

El Alma Pública

Revista desdisciplinada de psicología social

AÑO 4 | NÚM. 08 | OTOÑO-INVIerno 2011 | \$85.00





El Alma Pública

Revista desdisciplinada de psicología social



Contenido

- 04 Presentación
- 07 La ciencia de la cultura
DE EUGENIO D'ORS
- 25 Cultura femenina cien años después
La Ben Plantada y las chicas latinas de Barcelona
HÉCTOR EDUARDO ROBLEDO
- 45 La filosofía del *seny* de Eugenio D'ors: Reseña
ARMANDO RIVERA
- 49 El Impresionismo filosófico y la estética en Georg Simmel
MARTÍN MORA
- 55 El tiempo a los veinte años en el siglo veintiuno
PABLO FERNÁNDEZ CHRISTLIEB
- 63 Un flâneur en el centro histórico de la Ciudad de México,
el lugar de las ambivalencias
WENDY AIDEE OCAMPO CRUZ
- 65 ¿Por qué el jinete sin cabeza no tenía amigos?
MARINA MARTÍNEZ REYES



REVISTA EL ALMA PÚBLICA, año 4, núm. 8, otoño – invierno 2011, es una publicación semestral editada por Angélica Bautista López. Concepción Béistegui núm. 1702, colonia Narvarte, Delegación Benito Juárez, C.P. 03020, Tel. 58044600, ext. 2764, www.elalmapublica.net, elalmapublica@elalmapublica.net. Editor responsable: Angélica Bautista López, Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2010-081810510200-102, ISSN: 2007-0942. Certificado de Licitud de Título y Contenido No. 14961, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por Digicenter de México, S.A. de C.V., Avenida Plutarco Elías Calles núm. 1810, colonia Banjidal, C.P. 09450, Delegación Iztapalapa. Este número se terminó de imprimir el 18 de Noviembre del 2010 con un tiraje de 500 ejemplares. Distribuidor Angélica Bautista López. Concepción Béistegui núm. 1702, colonia Narvarte, Delegación Benito Juárez, C.P. 03020. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos de la publicación sin previa autorización de Angélica Bautista López.

Directora editorial
Angélica Bautista López, UAM-I

www.elalmapublica.net

- 67 El ombligo de la luna, un lugar sin coyotes
MARIAM ALEJANDRA ROSADO REYES
- 69 Fin del trayecto
RODRIGO ARMANDO YAÑEZ REYES
- 71 ¿La ciudad está muerta?
CECILIA GARCÍA HUERTA
- 73 La durabilidad del silencio del Distrito Federal
ALBERTO DEXTER HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ
- 75 Las tazas de la Ciudad de México
LIZ ALEJANDRINA BUGARINI DÍAZ GONZÁLEZ
- 77 Poesía de lo cotidiano: raperos en la Ciudad de México
RODRIGO CASTAÑEDA GARRIDO
- 79 Si se pudiera fotografiar la Ciudad de México
VALERIA HERNÁNDEZ AGUIRRE
- 81 Dos materiales de la memoria colectiva: cine y literatura
JORGE MENDOZA GARCÍA



Consejo editorial

Salvador Arciga Bernal, UAM-I

Claudette Dudet Lions, UNAM

Pablo Fernández Christlieb, UNAM

Ma. de la Luz Javiedes Romero, UNAM

Gustavo Martínez Tejeda, UPN

Jahir Navalles Gómez, UAM-I

Rodolfo Suárez Molnar, UAM-C

Cuidado de la edición

Abdel López Cruz

Composición tipográfica, arte y diseño

Verónica García Montes de Oca

Asistente editorial

Eduardo Toledo Escalona

Fotografía de la portada

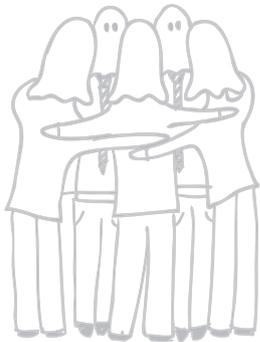
Aby Sosa

Fotografía de interiores

Gaby Labra

Aby Sosa

Certificado de reserva a título de derechos
de autor: 04-2010-081810510200-102
ISSN 2007-0942



Presentación

El Alma Pública es una revista que no se vende o, más bien, no se compra: si no fuera ciertamente por las subvenciones que recibe, y por quienes las gestionan, de las universidades, en especial de la Universidad Autónoma Metropolitana, no podría publicarse, lo cual habla de esa función moderna y democrática de dichas instituciones de financiar obras que desde el punto de vista material no sabrían sobrevivir por sí mismas, siempre y cuando, eso sí, se sepan seguir los procedimientos administrativos conducentes, no muy gratos. Y debiendo favores.

En fin, esta revista no tiene compradores, cosa que, la verdad, no es preocupante (se sabe de muchas revistas francamente preocupantes que sí tienen altas ventas), toda vez que cualquiera de sus lectores u otros revisores podrá testificar que la revista es buena objetivamente, en contenido y formato, y que además se halla situada en una circunstancia particular adversa, ya que se trata de una revista teórica y crítica en un momento en que, como dijo Serge Moscovici en una entrevista, la psicología social ya dejó de ser una ciencia de investigación para ser ahora una ciencia de enseñanza y aplicación, esto es, una cuyo cuerpo de saber ya está aceptado como válido y correcto tal cual está y por lo tanto ya solamente le corresponde transmitirse mediante manuales que, como su nombre lo indica, son instructivos de manualidades, pero ya sin ponerla en tela de juicio. Los usuarios de hoy en día de la psicología social, académicos, alumnos y gente que pasaba por ahí, están interesados en aprender explicaciones y aplicaciones, pero sin buscar complicaciones ni complejidades.

Podrían pergeñarse justificaciones moralmente prestigiosas para su mercado reducido, pero si genuinamente es una revista de calidad, no debe hacerlo. Así pues, no se justificará aduciendo que es una revista tan buena que no todos la entienden, que no existen lectores preparados para ella, ni que se trata de un material solamente asequible para unos pocos iniciados. Tampoco se invocará la vocación por la marginalidad, ni se esgrimirá, como dice Günter Grass, “la superioridad del abandonado”, ni otras posiciones que den a suponer que se trata de una psicología social tan crítica que representa un riesgo y por eso la psicología social dominante decide aislarla. Igualmente, no se hará a su favor ninguna argumentación heroica y sacrificada, en el sentido de que su labor sea de zapa, es decir, que tiene la misión de ir socavando o agrietando el monolito de la psicología social hegemónica. La verdad es que en estos tiempos *posmoderneoliberales* en los que todo está a la venta, valores, principios, radicalismos, teorías, izquierdas, en incluso esta revista, tiempos en los que todo se vale, también se vale y a nadie le importa que haya revistas de psicologías sociales teóricas y críticas a contracorriente entre cualquier otra cantidad de mercancías; y no es que se trate de tiempos de pluralidad, sino de indiferencia. **El Alma Pública** no es un peligro para nadie, ni para ningún grupo ni para ninguna conciencia. En efecto, las justificaciones antaño efectivas para la presencia de una psicología social minoritaria ya no se pueden emplear para justificar la existencia de **El Alma Pública**.

Sin justificación alguna, **El Alma Pública** se hace en principio porque le gusta la psicología social que hace y porque no le gusta la psicología social que se está haciendo en general, tan acomodaticia, tan práctica, tan optimista y tan buena marca. No obstante, sin lugar a dudas, el hecho de que **El Alma Pública** se imprima en papel, se suba a la red, se anuncie y se distribuya, implica que efectivamente intenta tener una presencia dentro de la disciplina como conocimiento público instituido, o sea, que le interesa publicarse y ser leída, y por ende, le compete la pregunta respecto a qué debe o puede hacer en su circunstancia concreta de falta de ventas. Y la primera opción es dejar de publicarla ya que no cumple la función para la cual fue hecha. La segunda opción es volverla más comercial, o, sobre todo, más académicamente comercial, buscando indexaciones y otras premiaciones curriculares para que a la comunidad le interese que exista, no para leerla sino para publicar en ella y así obtener puntos parecidos a los que otorgan las tarjetas de crédito.

Y la última opción es seguirla haciendo como se hace, porque está bien hecha: con disciplina, gusto, dedicación y un objetivo sin fecha precisa, o sea, como un proyecto, y los proyectos siempre son para más adelante. Y sin incertidumbres. La incertidumbre sólo la tienen los que no saben qué hacer; cuando el panorama social, cultural, político, es incierto, lo único confiable no es reaccionar a las incertidumbres, sino que lo único sólido y seguro es seguir haciendo el propio trabajo, y todo lo demás, ventas, reconocimiento, etc., como diría T. S. Eliot, “no es asunto nuestro”. Seguir haciendo lo que se ha estado haciendo porque ello se ha elegido por razones de fondo y no por razones de ocasión.

La razón de fondo de la psicología social desdisciplinada de **El Alma Pública** es que es posible plantear otra psicología social que es, a su vez, necesaria, porque la sociedad en el estado en que está (ya no solamente injusta, sino peor, frívola) no es aceptable, de modo que se hace deseable y necesaria una sociedad de otro tipo, para la que se requiere, lógicamente, también otra psicología social, la cual, por lo mismo, hay que ponerse a hacer y de hecho se ha venido haciendo desde los clásicos de la disciplina, éstos que se reproducen en estas páginas. Cuando la cultura requiera otra psicología social porque la que esté al uso haya mostrado su banalidad y su sinsentido, ya no será tiempo de ponerse a hacer otra, porque esta otra ya tendrá que estar haciéndose desde antes en alguna parte, y tendrá que, como los clásicos, haber ido durando a pesar de los intereses y las modas y las urgencias.

La expectativa, nada modesta, es que cuando otras revistas se vuelvan papel reciclado, ésta pueda seguir siendo revista. **El Alma Pública** se hace con la convicción sonriente de que es una revista innecesaria que ya se necesitará.

LOS EDITORES



Criterios de publicación

- Los textos presentados para dictamen deben ser inéditos.
- Se pueden presentar traducciones para dictamen.
- Los textos tendrán una extensión máxima de 25 cuartillas (65 golpes x 23 líneas a doble espacio), incluyendo gráficas, tablas, anexos, etcétera. Se escribirán en fuente Times New Roman, a 12 puntos, en procesador de palabras Word o en formato de texto enriquecido (extensión .rtf).
- Es necesario cuidar la correspondencia entre el título y el contenido.
- Se requiere incluir ficha de presentación del autor que contenga nombre, institución, autopresentación en máximo tres líneas y forma de localización (dirección postal y de correo electrónico, número telefónico, etcétera).
- Las citas del texto se anotarán según el modelo: (Mead, 1991, p. 25).
- Las notas se escribirán al final del texto, numeradas, y las referencias se indicarán con superíndice (¹).
- La bibliografía se anotará al final, según el modelo siguiente.

Libros

Mead, G.H. (1991). *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*. Barcelona, Paidós, 1934.

Le Bon, G. (1994). *Psicología de las multitudes*. Madrid, Morata, 1895.

Revistas

Synnott, A. (2003). "Sociología del olor", en *Revista Mexicana de Sociología*. México, UNAM, año 65, núm. 2, abril-junio, pp. 431-464.

Capítulo de libro

Paicheler, H. (1986). "La epistemología del sentido común", en S. Moscovici, *Psicología Social II*. Buenos Aires, Paidós, pp. 379-414.

- Para el uso de las abreviaturas, la primera mención debe incluir el nombre completo seguido de la abreviatura entre paréntesis: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt); en las siguientes referencias sólo se consignará la abreviatura: Conacyt.
- Las gráficas, tablas e imágenes deberán enviarse en archivos separados a 600 dpi de resolución. En el texto se indicará el lugar de su inclusión.
- Se reciben, para publicación en la revista, ilustraciones, viñetas y fotografías.
- Enviar las propuestas de textos, ilustraciones, viñetas o fotografías por correo electrónico, como archivo adjunto, a cualquiera de las siguientes direcciones electrónicas: elalmapublica@hotmail.com o elalmapublica@elalmapublica.net

La ciencia de la cultura

DE EUGENIO D'ORS
MORFOLOGÍA DE LA CULTURA

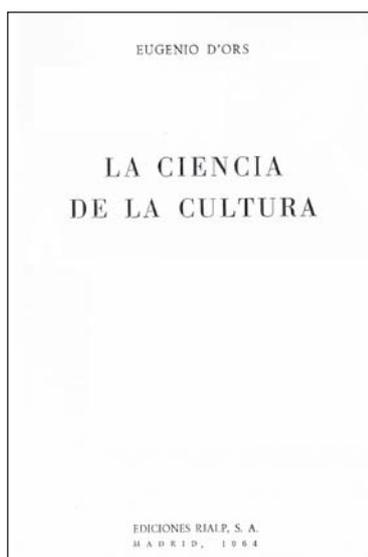
LECCIÓN XI

FILOSOFÍA DEL ESQUEMA

1. Símbolos, Alegorías, Estilos.—2. Esquemas comunes.—3. Grafología y morfología de la cultura.—4. Morfología y ley de los grandes números.—5. Postulados de la morfología de la cultura.

1. SÍMBOLOS, ALEGORÍAS, ESTILOS

Quisiera, al entrar en la segunda parte de nuestro estudio, subrayar el hecho de que, en un campo como el que se nos ofrece, el más apto en apariencia al florecimiento de metáforas y símiles y otros ligeros juegos del espíritu, sea cabalmente donde con más estricta gravedad nos sentimos onerados con responsabilidades de objetividad. Alguna vez se han traído ya a este curso ecos de la gran querrela entre “nominativistas” y “realistas”. ¿Dónde está la



realidad de las cosas, en su fenomenalidad aparential o en su abstracta esencia? La respuesta a esta capital pregunta divide al mundo filosófico en dos campos. Tal división nosotros la habíamos aceptado por el momento y, a tenor de ella, pleiteábamos la legitimidad de la Ciencia de la Cultura. *In petto*, sin embargo, nos guardábamos otra solución. Solución no ecléctica, pero sintética, que envuelve en un concepto superior la verdad del fenómeno y la del númeno cuya doble objetividad se ve afirmada a la vez. Númeno y fenómeno se concilian en la forma, que es, como el primero, general; como el segundo, concreta; que asume, sin interior contradicción, la universalidad y la vida. El esquema

constituido por una línea, que, a cierta altura, irradia varias líneas, cada una de las cuales o alguna de ellas, a su vez, irradia a cierta altura nuevas líneas, es por ejemplo —y lo escogemos por entrar de lleno y enseguida en el mundo en que nos vamos a mover—, el lugar lógico en que coinciden entidades tan distintas como ciertos grupos de palabras en el lenguaje, como los miembros de una familia, como un árbol vegetal: el término “árbol” puede servir para designar cada una de esas en-

tidades y, sin metáfora, se dice ya “árbol genealógico”, “árbol lingüístico”; así como: “tronco lingüístico”, “ramas de una familia”, etc... más elementalmente aún, una esfera representa el esquema formal común del planeta Tierra (sin detenernos ahora en considerar hasta qué punto de regularidad o de exactitud), de una naranja, de una gota de mercurio... Ahora bien: si, por un lado la geometría de un árbol o de la esfera se traduce en relaciones tan universales como pueden serlo las derivadas de la consideración del número uno o del número tres, por otro lado, la representación de la esfera o del árbol, aunque se trate simplemente de unos trazos sobre un papel, es algo tan visible, aprehensible





Eugenio D'Ors (1882-1954).

por los sentidos, tan concreto, como puede serlo una naranja particular o cada uno de los miembros de una familia de cuya genealogía se trata. Justiciable a la vez por la razón y por los sentidos —idea a un tiempo que imagen—, el esquema, sin perjuicio de poder ser concebido, ha podido ser dibujado.

El pensamiento figurativo, es decir, el pensamiento por esquema constituye, sin duda, una de las supremas adquisiciones de la humanidad; a pesar de lo cual, cabe decir que la humanidad no parece haberse dado todavía cabal cuenta de lo que el hecho significa; ni la humanidad, ni siquiera sus portavoces filosóficos. Ha costado mucho tiempo a los investigadores más sutiles de las leyes íntimas de la creación poética persuadir al público, y hasta a los críticos y teorizadores —y hasta los poetas mismos— de que, en la poesía, la comparación propiamente dicha es un recurso de empleo relativamente escaso, y de que, lo que se suele tomar por “comparaciones”, etcétera, no son tales en realidad puesto que no sirven para *poner en parangón* un objeto con otro objeto, si no para *sustituir* el primero por el segundo, según la facultad de transustanciación del lenguaje a los poetas concedida; operación gracias a la cual, en la magia del arte de la palabra, las rosas, por ejemplo, pueden bañarse en sangre, sin necesidad de que, laboriosamente, se busquen semejanzas o parecidos entre la sangre y las rosas. De esto, decimos, ha costado bastante persuadir a las gentes; algún resultado de persuasión se ha obtenido con todo. Pero la tarea de imponer esta verdad se presenta, aún más difícil que en el campo de la poesía, en el de la filosofía. También en este capítulo es corriente tomar en guisa de comparaciones, es decir, en guisa de vínculos exteriores, arbitrarios, artificiales entre los sujetos, ciertos descubrimientos de correspondencias entre los mismos, por los cuales se ve ajustada su realidad a un esquema común. La observación de que en el mismo lenguaje —esta filosofía de las muchedumbres—, esta esquematización se produzca espontáneamente, y que en él, verbigracia, la palabra “desenvolver” se aplique a muchas cosas de las cuales ni siquiera se sospechaba que estuviesen envueltas, no parece, a pesar de su ejemplaridad, instruir suficientemente a los teorizadores del conocimiento. El mismo Klages, filósofo,

sin embargo, muy agudo, ha seguido de haber alabado en sus “Principios de caracterología” no solo la fascinación sino la justeza con que Nietzsche ve la realidad histórica recortada en imágenes, presenta como ejemplo de tal virtud en la obra de este, textos donde lo que se encuentran son verdaderas comparaciones. A título de alegorías, suelen ser entendidos los esquemas formales que, a veces, soberanamente se presentan en Platón. Y en general cabe asegurar ser todavía muy pocos los que separan convincentemente los sentidos de estas dos expresiones: “alegoría”, “símbolos”...Importa mucho, sin embargo, no perder nunca de vista que, mientras en la alegoría la representación de algo por algo se produce mediante relaciones exteriores y postizas—por ejemplo, las que permiten representar la justicia por una matrona—, en el “símbolo” estas relaciones son íntimas y entrañables—como las que autorizan a representar la justicia por una balanza—. La balanza es, en sí misma, justicia. Mientras que nada demuestra que la justicia sea más fielmente representada por la mujer que cualquier otro mamífero. En el “símbolo” el signo se identifica con la realidad representada; en la “alegoría”, no. El pensamiento figurativo, al proceder por esquemas, procede por símbolos; si se vale de la alegoría es solo a título de ornamento. La expresión científica empero, tiene el deber de privarse de ornamentos superfluos; y no sería precisamente en el momento en que tratamos de elevar a ciencia el conocimiento de la Cultura, cuando nos permitiríamos infringir esta norma de la expresión científica en general. Conste, pues, que en todo lo que sigue no se tratara jamás de comparaciones; aunque, ocupándonos de morfología, debemos permanecer constantemente en la región del pensamiento figurativo.

En tanto más sorprendente el desvío, más o menos simulado, del mundo sabio—para no hablar más de la opinión corriente—, respecto del pensamiento figurativo, cuanto que aquel le debe, aparte del hecho mismo del lenguaje, con toda su

**El pensamiento figurativo, es decir,
el pensamiento por esquema constituye,
sin duda, una de las supremas
adquisiciones de la humanidad.**

simbólica riqueza, una de las más bellas instituciones del saber humano, quiero decir, la geometría. Dentro de las ciencias matemáticas, la geometría no corresponde ciertamente a un pensamiento puramente abstracto como el análisis, ni tampoco, por otro lado, aun pensamiento puramente concreto como la geografía o como la misma historia, entendida a la manera empírica y vulgar. Hace un momento he hablado de la esfera, a título de ejemplo de uno de esos esquemas comunes a regiones de la realidad muy apartadas entre sí. En rigor, todas las llamadas figuras geométricas se encuentran en ese camino intermediario entre la abstracción y la concreción. Algún día hemos de ver como la geometría representa la capital adquisición de la mentalidad griega y la herencia más significativa por ella dejada a la intelectualidad del Occidente. Recordemos ahora únicamente, y de pasada, que la tal herencia no siempre se ha visto por éste bien apreciada y que la misma querrela entre nominalismo y realismo solo puede corresponder a un olvido de las virtudes del pensamiento geométrico: de hecho, cuando la querrela se presentó más escandalosamente, la geometría se encontraba en el nivel más bajo. Aún hoy, de todas maneras, el escándalo de aquella oposición de renueva cada vez que, para no ir más lejos, se renueva en historia la tendencia a oponer





lo que se llama “los hechos” a lo que caricaturalmente recibe el nombre de “las teorías”. Pero una realidad como el estilo gótico, ¿qué será a tenor de tal oposición, un *hecho* o bien, una *teoría*? Un hecho, no: el hecho lo será, si acaso, la catedral gótica. Una teoría, tampoco: teoría lo serán, si se quiere, los principios según los cuales se construyen las catedrales góticas. El estilo gótico, como todos los estilos, será un esquema; es decir, algo a la vez conceptual y sensual; algo de que da cuenta la razón, sin perjuicio de que necesite también de los sentidos para advertirse. Pues bien: adelantemos que los problemas a los que se refiere la Morfología de la Cultura son problemas referentes, todos ellos, a realidades como la realidad de los estilos. En efecto, lo que llamamos estilo son las determinaciones que, en esta parte de nuestro estudio, corresponden a lo que, en la primera parte, hemos llamado, constantes o eones. Así como la Sistemática de la Cultura se articula en *eones*, la Morfología de la Cultura se articula en *estilos*.

