. 171-185.

Baldwin, Matthew, Monica Biernat y Mark J. Landau, 2015. “Remembering the real me: nostalgia offers a window to the intrinsic self”. *Journal of Personality and Social Psychology* 108(1): 128-147. DOI: 10.1037/a0038033

Bhatti, Mark, 1999. “The meaning of gardens in an age of risk”. En Tony Chapman y Jenny Hockey (eds.), *Ideal Homes? Social Change and Domestic Life*. Londres y Nueva York: Routledge: 181-193.

Bonner, Frances, 2002. “Pervasive discourses.” *Ordinary Television: Analyzing Popular TV*. London: SAGE Publications, 98-136.

Bourdieu, Pierre, [1979] 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Traducción de Richard Nice. Massachusetts: Harvard University Press.

Chan, Andrew, 2003. “La grande bouffe”. *Gastronomica: The Journal of Food and Culture* 3(4), 47-53.

Cross, Gary, 2015. *Consumed Nostalgia: Memory in the Age of Fast Capitalism*. Nueva York: Columbia University Press.

Cruz, Ariane, 2013. “Gettin’ Down Home with the Neelys: Gastro-Porn and Televisual Performances of Gender, Race, And Sexuality”.



*Women & Performance: a journal of feminist theory* 23(3): 323-349.  
DOI: 10.1080/0740770X.2013.853916.

Donze, Patti Lynne, 2011. "Popular music, identity and sexualization: a latent class analysis of artist types". *Poetics* 39: 44-63. DOI: 10.1016/j.poetic.2010.11.002

Faber, Michael, 2018. "The American frontier as state of nature". *World Affairs* 181(1): 22-41.

Graham Austin, Caroline y Geraldo Matos, 2013. "Lifestyle brands: the elephant in the room". *Advances in Consumer Research* 41: 653-655.

*Island economy*, 2019. <https://www.princeedwardisland.ca/en/information/executive-council-office/island-economy>. Consultado el 23 de junio de 2020.

Johnston, Josée, Alexandra Rodney y Phillipa Chong, 2014. "Making change in the kitchen? a study of celebrity cookbooks, culinary personas, and inequality". *Poetics* 47: 1-22. DOI: 10.1016/j.poetic.2014.10.001

Joy, Mark, 2014. "Preface". *American Expansionism, 1783-1860: A Manifest Destiny?* London y Nueva York: Routledge: xxv-xxi.

Klein, Naomi, Kelly Garner, Sut Jhally y Loretta Alper, 2003. *No logo: Brands, Globalization, Resistance*. Northampton, Mass.: Media Education Foundation. <https://www.youtube.com/watch?v=ZIIk6viG2Ss>

Lewis, Tania, 2010. "Branding, celebrityization and the lifestyle expert". *Cultural Studies* 24(4): 580-598. DOI: 10.1080/09502386.2010.488406

Locke, John, [1690] 2003. "Property". *Two Treatises of Government and a Letter Concerning Toleration*. Edición de Ian Shapiro. New Haven: Yale University Press.

Lunt, Peter y Tania Lewis, 2008. "Oprah.com: lifestyle expertise and the politics of recognition". *Women & Performance* 18(1): 9-24. DOI: 10.1080/07407700801902775

Macdonald, Edward, 2011. "A Landscape... with figures: tourism and environment in Prince Edward Island". *Acadiensis: Journal of the History of the Atlantic Region* 4(1): 70-85.

Maher, Daniel R. y Paul A. Shackel, 2016. "The Significance of the frontier complex in American history". *Mythic Frontiers: Remembering,*

*Forgetting, and Profiting with Cultural Heritage Tourism*. Gainesville: University Press of Florida.

Montgomery, Lucy Maud, [1908] 2000. *Anne of Green Gables*. Mineola, NY: Dover Publications.

Loveman, Brian, 2010. “The Monroe Doctrine and Manifest Destiny”. *No Higher Law: American Foreign Policy and the Western Hemisphere Since 1776*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. 39-64.

Naccarato, Peter y Kathleen Lebesco, 2012. *Culinary Capital*. London: Berg.

Ojeda, Antonio B y Maxime Kieffer, 2020. “Touristification. Empty concept or element of analysis in tourism geography?” *Geoforum* 115: 143-145. DOI: 10.1016/j.geoforum.2020.06.021

Phillipov, Michelle. 2016. “Escaping to the country: media, nostalgia, and the new food industries.”. *Popular Communication: The International Journal of Media and Culture* 14(2): 111-122. DOI: 10.1080/15405702.2015.1084620

Phillipov, Michelle y Fred Gale, 2020. “Celebrity chefs, consumption politics and food labelling: Exploring the contradictions.” *Journal of Consumer Culture* 20(4): 400-418.  
DOI: 10.1177/1469540518773831

Procházka, P., H. ezbová y L. Smutka, 2015. “Crops rotation – the solution of environmental problems (a case study of Prince Edward Island in Canada)”. *Agris on-line Papers in Economics and Informatics* 7(3): 13-23.

Said, Edward, [1978] 2003. *Orientalism*. Londres: Penguin Books.

Saviolo, Stefania y Antonio Marazza, 2013. “How lifestyle brands work: an interpretative model”. *Lifestyle brands: A Guide to Aspirational Marketing*. Londres: Palgrave-Macmillan. 58-87.

Spivak, Gayatri Chakravorty, 1988. “Can the subaltern speak?” En C. Nelson y L. Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*. Basingstoke: Macmillan Education: 271-313.

Staszak, Jean-François, 2020. “Otherness”. En Nigel Thrift y Rob Kitchin, *International Encyclopedia of Human Geography* (2a. ed.). Lugar: Elsevier Science. 25-31.

Stella, Regis Tove, 2007. "Introduction". *Imagining the Other: The Representation of the Papua New Guinean Subject (Pacific Islands Monographs Series)*. Honolulu: University of Hawaii Press. 1-11. DOI: 10.1515/9780824862923-004

Vyncke, Patrick, 2002. "Lifestyle segmentation. From attitudes, interests and opinions, to values, aesthetic styles, life visions and media preferences". *European Journal of Communication* 17(4): 445-463.

Wang, Fang, Jianing Li, Fengyao Yu, Hao He y Feng Zhen, 2018. "Space, function, and vitality in historic areas: the tourismification process and spatial order of shichahai in beijing". *The International Journal of Tourism Research* 20(3): 335-344. DOI: 10.1002/jtr.2185

## Videos y páginas de internet

"About Michael", 2020. *Chef Michael Smith*. <http://chefmichaelsmith.com/michael/>. Consultado el 3 de agosto del 2020.

"Accomodation". *Hugh Fearnley-Whittingstall's River Cottage*, 2020. <https://www.rivercottage.net/accommodation>. Consultado el 30 de julio del 2020.

"Built for America", 2020. Ford. <https://www.youtube.com/watch?v=7tMkNzdOQ3s>. Publicado el 1 de septiembre del 2020.

"Break free", 2016. Adidas: <https://www.youtube.com/watch?v=gXfLl3qYy0k>. Publicado el 15 de diciembre del 2016.

Drummond, Ree, 2018. "Things to Bring: BBQ" (temporada 19, episodio 1). *The pioneer woman*. <https://www.youtube.com/watch?v=TE-HoWsXUJyI&list=PLaeAvrvAVo8kNIGirMnUPcqueOFqWpbix&index=12>. Publicado el 10 de enero del 2019.

NOTA: Los enlaces de YouTube a los episodios de *The Pioneer Woman* ya no están activos porque el programa se encuentra en un canal de acceso de paga: [https://tv.youtube.com/browse/the-pioneer-woman-UCR-F8Pyt\\_yf7Qf5OhTamymzw](https://tv.youtube.com/browse/the-pioneer-woman-UCR-F8Pyt_yf7Qf5OhTamymzw)

\_\_\_\_\_, 2018. "Feeding now, feeding later" (temporada 19, episodio 3). *The pioneer woman*. <https://www.youtube.com/wat->

ch?v=SEakdqWI8vE&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=10. Publicado el 14 de enero del 2019.