2. ESQUEMAS COMUNES

Supongamos que se dibuja ante nosotros, en el horizonte, el panorama de una ciudad italiana. De estas ciudades las hay de dos tipos: en unas, pongamos por





Mas a veces parece como si todas estas líneas paralelas fuesen empujadas hacia su cúspide por una mano fuerte.

caso Bolonia, la línea superior de un contorno aparecerá ante nuestro mirar cortada por múltiples estructuras, torres o campanarios. En otras, en Roma por excelencia, esta línea culminará a un punto, en que se presentará, como asumiendo la estructura de la ciudad eterna, una cúpula dominante. Pues bien: una primera observación no tardará en instruirnos de que, históricamente, las primeras han albergado con persistencia tipos de poder como el feudal, en el que los particularismos interiores se han rendido difícilmente; en tanto que, en el caso de la segunda, el carácter se presenta decidido y hasta, en ocasiones, definido por la presencia de un poder monárquico fuerte, que ha vencido a todos los rivales originarios y asumido la totalidad de su representación. La generalidad de esta correspondencia, extendida a otras regiones del mundo que Italia, no será tampoco difícil de advertir. Donde quiera que fuerzas políticas iguales han mantenido su recíproca independencia, la arquitectura traduce materialmente esta disposición mediante la abundancia y persistencia de torres, campanarios, *beffrois*, *campaniles*, etc.; no en vano es corriente llamar a la política particularista “política de campanario”. Mas a veces parece como si todas estas líneas paralelas fuesen empujadas hacia su cúspide por una mano fuerte. Esta mano, este puño, abarca de una vez las estructuras todas, las estrecha en las distancias hacia lo alto, las hace converger hacia un punto común. La forma arquitectónica de la cúpula simboliza esta aproximación, esta superior unidad forzada. Que la mano puntadora se debilite o relaje y otra vez, como siguiendo el impulso de su elasticidad, lo que se unió volviera a separarse, lo que convergió ganará otra vez la actitud de rivalidad paralela. Si las monarquías absolutas, en Europa, llegaron en un momento dado a producir cúpulas insignes, su decadencia en el siglo XIX se traducirá en estructuras verticales independientes otra vez. El aspecto de nueva Edad Media con que el siglo XIX se representa a los ojos del historiador de la cultura, se traducirá materialmente, ya que no en campanarios, chimeneas y rascacielos. La feudalidad plutocrática moderna reincide así en la estilización de la feudalidad guerrera de un día. Al



Al cabo del camino, esta situación de alturas en la que la cúpula puede decir orgullosamente: “La ciudad soy yo.”

contrario, las horas de vigor de un poder central y único, muy visiblemente la del Renacimiento, coinciden en el esfuerzo para crear la cúpula. Dicen que su inventor fue Brunelleschi. En espíritu, Brunelleschi era el hermano de Fernando de Aragón, de los Federico I. De los príncipes que, contra el feudalismo, ordenaron la idea de monarquía. Espíritus clásicos, puesto que el clasicismo consiste en la presencia, la victoria y la primacía de los elementos de unidad. La cúpula de Brunelleschi aparece como formada por un grupo de torres reunidas por la cúspide, ya que el poder que las castigaba no las podía todavía eliminar. Brunelleschi, en su cúpula, dejaba las nervaduras de la bóveda, por la misma razón que los monarcas, sus contemporáneos, continuaban de cuando en cuando convocando a las Cortes todavía. Al cabo del camino, esta situación de alturas en la que la cúpula puede decir orgullosamente: “La ciudad soy yo.” Como el monarca dirá: “El Estado soy yo.” Pero si Brunelleschi es el iniciador, la institución de la cúpula, llega a su plenitud en el arquitecto León Bautista Alberti. En tiempo de Alberti, el centro del Renacimiento cambia. En lugar de la democrática Florencia de los Médicis, tenemos a la teocrática Roma de los Papas. Para los Papas prepara Alberti el proyecto de la cúpula por excelencia, la de San Pedro de Roma. Su arquitectura, es como la de Bramante había de decir Miguel Ángel: “Clara, desnuda, luminosa.” Miguel Ángel añadía: “Quien se aleja del Bramante, se aleja de la verdad.” Pronto ello debía de producirse. La obra de San Pedro terminó poniéndole a la cúpula una linterna, es decir, una pequeña torre, testimonio a la vez de la transigencia y del fracaso.

¿Qué quiere esto decir? Quiere decir que los productos del espíritu, como los productos de la naturaleza, se realizan en determinadas *formas*, es decir, en determinadas concreciones que no corresponden al concepto de *cantidad* ni al de *calidad*, sino al de *orden* o disposición. Así como el esquema de la espiral o voluta, por ejemplo, aparece lo mismo en el grande que en el pequeño molusco, y no menos en éstos que en la ligera viruta al leño arrancada por el cepillo del carpintero o en la huella que dejó el impulso expansivo y giróvago de la lava dentro del cráter de

un volcán, así en voluntad especial se desenvuelve tal ornamento de un arquitecto barroco, tal fórmula de una cortesía protocolaria, tal demostración de un principio matemático, tal giro proverbial del lenguaje, tal línea melódica en una composición musical, tal estructura metódica en un lienzo revestido con la figura pictórica de un nido o de un paisaje, y hasta tal proceso político general en un periodo de historia. Ocurre además, según en nuestro mismo ejemplo acaba de verse, que el esquema formal sea el mismo en los dos dominios: en el de los productos del es-



píritu o en el de los productos de la naturaleza. Un discurso puede ajustarse al mismo esquema que un volcán; una sonata, repetir la forma de un caracol. Y una de las mayores sorpresas que el estudio de las ciencias naturales ha reservado, en los últimos tiempos, a quienes a ellas se consagraron con el instrumento de ciertos métodos cuantitativos, se ha cifrado en descubrir cómo en Malacología se verificaban las leyes en geometría abstractamente calculadas para tales o cuales curvas hipotéticas. Cabe, pues, pensar en el establecimiento de ciertas amplias síntesis, ya que no, tal vez, de un sistema único, en la consideración

de estas relaciones entre formas. Cabe una Morfología, ambiciosa de instaurar leyes teóricas y principios generales, válidos, simultánea y simétricamente, para campos del conocimiento que la razón de su materia o la razón de su importancia habían distanciado mucho. Desde luego, respecto de los productos de la Cultura, es decir, respecto de las creaciones espirituales colectivas, cabe empezar a formular una a modo de Dialéctica que, con aplicarse a la vez a las distintas variedades de la espiritualidad y aun a las relaciones de ésta con las variedades de lo natural, no será una Dialéctica abstracta, sino Dialéctica concreta... Ya Hegel lo había



soñado así; pero lo de Hegel, y lo de toda la tradición hegeliana que alimentó un día el romanticismo universitario alemán, fue un apriorismo, una construcción de metafísico tan solo. Lo nuevo de esta Dialéctica concreta, en que, bajo el nombre de Morfología de la cultura, empezamos seriamente a trabajar, tiene otro carácter. Sabe, para empezar, que no puede constituirse sino mediante parciales tentativas y sobre la base de una extensa información.

Esto ha sido reconocido con gran fuerza en los últimos tiempos. No siempre con fidelidad... Pienso, al decirlo, en ciertas auras algo impuras, al servicio de tesis determinadas, que, viniendo de los medios doctos de la Europa Central, han agitado otras regiones y hecho en ellas no poco ruido, principalmente en aquellas horas que ya van alejándose, cuando, por ejemplo, de los regímenes de hambre que impuso la guerra, andaban las gentes y aun las ideas de Occidente tan flacas y flojas que cualquier soplo algo decidido pareció bastante para hacerlas oscilar, si no para derribarlas. Hablaban aquellas tesis de "pluralidad de culturas"; hablaban de "decadencia de Occidente"; contagiaban un pesimismo al cultivar una tal vez



frívola curiosidad... Ello pasó por nuestra ventura. Ello pasó; pero no tanto ni tan pronto que no haya dejado rastro terco en la manera de entender ciertas disciplinas y de trabajar en ellas. En la Morfología de la Cultura debe considerarse como rastro de este turbio período la tendencia, no formulada con claridad, pero sí implícita en el carácter de la mayor parte de los estudiosos a ocuparse con predilección, por no decir únicamente, en aquellas formas cuya aparición o especialidad corresponde a las civilizaciones primitivas, y aun a los pueblos salvajes. Y el interés de semejantes manifestaciones nadie lo negará, como nadie contradirá el hecho





del interés estético vinculado a las manifestaciones del arte negro o del arte maya, ayer mismo puestos a la moda en los grandes centros metropolitanos europeos. Pero de que este interés exista no se deduce que haya de ser el único. Y así como ni el escultor malayo invalida a Miguel Ángel, ni el grabador polinésico ha logrado hacernos olvidar a Rembrandt, así no parece que el problema de relacionar el sombrero de los jefes de tribu con la techumbre de las cabañas de paja haya hecho perder toda importancia y todo atractivo a otros problemas que se refieren, bien a las formas de la poesía y de la cortesía

trovadorescas, bien a las de la arquitectura y del teatro dentro del gusto barroco.

En cuanto a mí, por grande que sea mi emoción —y lo es, en efecto— al reconocer, en el contorno exterior de la tiara, símbolo del poderío pontifical con el poderío del Imperio, la estructura de la cornamenta del toro, no lo es menos la que encuentro en el hecho de descubrir relaciones análogas en el dominio de las civilizaciones centrales, avanzadas, maduras. Así, en esta observación que hemos alcanzado recientemente —y que traemos aquí porque guarda cierta afinidad con las desarrolladas en el presente libro—, de que una invención arquitectónica, característica del paso entre el arte del Renacimiento y el arte barroco, repite exactamente el esquema formal de otra invención, científica, esta, científica y perteneciente al campo de las ciencias naturales, que fue, cronológicamente, un poco más tardía, pero que corresponde a la misma etapa dentro de la Historia de la Cultura. Sabido es en qué consiste el “orden gigante” instituido por Palladio, el genial arquitecto de Vicenza; sabido es que, en este orden, se inscriben, dentro de altas estructuras ornamentales de columnas, que abarcan la elevación de varios pisos, otras estructuras menores, de puertas, balcones o ventanas que



Las llaves corresponden aquí a los entablamientos; los brazos, a las columnas. El símbolo gráfico es el mismo.

corresponden a la elevación real de cada uno de éstos, algo así como las pequeñas puertas gateras que en las casas campesinas se abren a veces en la hoja de las puertas grandes; invención que, por la novedad que representaba en su época, hubo de acarrearle al gran Palladio más de un epigrama... Pues bien: este esquema palladiano es exactamente, si bien nos fijamos en ello, el aplicado por Linneo a su sinopsis dicotómica de los reinos de la Naturaleza. Las llaves corresponden aquí a los entablamientos; los brazos, a las columnas. El símbolo gráfico es el mismo. Directamente, no por comparación o metáfora, se puede decir que la Zoología o que la Botánica de Linneo están estilizadas según orden gigante; y que su construcción de la Naturaleza es una construcción que marca el paso entre el gusto neoclásico y el gusto barroco.

54

3. GRAFOLOGÍA Y MORFOLOGÍA DE LA CULTURA

El interés por los estudios relativos a la forma corresponde, por otra parte, a una reacción reciente y todavía limitada —de la opinión general ya hemos dicho el persistente desvío— que inclusive tiende no poco todavía a dar a su actitud un carácter teñido de esoterismo, como si la morfología tuviese que formar parte necesariamente de las ciencias ocultas. De tal carácter son muestras, por ejemplo, ciertos estudios que, en los medios estéticos y esteticistas, se han consagrado recientemente a la famosa “Regla de Oro”, canon de proporción no solo vigente entre arquitectos, ni siquiera sólo entre artistas, sino con alcance más general; o bien a otros cánones y sutiles pretextos sobre la proporción en el cuerpo humano —las obras del arte humano—; todo ello con fuerte resabio de restauración de ciertas iniciaciones pitagóricas. Ni dejan siquiera cábala y simbólica generales de ser restaurados hoy. Ya antes hemos tenido ocasión de aludir a la tentativa de una simbólica general de la Naturaleza dentro de la cual el filósofo Weininger aseguraba, verbigracia, que, en el mundo vegetal, y diga lo que diga la Botánica, todas las flores tienen el carácter femenino y todos los árboles el carácter viril; o bien que el





movimiento circular y la forma esférica corresponden a la feminidad igualmente, mientras que la recta abierta significa una responsabilidad viril. Un género en cierto sentido intermedial entre ese tipo de estudios, que pueden parecer tocar la fantasía, y otros pertenecientes al orden de investigaciones que el malogrado Jean Nicod llamaba de “Geometría sensible”, bien es formado por ciertos trabajos, igualmente muy al orden del día, como los que establecen, a la manera del biólogo Kretschmers, en su obra *Estructura corporal y carácter*, una clasificación de las personalidades humanas según las formas exteriores del cuerpo. En terreno más espiritual sin duda, la llamada “caracterología” por el filósofo Klages, analiza también las correspondencias entre lo concreto profundo y lo concreto superficial, pero la manifestación más conocida, perteneciente igualmente al mismo orden —para no hablar de saberes abolidos, como lo fue pronto la “Fisiognomía” de Lavater, o de maneras al contrario, casi exclusivamente documentales, como los trabajos de Darwin relativos a la expresión de las cuestiones—, la que nos lo da es la denominada “Grafología”, es decir, el análisis de las determinaciones psíquicas que corresponden a las variedades de la escritura. Era fatal que la grafología adquiriese, desde el punto de vista científico, una detestable reputación, puesto que el espíritu utilitario, entrando en juego, convertía el análisis de la escritura, en cada caso, en algo así como consultorio donde cada quisque intentaba averiguar los secretos del prójimo y saber si podía o no fiarse de tal, a los fines de contratos, amores, matrimonios, etc. Todos los talismanes pierden su virtud cuando de esta manera se trata de valerse de ellos. Contribuye además a la fiabilidad de la grafología, entendida al modo vulgar, el hecho de que su investigación habitual de caracteres y temperamento aparece siempre manchada de una nota ética, moral, con la cual las determinaciones psíquicas nada tienen en rigor que ver. No significa lo mismo la palabra “avaro” en la sórdida campiña que en la pródiga metrópoli. Lo que pasó por “licencia” en la España de Felipe II pudo pasar simplemente “por buen humor” en la Flandes de Teniers. Y ni siquiera es necesario invocar la “verdad

**Todos los talismanes pierden su virtud
cuando de esta manera se trata
de valerse de ellos.**





acá de los Pirineos, error acullá”, cuando se tiene a mano la experiencia de que lo que pasa por broma en Guipúzcoa pasa por pecado en Vizcaya.

Ahora bien —y para empezar—: a la Grafología podrá pedírsele, si acaso, la denuncia de unos objetivos impulsos psicológicos; no la fijación de unas convencionales valoraciones éticas. Renunciemos, pues, inmediatamente a la esperanza de que, por el hilo de un pliego epistolar o de una cuartilla emborronada, podamos sacar el ovillo de si Fabio es generoso o Lisardo galanteador; de si en Cloris hay que fiar o si hay que andarse con mucho cuidado con Galatea. Lejos también de nosotros la trabajosa casuística que separa la hipocresía de la discreción, la vanidad de la dignidad, el afán de lucro del espíritu artístico. La caverna de donde emergen las fuentes de la personalidad está más honda que todo eso; y en ella tienen surgente común venas que luego fluirán por distintos cauces morales. Por esto decía Federico Nietzsche —con sentencia que solo a los no probados por la vida puede parecer paradójica— que “avergonzarnos de nuestros vicios es el primer paso para avergonzarnos de nuestras virtudes”... Porque, entre lo uno y lo otro, lo que se desarrolla es la vergüenza de nuestra personalidad.

Hasta el contenido y el paisaje de aquella caverna puede bajar la Grafología; pero, en cambio, debe contentarse con lo que allí encuentre; en otros términos, limitar su ambición al conocimiento de fuentes y de raíces de impulsos y determinaciones generales, libres y anteriores con respecto a toda cotización social de moralidad. Ello, naturalmente, quita al saber grafológico cualquier posibilidad de aplicación práctica a los casos singulares. Ni Galatea averiguará, por la escritura de Lisardo, si le conviene o no le conviene casarse con él, ni el juez pondrá en claro, con procurarse un autógrafo del reo, si es o no capaz de cometer el delito que se le imputa... Quede, pues, libre la Grafología de tanto enturbiamiento como en su marcha introduce la impaciencia pragmática: su tentativa de adquirir un carácter científico no podrá con ello más que ganar. La doctrina secreta de la magia nos dice que hasta los mejores talismanes fracasan y pierden su virtud cuando con

**No significa lo mismo la palabra “avaro”
en la sórdida campiña que en la
pródiga metrópoli.**






demasiada avidez trata el egoísmo de sacarles el jugo; y ciertamente la escoba de las brujas no iba a servirles para volar, si con ella pretendiese su cupidez barrer para adentro... Ya que con el saber grafológico queremos volar, renunciemos igualmente a barrer. Octavio de Romeu decía que los dioses no nos conceden alas solo por el temor de que nos pongamos a utilizarlas como impermeable.

Puntualizadas así las cosas, especificada la función que puede esperarse de la Grafología, remachado que su análisis no nos va a dar ni calificaciones morales precisas ni soluciones a casos prácticos, queda el campo libre para una desinteresada revisión del problema fundamental. El problema es, en términos escuetos, el siguiente: dados tales signos gráficos, trazados por una mano de hombre —dadas su fijeza o frecuencia, dado su estilo general, dados otros elementos ópticos ligados o concomitantes a los anteriores— deducir las tendencias constantes de la personalidad de quien aquéllos trazó.

Dos exigencias subrayaremos en la última parte de este enunciado. Dos exigencias que prosiguen la obra de todo el esfuerzo anterior, en sentido limitativo. De una parte se pide, en las tendencias que se trata de averiguar, el ser constantes; de otra parte, el construir, no el entero contenido psicológico ideológico del individuo de que se trate, sino únicamente su personalidad. Quiere decir que conviene excluir del campo de la investigación, lo primero, aquellas determinacionestransitorias, que pueden, en momento dado, decidir el ritmo o la dirección en los movimientos de la mano que ha escrito, sin constituir, no obstante, para ellos norma y régimen habitual; así, la observación —casi siempre exacta, dígame de paso— de que en los momentos de tristeza y decaimiento los renglones de un escrito suelen ser trazados en dirección descendente, y al revés propenden a subir en las coyunturas de euforia y denuendo, no entra, en rigor, dentro de los límites estrictos de la Grafología. Añádase, además, que debe separarse cuando denuncie la influencia de un factor individual ajeno a la personalidad propiamente dicha; por ejemplo, las consecuencias de que escriba a zurdas el privado, por accidente o enfermedad, definitiva o temporalmente, del uso de la diestra, no deben ser tomadas como elementos de juicio.

La auténtica Grafología, la que parece destinada a algún porvenir, no buscará en el hombre ni el valor moral, ni las intenciones prácticas. Tampoco buscará la anécdota o el detalle circunstancial. Querrá, sí, saber algo de la esencia del hombre. De lo que lo constituye, no en un transeúnte en un mundo de apariencias, sino en un tipo dentro de la región de las sustancias.



4. MORFOLOGÍA Y LEY DE LOS GRANDES NÚMEROS

Liberada de tales inconvenientes, la Grafología resultará sin duda un instrumento precioso y una de las más elocuentes demostraciones de la correspondencia entre los contenidos espirituales y las formas. En rigor, lo que nosotros hacemos, cuando tratamos de investigar en Morfología de la Cultura, es casi simplemente aplicar al dominio de la mente colectiva lo que la Grafología aplica a la mente individual. Obras de arte, modalidades lingüísticas, instituciones, costumbres, son a la mente colectiva lo que las diferencias de escritura pueden ser respecto de la mente individual. En cierto sentido, cabe afirmar que los estilos son la escritura de la historia según sus variedades; interpretadas convenientemente podemos reconocer el alma de las épocas y de las civilizaciones. Esta sola consideración ya bastaría para demostrar la posibilidad de una Morfología de la Cultura. Pero ocurre, además, que la posibilidad de un sistema de correspondencia entre los contenidos espirituales y las determinaciones formales crece, se afirma, va haciéndose más rigurosa, a medida que el grupo de realidades a que una investiga-



ción de tal orden se aplica, asciende de la esfera de lo individual a la de lo colectivo, y, dentro de esta, de los grupos reducidos a los numerosos. No es otro, ya se sabe, el secreto de que puedan existir leyes estadísticas. Ciencia fundada en el cálculo de probabilidades, la Estadística representa un campo donde coinciden la libertad y la necesidad. La estadística establecerá, por ejemplo, el porcentaje de defunciones que corresponde a tal enfermedad. Esta determinación, válida para los grandes números, cuando se trata, verbigracia, de los atacados en una gran ciudad y en el curso de un quinquenio, significa una *media*, de la cual las cifras

recogidas por la experiencia, en el espacio y el tiempo indicados, diferirán poco. Si de una ciudad grande pasamos a una pequeña, y de esta a un pueblo o un caserío; o si, reducido el otro factor, pasamos de un quinquenio a un bienio, de este a un año, de un año a una semana, los apartamientos que la realidad ofrece respecto de la media teórica irán siendo progresivamente más grandes. Al compás de esta reducción, por consiguiente, la necesidad irá cediendo paso a la contingencia; el impulso de la ley al imperio de la casualidad. Y la ley fallará del todo y el elemento contingente se enseñoreará por completo, cuando se llegue al caso individual; haciendo así completamente falaz la alegría de aquel enfermo del cuento, el cual, en una clínica, fue encontrado en grande y egoísta alborozo, una mañana, por el médico; alborozo que venía de que este enfermo había sabido a la vez que de su dolencia había el diez por ciento de casos mortales, que en el establecimiento había veinte hospitalizados de la misma y que la víspera habían fallecido dos; con lo cual se le antojaba al infeliz que el diezmo de la muerte ya estaba cobrado, y que, desde luego, él quedaba así seguro de salvar la piel. Si la salvo o no la salvo, no lo dice la historia. Pero todos tachamos al tal de necio, como a los miles de jugadores, que, en Montecarlo o donde sea, se basan en parecidos cálculos, en intentos de forzar los favores de la loca fortuna. Necio en manera alguna, antes prudente, el legislador que se basa en el resultado de las investigaciones estadísticas para dictar disposiciones sanitarias; porque entonces, lo que se toma en consideración son grandes masas y no casos particulares. De igual modo, si a la Grafología al uso debe contársela como fallo el que habiendo sentenciado, ante una escritura, la avaricia de su autor, éste resultara ser un pródigo o, sin tanto, una persona de carácter suave y moderadamente económico, a la Morfología de la Cultura se le contará como útil contribución a la verdad histórica el que descubra, por ejemplo, como correspondiente a las obras pictóricas presididas por el eón de lo barroco, la tendencia a establecer la composición según formas obedientes a un centro de gravitación situado *fuera* de la composición misma, fuera del cuadro; mientras que, opuestamente, la pintura clásica centra el mundo formal de cada composición en torno de un centro de gravedad situado *dentro* de la composición misma, dentro del cuadro. Si el esquema no se cumple en todos los cuadros de una pinacoteca y en cada uno de ellos, las excepciones, nada significarán. La anécdota aquí se desvanece ante lo que, si no es una categoría, en el sentido riguroso de la palabra, tiene ya por lo menos de la categoría una generalidad, en que se manifiesta un grado, casi análogo de determinación.



Cuando el estadístico estudia —sigamos con la ilustración, sacando de ella nuevas lecciones— el auge y el decrecimiento normales de una enfermedad, pongamos por caso las afecciones bronquio-pulmonares, en el curso de las estaciones y los meses, puede representar genéricamente la oscilación por medio de trazados, a que el lenguaje común ha aprendido ya a designar con el nombre de “curvas”. Esta traslación de lo numeral a lo geométrico nos interesa muy grandemente porque esclarece uno de los misterios de cuya explicación necesita el establecimiento de las disciplinas morfológicas. Pero en realidad, ¿no ha parecido natural siempre, por lo menos desde el pitagorismo, el hecho bastante maravilloso en sí, cuando se reflexiona de que la música pueda expresarse gráficamente de que se pueda escribir música? He aquí una realidad que se desarrolla en el tiempo y que, sin embargo, el humano ingenio ha encontrado manera de representar fielmente en el espacio. El pentagrama, las notas musicales, el resto de los signos de que se vale la expresión musical, vienen con esto a hacer una especie de papel-moneda, por cuyo instrumento se verifica un cambio, primero de relaciones de sonido, en relaciones de posición, cuando la música es escrita; luego, inversamente, de relaciones de sonido, cuando la página musical escrita es ejecutada. Ello, lo repetimos, es antiguo. Mas el mundo científico moderno ha conocido y sigue aprovechando otra invención, no menos maravillosa que corresponde esencialmente al mismo orden: me refiero al “método gráfico”, de tanto uso en los laboratorios, desde que lo generalizaron técnicos como el fisiólogo Marey: un cilindro de papel ahumado recoge las oscilaciones de un liviano estilete que recoge movimientos de algo: las palpitations de un corazón, por ejemplo, colocado en comunicación con él. También aquí, el fenómeno realizado en el tiempo se vierte a representación en el espacio. También aquí aparecía a la vista lo que, en sí mismo, solo el oído pudiera apreciar. ¿Qué se infiere de ahí? Se infiere que un esquema común ha regido el movimiento y el signo. Que hay una forma común a la palpitation y a la línea blanca del papel ahumado, como hay una forma común a la sucesión del sonido y a la página llena de pentagramas y claves, como la hay a la estadística musical, y a la estadística traducida en “curvas”. Este esquema puede ser estudiado separadamente respecto de sus determinaciones concretas. La Morfología, en todos sus aspectos, no busca otra cosa. Se entiende, la Morfología científicamente tratada, no la que se contenta con el acopio de documentos. Una Morfología que estará,





frente a la etnografía —que no es otra cosa lo que se cultiva en los institutos de mi anterior referencia—, en la misma posición en que se encuentra la Ciencia de la Cultura, respecto de la Historia entendida en sentido ordinario.

5. POSTULADOS DE LA MORFOLOGÍA DE LA CULTURA

En nuestra próxima lección trataré de mostrar alguna de las perspectivas del camino que con esta posibilidad nos es abierto. Se adivina, desde este momento, su riqueza. Desde luego ya se entrevé que la mera disciplina descriptiva de los estilos empieza con ello a recibir aquella misma transformación que la historia natural conoció cuando, siquiera por medio de una clasificación, se empezó a encontrar una felinidad común al gato y al tigre y al león. Adelantando un poco las ideas, en razón a las impacencias de su asociación, y en la lección concerniente al estudio de lo barroco, nos preparábamos a examinar las leyes de sus realizaciones formales, como el naturalista que precisa la morfología de la felinidad, independientemente y por encima de toda descripción del estilo Luis xv y del estilo Luis xvi. Llegaremos a más. Otros que yo, otros que nosotros, llegarán a más. Quedan, por de pronto, bien fijadas en las mentes estas definiciones, palanca al servicio del esfuerzo que aquí se va a intentar.

PRIMERO: Los eones se traducen en respectivos repertorios de dominantes formales.

SEGUNDO: El repertorio de dominantes formales a que se traduce cada eón se llama su estilo.

TERCERO: La determinación con que esa traducción se realiza se encuentra progresivamente afirmada a medida que se asciende a más vastos conjuntos históricos. 

ELVIRA LINDO

Hay personas a las que no les cabe la menor duda. Tiene su lógica. Son personas sobradas de razones que no tienen sitio en el cerebro para albergar una duda, por muy pequeña que sea. A este tipo de personas las llevo rehuendo desde niña. En mi juventud me acomplejaban; ahora me aburren.



Cultura femenina cien años después

La Ben Plantada y las chicas latinas de Barcelona

HÉCTOR EDUARDO ROBLEDO

*Las ideas que no se pueden esculpir,
no son más que nociones vulgares.*

XÈNIUS

DE LA APARICIÓN DE LA BEN PLANTADA

A *La Ben Plantada* me la presentó Lirba Cano, documentalista mexicana que hacía sus estudios de posgrado en Barcelona. Ella la conoció durante el primer año de nuestra estancia en esa ciudad cuando, a falta de opciones, tuvo que trabajar como “canguro” cuidando a una bebé que vivía cerca de la plaza Francesc Macià. Unos metros arriba de la plaza está el Parc Turó, donde más mujeres de origen latinoamericano se congregan casi inintencionalmente mientras pasean a los niños y ancianos que tienen a su cargo.

Si uno entra por la puerta principal del parque y camina pendiente arriba, cuando menos lo espere se topará con *La Ben Plantada*. Lo más probable es que casi al llegar al otro extremo del parque por sus veredas, uno voltee a su izquierda y vea en uno de los amplios prados a esa mujer alta que se desfonda por la espalda. Si uno se encuentra directamente con ella, podrá comprobar que por el frente permanece serena, quizá altiva. Junto a la efigie, una placa sobre el césped informa: «*La Ben Plantada*. Eloïsa Cerdan, 1962». La belleza de la escultura nos llevó entonces a preguntarnos —ignorantes del arte y la filosofía catalana— quién era esa mujer que iluminaba el parque, quién era la tal *La Ben Plantada*.



¹ *La feina ben feta* —la labor bien hecha— dicen los medios catalanes que es la clave del éxito del Barça, equipo de fútbol dirigido por Pep Guardiola, que hace sin duda un juego intuitivo pero muy elaborado, con más coreografía que fuerza, que subyuga el talento individual al esfuerzo colectivo, que brilla mientras se teje paulatinamente a lo largo y ancho del campo. «Orden y aventura», decía un periodista, son las coordenadas que definen a este equipo. Más de alguno verá en este Barça una digna encarnación del ideario catalán noucentista.

La Ben Plantada es un ensayo filosófico novelado según declara su autor, el catalán Eugenio D'Ors (1881-1954) conocido también con el alias de Xènius, que entre 1906 y 1920 se encargó de la columna "Glosari" en el diario *La Veu de Catalunya*, desde donde se ocupaba de señalar cuáles eran «las palpitations de la época», ejercicio también de un nuevo género periodístico, las glosas, reflexiones sociales a partir de anécdotas cotidianas. Ese proyecto psicosociológico, en tanto ejercicio de actualizar una *ciencia de la cultura*, se había ido constituyendo mediante la creación de «lugares comunes», donde los lectores, es decir el pueblo catalán, habrían de sentirse instados a juntarse y reconocerse entre ellos, como miembros de una unidad sociocultural y política (Rius, 2009, p. 36). Así, *La Ben Plantada* se publicó primero por partes y de manera periódica en "Glosari" —con sus respectivas réplicas por correspondencia—, y en 1911 vio la luz como obra íntegra.

A pesar de tan brillante trabajo, a Eugenio D'Ors le fue negada, en 1914, la plaza de Psicología Superior en la Facultad de Filosofía de de Barcelona, lo cual sugiere dos cosas: 1) que el género literario sobre «las palpitations de la época», sustancial en el proyecto de *ciencia de la cultura*, era moneda corriente en la Europa de principios del siglo xx, 2) pero no tenía muy buena prensa en la academia universitaria, como sugiere también la biografía del pensador alemán Georg Simmel, que con un proyecto semejante solo pudo conseguir una plaza en la Universidad de Berlín hacia el final de su vida. A partir de 1915, D'Ors impartió el curso Teoría e Historia de la Cultura, en la Escuela de Bibliotecarias de Barcelona, en el cual expuso las ideas que, a la postre, quedarían plasmadas en *La ciencia de la cultura* (1964). Pero sus simpatías con el sindicalismo le zanjaron enemistades en el entorno de su profesión; por fin, en 1923 se estableció en Madrid, donde sistematizó su obra. Para entonces, Xènius ya era una de las figuras intelectuales clave de Cataluña, como fundador y máximo representante de la doctrina estética conocida como *noucentisme* (novecentismo).

El *noucentisme* es un movimiento de herencia romántica —de la que reniega—, pero de intenciones modernistas, que considera al arte capaz de ordenar y recomponer la sociedad no por medio del voluntarismo y del ocio sino de la acción social y del disciplinado trabajo cotidiano; civilizar no por medio de la revolución, sino de *l'obra ben feta* —la obra bien hecha (Pérez-Borbujo, 2009, p. 21)—, unión de conocimiento y pasión, de razón y vida.¹ Una obra bien hecha ha de perdurar; a ello responde un ideal de belleza: el clasicismo. El clasicismo es, por un lado, una actitud: la pasión por lo absoluto. Pero es también un ideal de conocimiento que reconoce en la anécdota no más que una encarnación de lo eterno, un saber objetivo hecho de ideas y figuras, una búsqueda de símbolos para esas ideas, constantes culturales que se vuelven formas. Este planteamiento proviene, en buena medida, de la obra de Simmel (Pérez-Borbujo, 2009, p. 22), quien publicó exactamente hace un siglo —a la par que D'Ors lo hacía con *La Ben Plantada*— su colección de ensayos sobre cultura femenina, en los que desplegó una concepción clasicista de cultura, definida como el perfeccionamiento de los individuos que se obtiene «gracias al espíritu objetivado por el trabajo histórico de la especie humana» (Simmel, 1911, p. 175).

LA CIENCIA DE LA CULTURA

Tanto Simmel como D'Ors se preguntaron cómo podrían conocerse esas formas que configuran el espíritu objetivo. ¿Podríamos, además de comportamientos singulares y de figuras únicas, conocer especies o tipos como las ciencias de la naturaleza; «algo que no solo se pueda enumerar en el tiempo, sino fijar fuera del tiempo, mediante la definición de sus notas esenciales»? Eugenio D'Ors intuyó lo siguiente:

Si estudiásemos, en guisa de revelaciones o manifestaciones de la misma [idea], sus apariciones sucesivas en los siglos; si advirtiésemos, detrás de todo ello, la permanencia, la constancia y, hasta cierto punto, la *eternidad* [...], su pe-

rennidad a través de las épocas y de los cambios, a través de los países y de las contingencias, ¿no obtendríamos un *substratum* al cual podríamos aplicar, puesto que se trata de una materia fija, principios fijos? [Que una idea] no se haya producido jamás en estado puro no significa nada contra su objetividad ni en contra de los principios que a ella puedan aplicarse (D'Ors, 1964, p. 25-26).

¿Cómo discernir esas formas que configuran el espíritu? «¿Podemos conocer una batalla sin conocer a cada uno de los combatientes?» (D'Ors, 1964, p. 31). En la trama de la colectividad hay algo más que fenómenos, que elementos empíricos, que acontecimientos, que anécdotas. Además de los factores de contingencia, de mutación, de cambio y de fluir, se insertan otros de permanencia y estabilidad, «no tocados de caducidad, no mordidos por el tiempo» (D'Ors, 1964, p. 38). O por lo menos así parece porque el pensamiento, desde el modo de ver de la *ciencia de la cultura* (o psicología colectiva), es, en palabras de Fernández Christlieb, «un pensamiento muy largo y muy lento, que tarda años y siglos en gestarse y cambiar, y que desde el punto de vista de un solo momento dado, no parece ni que se mueva ni que exista: [...] es el [pensamiento] de la tradición y la memoria, de las rutinas y las costumbres, de alguien que no vive sesenta años, sino siete siglos» (2006, p. 4).

Esta ciencia de la cultura, o de la sociedad, no tiene objetivos singulares, «cada una de las incontables figuras y agrupaciones que comprende es un objeto susceptible y digno de investigarse, que no se constituye en absoluto de las particulares existencias individuales demostrables» (Simmel, 1917, p. 27). En todo caso, los individuos no son los objetos últimos del conocimiento, sino de la experiencia. Lo que llegamos a conocer en la experiencia inmediata no son más que rasgos aislados, cuya relación depende del observador, que se convierte también en uno de los elementos de la *forma*; esa configuración de lo que es susceptible de ser conocido. La idea de conocer mediante abstracciones habitualmente se considera contraria a lo empírico y deductivo, sin

caer en la cuenta de que no hay conocimiento posible sin abstracción: no hay conocimiento sin forma.

Para hablar de las ideas que integran ese pensamiento largo y lento de la sociedad, que sintetizan conjuntos de creencias y valores, D'Ors recuperó el concepto de *eón*, «que para los alejandrinos es una categoría de pureza ideal, susceptible de manifestarse en el tiempo». Su mejor definición es la siguiente: el *eón* es una idea que tiene biografía. «Nada, pues, mejor que esa denominación para designar las constantes históricas a que nos referimos continuamente, esas especies, esos tipos [...] que forman el elemento estable mezclado al infinito número de contingencias en la trama viva del colectivo existir humano» (D'Ors, 1964, p. 39).

Es una categoría cuya permanencia reconocemos a la vez que seguimos sus vicisitudes en el tiempo, según explica D'Ors. El *eón* no es tan abstracto como lo que llamamos *conceptos*, ni tan individual como lo que llamamos *fenómenos*, «cuya generalidad, sin dejar de ser tal generalidad, es, sin embargo, una *generalidad viva*, cuya concreción es, con todo *una concreción ideal*. Aun dentro de ese campo intermedio, y en la escala entre la generalidad y la concreción, caben grados» (D'Ors, 1964, p. 41).

Podemos además distinguir entre *eones puros* y *eones mixtos*. Los primeros describen de manera intrínseca el orden de realidad al que pertenecemos. Por ejemplo, decía D'Ors, lo masculino y lo femenino: sin estos *eones*, la humanidad, como la conocemos, no es concebible. Los segundos son menos indispensables, como las “razas”: si alguna desaparece, la humanidad sigue siendo la que es (lo mismo pensaría Hitler). El *eón* puro no puede dejar de existir; por ello Goethe habló del *Eterno femenino*, «por medio del cual reemplaza la reflexión a la representación sucesiva de todas las mujeres nacidas o por nacer y, encima de aquellas representaciones, las de cuanto en la historia lleva la marca de un predominio de la feminidad, a la otra constante, archivo y cifra de cuanto en la historia marca la primacía de lo viril» (D'Ors, 1964, p. 40).



LA CULTURA FEMENINA

Con base en principios semejantes, Georg Simmel desarrolló su idea de cultura masculina y cultura femenina llevándonos a comprenderlas, en palabras de Uribe Pineda (2007, p. 28), como «dos sensibilidades, dos tradiciones cardinales para la vida colectiva, que conservan la sabiduría cotidiana y la riqueza sensible de los pueblos», sin olvidar que ambas formas se encuentran en un orden jerárquico, que las instituciones que enmarcan nuestra experiencia del mundo han sido creadas, como se suele decir, por el hombre —Dios es hombre, el hombre es hombre, la cultura es masculina—, que las normas por las que se rige la sociedad y los criterios con que estas son juzgadas son también masculinas. Simmel explicita así el fundamento de la jerarquía sexual: todo aquello que un hombre piensa, dice y hace, aspira a ser una norma, esto es, a formar parte de lo que él denomina *cultura objetiva*.

La cultura objetiva es el patrimonio cultural de una época; es previa a los individuos e independiente de ellos. Es un pensamiento con vida propia, y desembocar en los sujetos no es precisamente su meta, eso es asunto de ellos (Simmel, 1911, p. 180). La cultura subjetiva es la intensidad con que los individuos participan de ese patrimonio. La cultura objetiva y la cultura subjetiva son independientes, lo cual quiere decir que los individuos no se apropian con la misma intensidad del patrimonio cultural de su tiempo.

Una de las características de la cultura objetiva es presentarse como si fuera pura y neutra, ocultar que es masculina. Al no ser las normas neutrales, el binomio masculino/femenino tampoco lo es. Como dice Jesús Ibáñez, masculino no es solo uno de los sexos sino la división misma en dos sexos, la división es un principio masculino; masculino produce masculino/femenino, masculino produce femenino, la producción es masculina (Ibáñez, 1994, p. 106).

Hasta ahí, Simmel no propuso nada que, si bien de otras maneras, no hubieran señalado los movimientos

feministas y otros pensadores del siglo XIX. Pero mientras que para los movimientos inspirados en el pensamiento ilustrado, ya sea por la vía de John Stuart Mill (1869) o por la del materialismo dialéctico de Engels (1884), se trata de una cuestión de repartición de poder, de allí la necesidad de establecer una lucha para que las mujeres accedan a lo que los hombres ya tienen (Berriain, 2000, p. 161), a Simmel le preocupó que la cultura objetiva ignorara esos valores marginales vivificados por las mujeres. Su trabajo sobre cultura femenina no es en definitiva un alegato político en pro de la igualdad de hombres y mujeres, sino un discurso de tintes románticos, reivindicativo de lo que él entendía como valores femeninos:

Solo si se reconoce a la existencia femenina como tal una base diferente, una corriente vital diferentemente dirigida que a la masculina, es decir, se erigen dos totalidades vitales, cada una según una fórmula completamente autónoma, puede superarse esa confusión ingenua de los valores masculinos y los valores en sí (Simmel, 1911, p. 189).

Lo que trató Simmel es un problema de pensamiento. Reivindicó valores, gestos, quehaceres no reconocidos y, sin embargo, indispensables para la pervivencia del mundo: en primer lugar, la diferencia sexual de la cultura; en segundo, lo femenino como un juego de formas con sus propias reglas. Su tema son las relaciones entre lo femenino y la cultura objetiva. Los principales modelos de aquella época que cuestionaban estas relaciones (el liberal que pugnaba por la igualdad entre sexos y el socialista cuya hipótesis sostenía que con la abolición de las clases sociales desaparecería todo tipo de desigualdad) resultaban reduccionistas para Simmel, porque no reconocían la autonomía de lo femenino como forma de vida que estructura también la experiencia humana (Berriain, 2000, p. 162).