\_\_\_\_\_, 2018. “Four in hand” (temporada 19, episodio 4). *The pioneer woman*. <https://www.youtube.com/watch?v=hd-cAnEphzQw&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=13>. Publicado el 16 de enero del 2019.

\_\_\_\_\_, 2018. “Make it easy” (temporada 19, episodio 8). *The pioneer woman*. <https://www.youtube.com/watch?v=ufqZNM-VHqQ&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=17>. Publicado el 20 de enero del 2019.

\_\_\_\_\_, 2018. “To the nth” (temporada 19, episodio 12). *The pioneer woman*. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_KmvIz-bkhqk&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=19](https://www.youtube.com/watch?v=_KmvIz-bkhqk&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=19). Publicado el 18 de enero del 2019.

\_\_\_\_\_, 2018. “Pizza Ree-A” (temporada 20, episodio 4). *The pioneer woman*. <https://www.youtube.com/watch?v=d5R-xwVzXA4o&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=9>. Publicado el 4 de enero del 2019.

\_\_\_\_\_, 2018. “Quarterback training” (temporada 21, episodio 5). *The pioneer woman*. [https://www.youtube.com/watch?v=r-3lxYy\\_SlSg&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=25](https://www.youtube.com/watch?v=r-3lxYy_SlSg&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=25). Publicado el 9 de febrero del 2019.

\_\_\_\_\_, 2018. “16-Minute chicken” (temporada 21, episodio 9). *The pioneer woman*. [https://www.youtube.com/watch?v=1nflWP4F\\_mg&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=5](https://www.youtube.com/watch?v=1nflWP4F_mg&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=5). Publicado el 2 de marzo del 2019.

\_\_\_\_\_, 2019. “Double dinners” (temporada 21, episodio 10). *The pioneer woman*. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_SaDUMVdCw&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=_SaDUMVdCw&list=PLaeAvrvAVo8kNlGirMnUPcqueOFqWpbix&index=4). Publicado el 16 de marzo del 2019.

“El arte de ser papás”, 2020. DiDi Food. <https://www.youtube.com/watch?v=tc77VaibKeQ>. Publicado el 21 de noviembre del 2020.

Fearnley-Whittingstall, Hugh, 1999. (Temporada 1, episodio 1). *Escape to River Cottage series 1*. <https://www.youtube.com/watch?v=KtiVr->

BqZ\_ao&list=PLJ1l8xNCw35Yi9KgoUYCkUpedEtIGGIQ. Publicado el 27 de noviembre del 2016.

\_\_\_\_\_, 1999. (Temporada 1, episodio 3) *Escape to River Cottage series 1*, 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=UcinRKZHggc&list=PLJ1l8xN-Cw35Yi9KgoUYCkUpedEtIGGIQ&index=3>. Publicado el 27 de noviembre del 2016.

\_\_\_\_\_, 1999. (Temporada 1, episodio 5) *Escape to River Cottage series 1*, 1999. <https://www.youtube.com/watch?v=jzoCSXRws2I&list=PLJ1l8xN-Cw35Yi9KgoUYCkUpedEtIGGIQ&index=5>. Publicado el 27 de noviembre del 2016.

“Glamping at River Cottage”. *Hugh Fearnley-Whittingstall’s River Cottage*, 2020. <https://www.rivercottage.net/dining-and-events/glamping-at-river-cottage>. Consultado el 30 de julio del 2020.

“Michael & Chastity”, 2019. *The Inn at Fortune Bay*. <https://innatbay-fortune.com/about-us/>. Consultado el 3 de agosto del 2020.

O’Sullivan, Kelly, 2020. “How Ree and Ladd Drummond’s unlikely romance turned into a 23 year marriage”. *The pioneer woman*. <https://www.thepioneerwoman.com/ree-drummond-life/a32302476/ree-drummond-husband-marriage/>. Publicado el 17 de mayo del 2020.

\_\_\_\_\_, 2020. “How to book a room at Ree Drummond’s inn, The Boarding House”. *The pioneer woman*. <https://www.thepioneerwoman.com/ree-drummond-life/a32095268/ree-drummond-boarding-house-rooms-cost-how-to-book/>. Publicado el 7 de mayo del 2020.

\_\_\_\_\_, 2020. “Ree Drummond’s kids have grown up so much since ‘The Pioneer Woman’ show started”. *The pioneer woman*. <https://www.thepioneerwoman.com/ree-drummond-life/a32345389/ree-drummond-kids/>. Publicado el 15 de julio del 2020.

Smith, Michael, 2010. “Lily Pond Farms” (episodio 9). *Food country with Chef Michael Smith*. <https://www.youtube.com/watch?v=aCrVnbmM1S4&list=PL261CFA7A6F6EA533&index=16>. Publicado el 28 de febrero del 2011.

\_\_\_\_\_, 2010. “Potato vodka” (episodio 13). *Food country with Chef Michael Smith*. <https://www.youtube.com/watch?>



v=Y0LGWHJdLzI&list=PL261CFA7A6F6EA533&index=12. Publicado el 23 de marzo del 2011.

\_\_\_\_\_, 2010. “Lobster” (episodio 15). *Food country with Chef Michael Smith*. <https://www.youtube.com/watch?v=bvqz-N7D3W9Y&list=PL261CFA7A6F6EA533&index=10>. Publicado el 28 de marzo del 2011.

\_\_\_\_\_, 2010. “Grilled Ribeye with Steakhouse Butter” (episodio 20). *Food country with Chef Michael Smith*. <https://www.youtube.com/watch?v=FCvBG0xvMXM&list=PL261CFA7A6F6EA533&index=5>. Publicado el 3 de mayo del 2011.

\_\_\_\_\_, 2010. “Aged Beef” (episodio 19). *Food country with Chef Michael Smith*. [https://www.youtube.com/watch?v=ePhi\\_bm52JE&list=PL261CFA7A6F6EA533&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=ePhi_bm52JE&list=PL261CFA7A6F6EA533&index=6). Publicado el 27 de abril del 2011.

\_\_\_\_\_, 2010. “Riverview Market” (episodio 21). *Food country with Chef Michael Smith*. <https://www.youtube.com/watch?v=udfp1Rfgk&list=PL261CFA7A6F6EA533&index=4>. Publicado el 4 de mayo del 2011.

\_\_\_\_\_, 2010 “Oysters” (episodio 23). *Food country with Chef Michael Smith*. <https://www.youtube.com/watch?v=Pchm-GclJyVw&list=PL261CFA7A6F6EA533&index=2>. Publicado el 9 de mayo del 2011.

\_\_\_\_\_, 2010. “Oyster Martini” (episode 24). *Food country with Chef Michael Smith*. <https://www.youtube.com/watch?v=-fVBQ-NEsByo&list=PL261CFA7A6F6EA533>. Publicado el 9 de mayo del 2011.

*The Inn at Fortune Bay*, 2019. <https://innatbayfortune.com/room-type/inn-at-fortune-bridge/>. Consultado el 30 de julio del 2020.

“The great meal”, 2020. Coca-Cola. <https://www.youtube.com/watch?v=vUMQeNw2QDA>. Publicado el 30 de junio del 2020.

Valladolid-Rodríguez, Marcela, 2011. “How to make chicken mole enchiladas”. *Mexican made easy*. <https://www.youtube.com/watch?v=Oe-PrgATo0f4>. Publicado el 22 de febrero del 2011.





# Simultáneas

06. Guajardo

07. Ozuna

08. López



# 06.

## Mariana Maserá (coord.), Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario

México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, 176 pp.

ISBN 978-607-30-0040-6

La edición de este libro, según anota su coordinadora Mariana Maserá en la presentación, conmemora el centenario de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917) y reproduce parte de la colección de Inés Cedeño Vanegas, bisnieta del editor. Al mismo tiempo, ofrece a los lectores un fragmento de la investigación sobre impresos populares impulsada por la Universidad Nacional Autónoma de México a través del Instituto de Investigaciones Filológicas, la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales y la Escuela Nacional de Estudios Superiores-Unidad Morelia.