Según el dualismo radical de pensamiento propuesto por Simmel, de los hombres es la positividad: mos-

trar al mundo sus hazañas, obras y cualquier manifestación de su ser; buscar su realización en el exterior. Los hombres son el hombre, es decir, quienes han erigido civilizaciones y ciudades, quienes han levantado imperios. Han inventado desde la agricultura hasta las computadoras, pasando por la bomba atómica y el Estado. Masculina es la especialización de los oficios y su consecuente separación de la vida subjetiva. Dios es hombre, de los hombres es crear y controlar su creación. De los hombres es el poder, la ley y la moral.

¿Qué es entonces de las mujeres? ¿Es posible una cultura femenina? Según Simmel, prácticamente solo como cultura subjetiva, cuya sublime aportación a la cultura objetiva consiste en cuidar y reproducir sus creaciones, las creaciones del hombre, y para ello ha de concentrar y retraer su ser hacia su interior, mantenerse de una sola pieza (Simmel, 1911, p. 101), sin separar el ser del deber, asumiendo con gozo su misión. Lo que molestaba a Simmel es que cualquier cosa que las mujeres hicieran se concibiera como específicamente femenina y no como genéricamente humana «frente a las expresiones del ser masculino, que son sentidas como supra-sexuales y puramente objetivas» (Simmel, 1911, p. 104), lo que implicaba dejar en la sombra la importante labor de mantenimiento de la cultura tejida y cocinada día a día por la mitad de la humanidad. De este modo preconfiguró la idea, asumida también por el feminismo, de que solo hay un género, el femenino; el masculino es el universal.

Esa unidad de lo femenino, esa periferia estrechamente unida con su centro (Simmel, 1911, p. 181), su rechazo por la especialización y la exterioridad, se expresaría en la fidelidad de las mujeres, la manera en que funden su personalidad con los objetos, «la totalidad y la unidad de la psique están indisolublemente ligadas a uno de sus contenidos» (Simmel, 1911, p. 184). Esta oposición entre la fidelidad como tendencia a la cohesividad, a la interioridad y la exterioridad masculina, Simmel probablemente la reflexionó a partir de la propia experiencia. En 1900, después de diez años casado con

Gertrude Kinel, Simmel inició una relación extramarital con su alumna Gertrude Kantorowickz, y en 1904 tuvieron una hija, Ángela, con quien él decidió nunca encontrarse «según una particular interpretación de la ética conyugal» (Becher, 2008, p. 72). Tanto Kinel como Kantorowickz, cada una por su lado, publicaron posteriormente varios trabajos de Simmel. Según Charles Hauter, alumno y asistente de Simmel en Estrasburgo —donde enseñó y vivió sus últimos años—, en los funerales del pensador alemán ambas mujeres fueron en la misma carroza a la ceremonia (Becher, 2008, p. 72).

Femeninas son las artes reproductivas, esas que consisten en repetir un modelo: el arte escénico, la interpretación musical, bordar. En el campo de la ciencia lo suyo es coleccionar, acumular y transmitir el conocimiento, ser maestras.

En el marco de la cultura establecida, las mujeres rinden más en la medida en que el objeto de su trabajo ya ha absorbido el espíritu de esa cultura, es decir, el masculino, y fracasan en la medida en que se les exige una producción original, es decir, en la que tengan que verter una energía propia, de entrada diferente, en las formas que exige la cultura objetiva, masculina (Simmel, 1911, p. 191).

Lo femenino es meramente cultura subjetiva, lo que las mujeres hacen no puede aspirar a ser patrimonio de la cultura objetiva, a menos que crearan algo que los hombres no pudieran crear, pero al no ser parte del carácter femenino la creación ni la exterioridad, tal hecho se revela imposible. Pero en realidad no es que sea imposible que las mujeres se avoquen a la creación o a la exterioridad, sino que el “carácter femenino” ha quedado fijado como una constante cultural en el tiempo. Es decir, que una “cultura femenina objetiva” es un contrasentido, si entendemos los valores femeninos no como los valores de esta o aquella mujer, sino como los relativos a la conservación y reproducción de la cultura, históricamente adjudicados a las mujeres.

Simmel ciertamente observó el «movimiento femenino» de su tiempo, y sus importantes logros colectivos. ¿No es el creador de nuevos valores adjudicables a una cultura femenina? Según el filósofo alemán, no. Solamente aumenta la frecuencia de los valores ya existentes, los masculinos. Lo que Simmel identificó como cultura femenina tiene más arraigo que cualquier movimiento social. Quienes sigan al movimiento femenino sin duda enriquecerán su espíritu, aumentarán su cultura subjetiva. En los detractores, ésta disminuirá al no participar de las movilizaciones de la colectividad. Pero la ganancia de la cultura objetiva es independiente de estos fenómenos. Aquí queda sugerido el desprendimiento de la cultura femenina de la actividad de las mujeres, y de la cultura masculina de la actividad de los hombres.

A pesar de su relación jerárquica, cultura masculina y cultura femenina, para Simmel, son complementarias. En este punto queda desvelada la ideología que ha caracterizado, según la perspectiva feminista (Valcárcel, 1991, p. 155), al pensamiento romántico respecto a la mujer: aunque las mujeres no puedan aportar de manera directa a la cultura objetiva, ello no significa que su existencia sea intrascendente, sino todo lo contrario. Lo femenino es ensalzado como sustrato indispensable para el desarrollo de la cultura masculina, la cultura objetiva. Visto desde Simmel, la labor de las mujeres bien podría estar representada por la virgen María, madre de Dios:

La obra de la mujer [...] es el hombre, ya que, efectivamente, los hombres serían diferentes a lo que son si no se produjeran influencias de las mujeres en ellos; y es más, el comportamiento y la acción de los hombres, en una palabra, toda la cultura masculina, está fundamentada, aunque solo sea en parte, en la influencia [...] de las mujeres [...] Esa “influencia” puede ser todo lo fuerte que se quiera, pero no tiene significado para la cultura objetiva hasta que no se transforma en los hombres en esos resultados que corresponden a la manera de ser *masculina* y solo puede ser provocados en *ella*.

Masculinos son los gestos grandilocuentes y la voz en cuello, necesarios en la vida pública, la política y el comercio de las calles, el lugar donde los hombres hacen la historia. Femenina es, por supuesto, la casa, «la gran proeza cultural de las mujeres» (Simmel, 1911, p. 217), espacio interior y estrecho donde ellas se conducen con aire tímido a pesar de la equivalencia entre su mantenimiento y el cuidado de su propio cuerpo, para ser ambos lugares reposo del guerrero, su verdadero dueño. El hombre transforma y la mujer conserva. La mujer existe, mientras el hombre deviene.

EL GESTO DE CONSERVAR LA SOCIEDAD

Además de ser la conservación y la reproducción de la cultura objetiva las tareas que concuerdan con su ser femenino, Simmel reconocía en las mujeres otro poder inherente a su condición: la coquetería, que consiste en generar el deseo masculino mediante el ofrecimiento y la negación simultáneas; mientras su naturaleza exige al hombre que urda una estrategia pues no tiene claro si puede ganar. La coquetería es un poder que se ejerce al establecer un juego al que el hombre no puede resistirse, pues el pensamiento masculino está configurado en términos de posesión o no posesión: «Lo que confiere a la coquetería su peculiar poderío y predominio es que *ella* está firmemente decidida y, sin embargo, establece con el hombre una relación por la cual él queda como desorientado, desarraigado, sumido en la vacilación e incertidumbre» (1911, p. 61).

Contrario a lo que podría pensarse —sigue Simmel— la coquetería no es un poder que sirva a las mujeres para compensar su falta de dominio en la vida pública controlada por los hombres, sino un poder sin objetivo, como el arte que está para salvarnos de la realidad: no quiere las cosas, sino el juego que se produce con ellas. Este gesto típicamente femenino representa el tipo de interacciones que fundamentan en última instancia la sociedad y que Simmel denominó *sociabilidad*: un vínculo que se genera con el único fin de

sostenerse, de mantener al otro, además de uno mismo, dentro del vínculo, aunque, en apariencia, lo que se quiera sea ganar adeptos para una causa u opinión, o para vender algo, que son solamente los pretextos para la sociabilidad.

A la sociabilidad se le puede considerar un valor de la cultura femenina, en el sentido de que es un gesto hacia el interior, dirigido a producir una unidad de sentido y conservarla sin ánimo de dominación ni lucro, que suelen ser los valores que definen a la cultura masculina, incluso a la cultura en su clásico sentido antropológico. Pero sobre todo porque es el gesto que conserva a la sociedad como tal, que logra que los sujetos quieran permanecer en el juego de la vida, no porque tengan carencias que suplir en la comunicación o porque se les haya atravesado la falta, sino por pura lógica: ser sociedad significa ser sociable, algo que no pueden prometer ni el poder ni el dinero ni el conocimiento por sí mismos.

Sin embargo, considerar lo masculino y femenino como *eones puros*, así como las concibieron Simmel y D'Ors, formas inamovibles de la cultura, es una idea muy controvertible. Si el orden natural se constituye como parte de un pensamiento cultural, y no viceversa, esas formas de pensar, por muy añejas, constantes, largas y lentas que sean, sufren modificaciones con el devenir social.

CRÍTICA DE LA CULTURA FEMENINA

La teoría de género (Araiza, 2007), uno de los pilares del pensamiento feminista del siglo XX, lleva tiempo argumentando que la feminidad no es la forma natural de las mujeres. Desde las interpretaciones más corrientes a partir de esa teoría, la feminidad es la forma que el patriarcado, sistema de dominio instaurado para favorecer a los hombres, ha adjudicado coercitivamente a las mujeres. No es la forma natural de las mujeres, sino la forma que normativamente las mujeres adoptan: formas de estar (lo privado), formas de vestir (el glamour

o el recato), formas de socializar (lo afectivo), incluso las formas de sus cuerpos (las curvas).

Aunque coincide en diversos puntos con la teoría de género, hay una diferencia fundamental en la mirada psicosociológica que se deriva de los planteamientos de Simmel y D'Ors: el *eón* de lo femenino no es la insistencia histórica de esa parte de la humanidad, que se suele agrupar en el genérico "la mujer", por instaurar en determinadas épocas y lugares los atributos que ellas representan. Sino que lo femenino se puede, más bien, discernir como formas históricamente sumergidas en el polo opuesto de la fuerza y la racionalidad, los vectores necesarios para ejercer dominio. Esas formas, según la época, se materializan en espacios: el hogar, la cocina, la trastienda; en actitudes: el recato, el silencio, la obediencia, la pasividad, la conservación, el secreto, la enseñanza; en figuras y colores: lo redondo, el rosado; en objetos: la falda, las flores, (los cuerpos de) las mujeres. Esto es, que la feminidad no es un invento masculino *para* dominar a las mujeres, sino que las mujeres son uno de los objetos identificables en el *eón* de lo femenino, una de sus materializaciones.

La «psicología de los sexos» de Simmel ofrece importantes argumentos para una psicología social como ciencia de la cultura, que parten de considerar a la sociedad como una realidad por derecho propio: el espíritu objetivo es independiente de las almas subjetivas que lo habitan; la sociedad como entidad pensante. Ese pensamiento se objetiva en formas: materializaciones de las creencias de una sociedad, en su lenguaje, en sus costumbres, en su religión, en sus imágenes. Estas formas pueden aparecer incluso como estereotipos, los cuales sirven no solamente para reducir a los sujetos a limitados conjuntos de características, sino para entender que esos conjuntos de características rigen la vida colectiva. Hay formas tan extendidas, habitables por medio del lenguaje pero también del espacio, como aquellas que identifican el lado derecho como el camino correcto y el lado izquierdo como la vía de lo siniestro. Del mismo modo, la forma de lo femenino contiene

La larga vida que ha recorrido este pensamiento es aludida repetidamente como fundamento metafísico de la diferencia sexual y sus tecnologías (Preciado, 2002, p. 21).

la calidez, esa de los hogares. La forma de lo femenino usualmente había sido habitada por las mujeres, hasta que muchas de ellas optaron por conducirse con formas masculinas, tomar formas masculinas. Pero esto ya no lo dice Simmel.

Más allá de que Simmel haya tenido la impertinente ocurrencia de que las mujeres debían ser femeninas, su planteamiento de mantener de manera radical el dualismo masculino/femenino prevalece hoy como uno de los temas centrales del debate feminista, aunque no en el seno académico de la psicología social, para el que la obra de Simmel es más un bonito recuerdo que una manera de entender el mundo, y no precisamente por ontologizar los sexos, sino justamente porque es una psicología femenina en el mismo sentido simmeliano: no le preocupa actuar para transformar la sociedad, sino entender cómo la sociedad se conserva a sí misma por medio de la reproducción de valores y gestos. Es una psicología inspirada por el espíritu del Romanticismo, lo cual para Fernández Christlieb (2006) tiene la gracia de dotarla de sentido histórico y estético. Sin embargo, tampoco hay que olvidar que al Romanticismo debemos la reificación de lo femenino —y aquí el motivo de la crítica—, esto es, que situaba a los hombres como héroes y a las mujeres, dadas sus “magníficas cualidades”, como musas: bellas, calladitas y en su casa, lo que no hace más que confirmar la idea de Simmel: la cultura es masculina.

Los individuos —hombres, mujeres, lo que sea— pueden hacer lo que gusten con su cuerpo y sus relaciones (es lo que aquí se desea), sin que ello implique que masculino y femenino dejen de ser formas por las

cuales aproximarse al sentido de la realidad. Empero, el indicador indiscutible de que estas formas prevalecen es la diferencia sexual, es decir, la poco apelada evidencia de que la humanidad se divide en hombres y mujeres. Dicho de otra manera: hombre y mujer son los modos en que masculino y femenino se convierten en normas. Masculino y femenino no son por sí mismos una norma. La norma es someterse a esa diferencia. El estudio de la realidad desde lo masculino y lo femenino no hace la diferencia sexual, solamente recurre a una tensión identificable en la mayoría de las culturas y las épocas de la humanidad. De ser así, bastaría con aplicar la «retórica del renombrar», como le llama el psicólogo social Fran Elejabarrieta al discurso de que para cambiar la realidad basta ponerle otro nombre.

Sin embargo, en una perspectiva feminista radical, la masculinidad, la femineidad, los cuerpos de hombres, los cuerpos de mujeres, las identidades sexuales, la sexualidad misma, pero también la psicología social y la propia teoría feminista, son todos objetos producidos por el pensamiento de la diferencia sexual, y a su vez son *tecnologías* para mantener —aunque sea cuestionado— ese pensamiento. Son, dice Beatriz Preciado (2002, p. 19): «máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos», y como tales han de ser comprendidos.

La larga vida que ha recorrido este pensamiento es aludida repetidamente como fundamento metafísico

Como las instituciones sexuales parecen no sufrir grandes cambios, se piensa que no tiene por qué haberlos, y las «tecnologías sexuales» se presentan como fijas.

de la diferencia sexual y sus tecnologías (Preciado, 2002, p. 21). Como las instituciones sexuales parecen no sufrir grandes cambios, se piensa que no tiene por qué haberlos, y las «tecnologías sexuales» se presentan como fijas. “Orden simbólico”, “universales transculturales”, “naturalidad”, “eterno femenino” y “eón puro”, son los nombres que aparecen en los argumentos que anuncian la imposibilidad de un orden distinto. «Toda tentativa para modificarlas sería juzgada como una forma de “psicosis colectiva” o como un “apocalipsis de la humanidad”» dice Beatriz Preciado (2002, p. 21).

La sociedad parece estar muy comprometida con el mantenimiento de un sistema binario de géneros. Pero también, señala Judith Halberstam, como las categorías de “hombre” y “mujer” son incapaces de agotar todo el campo de las variaciones de género que existen y podrían existir, se refuerza el dominio permanente de esos términos. Como nadie encaja en las definiciones de hombre y mujer, estas categorías ganan poder y extensión, lo que asegura su longevidad: «muy pocas personas presentan versiones canónicas del género, y sin embargo muy pocas tienen un género imposible de identificar o son totalmente ambiguas» (Halberstam, 2008, p. 50). Esto sugiere que no solamente “hombres” y “mujeres” están hechos con los materiales de lo masculino y lo femenino, sino también cualquier transgresión al sistema de la diferencia sexual, porque esas categorías son los ejes que prescriben la realidad.

Los llamamientos a acabar con el dualismo masculino/femenino desde las trincheras del feminismo, de los movimientos gay, lésbico, *queer*, transexual e intersexual, son cada vez más frecuentes. Porque además de

ser el origen de la dominación masculina, este dualismo también está en la base de la normatividad heterosexual que sustenta la homofobia y la patologización de todo lo que no se sujete a la identificación “natural” del sexo biológico con sus géneros correspondientes. Pero ¿qué significa en realidad acabar con este dualismo? ¿Dejar de nombrarlo? ¿Es factible la desaparición de la diferencia sexual?

Quizá la primera limitación para comprender cómo las formas de lo masculino y lo femenino anteceden a los cuerpos de hombres y mujeres se encuentra en la idea misma de “construcción social”. Si utilizamos el análisis metafórico propuesto por Lizcano (2007), la metáfora de “construcción” declara que la realidad está ordenada a partir de unos cimientos sobre los que se colocan tabiques, primero uno y luego otro. Esta metáfora cuadra bien con la idea de orden discursivo. Y aunque los autores que hablan sobre construcción discursiva de la realidad tienen muy claro que por discurso no ha de entenderse solamente lenguaje, discurso no deja de ser una metáfora que remite a lenguaje, el cual tiene una lógica gramatical y sintáctica, esto es, un orden. En el caso que aquí nos ocupa, es difícil desprenderse de la idea de que la “construcción social” de los géneros no pueda edificarse sin unos cimientos lo suficientemente sólidos que la soporten. Estos cimientos suelen ser los sexos biológicos, los genitales y el resto de la fenotipia propia de hombres y mujeres.

Ese argumento parte del supuesto de que hay cosas de este mundo que son construcción social, esas más etéreas como los valores, y otras que no lo son, las más sólidas, físicas y biológicas. Por lo general, ello implica

pensar también que lo que es “construcción social”, como los géneros, es deconstruible y destruible, o sea que no es una realidad tan dura como se creía en tanto los discursos que la constituyen pueden desmontarse mostrando el contexto sociohistórico en que se originaron, los intereses de su enunciación y los mecanismos mediante los cuales se reproduce, como si estos fueran los elementos, los tabiques que una vez pegados hacen la realidad. Pero ¿ toda la realidad es desmontable, deconstruible? ¿Cómo desmontar la carne? ¿Cómo deconstruir la biología de los sexos? ¿Cómo entender desde la lógica de un construccionismo social eso que dice Judith Butler (1999, p. 57) de que nada hay prediscurso, ni siquiera los sexos?

Quizá para comprender que las realidades que habitamos no son previas al pensamiento, incluso las del sexo, hagan falta metáforas menos “lógicas” y lingüísticas, como las que propone Fernández Christlieb (1999, 2004): forma, afecto e imagen. Uno puede diseminar los elementos de una construcción discursiva, pero una forma, como ya explicaron los teóricos de la Gestalt, es diferente a la suma de sus partes, las cuales a veces solo son comprobables en relación con esa forma. Un afecto, un sentimiento, no puede decirse qué es ni de dónde viene. Lo que se dice que se siente es siempre otra cosa que lo que se siente. Las imágenes tampoco se construyen, simplemente aparecen. Formas, sentimientos e imágenes, para el caso son lo mismo, porque habitar una forma significa sentir lo que esa forma y percibirse como tal: “ser hombre” significa “sentirse hombre” y “verse como hombre”. Alguien que se “siente hombre” pero que no tiene la forma física de “hombre”, intentará por lo menos verse como tal, adentrarse lo más posible en esa forma. Para ello, sabemos de antemano cuál es la forma de un hombre. ¿Estamos hoy asistiendo al nacimiento de nuevas formas? Hombres que se ven como mujeres pero que no renuncian a tener un pene; mujeres que se ven como hombres pero que se sienten mujeres.

Las formas pueden “deformarse”, más que deconstruirse. En el documental experimental *Dry Kisses Only*,

mientras aparece un corte de la película *El ansia*, las autoras se preguntan por qué, en los filmes de Hollywood que contienen escenas de cama entre lesbianas, siempre se tratan sus cuerpos como si fueran tan frágiles como el cristal. «¿Qué, las lesbianas no follan?», exclama la voz en *off*. «Como si las lesbianas fueran siempre femeninas», le dije a una amiga con la que comentaba la película. «Como si eso fuera la feminidad», me contestó ella. ¿Es lo femenino otra cosa que lo que las mujeres hacen?

Lo que ocurre es que las sociedades están conformadas por formas a partir de las cuales se diseñaron los moldes de las mujeres, esperando, casi siempre forzando, producir sujetos que coincidieran con esos moldes. Los cuerpos que conocemos como de mujeres corresponden a las formas femeninas. Las formas curvas de los pechos, los glúteos y las caderas, la forma cóncava de la vagina —por poner ejemplos geométricos—, redondeces barrocas como las que fueron excluidas de los templos cristianos por su sensualidad. Pero quienes tenían en principio forma de mujer han habitado también formas distintas que no se correspondían plenamente con esos moldes.