Además de la presentación, la obra incluye cuatro textos breves y más de un centenar de ilustraciones reproducidas a cuatro tintas que, gracias al color y al formato en

tamaño carta, permiten apreciar a detalle de las piezas de la colección. Esta incluye material inédito que, por su carácter privado, difícilmente sería accesible para los interesados de no incorporarse a una base de datos digital o fijarse en un soporte como el libro impreso. Los investigadores que integran el equipo de Impresos Populares Iberoamericanos, dirigido por Mariana Maserá, también se ha dedicado a crear un repositorio de impresos de cordel, hojas volantes, cuadernillos y libros que pueden consultarse en formato electrónico en <http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio>.

El estudio de la producción del taller de Antonio Vanegas Arroyo nos aproxima a la cultura popular de finales del siglo XIX y principios del XX, pero también a la fi-

gura de un editor cuyo trabajo intelectual probablemente ha sido invisibilizado por varias razones: 1) porque la impresión era considerada primordialmente como un oficio; 2) por la propia naturaleza de los impresos populares, que los aleja de la “alta cultura”, y 3) por la relevancia artística que cobró José Guadalupe Posada, uno de los principales ilustradores del taller Vanegas Arroyo.

En las primeras páginas se encuentra una entrevista de Edith Negrín a Inés Cedeño Vanegas, quien en “Recuerdos de Inés” vuelve a su infancia y evoca el taller ubicado en la casa familiar. En este lugar, siendo niña auxiliaba a su tío Arsacio (nieto de Antonio Vanegas) con algunas tareas básicas, como la compaginación o el doblé manual de las hojas de oraciones o novenas. La entrevistada narra que Arsacio, quien murió en 2001, solía enviarle paquetes con los trabajos del taller; de esta forma nació la colección que junto con su esposo e hijos ha tratado de organizar y clasificar.

El segundo texto, “Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario”, es un breve ensayo firmado por varios miembros del equipo de investigación del proyecto Impresos Populares donde se coloca en la mesa de discusión la influencia que tuvieron las publicaciones de Vanegas en la cul-

tura mexicana. En estas páginas se mencionan las hojas volantes y cuadernillos como los principales formatos, y se atribuye el éxito y la abundante difusión de los contenidos al bajo precio y a la “poética tremendista” enfatizada por adjetivos superlativos y signos de admiración.

Los usos de los impresos se enumeran someramente; sin embargo, una de las aportaciones de este segundo capítulo es la serie de comentarios en torno al discurso y tratamiento de los temas criminales en las hojas volantes, y sobre la forma en que los enunciados alarmistas se relacionan con el mundo simbólico donde se insertaron los redactores y sus públicos.

“Entre la tradición y la innovación. Antonio Vanegas Arroyo: un impresor extraordinario” también aborda los cuadernillos de teatro y los cancioneros. Los autores clasifican los primeros con base en los postulados de John Nomland en los siguientes rubros: “el juguete cómico”, “comedia” y “comedia de magia”; destacan igualmente la influencia que ejercieron las compañías españolas en los géneros y temáticas. Con relación a los cancioneros, subrayan la estructura que permanece como una constante en los ejemplares conocidos, así como la habilidad de Vanegas Arroyo para captar el gusto popular y desarrollar una empresa de circulación masiva.

Helia Emma Bonilla Reyna, historiadora del arte cuyas publicaciones recientes versan precisamente sobre José Guadalupe Posada, el universo del grabado y los impresos, colabora con el capítulo “Antonio Vanegas Arroyo: el impacto de un editor popular en el porfiriato”. Comienza su ensayo señalando acertadamente la poca atención e, incluso, desprecio que los libros baratos y de “menor” calidad despiertan en los investigadores que no consideran la significación social y cultural de lo popular. Esta condición, afirma Bonilla, impide contextualizar el trabajo de Vanegas y su producción.

Bonilla separa y compara las trayectorias de Vanegas y Posada. Sugiere que el editor pudo haber sido también distribuidor, por lo que es posible de no haya impreso la totalidad de publicaciones que se le atribuyen; además, menciona una faceta desconocida en la que incursionó el empresario: el entretenimiento a través del cinematógrafo y los títeres o autómatas. La larga permanencia del taller, los millares de ejemplares distribuidos a través del correo postal, un inventario de propiedades y un grabado de Posada en el que representa a Vanegas llevándose un billete al bolsillo permiten que la autora aborde el relativo éxito económico del personaje a pesar de las críticas que sus trabajos generaron en los sectores ilustrados de

finales del siglo XIX, incluidos los grupos católicos y las jerarquías eclesiásticas. Algunos menosprecios y comentarios negativos son recuperados en estas páginas.

En suma, el artículo de Helia Emma Bonilla proporciona ejemplos y análisis que se alejan de explicaciones simples e invitan a repensar a un Vanegas independiente del grabador Posada y a estudiar rigurosa y profundamente el impreso popular como un reflejo del bajo pueblo que, desde entonces, se conforma por la gran mayoría.

El tercer ensayo, escrito por Mercurio López Casillas y titulado “La publicidad en los impresos de Antonio Vanegas Arroyo”, reafirma la necesidad de abordar a Vanegas en su propia dimensión y separado de José Guadalupe Posada (coincidentalmente ambos personajes nacieron en el mismo año, 1852). López Casillas trata específicamente los promocionales, que divide, para un mayor entendimiento, en dos categorías: los “generales, que incluían publicaciones sobre distintas temáticas que estaban a la venta en la imprenta; y los particulares, que promovían un cuadernillo o una colección” y que son fuente de información para conocer la extensa producción de la casa editorial.

El autor —quien, por cierto, también posee una extensa y valiosa colección de im-



presos y ha escrito varios volúmenes sobre temas relacionados— recorre la trayectoria de treinta y siete años de labor editorial de Vanegas. En una secuencia desarrollada en orden cronológico, guía al lector por la semblanza biográfica, las distintas ubicaciones que tuvo el taller, así como las características y contenidos de los cuadernillos y hojas que se iban produciendo en momentos históricos determinados.

Las imágenes incluidas en esta obra son una selección de portadas de cuadernillos; anuncios que registran los cambios de domicilio del taller; hojas con noticias, crímenes, sucesos políticos, hechos extraordinarios o apariciones (muchas de estas ilustradas por José Guadalupe Posada); volantes de espectáculos; boletos de cine; retratos de Antonio Vanegas Arroyo (individuales y familiares); correspondencia, entre otros. Cada reproducción incluye un pie que proporciona datos como el tipo de impreso, la fecha y las dimensiones. Los interesados tendrán en las manos una cuidada edición que incrementa su valor en cada detalle: el papel bond en que están impresas las páginas elimina los brillos y facilita la lectura y la apreciación de cada figura. Las amplias solapas no solo añaden firmeza a los forros: al desplegar la portada, por ejemplo, es posible apreciar los detalles del juego de la oca, cuyo diseño enmarca y resalta el título del libro.

Mercurio López Casillas afirma contundentemente en esta entrega que “Antonio Vanegas Arroyo es el editor mexicano más importante en la transición del siglo XIX al XX, y su gran aportación a la cultura del país todavía está pendiente de una investigación exhaustiva”. Una seria revisión a *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo: un editor extraordinario* es una llamada de atención al gremio académico para dirigir la mirada a manifestaciones culturales que, a pesar de su abundancia y su poderosa influencia, han sido largamente ignoradas.

**Patricia Guajardo**  
**Universidad Autónoma de**  
**Aguascalientes**

# 07.

## Rodríguez, Simón (1769-1854), *Dos extractos de Sociedades Americanas en 1828*. Presentación de María del Rayo Ramírez Fierro y estudio preliminar de Grecia Monroy Sánchez

México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019, 1 cuadernillo (33 pp.) + 4 hojas plegables (en estuche); 27 cm.