No hay nada reprochable en que haya mujeres y hombres intentando disolver, destruir, mutar o multiplicar sus sexo/géneros masculino/femeninos por estrechos e impuestos, a partir de la teatralización, del simulacro, de la hiperritualización, de la cirugía, del uso de hormonas y otras tecnologías. Menos aún en aquellas luchas contra la patologización de la transexualidad y la intersexualidad, o a favor de anular la indicación del género en documentos oficiales de identidad. Todo lo contrario: son luchas políticas que estallan en cuerpos que se resisten a ser domesticados, porque han sufrido en la carne la obligación de ajustarse a formas inasumibles por las razones que sean.

Sin embargo, prevalece también la sospecha de que una cosa es la rebelión de los cuerpos individuales, por muy organizados que se encuentren entre sí, y otra son los efectos reales que tales actos «performativos», en

tanto se plantean como actos políticos, puedan tener sobre el binomio masculino/femenino como forma de pensamiento, en tanto que los sexo/géneros, otra vez Bourdieu,

no son meros “roles” que pueden interpretarse a capricho (a la manera de las *drag queens*), pues están inscritos en los cuerpos y en un universo de dónde sacan su fuerza. El orden de los sexos es lo que sustenta la eficacia *performativa* de las palabras —y muy especialmente de los insultos—, así como lo que se *resiste* a las definiciones falsamente revolucionarias del voluntarismo subversivo (Bourdieu, 1999, p. 127).

Hay quien teme que ese universo del que se saca fuerza no permita a los individuos más que reproducir lugares comunes, conductas estereotipadas (Rodríguez Magda, 1994, p. 66). La idea de cultura femenina/cultura masculina, sin ignorar el contexto en el que se fraguó, quizá sirva para diferenciar formas de pensamiento que producen incluso cuerpos —también difícilmente dissociables de esas formas, de los llamados “géneros”—, que son más bien construcciones culturales adjudicadas a las personas según sus genitales, es decir, que necesitan el cimiento biológico para ser entendidas. Los géneros pueden rechazarse, destruirse, multiplicarse, invertirse, subvertirse, sobreactuarse, o simplemente aceptarse. Pero lo masculino y lo femenino como culturas, en el sentido psicosociológico que da Simmel al término, son formas antiguas que se habitan más allá del vestuario y el maquillaje que uno haya decidido usar hoy. Los géneros derivan en estereotipos y generalizaciones acerca de los cuerpos; masculino y femenino son más bien conjuntos de valores, formas de pertenecer a la sociedad.

Aquí se puede criticar la asunción de un conocimiento que tiene como límite la imposibilidad y como consecuencia la desmovilización política. La psicología social como ciencia de la cultura es efectivamente una psicología conservadora, y por ello una psicología

femenina en el sentido simmeliano, cuyo compromiso con la realidad no es la transformación con experimentos individuales, porque quien sostiene las formas de lo masculino y lo femenino es la sociedad, no sus individuos, por lo que es asunto distinto que esos individuos sean, por imposición o por voluntad, hombres, mujeres o cualquier otra cosa. La “diferencia sexual de la cultura” se considera aquí en el mismo sentido en que lo hacen pensadoras feministas como Irigaray (1977), Butler (2004) y Braidotti (1994): como el espacio de una escisión que no termina de cicatrizar, por lo que la observación de las partes que aparentemente quedan de cada lado de esa abertura, masculino y femenino como pensamientos vivos, sirve para preguntarnos lo que se hace y se puede hacer en el interior de ellos.

Desde esa escisión, Judith Halberstam (2008) propone la tesis de que la masculinidad, en términos estéticos, no es propiedad exclusiva de los hombres, y que muchas mujeres, especialmente desde la subcultura *butch*, han contribuido a dar forma también a la masculinidad moderna, ampliando a su vez el abanico de masculinidades. Contraria a la idea de desechar estereotipos, ella prefiere hacer taxonomías más imaginativas que las establecidas, por ejemplo, por los sexólogos. Señala que ya desde hace tiempo, en el cambio del siglo XIX al XX, se produjeron formas particulares de feminidad y de masculinidad que mostraron claramente que la feminidad no estaba unida a las mujeres y que la masculinidad tampoco estaba vinculada completamente a los hombres:

La transición de los matrimonios para procrear a los matrimonios románticos, el desarrollo del movimiento de los derechos de las mujeres, los juicios a Oscar Wilde, las revueltas sociales causadas por la Primera Guerra Mundial y el desarrollo de modelos sexológicos de definición sexual desempeñaron un papel clave para desatar por fin los nudos que ligaban el género al sexo y a la sexualidad de forma misteriosa y orgánica (Halberstam, 2008, p. 70).

Las ideas de esta autora apuntan a que este desandamiento del género y el sexo no elimina la masculinidad y la femineidad, y a que estas formas, incluso como estereotipos, sirven como materiales para desdoblar un abanico más amplio de expresiones estéticas, culturales, sexuales, relacionales e identitarias. Esto es, lo que hace el pensamiento con los individuos, y no viceversa.

LO FEMENINO: UN JUEGO CON SUS PROPIAS REGLAS

Es verdad que lo femenino es desde Eva la inducción al mal y la perversión que amenaza el orden de Dios, mediante la seducción, dice Baudrillard (1989). Lo femenino siempre está en otra parte. No está en esa historia de opresión y sufrimiento contada por una revolución sexual que inventó la sexualidad, y con ello el control de la misma. Hay otra historia posible, prosigue Baudrillard, aquella en que lo femenino no se opone a lo masculino, sino que lo seduce. La seducción es permanecer en el reino de las apariencias, fuera del orden de la verdad. De hecho, solo la seducción se opone a la anatomía como destino y a la diferencia sexual como restricción de los cuerpos (Baudrillard, 1989, p. 17). La seducción se presenta análoga a la coquetería como la describía Simmel: el juego de dar y no dar simultáneamente; es una forma en la que no hay activo ni pasivo, ni objeto ni sujeto, ni interior ni exterior; opera en un instante y no tiene más fin que sí misma, la sociabilidad diría Simmel, esa comunicación que se da para conservarse, la conmemoración de las condiciones originarias en que se fundó la colectividad (Fernández Christlieb, 1999, p. 58). Se trata de un ritual que obedece a reglas, no a normas ni modelos.

Con la seducción, lo femenino es la indeterminación. Mientras que lo masculino es la división y jerarquización de los sexos, hombre/mujer-masculino/femenino donde lo femenino es una carencia, lo femenino es la indeterminación sexual, la reversibilidad de los sexos, el travestismo, el juego libre de las apariencias sin refe-

rencia a una esencia (Ibáñez, 1994, p. 107). La fuerza de lo femenino radica en la indistinción entre profundidad y superficie, entre esencia y apariencia, entre original y copia, a la que apela la teoría de la performatividad de Judith Butler (1999). «Lo masculino es cierto, lo femenino es insoluble» (Baudrillard, 1989, p. 17).

Visto así, según Baudrillard (1989, p. 22-23), la historia de la dominación patriarcal es inverosímil. El discurso universal sobre la desigualdad de los sexos, motivo de la modernidad igualitaria y revolucionaria, es un contrasentido. La hipótesis inversa es más interesante: lo femenino como indeterminación siempre ha sido dominante como forma «secreta y virulenta de la insexualidad». Es el desafío triunfante de la seducción. Por ello lo masculino siempre ha tenido que defenderse inventando instituciones y artificios, signos de su debilidad.

Baudrillard, Fernández Christlieb e Ibáñez hacen una lectura de lo femenino como un universo simbólico que juega con sus propias reglas; un juego de formas que existe como realidad independiente de su creador y de su receptor, en el sentido en que lo piensa Halberstam con la masculinidad: lo femenino hoy no es habitáculo exclusivo de las mujeres, en tanto que ni siquiera está muy claro qué es una mujer, que aquí aparece en todo caso como uno de los objetos inscritos en el *eón* de lo femenino. Es un pensamiento al que los hombres también deberían acceder —en el sentido de abandonar esas ansias de hacerse en todo momento de la palabra y el control, de producir y dominar—, y preguntarse si tiene algún sentido ser un hombre masculino o valdría más disolverse en el juego de la incertidumbre o la multiplicidad que supone aquí lo femenino.

Por otra parte, esos autores señalan —con mucha ligereza, por cierto— que los movimientos feministas no entienden que ingresar en una lucha por la autonomía, la individualidad y el gobierno (cultura masculina), implica el abandono de un saber más valioso (seducción, cultura subjetiva) que el burdo poder que históricamente han ostentado los hombres (poder político y sexual). Según ellos, entrar en la dinámica de la producción y el

valor, rejerarquizando los sexos, a la manera masculina no sirve a las mujeres porque no hace más que reforzar esos valores masculinos de acuerdo con los cuales la sociedad se divide y jerarquiza; “complicidad con el orden de la verdad”, dice Baudrillard. A menos que se trate de un «feminismo reversivo», dice Jesús Ibáñez, que opere en el orden de la seducción desafiando al poder a ser más poder hasta que reviente; mujeres que se agencian ciertos mecanismos con los que los hombres ejercen su dominio sobre los cuerpos de las mujeres como la pornografía, la prostitución, el maquillaje. Si ellos las feminizan, ellas se hiperfeminizan. Quizá esto pueda ocurrir así en la esfera filosófica en la que elucubraba Baudrillard, pero las mujeres que encarnan esos artificios, esas que se hiperfeminizan como lo relata la escritora Itziar Ziga (2009), nunca dejan de vibrar con masculino espíritu de lucha y quizá también de venganza. Y es totalmente falso que las mujeres no hayan logrado nada para sí mismas con ese espíritu masculino, aunque explícitamente lo que hayan querido es ser hombres para hacer cosas que para ellos son tan triviales como ir a la universidad y arrojarse discursos sobre lo femenino.

Lo de la cultura femenina, así, como conjunto de valores, como conservación de la cultura, como sociabilidad, como seducción, como juego, como ritual, como indefinición e incerteza, incluso como derecho al silencio y a la debilidad, está muy bien siempre y cuando sea eso: un derecho y no la obligación a la feminidad, ni siquiera la obligación a ser mujer. Está muy bien sobre todo si es promovida entre los hombres que se creen herederos de unos privilegios, o que se sienten atados a su virilidad. En los autores que aquí revisamos hay, por lo general, una idealización del imaginario femenino, eso es verdad. Pero es verdad porque todo estereotipo es un ideal de forma. Los eones son formas ideales que rigen la vida social, se reproducen ritualmente. Lo femenino es un ideal porque es un ideario. Es un ideal estético, pero también un ideal ético. Una cultura masculina quizá no es reivindicable como tal porque, parafraseando a Monique Wittig (1992), implica la conciencia de dis-

poner por derecho de dos o más esclavos durante toda la vida; sin embargo, es injusto descalificar con argumentos de masculinización las luchas que permitieron el acceso de muchas mujeres a la palabra, con la que eventualmente se puede decidir también permanecer callada.

Sin embargo, si uno tiene que plantear esta cultura desde un punto de vista psicosocial, donde importan formas de pensar, formas de sentir, una manera de nombrar esas formas es femenino y masculino. Es una manera de explicar la tensión de la sociedad que se puede argumentar, alternativa a la idea de clases sociales, por ejemplo. Porque incorpora una cantidad de estereotipos, como la debilidad, como la reproducción, donde puede uno ver que son formas de pensamiento y sentimiento de una sociedad completa, no formas de agrupación, de gremiaje, de relaciones económicas, sino algo verdaderamente psicosocial. Se podría proponer lo masculino y lo femenino para toda la cultura y para ninguna persona (Pablo Fernández Christlieb, en conversación con quien suscribe este artículo).

DE LA CATEGORÍA A LA ANÉCDOTA: CULTURA FEMENINA UN SIGLO DESPUÉS

¿Qué hay de la cultura femenina a la que refirió Simmel hace cien años? ¿Es verdad que se ha mantenido al paso del tiempo y se ha eternizado? La pregunta no tiene sentido si consideramos la cultura femenina como la etiqueta para un conjunto de valores encarnados un día por las mujeres, justamente porque no se trata más que de una etiqueta. Resulta más interesante conocer de qué manera esos valores son atribuidos a personas concretas en una sociedad que se concibe a sí misma como heterogénea y “multicultural”, personas que a su vez asumen esos valores pero también los recrean.

Eugenio D'Ors, también conocido como Xènius, concibió a *La Ben Plantada* para pensar y comprender su Cataluña, llevando a cabo un ejercicio de ciencia de la

cultura con una metodología muy peculiar que describió en términos de *extraer la categoría de la anécdota*. Se trata de una psicología de Cataluña a través de una feminidad ideal, un «breviario de raza», en términos de su autor. Pensar a Cataluña como una cultura femenina. Sin embargo la catalanidad que Xènius quiere dibujar no se correspondía con un nacionalismo, respecto al que se declaraba contrario, y menos con un



racismo. «Raza», dice Xènius en el prólogo de 1937, no refiere a esa «entelequia antropológica» que estudiaban los etnógrafos en Alemania. Se trataba más bien de una «tradición espiritual», equiparable a lo que Simmel entendía como cultura, «una síntesis del equívoco de una palabra», que al momento que se escribía *La Ben Plantada*, en las vísperas de la Gran Guerra, tomaba un triste estatus oficial dentro de la «paganía germánica»,

al igual que había tomado antes el término «nación».

La Ben Plantada es un ensayo que recurre a la construcción de un personaje ficticio, Teresa (nombre castellano que representa austeridad, pero que en Cataluña «tiene otro sabor, dulce, casero, caliente y substancioso, como la *coca ensucrada*»), para definir los rasgos de la catalanidad ideal. Estamos ante una mujer joven de un metro con ochenta y cinco centímetros de estatura, sesenta y cinco centímetros de cintura y tronco helénico, «busto pleno de dignidad», rasgos y medidas que reproduce fielmente la escultura de Eloïsa Cerdan que se encuentra en el Parc Turó; una escultura que revela clasicismo, ese culto a los límites. Su nombre no es conocido en la aristocracia ni en ninguno de los círculos públicos de Barcelona.

Sin embargo pensamos que Teresa no es suficiente para explicar el espíritu de la Cataluña de hoy; esperamos que los estudiosos del *noucentisme* y de la obra de Xènius disculpen las osadas alusiones a su querida «efigie arquetípica, angélica a fuerza de clasicismo», pues la utilizaremos para pensar el «espíritu mediterráneo» contemporáneo más bien desde sus impurezas, desde «la conciencia de la mestiza», como propone la feminista chicana Gloria Anzaldúa (1987), «alma entre dos mundos, tres, cuatro». Nuestra anécdota tiene que ver con las *chicas latinas*, adolescentes originarias de países latinoamericanos que viven en Barcelona.

Y es que Teresa, *la Ben Plantada*, y las chicas latinas comparten una misma travesía. Aunque de padre y madre catalanísimos (en virtud de lo cual Xènius celebra la pureza de su sangre) Teresa, como la mayoría de las chicas latinas de Barcelona (porque algunas son de Centroamérica y una que otra de México), nació en Sudamérica. Teresa porque sus padres hacían una larga estancia de negocios, las chicas latinas porque de ahí son sus padres. Teresa también ahí creció y hace apenas dos años que está en Barcelona, pronunciando apenas un par de palabras en catalán. En cierto sentido Teresa es tan «inmigrante» como las chicas latinas, a quienes no les cuesta mucho trabajo aprender a hablar en

catalán, pero que no terminan de comprender por qué en la escuela son obligadas a usarlo si su lengua materna es perfectamente entendida.

Como señala Braidotti (1994, p. 61), la migración es un trayecto impuesto —al contrario que el nomadismo—; por tanto, es común que quienes migran intenten comportarse como si estuvieran en su país de origen, aunque esto a veces resulta un tanto engañoso, sobre todo en el caso de los adolescentes. En el caso de los chicos y chicas latinas de Barcelona realmente hay una *etnogénesis* (Feixa et al., 2006), esto es, el nacimiento *in situ* de una identidad que utilizan para agruparse, que cuenta con elementos del lugar de origen, pero que suelen ser los más estereotipados de acuerdo con modelos globales de la “identidad latina”, que a su vez provienen de una hibridación reciente con elementos de otras subculturas urbanas como el hip-hop y el rap, desembocando en el “bum” de la música reguetón: «A nosotras nos gusta ir solamente a discotecas latinas. Porque si vas a una discoteca española, no ves el mismo baile que tenemos nosotros. Ellos [los españoles] dicen que es feo ver cómo bailamos reguetón, al bailar más pegado... Ellos dicen que es muy vulgar el baile», explica Claudia, una chica ecuatoriana de dieciséis años que lleva seis viviendo en Barcelona, ciudad en la que se inventa la latinidad, al igual que en otras ciudades del mundo con una gran comunidad latinoamericana.

Según Xènius, en 1911 hay dos maneras de vestir: la de las mujeres inteligentes y la de quienes no lo son. Las inteligentes van holgadas, cómodas, “esponjosas” (*flonjas*), emulando a las esculturas de la Grecia clásica, como la Venus de Milo. Las no inteligentes van ceñidas «en cosas diminutas y estorbosas, chocantes al ojo del forastero», porque se han creído que esa es la última moda en París.

Es preciso para Xènius definir, además de su apariencia, el entorno en el cual *La Ben Plantada* veranea, no porque ese entorno influya en este arquetipo de feminidad, sino porque entorno y arquetipo forman parte de la misma unidad. El lugar de veraneo de Teresa es

un pequeño pueblo elegante junto al mar Mediterráneo, «porque la Raza ahí florece sin estorbo y porque las casas están unidas a la tierra por alguna otra cosa que unos cimientos, y al mar, por alguna otra cosa que un reflejo movedizo». Es así como representa ese otro pilar del ideario noucentista, la mediterraneidad, ligada a la luz cálida que la Europa interior y los países nórdicos añoran —en realidad D’Ors lo que intenta es oponer el



catolicismo latino al luteranismo de esos países—, que permite que los conocimientos devengan imágenes, porque los pensamientos se pueden mirar, pero también se trata de un ansia de unir esa potencia figurativa con la profundidad marítima, «el ardor con el límite» (Pérez-Borbujo, 2009, p. 26).

En 2011, las chicas latinas de Barcelona, vistas todavía por muchos como forasteras, chocan al ojo de los

autóctonos por la cantidad de maquillaje con el que salen a la calle. ¿No son inteligentes por ello? Según cuenta Ángela, una chica que al llegar a Barcelona a los trece años experimentó la transformación de mexicana a latina, el maquillaje se trata de una forma de estar y pertenecer a la calle, de no dejarse intimidar por quienes te ven distinta, como inmigrante:

Para mí, ahora la imagen lo es todo. A mí me gusta verme bien para mí misma, y que me vea bien la gente. Que yo me vea reflejada en cualquier aparador y sentirme guapa. No me siento segura si salgo despeinada, aunque sea a la tienda. La demás gente me da igual, pero ya sentirte parte de algo es sentirte bien... Sentirte bien en la calle, con el conjunto de la gente, porque la calle es hostil, no puedes ir de blando. Porque en la calle siempre tienes que mostrar que eres fuerte. Tú no puedes ir así, tranquilo, porque la gente empieza a emparanoiarse [*sic*], a mí también me pasa. Nos da la paranoia de que la gente te mira mal a veces. Ya por eso se empiezan a pelear. La gente en la calle está más a la defensiva. Por eso necesito mostrar una actitud segura de mí misma. Si a mí me vienen cinco latinas, todas chulas, todas ya de pose, y ven que yo bajo la mirada y me pongo nerviosa, cien por ciento segura de que me van a decir algo, y ya me ven así... Si yo voy a mi bola, paso de largo y no las miro ya no me dicen nada, quizá me miren mal pero no me dicen nada. Yo creo que en la calle tienes que hacer tres cosas: ir seguro, no buscar problemas y estar en tu mundo, a tu bola, ir a donde tienes que ir y punto. Da igual si te conocen o no, les satisface, no sé. Hacer sentir vulnerable a otro te crece más, como que te alimenta: "Ahora estoy peleada con todos y nadie se va a meter conmigo". Si alzas la mirada, ya te van diciendo: "¿Qué miras?". Aunque no te toquen, eso ya es violencia. A veces sí me han dicho cosas, pero cuando era tontilla. Ahora, si alguien me busca a mí, ya no me voy a quedar callada tampoco. A veces ya no sé distinguir, ya cada mirada pienso que es mala... Mirada de "¿esta qué, esta de qué me va?". Te miran de arriba a abajo, es una mirada de desprecio o provocación, puede que la mitad de peleas entre

latinos es por miradas, y de ahí a puños. Se pelean donde sea, les da igual, pero no solo los latinos. Todo lo que ves en la calle es una máscara, cuando están en su grupo de amigos son más alzados. Es una reacción de venir aquí... En México yo también veía a los que se vestían como raperos con desconfianza, porque esa manera de vestir es el estereotipo, por ejemplo, de cómo se visten las maras. Pero aquí lo veo normal, como una moda más. Yo creo que de fuera, los españoles todavía lo ven así... Así como yo me visto también piensan que es porque robo o porque me meto drogas... Cuando he ido con españolas y pasamos junto a latinos los ven con miedo. A mí me da risa, porque se están aprisionando con sus prejuicios. Si ellos no pueden ir tranquilos en la calle no es nuestra culpa, son ellos los que se asustan.

Mujeres y chicas latinoamericanas no están más en la casa, esa proeza cultural de las mujeres según Simmel. Las primeras porque han de trabajar para llevar el sustento, las segundas porque han encontrado en la calle el campo de batalla donde han de ganar su espacio, donde han de conquistar su propia Barcelona. Es en ese entorno en el que las chicas latinas surgen, se inventan, se identifican.