ISBN 978-607-9465-89-6

En 2018 la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa publicó, en edición facsimilar, cinco textos que integraban el proyecto editorial de la obra *Sociedades Americanas en 1828* del filósofo, caraqueño por nacimiento, pero americano por vocación y empeño, Simón Rodríguez. El título que aquí se reseña, *Dos extractos de Sociedades Americanas en 1828*, publicado por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, colma en 2019 aquel esfuerzo editorial derivado de la investigación que durante años ocupó a un grupo académico. *Dos extractos* forma parte

de *Sociedades americanas en 1828* al menos en dos sentidos: como fragmento de la obra y como propuesta editorial.

Grecia Monroy, encargada del estudio preliminar a *Dos extractos*, señala que estos son “textos complementarios” que se diferencian del resto porque aparecieron publicados dentro de las páginas de dos periódicos: el “Extracto de la introducción a una obra intitulada *Sociedades americanas en 1828*. *Cómo serán y cómo podrían ser en los siglos venideros*” se publicó en 1840 en *El Mercurio de Valparaíso*.

so; y en 1849, en el *Neo-Granadino* incluyó el “Extracto sucinto de mi obra sobre la educación republicana”.

La estudiosa resalta la importancia tanto del año 1840 y de la imprenta de *El Mercurio* como de la ciudad de Valparaíso para la obra de Rodríguez, pues ahí mismo y en ese año se gestaron cuatro publicaciones del autor, incluida la tercera entrega del proyecto *Sociedades americanas*, subtitulada *Luces y virtudes sociales*. Se trata no solo de comprender la propuesta del contenido del texto, sino también de evidenciar el circuito material y simbólico que constituía la sociabilidad intelectual o letrada de la época y de la región. En este sentido, mientras la edición de 2018 pone al día para un lector contemporáneo la obra autónoma de Rodríguez —es decir, un libro y la obra impresa en forma de folleto—, esta edición de *Dos extractos* contribuye y dimensiona la voluntad editorial del filósofo, quien, además de esmerarse por realizar sus planes pedagógicos como maestro, reconoció la importancia de la difusión de sus ideas en de los periódicos para la transformación que se avizora ya en el subtítulo de *Sociedades americanas*: “Cómo serán y cómo podrían ser”. Este reconocimiento de comunicabilidad absoluta del impreso es un rasgo tremendamente moderno en Rodríguez, y este lo lleva al extremo cuando asume la vi-

sualidad en la textualidad, característica constitutiva de sus ideas, que atraviesa y sostiene su propuesta de pensar.

En un trabajo previo, Grecia Monroy había ya establecido que el fragmento y el fractal son conceptos clave para desentrañar la forma en que las ideas de Rodríguez fueron articulándose (Monroy Sánchez, 2015). El fractal como analogía permitió a la estudiosa identificar la potencialidad de entregar en un formato breve textos que contuvieran los aspectos más trascendentes de la obra entera. En este sentido, *Dos extractos*, además de ser una expresión más de la fractalidad del pensamiento plasmado en la obra, propone un nuevo aspecto, pues al formar parte del periódico ambos textos se someten a una tensión organizacional: este “Extracto...” apareció “entre avisos comerciales y noticias nacionales e internacionales” (xvii). El segundo texto, “Extracto sucinto...”, reconoce las prácticas culturales y simbólicas de lectura que atravesaban a los periódicos, de manera que el texto adquiere la cualidad de ser entregado a lo largo del tiempo: los días 28 de abril y 5 y 12 de mayo de 1849 en el *Neo-Granadino* de Bogotá, en los números 39, 40 y 42.

El estudio preliminar de Grecia Monroy, “Fragmentos que reflejan un proyecto”, se esmera con rigor académico en establecer

la genética textual de *Dos extractos*; en su lectura, gracias a las profusas y aclaratorias notas, es posible alcanzar una más amplia comprensión de la fuerza del pensamiento en acción de Simón Rodríguez. Hay que destacar que el estudio de Monroy replica, como se insinúa en el título, el sistema de exposición a manera de fractal del propio Rodríguez, pues logra en cuatro apartados introducir al lector plenamente tanto en el proyecto editorial del filósofo como en su vida y sus ideas pedagógicas y sociales. El estudio es, pues, un dispositivo textual compuesto por la exposición que desentraña el lugar de los extractos en el plan general de *Dos extractos*, y por las notas a pie de página que aclaran, amplían y, sobre todo, resaltan eruditamente los (entre)cruzamientos con textos mayores y con la vasta producción crítica que conforma el bosque filológico en torno a Simón Rodríguez. Las notas, aunque de diversa naturaleza —editoriales, biográficas, históricas, de referencia— se organizan como si de las ramas de un mapa mental se tratara, de modo que guardan, por supuesto, relación con las ideas que “arriba”, en el texto, se exponen; pero al mismo tiempo se desarrollan con independencia y libertad argumentativa, registrando novedades, anécdotas nutricias (véase nota 25 por ejemplo), perspectivas o hipótesis posibles, o bien proporcionando pistas policiales de un texto (como su-

cede en la notas 8 o ) o la historia de una idea crítica (notas 31 y 33). Por esta cualidad de “síntesis germinal”, las notas de Grecia Monroy conforman, en cierto sentido, una bibliografía crítica en diferentes niveles, que puede recorrerse con ánimo de enterarse sin resultar abrumadora; por el contrario, las notas acompañan al lector o lo estimulan para adentrarse en Rodríguez y su tiempo.

Para el caso del “Extracto sucinto...” (1849), Monroy establece que este proviene de *Extracto de mis ideas* (1847). Ahora bien, lo que resulta esclarecedor es que la lectura atenta de información cruzada le permite postular una

historia previa, latente en la dedicatoria que, leída a la luz de la correspondencia de Rodríguez, nos recuerda el destinatario y la circulación original del texto en tanto manuscrito: “Para el Sr. Gobernador de la provincia de Túquerres, Coronel Anselmo Pineda”. Inmediatamente después de esto, Rodríguez hace una declaración metaeditorial que termina por afirmar, por un lado, que el texto publicado en 1849 es el escrito en 1847 y, por otro lado, que este texto forma parte de su proyecto editorial *Sociedades americanas en 1828* (xxv).

La identificación de un texto en distintos momentos y formatos de circulación solo es posible por la profunda comprensión que de la obra entera de Rodríguez posee Monroy. Esto la lleva a concluir:

Si consideramos que el texto en cuestión fue escrito en 1847, cuando se lo dio en forma de cuaderno a Pineda, y restamos los “24 años” que se mencionan en la cita, resulta que el año referido es 1823, fecha que [...] coincide con el regreso de Rodríguez a América, tras un viaje emprendido desde 1797 por Estados Unidos, el Caribe y Europa. El año 1823 resuena también en un nivel editorial, pues recordemos que en la publicación de 1842 declara: “Desde el año 23 empecé a poner *verbalmente*, medios de aprovechar de las lecciones que dan los transtornos políticos, para evitarlos en lo futuro”. Entonces, 1823 se puede caracterizar, contextual y editorialmente, como el punto de origen del desarrollo del proyecto de Rodríguez para América. Sobra decir que si se considerara 1849 como la fecha de arraigo cronológico del “Extracto sucinto...”, la referencia temporal retrospectiva [Rodríguez diciendo “Hace 24 años que estoi hablando”] no tendría sentido (xxvi).

Más que una mera labor de ordenamiento cronológico por parte de Monroy, he de subrayar el afán comprensivo por apre(he)nder la complejidad y multiplicidad de concreciones que durante el tiempo adoptó el proyecto pedagógico y político de Simón Rodríguez. De ahí que una vez aclarada la génesis textual del “Extracto sucinto...” que se publicó en las páginas del *Neo-Granadino*, la estudiosa emprenda el deslinde de las ideas en las parcelas que reiteradamente preocuparon y ocuparon al filósofo caraqueño, y que en este caso se cifran en torno a la frase del subtítulo “sobre la educación republicana”:

Rodríguez comienza señalando dos inconvenientes que impiden el establecimiento de naciones verdaderamente republicanas: primero, la intromisión de los padres en la educación de los hijos; segundo, las leyes que permiten libremente “la facultad de Testar”. Esto último es una crítica a la propiedad privada que se hereda, la que no se gana por el trabajo propio, y se trata, al final de cuentas, de una apostilla a la idea expuesta en el «Pródromo» de 1828 sobre la «aspiración fundada en la propiedad» que, es claro, no debe tener como fin la acumulación de riquezas y privilegios, pues esto es más bien un rasgo del sistema monárquico (xxvii).

Esto nos permite colocar a Rodríguez a la vanguardia de la conversación de la época en torno a la forma en que las sociedades inspiradas en el republicanismo debatían y comprendían los alcances transformadores de una nueva organización social, cuya base era la educación. En este sentido, el filósofo no puede comprender la educación separada de los medios económicos de las comunidades y los individuos; no hay república sin justicia social: “en el ‘Extracto sucinto...’ queda establecida la indisoluble relación entre el proyecto educativo y la revolución económica” (xxviii).

Otro aspecto analítico por resaltar en el estudio de Monroy es la diferencia expositiva de las mismas ideas rodriguistas entre ediciones y momentos, enfatizando la cualidad de “trabajo continuo” en términos expositivos y tipográficos. Monroy compara visualmente la organización que sobre la relación entre la autoridad y las costumbres se había hecho en la edición de 1842 frente a la del “Extracto sucinto...”; tal cambio convierte a este texto en una obra que, si bien no sale del orden del extracto, tiene potencia de originalidad.

Los defensores del Republicanismo Bastardo, no advierten que su Sociedad representa un Cono en posición inversa =

<b>LAS COSTUMBRES</b> sobre la autoridad	en la verdadera República	<b>LA AUTORIDAD</b> sobre las costumbres
--	---------------------------	--

Pocos habrá que no hayan visto un Pan de Azúcar: i deben haber observado que ni los Niños pretenden que se mantenga de PUNTA .

---

Imagen 1. Rodríguez, *Sociedades americanas en 1828, 1842*, p. 88.



La diferencia que más distingue la Monarquía de la República  
í que debe tomarse por característica  
es que

en la  
MONARQUÍA  
.....  
las  
costumbres  
.....  
reposan  
sobre  
la  
.....  
.....  
.....  
AUTORIDAD.

en la  
REPÚBLICA  
la  
AUTORIDAD  
.....  
.....  
.....  
reposa  
sobre  
las  
.....  
.....  
costumbres.

ni los niños  
pretenden  
que un pan de azúcar  
se mantenga de punta  
sin sostenerlo con las manos.

---

Imagen 2. Rodríguez, «Extracto sucinto...», 28 de abril de 1849, p. 132.

Ahora bien, *Dos extractos* es una edición facsimilar que reproduce el tamaño de los periódicos en que fueron publicados estos textos complementarios, de manera que se esperarían apreciaciones acerca del formato y de la condición de “inserto” en periódico. Sin que esto se cumpla por completo (véanse las páginas xxxi-xxxiii), la edición es sumamente generosa para los interesados en las lógicas de los impresos, en especial de los periódicos: composición, formato, tipografía, legibilidad. En este sentido, cabrían más análisis acerca de la proporción (en porcentaje) que ocuparon los textos de Rodríguez en las páginas del *Neo-Granadino*, y del tipo de “unidad” que cada una de las tres entregas produce, si es que esta existiera. Por otra parte, el periódico en sí mismo impone una organización miscelánea pero estable, que se preocupa por la composición número a número. A partir de la idea de que hay contenidos que “quieren” ser publicados —que se intuye en el caso de “Extracto sucinto...”—, estos organizarían a otros y establecerían, así, las jerarquías y prácticas de lectura. Los periódicos se distinguen de los folletos —categoría en la que cae mucha de la producción original rodriguista— por su periodicidad; eso les da estabilidad y permanencia, de suerte que ingresar en las páginas de dichas publicaciones garantiza secuencialidad (per-

manencia en el tiempo). En el caso que nos ocupa, que se desenvuelve en tres números, esto se constata en las reproducciones facsímiles cuando en los números 39 y 40 del *Neo-Granadino* se anota al final del inserto la frase convencional y performativa “(Continuará)”; mientras que en el número 42 tras el título y subtítulo se lee claramente “(Concluye)”. En ambos casos se trata de intromisiones del editor. Estos indicios forman parte de la práctica de lectura del periódico y redundan en la relación del fragmento con la unidad que componen.

Finalmente, tanto la calidad de reproducción de los facsímiles, que nos permite re-vivir la lectura decimonónica original de ambos extractos, como la propuesta editorial del cuadernillo, que contiene el estudio preliminar y la presentación a cargo de María del Rayo Ramírez Fierro, resumen eficiencia y belleza, contagio seguro del propio pensamiento de Simón Rodríguez.

## Bibliografía

Monroy Sánchez, Grecia, 2015. *El fracaso como promesa en el proyecto editorial Sociedades americanas de Simón Rodríguez* (Tesis de licenciatura). México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Mariana Ozuna Castañeda  
Facultad de Filosofía y Letras,  
UNAM

# 08.

## Presentación del libro *Emir Kusturica*, de Daniel Seguer. Historia universal de un polivalente serbobosnio.

Colección Signo e imagen/ Cineastas. Madrid: Cátedra, 2021, 368 pp.

ISBN 978-84-376-4260-4

No cabe duda respecto al desacomodo provocado en los butaqueríos occidentales por la irrupción de la sobrecargada y barroquísima imaginería exótica surgida de la Europa Oriental profunda. Tampoco puede negarse el sobreabundante relato de irrefrenables pulsiones étlicas, sexuales, culinarias y bélicas, e incluso de meras disputas locales, siempre fraticidas, de ese terremoto cinematográfico balcánico que fue Emir Nemanja Kusturica en su primera etapa fílmica, en la ya lejana década de los años ochenta —¡cuatro décadas ha, ni más ni menos!—, así como en la subsecuente, ya en internacionalización definitiva y consagratoria, grandilocuente y de gran presupuesto, y, claro está, en el salto al vacío que significó para él el paso al nuevo milenio, a la transición digital y al documentalismo-activismo de recur-

sos moderados. (Respecto al exotismo y al orientalismo, tan caros a los centroeuropeos, rememoro ahora una paradoja: para los chinos y los asiáticos, en general, el Oriente son los Estados Unidos, Canadá, México y, de forma amplia, el continente americano).

En México, al menos, el furor que provocó la inclusión cuasi obligatoria de sus producciones emblemáticas en la programación anual de la Muestra Internacional de Cine —ese catálogo que la Cineteca Nacional organiza desde hace medio siglo basándose en las cintas laureadas en los grandes festivales y premiaciones internacionales— le valió un buen número de seguidores fervientes, de discípulos convencidos y, por supuesto, de imitadores de aquellos excesos lúdica, alcohólica y

lúbricamente mostrados a cuadro, pero acarreados también a la vida real.

De esta manera, su apellido se tornó sinónimo de filmes desbordados, irrefrenables y con una indiscutible pátina autoral, con un estilo singularísimo, en una época en que el cine de arte se asociaba con una generación pujante y libérrima, todo imaginación y lucidez. Me refiero a los Lynch, Greenaway, Cronenberg, Verhoeven, Scola, Nair, Dörrie, Szabó, Almodóvar, Van Sant, Kieslowski o Allen, entre decenas de otros apellidos, que se significaban como el cine de avanzada, el retrato de lo contemporáneo y la exploración de estéticas, temáticas y técnicas con un pie puesto en el nuevo milenio, que se hallaba a la vuelta de unos pocos años. (Son apellidos, en su mayoría, difíciles de pronunciar, complicados, a excepción del prístino juego de vocales y consonantes que reviste el del serbocroata, que para los hispanohablantes parece claro, fuerte e inconfundible, excepto cuando al fin nos enteramos de que la c balcánica se pronuncia como ts en castellano...).