La Ben Plantada es, como podía esperarse, hermosa, pero no de esa hermosura maldita que desordena el destino de los hombres, que los incita a la lujuria y al incesto. *La Ben Plantada* es más bien una belleza que ilumina, y su secreto es su natural mesura y su *seny*, término de la lengua catalana que designa una unidad de sensatez, cordura y buen juicio. Su movimiento, su voz, su manera de mirar, su manera de dar la mano, de vivir, de bailar, tienen una proporción perfecta. La presencia de *La Ben Plantada* lo serena todo. Al verla, en lugar de producirse en nosotros un terremoto, sentiríamos una paz divina que inunda nuestro pecho. Es tan sencilla, tan "pueblo", pero también tan fina, tan señora. Su manera justa, equitativa y mesurada de tratarnos nos haría fraternizar. «Si viniesen a la Escuela de la Ben Plantada las generaciones a ganar serenidad, a curarse de

romanticismo, a salvarse de mentiras y captar el estilo de normas de belleza y bien vivir».

Las chicas latinas, por el contrario, provocan con sus cuerpos a los chicos autóctonos que las miran desconcertados en el colegio. O al menos eso es lo que dicen sus profesores, quienes no dudan en señalar la sensualidad y la precocidad de estas chicas como uno de sus principales problemas escolares, como dice una de sus profesoras de secundaria:

Es cierto que como mujeres están más desarrolladas, en todo este aspecto de pareja, sexual, van muy por delante de las chicas de aquí de Barcelona; se visten de una manera diferente, y son menos... menos... No sé cómo explicarlo... No es que sean más "frescas", pero sí que tienen menos manías, tienen menos problemas a la hora de tener una relación con chicos, eso sí.

A lo que otra profesora añade:

Algunas notamos que tienen un desarrollo de relación con el sexo opuesto muy fuerte, tienen como una... No sé, se les nota que... que está muy bien, pero que no les deja centrarse, y pienso que es una cosa que ellas... No sé, será de los diferentes países que sí que más pequeñas están aquí, y a lo mejor ellas en su país ya se desarrollarían como si fuesen personas "adultas", ya tendrían otro desarrollo, no estarían a lo mejor... Y hablo de la parte de Centroamérica... Tienen un desarrollo que dices, muy... A ver, sí, muy sensual... Y aquí los chicos se quedan un poco desconcertados y eso provoca, y ha provocado algunas cosas que no... O sea... Como algún embarazo no deseado, algunas cosas de este tipo...

Por su parte, el director de la escuela analiza:

Se observa que tienen otro sistema de valores. La mayoría tiene valores tradicionales, más tradicionales que los de aquí, en teoría. Pero en la práctica son más precoces, por decirlo de alguna manera. Alguna vez lo hemos

discutido a un nivel más profundo, a veces parece que tienen un vacío, un vacío sentimental, existencial, por el hecho de haber migrado. Y que una manera superficial, que parece rápida aunque no lo sea, de llenar ese vacío es convertirse en madre. Hay que plantear que quizá se trate de necesidades afectivas que después se traducen en una cosa más sexual, pero que en el fondo hay una necesidad afectiva profunda en esta demanda de llenar la propia vida. Cuando las chicas actúan con agresividad hacia otras chicas normalmente es por los chicos.

O sea que, según este director, su comportamiento "sexualmente precoz", ese que tanto afecta a su rendimiento académico, es una contradicción cultural, incongruente con el sistema de valores que pregonan, y ello se debe a cuestiones psicológicas, casi del orden del inconsciente.

Daniela, una chica colombiana de dieciséis años, tiene su propia versión, que suena más a razonamiento que a vacío existencial:

La ideología de algunos españoles es que tener un hijo a los dieciocho años o a los veinticinco es aún muy joven. Como te puedes dar cuenta la mayoría de las españolas tienen sus hijos a partir de los treinta y cinco, cuarenta. Pero, dime, tú con eso no vas a disfrutar nada. Mientras que si tienes tu primer hijo a los veinticinco años, cuando tenga quince años tú tendrás cuarenta. Puedes disfrutar y enseñarle muchas cosas de la vida.

Pero otra directora de secundaria reitera:

Las chicas sudamericanas, en el tema de formar parejas, son mucho más precoces que las chicas de aquí. Es decir, una chica sudamericana de quince años probablemente ha tenido muchas más experiencias que las que pudo haber tenido una chica de aquí... A ver, una chica centrada. Una chica desorientada de aquí pues igual. Que no quiero decir que esté desorientada, pero mientras que aquí cuando una chica de trece o catorce años tiene una pareja y

tiene relaciones parece que entre ellas no es tan anormal. No digo trece o catorce, pero la verdad es que son mucho más “avanzadas” en el inicio de las relaciones sexuales.

Si Teresa también nació en Sudamérica, ¿por qué no adquirió los hábitos de las chicas latinas? ¿Por qué prefirió la mesura a la sensualidad desbordada? ¿Es que hace cien años las mujeres latinoamericanas no habían despertado aún esa llama que culturalmente las caracteriza? ¿Quién despertaría esa llama? ¿Sería el barbudo y chingón conquistador, como dijera Octavio Paz, que tomó a la Malinche?

Como pensaba Simmel, para Xènius el ideal de conservación de la cultura ha de encomendarse a una figura plenamente femenina, que ha de ser mesurada para no romper el orden del mundo masculino. La catalanidad, identidad inmersa y marginada por una identidad mayor e impuesta, ha de asumirse como femenina pero, como hemos dicho antes, con una feminidad ordenada. Xènius asume la catalanidad como cultura femenina, lo cual quiere decir que no es por supuesto una “raza” que pueda imponerse a otros pueblos. Simplemente ha de cuidar su casa.

Aquí encontramos por fin semejanza entre Teresa y las chicas latinas, sobre todo si miramos la historia de sus madres, que no contentas con dedicarse al cuidado de la familia en sus países, con mantener el calor de un hogar —quizá porque el hogar ya era muy caluroso—, han viajado a Barcelona a encargarse de los yayos (abuelos) y niños catalanes cuyas familias necesitan tiempo para trabajar y para disfrutar del ocio que caracteriza a la ciudad. Las chicas heredan este rasgo de maternidad extendida, además de otras cualidades culturales que las hacen ideales para proseguir y profundizar los valores de una cultura femenina, según dice la directora de una de las escuelas donde las chicas latinas estudian. Desde su punto de vista la cultura latinoamericana es aun más femenina que la cultura catalana:

Encuentro que las alumnas latinoamericanas cuando llegan tienen un ritmo más lento, mucho más lento. De en-

trada pienso que aquí el ritmo es mucho más rápido. Eso a veces les agobia. Por eso, yo creo que les interesan aquellas salidas laborales que tienen relación con el cuidado de las personas... De trato con personas. Además pienso que pueden ser muy buenas profesionales aquí, porque tienen la tranquilidad y la calma que a veces necesitan las personas mayores. Una persona mayor no necesita a su lado un frenético que esté estresado. Necesitan personas que hablen pausadamente, que caminen lentamente. Pienso que este ritmo es para estas personas fácil de tener y de poner en práctica. Y estoy segura de que trabajo social, relaciones laborales... Trabajo social sobre todo, ciclos formativos de cuidado a personas con discapacidad, a personas mayores. Creo que son personas muy adecuadas, y pienso que lo hacen muy bien, y normalmente se inclinan por estas tareas.

¿Se interesan por estas tareas porque es lo que se les da mejor? ¿Es porque que son las tareas que han visto hacer a sus madres? A estos motivos ya se podría añadir que es ahí hacia donde se les orienta. Pero efectivamente también es una especie de herencia. Jazmine, una chica boliviana de dieciocho años, desde hace siete vive en un departamento donde su madre y sus hermanas cuidan a una señora mayor, la dueña del departamento, que tiene demencia senil. Su madre está también en otros trabajos, por lo que a Jazmine le toca ocuparse buena parte del día de la señora. De lunes a domingo, veinticuatro horas, ellas se encargan de esta mujer a la que sus hijos solo ven media hora a la semana: «Siempre está presente con nosotras, en todas nuestras reuniones. Las navidades tenemos que estar aquí con ella».

Parece que las chicas latinas, además de cuerpos sensuales, están destinadas a ser buenas cuidadoras, como sus madres. Cultura femenina pura y dura: son las encargadas, a un coste económico muy bajo por cierto, de conservar la parte más frágil de esta sociedad, sus niños y sus viejos. La figura de *La Ben Plantada* se encuentra todos los días con ellas en el Parc Turó. Algunas están como “internas”, o sea que viven en las casas donde trabajan al igual que Jazmine, y reciben sueldos

bajísimos con la promesa de que les van a “sacar los papeles” para que puedan trabajar y residir legalmente en España, cosa que a veces no ocurre. Muchas de sus hijas ya están viviendo aquí, y tienen el sueño de hacer otro tipo de carreras profesionales. ¿Serán sus cuerpos y su “cultura femenina” los obstáculos para hacerlo?

Xènius lamenta amargamente cuando Teresa, *La Ben Plantada*, al final del verano, se rebaja de *categoría* a *anécdota*, se individualiza, y encuentra un prometido, un joven diputado demócrata. ¿Qué significa que Teresa (pueblo catalán) se comprometa con un diputado demócrata y «modernista» gallego (¿español?)? ¿Adónde la llevará? ¿Es la democracia moderna la que se lleva todo lo que representa *La Ben Plantada*? Cuando *La Ben Plantada*, representante de la tradición se va, se pierde la esencia de la catalanidad:

Volvemos a ser bárbaros, como bandoleros, guerrilleros, violadores de sepulturas. Volvemos a ser íberos furiosos, perdemos nuestra ganancia de civiles mediterráneos. Volvemos a ser africanos, porque aquello europeo, aquello clásico que había en nosotros, solo el culto a la Bien Plantada lo puede mantener, acrecentar y restaurar. La tragedia se consuma, se va el verano, y ya nada se puede hacer (D'Ors, 1911, p. 100).

La Ben Plantada es un esbozo de vida y arquetipo de una feminidad perfecta que reúne gracias de armonía corporal, artífice y representación de la doctrina del seny. Una cultura femenina perfecta desde el imaginario masculino, cuya perfección quedaría en entredicho con la apertura de Cataluña a Europa, pues le daría plena entrada a la sociedad de masas en la que perdería su intimidad, su conservación, su identidad (Rius, 2009, p. 32); es la contradicción de la cultura femenina que si, se hace pública, no es fiel a los valores femeninos, porque imita los masculinos. ¿Qué habría pensado D'Ors de la apertura de Cataluña a América Latina? ¿Qué habría pensado de estas chicas que poco se parecen a Teresa y que han invadido las calles de Barcelona?

Al igual que a la Teresa de Xènius, a *La Ben Plantada* que está en el Parc Turó de Barcelona se le ve poco, no es lugar que esté en la ruta turística de la ciudad. Quienes mejor la conocen hoy son las mujeres provenientes de Latinoamérica que cuidan niños y viejos por ese rumbo. Esas mujeres son por lo general de estatura más corta que la monumental escultura, pero aunque por detrás han dejado una profunda abertura que se extiende más allá del océano y sus raíces son hondas, encaran y de alguna manera preservan la Cataluña del presente.

No sabemos si esas mujeres conservan la “raza” en el sentido que Xènius deseaba, pero sí constituyen una cultura femenina en el sentido de Simmel: silenciosa, marginal y también encargada de la conservación de la sociedad. Lo que es evidente es que esas mujeres siguen encarnando, como si fuese designio, como si fuese inherente a su forma, a su condición, a su cultura, el estereotipo de servidumbre, de encargadas naturales de la crianza de los niños y del cuidado de los viejos. Estereotipo que asumen porque han asumido también el encargo social de sostener a sus familias, de proporcionarles ese bienestar económico que no se logra en la tierra de origen, y que aquí, según cuentan, sobra.

Podemos referir a la comunidad latinoamericana de Barcelona —y de España en general— como una cultura femenina, según el uso más común del adjetivo, en tanto que se encuentra sustentada principalmente por mujeres. Pero también en el sentido simmeliano si miramos las actividades que vienen a desempeñar: empleadas domésticas, cocina y cuidado de personas. Las labores de conservación de la sociedad, según el pensador alemán. Pero es sobre todo una cultura *feminizada* en varios sentidos. Cataluña alardea de que los estereotipos de género están próximos a ser superados, de que sus mujeres se han liberado, pero es solamente porque ha desplazado en buena medida los valores femeninos a otras mujeres y a una comunidad que se ha insertado en su seno sin que se le reconozca como parte de ella. Hoy, Teresa seguramente estudia tranquila en la universidad porque una chica latina se encarga de su anciana madre. 

Esta manía clasificatoria hace que se pierda una de las cosas clave del pensamiento: la interacción. Los problemas no están aislados, se relacionan.

Pascual Maragall

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anzaldúa, G. (1987). "La conciencia de la mestiza. *Towards a new consciousness*", en Conboy, K.; Medina, N.; Stanbury, S. (Eds.) (1997). *Writing on the body. Female embodiment and feminist theory*. New York: Columbia University Press.
- Araiza, A. (2007). *Tres ensayos de epistemología. Hacia una propuesta de investigación feminista situada*. Trabajo de investigación. UAB-Departamento de Psicología Social.
- Baudrillard, Jean. (1989). *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Becher, H. J. (2008). "Georg Simmel en Estrasburgo (1914-1918). Tres entrevistas con un testigo: Charles Hauter (1888-1981)", en *Revista Colombiana de Sociología*, 31, 69-81.
- Beriain, J. (2000). El ser oculto de la cultura femenina en la obra de Georg Simmel, en *Reis*, 89, 141-180.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Braidotti, R. (1994). *Sujetos nómades*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Butler, J. (1999). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.
- _____. (2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006.
- D'Ors, E. (1911). *La Ben Plantada*. Barcelona: Quaderns Crema, 2004.
- _____. (1964). *La ciencia de la cultura*. Madrid: Rialp.
- Engels, F. (1884) *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.
- Fernández Christlieb, P. (1999). *La afectividad colectiva*. México: Taurus, 2000.
- _____. (2004). *La sociedad mental*. Barcelona: Anthropos.
- _____. (2006). *El concepto de psicología colectiva*. México: UNAM-Facultad de Psicología.
- Feixa, C. (Dir.); Porzio, L. y Recio, C. (Coords.) (2006). *Jóvenes "latinos" en Barcelona. Espacio público y cultura urbana*. Barcelona: Anthropos.
- Halberstam, J. (2008). *Masculinidad femenina*. Madrid: Egales.
- Ibáñez, J. (1994) (post.). *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid: Siglo XXI.
- Irigaray, L. (1977). *This sex that is no one*. Ithaca: Cornell University, 1985.
- Lizcano, E. (febrero de 2007) Seminario: "Investigación de imaginarios colectivos y análisis metafórico". Barcelona: UAB-Departamento de Psicología Social.
- Mill, J. S. (1869). *El sometimiento de las mujeres*. Madrid: Edaf, 2005.
- Osborne, R. (1987). "Simmel y la "cultura femenina" (las múltiples lecturas de unos viejos textos)", en *Reis*, 40, 97-111.
- Pérez-Borbujo, F. "El Noucentisme d'Eugenio D'Ors: ideari de joventut o projecte vital", en Marí, A. (Ed.) (2009). *La imaginació noucentista*. Barcelona: Angla, pp. 17-30.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Ópera Prima.
- Rius, M. (2009). "L'imaginari orsià", en Marí, A. (Ed.). *La imaginació noucentista*. Barcelona: Angla, pp. 31-43.
- Rodríguez Magda, R. M. (1994). *Femenino fin de siglo. La seducción de la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Simmel, G. (1911). *Cultura femenina y otros ensayos*. México: Espasa-Calpe, 1961.
- Simmel, G. (1917). *Cuestiones fundamentales de sociología*. Barcelona: Gedisa.
- Uribe Pineda, C. (mayo de 2007). "Masculino y femenino. Una psicología social de las formas", en revista *Diálogos para Repensar la Psicología*, 5, 28-34. Departamento de Asuntos Sin Importancia. Disponible en <http://dialogosaca.blogspot.com/2008/06/dilogos-no-5-psicologa-social-y-escuela.html>
- Valcárcel, A. (1991). *Sexo y filosofía. Sobre "mujer" y "poder"*. Barcelona: Anthropos.
- Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales, 2006.
- Ziga, I. (2009). *Devenir perra*. Barcelona: Melusina.

SALVADOR MENDIOLA

Hay tres cosas buenas para cruzar la crisis si se pone fea, tres cosas que casi nadie cumple: 1) no tener hijos, 2) no tener automóvil y 3) no tener casa propia. Y si todo ocurre en comunidad de más de dos, mucho mejor, disminuyen los costos y aumenta la diversión y el goce. Saber renunciar, saber no desear, siempre ha sido la mejor solución. Lo demás tiende a ser mero engaño del mercadeo de lo simbólico, mera trampa ideológica de la religión, generalmente la religión del dinero que es donde todas coinciden.

La filosofía del *Seny* de Eugenio D'Ors*

ARMANDO RIVERA

El fin de un siglo construía la torre Eiffel. [...] Su ley moral era el individualismo, como su símbolo arquitectónico había sido la Torre, la estructura vertical aislada, la ascensión sin asunción. Nosotros, la generación siguiente, votamos por la ciudad, la comunidad viva; y contra la torre, por la cúpula: por la política que asume, y no por la política de campanario.

EUGENIO D'ORS.
Confesiones y recuerdos



Seny, del catalán, se traduce "sentido" o "cordura". La filosofía del seny, la filosofía del hombre que trabaja y que juega, es ideal de belleza, pero con orden e inteligencia; ejercicio reflexivo que nos muestra un sentido armónico del mundo y de la vida: la belleza del hombre en toda su dimensión. Esta mirada, asimismo, es parte de un proyecto renovador de la sociedad catalana de principios del siglo xx, que se tornó en reacción contra el modernismo de su tiempo, gracias a la influencia del pragmatismo de James, cristalizado en el ámbito de la estética en combinación con elementos del ámbito de la ciencia, como orden e inteligencia, para lograr la total comprensión de la esencia de la vida.

Este tema ancestral que se empleaba tanto cuando se trabajaba como cuando se jugaba, inteligencia que funge como articulación entre la razón y la vida, y entre el arte y la vida, D'Ors lo explica de este modo:

Fuerza a la vez intelectual y moral, equilibrio en la total producción del espíritu, una plenitud de conocimiento que no desconoce ni rechaza los elementos empíricos, sino que sabe ordenarlos y subordinarlos dentro de ritmos noblemente intelectuales. [...] El *seny*, la Inteligencia, la razón íntegra, la razón viva, la facultad de percibir, no únicamente lo concreto individual, como la intuición, ni solamente lo universal abstracto, como la mutilada razón de los modernos, sino también lo general concreto, es decir, lo ideal viviente, la naturaleza armonizada, es la concepción nuclear de la filosofía del hombre que trabaja y que juega (pp. 137-138).

* E. D'Ors. (1914). "La filosofía del hombre que trabaja y que juega". En Cultura. *Antología mensual de buenos autores*. Editorial México Moderno, 1921, pp. 115-167.



Para D'Ors, la filosofía es “una serie de reposos que cortan un movimiento. Pero no reposo sin movimiento ni movimiento sin reposo” (p. 121), es decir, la filosofía no es contemplación pura, sino contemplación que forma parte armónica e íntegra de la acción, que se encuentra en el trabajo y en el juego. Es, en una palabra, vivir; caracterización de la vida humana, que surge del fondo común como una concepción estética. El trabajo, actividad humana anclada en la necesidad, dirigida por el porvenir, supuestamente incluye sólo aquello que sirve para el desarrollo y el progreso en el conocimiento científico. El juego es la parte de la libertad, de la curiosidad, donde está todo lo superfluo y lo contingente. La actividad científica se mueve con previsión, formula leyes abstractas y generales, pero también con curiosidad, indaga las causas concretas y hasta particulares para proponer una comprensión original a la expectativa no cumplida. Hay armonía entre la necesidad y la libertad en toda práctica humana. La belleza es el centro en que

se funden ambas dimensiones, y la actividad científica no se escapa del proceso; por tanto, es de naturaleza estética (ritmo, armonía) y racional (proporción, orden).

En la época de D'Ors, el intelectualismo ensalzaba la ciencia por creer que esta entendería toda la vida. El romanticismo rebajó la ciencia por considerarla incapaz de comprender la vida. La filosofía del hombre que trabaja y que juega enaltece la ciencia, sin dejar de reconocer que no comprende toda la vida. Pero la ciencia es parte de la realidad, por consiguiente tiene elementos estéticos, una parte que no es racional. La racionalidad científica, entonces, también es una capacidad de comprender más estética: una suerte de inteligencia figurativa, es decir, *seny*.

Esta filosofía es la mirada que ayuda a ver el ritmo articulado de la vida. Plantea como un todo la necesidad y la libertad, la razón y la vida; lo irónico es que sus creaciones siempre son inacabadas, incompletas, dado que después de la unidad creada surgen nuevos esfuer-

zos de creación, que provocan la curiosidad y nuevas potencialidades. Esto sugiere un sentido de armonía estética y cíclica de la vida.