## Otro mundo, ahora digital

Empero, transcurridas ya un par de décadas y cada vez más internados en este caótico siglo XXI, ocurre que los tiempos,

indudablemente, han mutado, sobre todo para la cinefilia emergente. No solo han cambiado los apellidos, sino que, asimismo, se han reconfigurado los listados que contienen las cintas de culto tanto como los de los santones que ocupan los sitios del director. El mundo audiovisual es completamente distinto.

La transición digital prescindió del celuloide, de los rollos de filme, de los proyectores mecánicos y del lento peregrinar de las obras cinematográficas por el planeta. Las comunicaciones vía satélite, la conexión cada vez más numerosa y masiva a la red mundial, y las pantallas de resolución 4K en teléfonos inteligentes, tabletas electrónicas y pantallas de led han modificado la manera en que consumimos —y ya no descubrimos o aprehendemos o nos alimentamos de— las obras fílmicas.

Una época distinta nos rodea, nos sujeta y nos ha desbordado con un creciente número de películas recientes —8 204 se produjeron en 2018, según el anuario *Focus 2019. World Film Market Trends*, publicado por el Observatorio Europeo del Audiovisual— y de filmes rescatados o hasta restaurados del pasado. Con un catálogo casi infinito, accesible por muy diversos medios, y con las modas cambiantes y renovadas cada vez más frecuentemente, no extraña que las generaciones

recientes se encuentren lejanas, o incluso ignorantes, de la abundante y ubérrima filmografía de Kusturica.

Es entonces cuando la figura del historiador, narrador y realizador catalán Daniel Seguer Fernández aparece con ese convencimiento cuasi heroico para devolver, desde las sombras, la figura del cineasta al gran público, al publicar en Madrid la profusa y detallada monografía *Emir Kusturica*. Esta, además, se integra como el volumen centésimo vigésimo quinto de la prestigiada colección Signo e imagen/ Cineastas, de Ediciones Cátedra, subsello de Grupo Anaya.

De esta manera, aparte de subsanar la escasa visibilidad del artista multidisciplinario de la Europa del Este para el cinéfilo actual y destacar la gran influencia que tuvo en el medio cinematográfico mundial no hace muchos años, el libro también profundiza en su obra con gran rigor teórico y sin renunciar a la libertad literaria en un intento de abordar la poliédrica visión y producción del polivalente artista.

Y eso es justamente lo que celebramos: su empeño como un gran seguidor que ilumina la estela artística, actualmente eclipsada, de la contradictoria y fascinante figura del director, guionista, actor, compositor y guitarrista, así como su papel de

biógrafo, analista y crítico de la prolífica creación de este.

## El cine como historia

Lo que resalta desde la lectura de sus primeras páginas es que nos encontramos ante una obra que se decanta por un aparato teórico particular: el acercamiento a los filmes como documentos históricos y no solo como aparatos de entretenimiento o de penetración cultural, o como vehículos para la particular forma artística que es el cine. De hecho, la propuesta resulta aún menos convencional, ya que plantea que los propios directores de películas son también historiadores y que desde ese planteamiento podemos comprender su obra y el tiempo en que esta se realizó. Por lo demás, dicha aproximación, que es una piedra angular de la investigación, no surgió de ocurrencia alguna: es originalmente una aportación del historiador parisino Marc Ferro —en su libro *Cine e historia*, de 1977— “para el estudio de las zonas no visibles del pasado de las sociedades, revelando, por ejemplo, las autocensuras y lapsus de una sociedad”.

Esta línea de pensamiento fue continuada por el doctor José María Caparrós, director fundador del Centre d’Investigacions Film-Història de la Universitat de Barce-



lona, la institución a la que se encuentra adscrito como investigador y de la que es secretario el historiador Seguer —y que ahora dirige Magí Crusells Valeta, uno de los más decididos impulsores y sostenes del volumen que aquí se reseña—. En este centro, asimismo, se produce la muy recomendable revista *Filmhistoria*, que cuenta entre su Consejo Asesor al especialista estadounidense, afincado en México, John Mraz.

Pero la investigación no se limita a la simple mirada desde la disciplina de la historia, pues se permite, asimismo, la teorización estética como base para abordar el gran volumen audiovisual creado por Kusturica. Ofrece también un repaso integral, pues, además de recorrer sus largometrajes de ficción, los documentales de cuño más reciente y sus cortometrajes —entre los que se cuentan numerosos anuncios publicitarios por encargo, siempre con esa sazón tan inconfundible—, incluye igualmente sus escritos, sus abundantes apariciones como actor, su desempeño como guitarrista eléctrico de la No Smoking Orchestra e, incluso, su labor arquitectónica como constructor de un par de ciudades: el pueblo de madera Drvengrad (Premio Europeo de Arquitectura Phillipe Rothier en 2005), situado entre las montañas Tara y Zlativor —que cuenta con monumento de tamaño natural de

la estrella Hollywoodense Johnny Depp, protagonista de aquel fracaso de taquilla que es *El sueño de Arizona* (*Arizona Dream*, Francia-Estados Unidos, 1993)—, y la otra, de piedra, llamada Anđricgrad, localizada a unos cuantos kilómetros de la anterior, donde el cineasta, además de habitar, organiza un festival de cine, por completo alejado del glamour que acompaña a los más ortodoxos e importantes eventos de este tipo.

Es por eso que, al estudiar la potencia de su invención artística, Seguer lo identifica con una categoría de cineastas: aquellos que además de aportar una particular idiosincrasia fílmica, crearon y desarrollaron el lenguaje cinematográfico mediante el cual configuraron su propio universo audiovisual; se trata, pues, de alguien que “ha sabido formular un fascinante e inalienable estilo personal, amado por unos y odiado por otros al mismo tiempo, pero jamás indiferente a la opinión”.

Encuentro también que existe en este tomo —que ronda las 370 páginas— un anhelo enciclopedista, una necesidad de penetrar y comprender el corpus de Kusturica desde una multiplicidad de ángulos, pero asimismo en lontananza, con una poderosa mirada panorámica que aporte datos y brinde comparaciones, si bien con una sola particularidad y excepción: excluir

de su contenido lo noticioso momentáneo y el efecto del glamour, las alfombras rojas y pasarelas, así como los escándalos transitorios que ocasionan los filmes al momento de su estreno. Se entiende, pues, que este libro surgió de un anhelo si no de posteridad, al menos, eso queda claro, de lograr la trascendencia.

Porque este no es nada más un libro de teoría y análisis —en el que el autor se permite refutar a Hans Magnus Enzensberger lo mismo que citar a Baudrillard, Benjamin y Fernández Malló, por mencionar a algunos pensadores—, ni tampoco un recorrido ideológico o político sobre un momento bélico de los Balcanes y sus consecuencias en la creación artística; no es solamente un recuento de entrevistas y declaraciones públicas, una edición crítica de cada uno de los largometrajes del serbobosnio, una biografía a secas o una detallada guía de fichas técnicas de su cine, sino que es, simultáneamente, todos esos libros y algo más, incluyendo una abundantísima bibliografía tanto general como por temas y por filmes.

Como tal, cada una de sus partes fascina al tiempo que nutre nuestra percepción del universo tan personal de este realizador y músico, actor y documentalista, guionista y constructor de ciudades imposibles, director de festivales comunales, serbio y

bosnio, cristiano y musulmán, yugoslavo y francés. Y así esta monografía espejea también el universo creativo kusturiciano: reúne en un solo texto distintos ejercicios escriturales que pueden emprenderse desde múltiples vías de lectura: polivalencia ensayística sobre el artista polivalente.