De este modo, D'Ors reconcilia lo etéreo y lo práctico, la ciencia y el arte, lo racional y lo estético, elementos en pugna en su época. Su filosofía ve a la realidad como belleza, que es lo mismo que armonía, delicada adecuación de cada cosa en un todo.

Como se comentó al inicio, su proyecto estético, renovador, reaccionario contra el modernismo de principios del siglo xx, se inscribió en otro de la cultura catalana llamado *noucentisme*. Su visión estética, contraria al modernismo y al naturalismo, se basa en la voluntad, hace las veces de arbitrio, de ahí el nombre de su dimensión estética: arbitrarismo. Impone un orden a la naturaleza pero la concilia con la libertad. De este modo, la voluntad impone el ritmo, la armonía y la belleza en la realidad.

Si el romanticismo y el modernismo desgajan al hombre, D'Ors busca entenderlo en toda su realidad precisamente en el arte, por ser ahí donde, de modo más neto, se manifiesta la unidad del ser humano. Su concepción del arte responde, pues, a la conciencia de esta unidad: todas las acciones humanas tienen un componente estético, toda acción humana es creación, porque la belleza es la categoría que ordena las acciones humanas. Como se encuentra en cada acción, la belleza es la norma que la ordena, por lo que la estética es ética, o la belleza se ensambla con el bien. Por su parte, como el pensamiento es acción, también se mide por la belleza, y su función es buscar el orden de la naturaleza, la verdad. Así se ensamblan la belleza y

la verdad. Esta visión unitaria del hombre por medio del arte, nexos entre espíritu y materia, fue lo propio de Grecia y Roma, por lo que D'Ors propone una vuelta a los planteamientos clásicos, basada en la función educativa del arte. La belleza es una dimensión de la verdad que la revela. Esta nueva estética pide precisamente un arte jerárquico, ordenado, clásico, en lugar del arte sentimental, lírico, impresionista. D'Ors busca las normas —la síntesis, fundamentalmente, entre libertad y autoridad— que faciliten el regreso al equilibrio, gran consecución clásica. El arte, pues, podía ser una libre creación; una arbitrariedad, en suma.

La reforma de la sociedad catalana que pretendió D'Ors en su momento debía comenzar en el campo estético, ya que la generación anterior, modernista, con su dogma “el arte por el arte”, carecía de un fin para conducir los intentos modernizadores, por más que su rechazo del positivismo anterior fuera acertado. D'Ors se opone a la estética modernista por su individualismo y por su sentimentalismo tradicionalista catalán. Es un afán estético y proyecto reformador de la sociedad que van de la mano porque el arte es el medio apropiado para la comprensión de la existencia humana.

La estética orsiana, orden y armonía, es clave en el tratamiento del problema dicotómico trabajo-juego, estable-dinámica, de la vida, y en la solución que aporta. Entre la concepción dinámica de la vida, en la que el reposo es mera apariencia, y la concepción estática, para la que lo aparente es el movimiento, D'Ors propone una solución en virtud de la noción de ritmo; la naturaleza del dinamismo, fuerza, movimiento, pero por el ritmo tiene orden, es inteligible. El ritmo, por tanto,



El trabajo, actividad humana anclada en la necesidad, dirigida por el porvenir, supuestamente incluye sólo aquello que sirve para el desarrollo y el progreso en el conocimiento científico.

Para que el suceso más trivial se convierta en aventura, es necesario y suficiente contarlo. Esto es lo que engaña a la gente; el hombre es siempre un narrador de historias; vive rodeado de sus historias y de las ajenas; ve a través de ellas todo lo que le sucede; y trata de vivir su vida como si la contara.

Jean-Paul Sartre,
La náusea

se relaciona con la verdad, pero también con el bien y la belleza. Es armonía, orden, proporción y medida. La vida es orden, pero no pura necesidad previsible. Es razonable, por ser armónica, pero no abarcable por la razón, sino por la voluntad.

La voluntad, arbitrariedad, es la forma del ritmo armonioso de la vida. Es la energía de una mirada en particular, que ejerce control en la creación de la vida. La voluntad es esencialmente la creadora del modo en que se vive, y viceversa, la vida es la creadora de la voluntad del hombre. Un ritmo armónico es una metáfora del mundo, de la realidad, que se instala en el pensamiento, en el sentir, en la mirada y en el hacer, que puede ayudar a ver la vida de forma más adecuada al intelecto, la imaginación, la memoria o el carácter, y comprender cierta cultura o sociedad.

El proyecto noucentrista pretende ser una obra de civilidad, de ciudadanía en sentido griego o romano, articulada en torno a una teoría estética, el arbitrarismo, y una teoría política, el imperialismo. La tesis política del arbitrarismo es el intervencionismo, fruto de la ética de la responsabilidad, en oposición a la ética de la igualdad que defendía la generación anterior. El planteamiento igualitarista que D'Ors rechazaba no sería sino el individualismo y el liberalismo nacionalista propios del burgués, y no del ciudadano en sentido clásico. Según el imperialismo, no todos los pueblos son iguales, sino que unos son responsables de otros. Por el imperialismo ha de lograrse una sociedad jerárquica, ordenada, según el modelo de socialismo federativo y un sindicalismo no revolucionario. Esta idea de orden y jerarquía es uno de los ejes del pensamiento orsiano. 

DECÁLOGO PERIODÍSTICO DE JOSEPH PULITZER

Siempre y nunca

1. Siempre luchar por el progreso y la reforma
2. Nunca tolerar la injusticia y la corrupción
3. Siempre combatir a los demagogos
4. Nunca pertenecer a ningún partido político
5. Siempre oponerse a las clases privilegiadas
6. Nunca disimular la simpatía por los pobres
7. Siempre mantenerse devoto al interés público
8. Nunca estar satisfecho con publicar solo noticias
9. Siempre ser drásticamente independiente
10. Nunca temer atacar el mal

El Impresionismo filosófico y la estética en Georg Simmel

MARTÍN MORA

«**D**emasiado especulativa, aforística y estilísticamente descuidada», esa fue la conclusión tajante empleada para rechazar la disertación que en 1880 presentaba el joven profesor Georg Simmel (1858-1918). El tema elegido era muy contundente en su filiación con la psicología vulgar (*Völkerpsychologie*) de sus maestros Lazarus y Steinthal: «Estudios psicológico-etnográficos sobre los inicios de la música». Una delicada pieza de etnomusicología que sería publicada en la revista que Steinthal y Lazarus editaban como parte de su proyecto de vincular en el estudio de la cultura a disciplinas incipientes como la psicología, la etnología, la historia, la estética, la sociología. Con todo, al año siguiente (1881) fue aceptada para doctorado su tesis acerca de “Las visiones de Kant sobre la naturaleza de la materia”.

De manera inexacta, a veces suele ubicarse a Wundt como el más importante sistematizador de la *Völkerpsychologie*. Sin embargo, es indudable la pertenencia de Simmel al linaje de la etnopsicología. La lista de sus primeras publicaciones puede ser ilustrativa al respecto: trabajos sobre la psicología del pesimismo en Schopenhauer (1886), la psicología de Dante (1886), el libro de Le Bon sobre las masas (1897), el de Tarde sobre las leyes de la imitación (1890), sobre la psicología del dinero (1889), la psicología de la mujer (1890), la psicología de la moda (1895), psicología de la coquetería (1909), Nietzsche (1897), etcétera.

Algo que resulta distintivo en sus escritos es la ausencia casi total de referencias a otros trabajos o auto-



res, por lo que a menudo es difícil rastrear un hilo sistemático que resulte claro entre todos ellos. Aparecen tres clases de reproches continuos a los que se le somete: 1) es un diletante ensayista que ha cambiado de estilo con frecuencia, dándole una impresión de desorden; 2) sus trabajos son difícilmente clasificables porque no se sabe a ciencia cierta a qué ciencia pertenecen (¿investigación pluridisciplinaria?); 3) hay en él un esteticismo que socava la validez de sus investigaciones. No es raro, por eso mismo, que una de las más recurrentes

Las ciencias en vía de formación, tienen el privilegio mediocrementemente envidiable de servir como un asilo provisional a todos los problemas que flotan en el aire sin haber encontrado todavía su verdadero sitio.

críticas que se le hacía era la de cometer «el pecado de la dispersión», la inconexión entre sus trabajos, su predilección por el ensayo y su contaminación de poesía, aforismo y textos que él mismo solía llamar «instantáneas», a la manera de la fotografía y que publicaba en revistas y periódicos berlineses. Tal vez por eso hay coincidencia en tomarlo como un impresionista de la sociología, según lo caracterizaran Mannheim, Tönnies, y algunos de sus alumnos como Lukács y Bloch, por su cuidadosa atención al detalle aparentemente anodino, su saludable afán de novedad y su estilo desenfadado pero siempre profundo. No podría ser de otra manera la polémica, teniendo en cuenta la efervescencia eclosiva de las múltiples disciplinas:

Las ciencias en vía de formación, tienen el privilegio mediocrementemente envidiable de servir como un asilo provisional a todos los problemas que flotan en el aire sin haber encontrado todavía su verdadero sitio. Por la indeterminación y el acceso fácil de sus fronteras, atraen a todos los “sin patria” de la ciencia, hasta que han tomado suficiente fuerza como para rechazar a toda clase de elementos extraños: la operación es a veces cruel, pero purifica de futuras decepciones (Simmel, 1991, p. 97).

El «Borges de la literatura sociológica», como lo ha llamado elogiosamente Serge Moscovici (1988), trabajaba con una perspectiva que atravesaba la materia de sus reflexiones sin detenerse excesivamente en puntualizaciones. En efecto, se le llamaba despectivamente el «maestro del corte transversal»; carente de sistema, en resumen. Sin embargo, Moscovici nos lo presenta con cariñoso énfasis:

Como el escritor argentino, toca las cuestiones más graves con desenvoltura y pertinencia, sopesa una posibilidad tras otra y deja a voluntad del lector la tarea de concluir. Puede decirse, en lo que le concierne, que trabaja una sociología de esteta, una sociología de salones literarios [...] La sociología que él enfrenta no está hecha para ocupar el lugar de la teología (como Durkheim). Se trata ante todo de un estilo. A ojos de Simmel no se trata sino de un nuevo punto de vista desde el cual observar los hechos ya conocidos en tanto que producidos en y por la sociedad [...] La búsqueda de una tercera vía entre el individuo y la colectividad (Moscovici, 1988, pp. 288-289).

Por eso suena injusto que se le etiquetara como psicologista, ya que esta es una deformación contemporánea producto de la especialización de las ciencias. Simmel no es ni menos sistemático que Durkheim y Weber ni menos inventivo en su dominio común. Tal vez todo lo contrario. El hecho es que merece una ponderación más justa y Moscovici la propone:

Contrariamente a la tendencia reduccionista de Tarde o Parsons, él no encara el trabajo de establecer la ley de explicación de los conjuntos sociales como una sumatoria de elementos personales, sino a descubrir el tejido de interacciones entre estos últimos. La psicología no explica grosso modo las propiedades de los fenómenos colectivos por las propiedades intelectuales y viceversa. En resumen, la psicología tiene su papel en la voluntad de explicar la génesis de las formas sociales (*op. cit.*, p. 293).

No abundaremos en la continua antipatía que despertaba entre muchos de sus contemporáneos por su

indudable marginalidad, individualidad, productividad y originalidad, ni en el estigma que el antisemitismo le procuró como freno a su carrera académica. Tampoco abundaremos en la hostilidad de Dilthey ni en la pugna permanente con Durkheim que, a la postre, lo relegó al margen de la sociología preocupada por las instituciones como seña de identidad disciplinar y donde sus digresiones, excursos y ensayos no cabían por su fuerte tono psicológico. En todo caso, para mayores detalles sobre el ambiente en tiempos de Simmel, están las extraordinarias semblanzas que le han dedicado diversos autores (Levine, 1971; Maffesoli, 1985; Freund, 1986; Watier, 1986; Moscovici, 1988; Frisby, 1992 y 1994; Frisby y Featherstone, 1997). Sin embargo, lo anotaremos como muestra interesante de la manera en que las relaciones académicas, las antipatías, los celos inclusive, han desempeñado un importante papel en la configuración de las disciplinas sociales del actual siglo y, al mismo tiempo, como indicador de que la traída y llevada apuesta por las interdisciplinas no intenta sino componer el desorden estancado que las demarcaciones han producido de manera implacable.

LAS METRÓPOLIS Y EL EXTRANJERO

Por razones de pertinencia en este escrito, dejaremos como datos algunas acogidas favorables y rechazos en la tradición de este siglo. No es desconocido que uno de sus alumnos, Robert E. Park, estableció una conexión estrecha entre Simmel y la tradición de la sociología urbana de la Escuela de Chicago, particularmente en lo que Wirth (1938) propuso para establecer una relación entre las formas sociales y la dimensión espacial. De hecho, sus ensayos sobre la metrópoli y sobre el extranjero aparecen como piedra de toque. En cuanto al propio ámbito alemán, suele aparecer el dato de que los fundadores de la influyente teoría crítica de la Escuela de Frankfurt siguieron la interpretación poco halagüeña que el mismo Lukács hizo y contribuyeron a su sistemático rechazo: el trabajo de Simmel les parecía propio de

la ideología burguesa, idealista y subjetivo, incapaz de entender la «verdad objetiva y absoluta del marxismo». De hecho, Adorno mantenía continuas polémicas con Benjamin ya que éste consideraba injustas las apreciaciones hacia su trabajo. Aún más: la reflexión sobre la modernidad que Benjamin desarrolla en continuidad con Baudelaire, adquiere sentido con base en el escrito sobre la filosofía del dinero que Simmel compuso en 1900.

Si bien la variedad de escritos de Simmel permite infinidad de implicaciones, resaltaremos los puntos de fuga que se conectan con la narración de este trabajo: las formas de la socialización emplazadas en el espacio urbano y que incluyen, entre otras, al público, la multitud, el barrio, el gremio, la pandilla, la moda, la religión, etc. En consecuencia, el punto de partida para resaltar su teoría sobre la cultura corre a lo largo de sus aportaciones sobre las formas de la socialización, el estilo como característica colectiva e histórica y la dinámica de la sociedad fundada en el conflicto, en la interacción y en la sociabilidad. De manera más concreta, nos interesan, para los fines de este trabajo, sus impecables trabajos sobre las metrópolis y la vida colectiva, el extranjero como ejemplo de distancia y proximidad simultáneas, las formas de sociabilidad ligadas al conflicto y los usos del espacio como realización de las formas culturales.

Si hoy leemos a Simmel con esa mezcla de admiración es, en gran medida, porque su mirada penetrante ha delineado la lógica de las errancias tan características del actual siglo. Siglo de modernidad en el sentido de Baudelaire/Benjamin. En cierto sentido, como dice Moscovici (1988), Simmel, «¿No es acaso él mismo el extranjero de quien tanto ha escrito? Es sin duda, entre los más grandes sociólogos, el único que es verdaderamente cosmopolita» (p. 278). Es una muestra clara de la relación entre el personaje metropolitano del que habla en sus trabajos, teniendo en cuenta que hizo de Berlín su hogar prácticamente toda su vida. Berlín, una ciudad prototípica del espíritu moderno que liga el desarrollo

económico con nuevas maneras de vida urbana; Simmel y Berlín en una comunión fructífera. Su hijo Hans cuenta haber escuchado decir a su padre que «el desarrollo de Berlín de ciudad a metrópolis coincide con mi desarrollo más intenso y amplio» (citado en Frisby, 1992).

CULTURA FILOSÓFICA

La cultura es el entramado para el acercamiento a lo estético por lo que no debe sorprendernos el permanente interés de Simmel. De hecho, es pertinente recordar que el término *cultura* (Kultur), en tiempos de Simmel, se aplicaba a un amplio rango de disciplinas y prácticas teóricas: filosofía de la cultura, estudio histórico de la cultura, sociología de la cultura, crítica de la cultura, ética cultural, psicología de la cultura, cultura de los pueblos y por Simmel mismo, una distintiva cultura filosófica. Será más claramente comprensible si apuntamos que uno de sus maestros fue Moritz Lazarus quien, junto con Heymann Steinthal, fundó la importante tradición de la etnopsicología o psicología de los pueblos (*Völkerpsychologie*) de la que se nutrió otro formidable contemporáneo suyo, Wilhelm Wundt. En cuanto a la influencia que Simmel ha ejercido, vale la pena mencionar un largo linaje que incluye a Lukács, Kracauer, Mannheim, Buber, Bloch, Adorno, Benjamin, Freund, Maffesoli, Park, Wirth, entre otros.

A lo largo de sus ensayos, Simmel hace notar que la cultura se mueve bajo un principio de individuación en un doble sentido: por una parte es particular a cada sociedad de manera que una cultura no es asimilable por otra; por la otra, es una especie de ambiente en el cual los individuos se forman de manera diferenciada. Queda claro que el número y variedad de las redes y círculos sociales a los que pertenece un individuo informan sobre cierta densidad de su cultura. Una cultura será más avanzada y compleja en la medida en que esta variedad es elevada. En otras palabras, entre mayores niveles de asociación y diversidad con los demás, más devenimos nosotros mismos y somos libres. El grado de permeabi-

lidad, pertenencia e implicación con colectivos distintos articula una pertinencia cultural más tangible.

La cultura se mantiene como una forma supraindividual puesto que no depende de los individuos sino solo, llegado el caso, de su juego de acción recíproca en el marco del conflicto, desmenuzado mediante el corte transversal de factura simmeliana. Así, la acción recíproca pretende evitar las síntesis globalizantes y transhistóricas, ya que su validez no es mayor que la de la reciprocidad observable. Escribe Simmel que cada relación entre los hombres aporta su contribución a la formación del espíritu público a partir del momento en que sus efectos son destilados a través de una multitud de minúsculos canales cuya existencia escapa a la conciencia individual. El adagio que señala que ningún tejedor sabe lo que está tejiendo, se aplica particularmente al tejido de la vida social. Sin embargo, «conviene hacer notar que las formas sociales que emergen de las acciones individuales son el producto de seres capaces de intencionalidad y que esas formas se desarrollan, por así decirlo, de manera paralela a los objetivos que se plantean los individuos y que se dibujan sin estar directamente incluidas en los objetivos perseguidos por los individuos. Con todo, una vez constituidas, las formas sociales actúan sobre los individuos», remata Simmel.

En otros términos, la situación, la forma, se explica desde sus propias coordenadas de pertinencia de manera bastante cercana a como Wittgenstein describe el lenguaje ordinario y sus juegos en tanto que formas de vida. La acción recíproca implica la estructuración y la desestructuración, donde el conflicto permanece en el corazón de las formas de socialización.

ESTÉTICA Y ESTILO

Se ha acusado a Simmel de ser ligero, «elegante pero a menudo fútil». Su elogio del fragmento, del excursus y de la digresión como consideración intersticial, ha contribuido a este reproche. Aunque sus trabajos de largo aliento, como el de la filosofía del dinero y el de

la religión, deberían desmentir esa fatua idea acerca de su obra, es evidente que él es el primero en admitir los límites en su manera peculiar de ver, a diferencia de sus contemporáneos ávidos de un sistema global de explicación sociológica. De paso puede recordarse la manera como Durkheim recibía sus escritos: como elaborados «desde una teoría muy poco satisfactoria, pensados con suma ambigüedad que toda precisión es imposible» (citado en Freund, 1986).

Es evidente que el método del corte transversal de Simmel, guiado por la interacción, «no es en absoluto compatible con la verticalidad de la erupción volcánica de Weber [y Durkheim, añadiríamos]. Weber trabaja en la potencia, Simmel en la sutileza» (Freund *op. cit.*). Contra la ley durkheimiana y la totalización sociológica, nada mejor que la forma simmeliana como trazo de psicología para vitalizar las oquedades de la institución. A diferencia de dichos autores, Simmel no utiliza un estilo que sistematice la puesta de cada fenómeno y estudio en su sitio por adelantado. Más bien, se tiene la impresión de que se entrega a esbozos, proyectos, ensayos, empezando desde el principio siempre. En este impulso reside gran parte de la modernidad de su obra. En esa depurada manera de eliminar lastres y navegar en la escritura con sutileza y elegancia. Moscovici (1988) identifica tres rasgos que explican esta tendencia:

Por principio, los individuos tienen una realidad entera, tanto desde el punto de vista psicológico como social. Además, los problemas que le ocupan son los de la sociedad civil y urbana. Mejor dicho, de una cultura que cambia con el impulso de la ciencia y de la democracia [...] Por último, la sociología es entendida por la mayoría de sus contemporáneos como una ciencia de las instituciones que conviene describir y explicar: los individuos son integrados allí gracias a reglas de una disciplina social, mientras que Simmel lo que detecta es una representación anticuada y él prefiere la sociología como una ciencia de las asociaciones en donde se elabora lo individual pero también lo colectivo (*op. cit.*, p. 300).

En suma, el conjunto de las críticas a Simmel puede sintetizarse en tres supuestas “objeciones”: 1) ha cambiado varias veces de estilo y de presupuestos filosóficos; 2) ha escrito obras dudosas en cuanto a su carácter científico y más propias de un ensayista; y 3) está imbuido de un esteticismo que resta validez a sus indagaciones. Salta a la vista que si algo es justamente su virtud es esa clase de “defectos científicos”. Con todo, está claro que mantiene ciertas constantes en su trabajo como sería el hecho de que nunca da por concluida la materia de sus análisis, cambiando de un tema a otro en la medida en que lo cree resuelto provisionalmente y genera planteamientos que hoy calificaríamos como pluridisciplinarios.