## Coincidencias y relaciones

Durante este profuso —y profundo— ensayo van saltando, aquí y allá, una serie de coincidencias probablemente fortuitas, pero que van tornando y develando a una figura surgida de la parte oriental del mar Adriático, sin dejar de acercarla a terrenos conocidos. Por ejemplo, resulta otra coincidencia que el cortometraje que realizara a manera de trabajo final y que le valió egresar de la prestigiosa Escuela de Cine y Televisión (famU) de la Academia de Artes y Artes Escénicas de Praga —sin el epíteto de *International* en una Checoslovaquia aún bajo influencia soviética— se haya titulado *Guernica* (1978); se trata de una pieza que toma como partida el citado mural de Picasso, reconvertido en un *collage* de narices largas y orejas grandes recortadas e intercambiadas en antiguas fotografías blanco y negro, coloreadas de ambarino por un niño que ha de enfrentarse y sufrir junto a sus progenitores la persecución nazi, que les obliga a marcar-

se con alguna prenda amarilla. Pues este, el primer trabajo de Kusturica premiado en el Festival Karlovy-Vary, le permite al investigador de la ciudad condal ahondar en la Guerra Civil Española desde varios aspectos y citar la resistencia que implicó el Pabellón Español en la Exposición Mundial de París de 1936. Curiosamente, junto al mural de denuncia y activismo republicano se exhibían no solo *Las Hurdes* (1933) buñuelianas, sino *Galicia* (1933), del entomólogo devenido en cineasta Carlos Velo, obra que le valió el primer premio; este último personaje también terminó por exiliarse a México para fundar un centro de estudios fílmicos: el Centro de Capacitación Cinematográfica, más conocido por las siglas CCC.

Cité a propósito al aragonés Luis Buñuel, pues sobre la relación entre este y Kusturica, más que destacar ciertas coincidencias entre *Los olvidados* (México, 1950) y *Tiempo de gitanos* (*Dom za vesanje*, Yugoslavia-Italia-Gran Bretaña, 1989) —aquel documental que acabó como anecdótico ficcionalizado—, Seguer prefiere concentrarse en que ambos cineastas casi comparten un título en común: mientras el autor de *Viridiana* (México-España, 1961) y *Nazarín* (México, 1959) nos legó en su etapa francesa *La Vía Láctea* (Francia-Italia-Alemania Occidental, 1969), el balcánico filmó *En la Vía Láctea* (*On the*

*Milky Road*, Serbia-Reino Unido-Estados Unidos-Italia, 2016). Más allá de la coincidencia en los títulos, el interés estriba en que los dos relatos abordan, ciertamente, lo sagrado más que lo religioso, aunque en recorrido inverso: el natural de Calanda propone un peregrinaje por el camino de Santiago que irá llevando a su par de protagonistas de la fe a la interrogación y al escepticismo; en tanto que el recorrido de Kosta a través de Bosnia conducirá “desde la circunscripción de lo terrenal hasta el dogma” —y cito directamente a Seguer—, para finalizar en un monumento-albergue de huesos. Esta última cinta, por cierto, junto a *Underground* y *¡La vida es un milagro!* (*Zivot je cudo*, Francia-Serbia y Montenegro, 2004), conformará para el monografista una trilogía que aborda la crueldad, el sinsentido y la denuncia del cineasta a la despiadada Guerra de los Balcanes.

En el cortometraje *Guernica* se muestra tempranamente una constante del cine de Kusturica: la aparición de niños o adolescentes en entornos en descomposición —sea esta familiar, de la sociedad que los rodea o debida a la sombra de la guerra y el exterminio genocida—, absortos en mirar rectángulos, bien mediante fotografías, bien con espejos o bien desde ventanas y puertas, antes de desenvolverse con mayor libertad o dinamismo en espacios

abiertos. Justamente estos juegos de espejos y miradas repetidas se manifiestan en su largometraje debut, *¿Recuerdas a Dolly Bell?* (*Sjećas li se Dolly Bell?*, Yugoslavia, 1981), filmado en Sarajevo y ya con personajes transitando en los pinnos occidentalizantes que hallaremos más adelante en su cinematografía. En esta se nos presentan familias en descomposición, como la del protagonista Dino (Slavko Stimac, que repetirá expresiones y presencia en *Underground*), quien se debatirá entre un prohibitivo despertar sexual, la agonía del padre postrado y la formación de un grupo musical de cuasi rock, en un intento infructuoso de la autoridad local por combatir la escalada criminal del poblado.

Esta cinta, ganadora del festival de la ciudad en que se rodó, se corresponde y pertenece, junto con su segundo opus, *Cuando papá sale de viaje* (*Otac na sluzbenom putu*, Yugoslavia, 1985), según la opinión de Seguer —quien cita a la pedagoga Dina Iordanova, de la escocesa Universidad de St. Andrews—, a una etapa checoslovaca de un Kusturica recién egresado —definición que el propio cineasta objeta, al negar tener etapas creativas diferenciadas—, mucho más formativa y formalista en sus exploraciones, pero ya con definitivos descubrimientos; entre ellos, la inclusión de

músicos interpretando piezas en directo en largas y festivas escenas —en esta segunda cinta, en la larga comilona en la casa del tío que deviene en baile familiar—. En ambos filmes, Kusturica contó con la colaboración del compositor yugoslavo Zoran Simjanović, integrante de bandas de rock de aquel país como Elipse o Siluete, con el que arrancaría la firme inclusión de intérpretes tanto de música gitana como de bandas de fusión. (Y yo me pregunto si esta etapa checa no tendrá algo que ver con una cierta influencia del humor negro del cine de Milos Forman, especialmente de su última película vernácula, *Al fuego bomberos*, de 1967, previa a su incorporación a Hollywood).

No sorprende, por lo tanto, que lo mismo con la música y músicos de Goran Bregović que con los de su No Smoking Orchestra, Kusturica haya exportado ritmos y sonoridades ciertamente basadas en el folclor balcánico y europeo extendido, aunque siempre con algún pie en el rock & roll, así como en el punk, el reggae y el ska. No es gratuito que el cantante y líder de una banda fundadora del punk británico como The Clash, Joe Strummer, se haya declarado ferviente admirador del limitado cuan básico guitarrista serbobosnio, al tiempo que desestimaba su propia e influyente música creada para el

documental *Super 8*, que se concentra en el autorreconocimiento y autoelogio de Kusturica (*Super 8 Priče*, Alemania-Italia, 2001).

De entre la gran cantidad de videos musicales y comerciales por encargo que realizó el cineasta, es de destacarse que, junto con el video musical *Unza Unza Time* (2000) —pieza principal del álbum homónimo de la No Smoking Orchestra—, el cineasta haya realizado el de *Rainin' in Paradise* (2007) para el cantante y compositor franco-español Manú Chao. El roquero y activista habrá de aparecer más tarde, armado de su guitarra y acompañado por un requintista, en las calles bonaerenses y frente al astro mundialista balompédico para interpretar “La vida tómbola” en el documental fársico y extremo, de egolatría y rendida admiración-sumisión-camaradería acrítica, al lado del director-coprotagonista de *Maradona por Kusturica* (*Maradona by Kusturica*, 2008); esto sucede ya en su etapa más reciente, en la que mediante entrevistas y convivencia personal aborda a figuras mundiales destacadas y muy afines a él, política, social e ideológicamente, curiosamente provenientes del paisaje austral: además del crack futbolístico argentino salido de Villa Fiorito, aparecerá también el campesino-guerrillero uruguayo que terminaría como la figura presidencial que desdeña el poder emana-

do del mismo cargo, José Mujica, en *El Pepe, una vida suprema* (Argentina-Uruguay-Serbia, 2018).

Otra curiosidad es que, inopinadamente, fueron dos productores mexicanos, Alex García y el escritor Guillermo Arriaga, los que invitarían al serbobosnio a realizar el cortometraje “Nuestra vida”, incluido en el largometraje *Palabras de dioses* (*Words with Gods*, México, 2014), en el que Kusturica decidió aparecer como actor protagonista en el papel de monje ortodoxo, dedicado a tareas monótonas e irracionales como subir piedras a un monte. Este ensayo serviría para que Emir se atreviera a repetir como protagónico en su siguiente largometraje, al lado de la diva italo-francesa Monica Bellucci, de su actor fetiche Predrag “Miki” Manojlovic y de la actriz serbia Sloboda Micalovic; esta vez aparecería convertido en un hombre que de manera cotidiana surte de leche a los soldados de las trincheras, siempre bajo una gran sombrilla, el cual ya de viejo religioso lamenta y rememora el amor insólitamente conseguido y trágicamente perdido, en un ejercicio que ya es más espiritual, sin dejar del todo de ejercitarse en el realismo mágico a la balcánica de la antes citada *En la Vía Láctea*.



## Una ficción breve, para comenzar

La potente imaginería creada por el serbio incluso dotó al escritor catalán de un *leit motiv* sobre el cual tejer una minificción que pareciera extraída de la dramaturgia del absurdo de un Jean Genet o un Eugene Ionesco. Me refiero a la relatoría de los amores entre el gris Casimiro Rotundo y la despampanante Ficticia Ruiz, protagonistas de “Demente vehemencia”, un relato en episodios publicado en el cuarto número de la revista *ferbero* —fundada y dirigida por su hermano Javier—, en diciembre del 2007.

La escena inicial de aquella poderosa e influyente producción multinacional que es *Underground* (República Federal Socialista de Yugoslavia-Francia-Alemania-Bulgaria-República Checa-Hungría-Reino Unido-Estados Unidos, 1995) —en la que el reclutador comunista Marko (Manojlovic), borracho y finalmente “un hombre libre” tras su divorcio, arriba a casa después una larga juerga de *shots* de bebidas destiladas, balas y billetes disparados con gran furor; ahí emplea como florero el frondoso trasero de una prostituta agachada que se baña en la tina de su apartamento para, cual rejoneador experto, clavarle un clavel y posteriormente contemplar la escena por triplicado desde unos espejos alineados (toma recurrente

de su imaginería)—, habría de inspirarle 12 años más tarde alguna escena de dicho relato, solo que acá frustrada, por cierto. Insisto, en el universo de exuberancias, licenciosas licencias, litorales vueltos islas y personajes que flotan o, de plano, vuelan por puro ímpetu volitivo que es el de Kusturica, ¿por qué Daniel Seguer no habría de emplear esa pieza literaria suya a manera de prólogo en su acercamiento desde lo histórico, lo social, lo político y lo estético a la compleja figura y obra del serbobosnio? Sin ese bis literario, pienso ahora, hubiese resultado imposible concluir esta magna encomienda que, por fortuna, tenemos en nuestras manos —o en la librería más cercana—. Solo nos resta deleitarnos en sus páginas y agradecerles por su generosidad, tanto a Kusturica como a Seguer.

**Sergio Raúl López**  
**Universidad de la**  
**Comunicación**





# Anamorfosis

09. Francisco Huaroco Rosas



---

Instalación en museo de sitio. Cherán, Michoacán.

# 09.

## Francisco Huaroco Rosas

Cherán, Michoacán, 1977

El trabajo artístico de Huaroco es una obra que arriesga y traspasa límites formales. Desde su época de estudiante, la fuerza expresiva se hizo notar. Su despojo de muchas ataduras convencionales lo llevó por rutas nuevas, lo hizo experimentar con varios estilos y, desde muy joven, el artista empezó a tener un lenguaje particular, toda una identidad singular. No obstante que su producción siempre ha tenido influencias, sobre todo, del neoexpresionismo alemán, la nueva figuración europea, así como de artistas como Tama-yo o Jean Michel Basquiat, que le dotaron de estrategias y libertad para expresarse, Huaroco logró configurar y hacer reconocible su huella personal.

Podemos decir sin duda que sus imágenes, más que ser un arte racional o limitado

por un excesivo rasgo intelectual, apuestan por lo intuitivo, tienen una calidez expresiva y un equilibrio acertado del color, así como un carácter salvaje, que dota a su pintura de una calidad indiscutible que pocos de su generación han alcanzado. Sin embargo, este pintor que desde muy temprana edad logró consolidar un “estilo” no ha parado de replantearse su hacer como artista, de cambiar, de evolucionar. Estamos, evidentemente, ante a un inconformista que nunca se ha doblegado con las modas en turno o consigo mismo.

Para este artista la pintura ha sido el medio, su campo inmanente por excelencia, con el cual ha ido buscando rutas distintas, que de alguna forma se han ido entremezclando y han generado un diálogo eclécticamente feroz. Si bien Huaroco





---

Instalación en museo de sitio. Cherán, Michoacán.  
16 tambos suspendidos a 10 metros de altura.  
2021



---

**“Los de Cherán ardemos como el fuego”**

Instalación en museo de sitio. Cherán, Michoacán.

Dedicada a todos los comuneros que perdieron su vida durante el movimiento autonómico de Cherán, Michoacán.

17 troncos (80 cm altura x 23 cm de diámetro).

2019



comenzó en una línea bastante abstracta y expresionista —donde se podía ver la fuerza de acción del acto de pintar, que de la misma manera podía valerse de pinceles, pintura en aerosol o, incluso, de sus manos, dejando improntas que se acumulaban entre algunos rasgos figurativos—, con el tiempo (un proceso que abarcaría más de una década) esta línea expresiva, que le garantizó bastante reconocimiento, fue cediendo a nuevos derroteros. Es destacable cómo el ímpetu por romper sus propias reglas lo ha llevado por caminos inesperados y ha dado cuenta de su carácter profundamente insaciable.

Actualmente, su obra ha entrado en un terreno donde la figuración o las figuras primitivas que poblaban sus cuadros se han ido transformando en figuras naturalistas; en algunos casos, de un realismo fotográfico, que deja ver el buen manejo de la anatomía, una gran precisión para el dibujo, así como la aplicación de nuevas tecnologías (para auxiliarse a bocetar o diseñar), ya que Huaroco no se limita en la actualidad a la manera clásica que tienen muchos pintores para abordar su producción, sino que emplea la computadora y los sistemas de proyección digital para desarrollar lo que posteriormente será su pintura. Pese a esto, sus imágenes no pierden espontaneidad, ya que para él esto es solo una herramienta, una serie de

dispositivos que amplía su potencialidad creativa.

En sus trabajos actuales es importante señalar cómo su imaginario representa a personajes de su localidad (Cherán, Michoacán), a seres cercanos a él, amigos, familia, seres con rasgos indiscutiblemente fuera de los cánones clásicos de belleza, de los clichés que tanto abundan en los retratos pictóricos. Sus referentes son parte de su entorno, su tierra, son modelos de una naturalidad y una expresión que solo la vida en los pueblos originarios puede generar.

Si bien Huaroco siempre notó una preferencia por los grandes formatos —por lo general, su pintura rebasaba los dos metros de altura—, es importante señalar que últimamente su trabajo personal, así como el que realiza en colectivo con otros artistas de su natal Cherán, se ha desbordado a superficies monumentales. Ahora este artista cheraní ha experimentado con las posibilidades de la pintura mural, lo que ha derivado en trabajos muy destacables en su producción. Consciente de que la pintura de caballete o aquella destinada solo a un lugar privado no ofrece la potencia para comunicar con un público más inmediato y, en la misma línea, para enmarcarse en la cotidianidad de la vida contemporánea, así como alejarse del eli-

tismo de los espacios artísticos movidos por el comercio o las instituciones, Huaroco, en conjunto con el colectivo Chera-  
ni, ha hecho un trabajo importante dentro del espacio público, al desarrollar varios murales en Michoacán y Jalisco, así como un Festival de arte urbano que desde 2015 ha tenido lugar cada año en Cherán y se ha vuelto un referente importante para la región e, indiscutiblemente, una forma de transformación social y cultural que ha impactado en la meseta purépecha, donde se encuentra Cherán K'eri.

**Kissel Bravo**



---

### “Elemento agua”

En colaboración con Giovanni Fabián.

Intervención de paisaje en Umequaro, Michoacán.

Suspensión de globo de papel china de 7 metros de altura.

2019



---

“Caras I”

Técnica mixta (acrílico, oleo, encáustica, grafito, aerosol) sobre tela.

3 m x 3 m

2016



---

**“Serie Vínculos II”**

Acrílico y grafito sobre tela.

46 cm x 46 cm

2020





---

**“Serie Vínculos V”**

Acrílico sobre tela.

50 cm x 50 cm

2020