En cuanto al aspecto estético en sus escritos, es insostenible considerar defecto ese matiz, teniendo en cuenta que algunos de sus propios contemporáneos exhibían sin el menor empacho la implicación histórica, religiosa o económica de sus trabajos, como elemento añadido al valor de sus escritos. Entonces ¿por qué lo estético puede ser visto como defecto? De hecho, para Simmel el dominio de la estética constituía una de las maneras más sugestivas de aprehender «el juego incesantemente renovado de las conjunciones, entre lo particular y lo general, sin que pueda ser fijado en una concepción globalizadora» (citado en Watier, 1986, p. 26).

El estilo es entendido por Simmel en tanto manifestación de la cultura como una totalidad. Es el signo visible de su unidad. El estilo refleja o proyecta las formas del pensamiento y sentimiento colectivos. Tal vez la idea de un espíritu de época (*Zeitgeist*) pueda verse como análogo. Dicho así, lo importante no radica en un supuesto estilo individual o el de un arte aislado (un es-



Georg Simmel (1858-1918)

Puede ser una fantasía de nostálgicos, pero es cierto que los cerillos hubieran sido considerados un gran adelanto de haberse inventado después, y no antes, que los encendedores.

Editorial de El País

teticismo de salones de té y galerías), sino en las formas compartidas por los miembros de una cultura datada en un lapso de tiempo determinado, tal y como entendemos las expresiones “hombre clásico”, “hombre medieval”, etc. El estilo es una especie de lenguaje común, un talante peculiar, inclusive cuando parezca estar restringido a algunos cuantos y de lo que se trata es de desmitificar toda clase de lenguajes iniciáticos, exclusivos, para relativizarlos en el lenguaje ordinario.

En su trabajo sobre la psicología del paisaje, Simmel retoma el estilo como una de las formas cristalizadas del ambiente de una época. Señala que el artista es quien consuma el acto transformador del mirar y del sentir con una pureza y una fuerza que le permiten recrear la materia. A diferencia suya, los demás permanecemos más ligados a la materia y, en esa medida, acostumbrados a percibir separadamente elementos donde el artista ve “un paisaje” completo. Asumiendo que no queremos entender esta apreciación simmeliana en sentido estricto por implicar una segregación un tanto elitista, creemos que lo que describe como fenómeno de sentido es valioso para nuestra manera de procurar el análisis desde un punto de vista impresionista en psicología.

Atento a la globalidad de las cosas, a la reversibilidad de sus diversos elementos y a la conjunción de lo material y lo no material, el estilo estético tiende a favorecer una conjunción de época, a reinventar continuamente a los otros y a compartir emociones y sentimientos comunes. Con el pretexto de alcanzar el “fondo de las cosas” suele olvidarse que la forma social es lo que mejor explica ese vaivén de la cultura de una época; esa episteme a decir de Foucault. Toda la reflexión de Simmel descansa sobre esa intuición. 

Para profundizar en el tema

- Frisby, D. (ed.) (1994). *Georg Simmel. Critical Assessments*, 3 vols. Londres: Routledge.
- _____. (1985). *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.
- _____. (1984). “Georg Simmel and Social Psychology”, en *Journal of the History of Behavioural Sciences*, 20, Londres.
- _____. (1981). *Sociological Impressionism. A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory*. Londres: Routledge, 1992.
- Frisby, D. y Featherstone, M. (Ed.) (1997). *Simmel on Culture. Selected Writings*. Londres, Sage.
- LEVINE, D. N. (1971). *Georg Simmel. On Individuality and Social Forms*. Chicago: University of Chicago Press.
- MAFFESOLI, M. (1997). *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, París: Librairie Général Française.
- _____. (1996). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós, 1997.
- _____. (1993). *La contemplation du monde. Figures du style communautaire*. París: Grasset.
- _____. (1988). *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria, 1990.
- _____. (1985). *La connaissance ordinaire. Précis de sociologie compréhensive*. París: Méridiens.
- Mora Martínez, M. (1999). “Horizontes urbanos y quimeras proteiformes. Psicología impresionista de los personajes liminales” tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Moscovici, S. (1988). *La machine à faire des dieux*. París: Fayard.
- Simmel, G. *Rome, Florence, Venise*. París: Éditions Allia, 1988.
- _____. *Philosophie et société*. París. Librairie Philosophique J. VRIN, 1987.
- _____. (1900). *Philosophie de l'argent*. París: Presses Universitaires de France, 1987.
- _____. (1923). *Les problèmes de la philosophie de l'histoire. Un étude d'épistémologie*. París: Presses Universitaires de France, 1984.
- _____. (1981). *Sociologie et épistémologie*. París: Presses Universitaires de France, 1991.
- _____. (1911). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Península, 1988.
- _____. (1957). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986.
- _____. (1908). *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*, 2 vols. Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente, 1977.
- _____. (1912). *Filosofía de la coquetería, cultura femenina y otros ensayos*. Buenos Aires: Espasa Calpe, colección Austral, 1934.
- Watier, P. (Ed.) (1986). *Georg Simmel. La sociologie et l'expérience du monde moderne*. París: Méridiens Klincksieck.
- En Internet
Georg Simmel Homepage http://socio.ch/sim/index_sim.htm

El tiempo a los veinte años en el siglo veintiuno



PABLO FERNÁNDEZ CHRISTLIEB

L

as únicas cosas que tenemos para entender la vida y el mundo son el tiempo y el espacio; por eso Kant los llamó *aprioris*, o sea, ideas previas que tienen que estar desde antes para que uno pueda empezar a conocer cualquier cosa.

1.- EL TIEMPO Y EL ESPACIO: LO QUE SE MUEVE Y LO QUE NO

Para decirlo rápido y mal, pero comprensible, el espacio es eso que no se mueve, que se queda quieto, que al día siguiente está igual que como lo dejamos, y uno puede recorrerlo e ir y regresar por él, y tan no se mueve, que hasta se puede sacar una cinta métrica y medirlo y cuando termina de medirlo sabe que sigue midiendo lo mismo. Y ciertamente, las cosas, como las sillas y los ceniceros, son espaciales, forman parte del espacio, y tampoco se mueven, aunque a veces parece que sí, no tanto cuando se desplazan como los automóviles, sino cuando envejecen y se marchitan, como las personas o las modas, pero ahí lo que pasa es que entró el tiempo y algo les hizo.

Lo que se mueve no son estrictamente las cosas, sino algo distinto a ellas que no es una cosa: eso que se mueve es el tiempo: el tiempo es eso que se mete a las cosas y las avejenta; es eso que se escurre, y que no se puede medir porque sí se mueve, y así, por ejemplo, para saber cuánto dura un minuto, hay que saber qué minuto, porque un minuto de sueño o un minuto de tráfico o un minuto de angustia o el último minuto del partido miden distinto, y depende qué partido. Hay minutos como de tres horas.

Y ya. No hay mucho más que decir, porque luego luego surgen las enormes complicaciones del tiempo, sobre todo ésa de que no se puede describir, de que no tiene definición y tampoco tiene imagen, y es entonces cuando todo mundo usa la frase gastada de San Agustín de que el tiempo si no me lo preguntan sí sé qué es pero si me lo preguntan no sé qué es, que ni siquiera es una buena frase, aunque es mejor que la de los eruditos que siempre dicen que para entender el tiempo hay que leer a Heidegger, aunque nunca dicen qué hay que hacer para entender a Heidegger.

2.- EL TIEMPO DE LA LÍNEA RECTA Y EL CÍRCULO

Como sea, el tiempo puede moverse en dos metáforas típicas, o sobre una línea larga o en círculo: el tiempo de la línea es el que siempre avanza, como por ejemplo el de la idea del progreso, de que siempre vamos mejorando, que es la idea que nos recetan los gobernantes de que siempre estamos mejor que antes aunque no se note, o la idea de la acumulación del conocimiento en la ciencia, de que hay que ir poniendo dato sobre dato como si fuera piedra sobre piedra para construir el conocimiento. El tiempo del círculo es el que siempre regresa, el del eterno retorno, que es la idea de las estaciones del año donde siempre vuelve el tiempo de aguas, de que otra vez es lunes, o la segunda infancia de los viejos que terminan igual que como empezaron, o los ciclos de la historia de revolución e institución y de nuevo revolución y así sucesivamente hasta el fin de los tiempos que no se sabe cómo acaben, si en línea recta o en línea curva. Por eso a veces se mezclan y queda la idea de la espiral, un círculo que avanza, como hélice, pero que no pasa de ser una ensalada de tiempos.

3.- EL TIEMPO QUE SE DETIENE: LA ESPERA

Pero a veces, por ejemplo en el siglo veintiuno, el

tiempo se traba, se atora, y entonces extrañamente deja de moverse y ya no transcurre, sino que, como el cemento, se cuaja, se endurece y se queda quieto: a este tiempo sólido se le llama espera, y es feo: son los minutos que duran horas, los plazos que no se cumplen, las vidas que se pasan sentadas. En la espera, el tiempo que viene no llega. La espera es como la vida que no tiene vida dentro: por eso se habla de horas muertas y de tiempo muerto. Lo que se espera es justo lo que no puede llegar, porque está separado de aquí por un tiempo que no camina y que no pasa, como si se hubiera vuelto un espacio que no se mueve, de manera que no tiene caso explicarle a alguien que eso que espera tarda como dos años, porque esos dos años nunca empiezan a transcurrir, y uno los mira como un desierto, o sea, que en la espera, el tiempo adquiere características de espacio.

Es tan inaguantable la espera, que uno no sólo quiere que ya llegue lo que quiere, como las vacaciones o el fin de semana, sino incluso quiere que ya llegue lo que no quiere, como una operación o un examen, porque lo que no puede soportar es el tiempo muerto. Los condenados a muerte de Texas quieren que ya llegue el día para no tener que seguir esperando, pero como no llega, entonces la vida se les hace larga, o sea que la espera es mejor que la cirugía estética: el que quiera vivir muchos años que se siente a esperar, y verá cómo la vida se hace eterna. Esperando uno es más inmortal que si fuera famoso. Y como dice Manuel Vicent, un escritor valenciano, a los veinte años uno es inmortal, no concibe que algún día tendrá cuarenta, razón por la cual le tiene sin cuidado eso de que si fuma le va a dar cáncer cuando sea mayor. El sida no les da a los inmortales.

Y a los que tienen veinte años se les reconoce, no por la edad, sino porque son aquéllos a los que siempre se les anda diciendo Espérate: espérate a que seas grande, espérate a que acabes la carrera, a que consigas un trabajo, a que tengas tu propia casa,

a que las cosas mejoren, espérate a enero que viene a ver si ya hay algo para ti. Espérate a que tengas mi edad, yo sé lo que te digo. O sea, se le recetan una cantidad de tiempos en línea recta de éstos del tipo de vas a ver cómo te va a ir muy bien, nada más espérate. Todas estas frases tan maduras corren por supuesto a cargo de los mayores, que luego, ya encarrerados, les tiran rollos y moralejas en tiempo circular, de éstos del tipo de cuando yo tenía tu edad yo también quería ser feliz y yo ya pasé por todo eso y yo sé lo que se siente, pero eso sí, que se esperen: hay que tener paciencia, que es la forma dizque comprensiva de decir espérate.

Lo que se supone que tienen que esperar a los veinte años en el siglo veintiuno son los beneficios que la generación anterior construyó para ellos y les tiene preparados: el bienestar, la libertad, la autorrealización, porque toda generación tiene como deber mínimo que la generación siguiente viva mejor que ellos, y la generación que no hace eso es perdida, fracasada y mentirosa. A la mejor eso de espérate es el truco de entretenerlos para que no se den cuenta de que más adelante no hay nada: tú sigue estudiando y cuando termines ya verás. El optimismo es la mentira de superación personal con que quieren hacer que se pongan a esperar con una sonrisota de agradecimiento. El optimismo es la juventud de los cincuentones. Y es una cosa que se vende en Sanborns.

4.- EL ESPACIO QUE ENTRA EN MOVIMIENTO
Y cuando el tiempo se detiene, sucede algo muy raro, y es que el espacio entra en movimiento: es como si las cualidades del tiempo y del espacio se hubieran invertido; ahora, en el siglo veintiuno, es el tiempo el que se queda inmóvil, de una pieza, como si tuviera veinte años, y en cambio, es el espacio, son las cosas, lo que se desvanece, se esfuma, se pierde, como si tuvieran un dispositivo integrado de auto-destrucción. Y al cuerpo humano, en tanto cosa es-

pacial, también le sucede eso en el espejo frente a los propios ojos, lo cual es paradójico: la gente quiere que el tiempo pase para no aburrirse pero que las arrugas y otras vejezes se le detengan, cosa que sucede exactamente al revés.

Como fenómeno psicocolectivo, esto empezó a suceder desde el siglo xix con los sucesivos capitalismo. En el capitalismo de acumulación, ése que le tocó a Engels, se trataba de que las cosas, y el capital, se guardaran, se ahorraran, se acumularan. En el capitalismo de circulación, que ya le tocó a Roosevelt, se trataba de que las cosas y el dinero cambiaran todo el tiempo de manos, se vendieran y se compraran y se volvieran a vender. En el capitalismo de consumo, a partir de los años sesenta, se trataba de que las cosas se gastaran, se acabaran, se tiraran a la basura para volver a comprar más, como los kleenex que fueron las primeras cosas desechables, y luego los encendedores se volvieron desechables, y luego las modas se hacían anticuadas a la primera lavada, y después los coches se fabricaban chatarrizables, y los grupos de rock y las novelas y las películas, y en fin, también las personas que entraban a matrimonios y amistades desechables, y finalmente la juventud, que originalmente era un divino tesoro, se volvió mercancía de temporada. Las cosas agarran un movimiento de fugacidad interno que hace que no duren casi nada y se deshagan o se desechen enseguida, aunque no importa porque ahí vienen otras nuevas. Y por último, en el capitalismo de espectáculo, de lo que se trata es de que las cosas ya no existan, que desaparezcan en el mismo momento que aparecen, como un show, y que en rigor nunca hayan existido, como se ve en la publicidad o en las marcas, Audi, Nike, Nokia, que son cosas que no alcanzan a ser cosas, sino sólo avisos de cosas, o en el arte, donde ya no hay pintura ni arquitectura, sino performance, o en la política, donde ya no hay políticos, sino payasos.



5.- CAPITALISMO DE ANGUSTIA

Este capitalismo de espectáculo, o como lo llamó Vicente Verdú, capitalismo ficción, es un capitalismo de angustia, y es precisamente el medioambiente en el que nacieron los de los veinte años, esto es, es su propia naturaleza, donde todo lo que se tiene ya se fue. La angustia consiste en que no hay de dónde agarrarse, porque todas las agarraderas se le deshacen a uno entre las manos: si uno ya no podía detenerse de un kleenex, mucho menos puede agarrarse de un show. Es la angustia de que el tiempo no pase pero las cosas sí, de que la vida no se viva pero el mundo sí se escurra, de que las cosas se vayan y lo único que se queda parado sea uno: lo único que uno tiene son sus veinte años, y nada de lo que se puede hacer con ellos. Un ejemplo es el arte contemporáneo: el arte era algo que estaba hecho para durar como estatua griega, para la eter-

nidad como catedral gótica, para protegerse como Monalisa, o por lo menos para heredarlo como pintura de Francisco Toledo, pero ahora el arte parece ser una ocurrencia momentánea, como poner un tiburón en formol o hacer una instalación de basura o una pinta en la pared que ni siquiera se tiene que hacer muy bien porque al rato se va a borrar; lo que actualmente hay en los museos, en el Ex-Teresa Arte Actual, no es muy diferente de las clases de cocina que pasan por la televisión en la mañana: ambos son un performance efímero, cuya mayor virtud es que se acaba ahí mismo.

Y así con todo. Lo bueno de que las cosas se quedaran quietas es que uno las podía alcanzar, y así, con eso, uno ya podía tener metas y razones para hacer las cosas aunque costaran trabajo. Pero cuando uno ve que el título de licenciatura en el momento de obtenerlo ya ni siquiera alcanza para colgarlo en la pared porque en vez de decirle felicidades le dicen a uno que necesita el de maestría, mismo que tampoco servirá de nada porque lo que se requiere es el de doctorado con el cual tampoco le darán trabajo, a uno le da la sensación de que hay algo, un agujero negro en la vida que se traga las cosas, los títulos y las ilusiones. Y lo malo de que las cosas se evaporen en el mismo momento en que se hicieron es que cuando uno las alcance ya no van a estar ahí: cuando uno logra ahorrar para los tenis que quería, éstos ya pasaron de moda. La cosa ahí está, pero la razón de ser de la cosa es la que ya no está: en efecto, así es como se desvanecen los objetos del mundo, o porque dejan de tener razón de ser, o porque ya no valen la pena, o porque eso ya no se usa, o porque se ven de pronto demasiado banales, o porque esos objetos eran solamente pura palabrería. Cuando las cosas se desvanecen, lo único que queda es la espera, como bloque de tiempo de piedra. El caso es que uno ya jamás se va a poder comprar el par de zapatos definitivo, ése con el que se vea bien para siempre, el que lleve dentro

sus pasos y lo acompañe por la vida, y uno se podrá quedar sentado esperando a que llegue el dichoso par que para cuando llega se pasa de largo porque no tenía nada de definitivo y sí todo de fugaz: los Converse ésos que vio en la tienda no lo harán feliz de una vez por todas, ni se sentirá más seguro ni tendrá más confianza en el mundo. De hecho, el único resultado es que mientras más se compra y más se tiene, más rápido se desvanecen las cosas, menos las tiene uno y más se queda con un palmo de narices. A veces se le desvanecen los tenis mientras los trae puestos: uno los voltea a ver y de repente descubre que ya están feos, anticuados, ridículos, cosa que suele suceder cuando ya vio otros nuevecitos y bonitos en el escaparate, a los que les sucederá lo mismo.

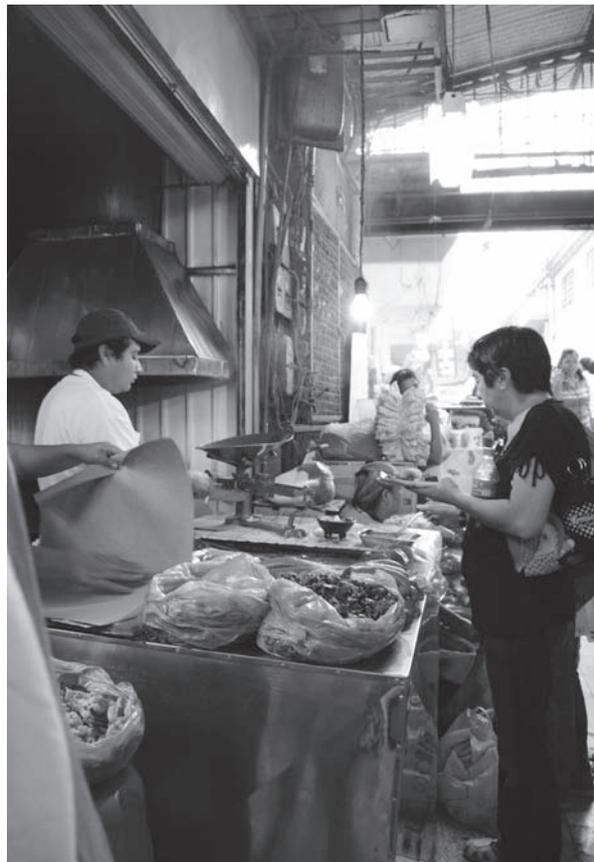
6.- ENTRETENER EL PASATIEMPO

No es de extrañar que en estas circunstancias, la gente se la pase multiplicando sus entretenimientos, a ver si algo de todo se logra entretener un poco más, quedarse otro ratito, y asimismo se la pasa multiplicando sus pasatiempos a ver si con ello el tiempo pasa, la espera se mueve un poco, a ver si hay alguna manera de que el tiempo pase mientras se logra entretener el pasatiempo y algo quede de eso con lo cual sentir un poco de firmeza. Así, diversiones, borracheras, deportes, videojuegos, conciertos, clases de yoga, pláticas de café, conferencias, películas, mesas redondas, aparecen como intentos complementarios y ambos inútiles de, por un lado, hacer cosas que llenen la vida de algo para que ésta tenga algún sentido, y a la vez, que mientras las estén haciendo, el tiempo no se note, para que así uno sienta que no está esperando sino que está actuando, porque, ciertamente, el tiempo se mueve y pasa precisamente cuando no nos damos cuenta de él.

Por esta misma razón, los habitantes del siglo veintiuno se la pasan tomando fotos con su celular

y diciendo cheese y whiskey a la menor provocación, toda vez que, al parecer, necesitan pruebas de que han estado vivos en algún momento, y una supuesta característica de las fotografías es que logran captar todo lo que se esfuma, y a la mejor, si toma uno muchas fotos, entre todas se logra dar la impresión de que el mundo no se va, aunque en realidad lo único que nos queda del mundo es su foto.

Y uno quisiera tomarse una foto en este instante para creer que dijo algo, y todavía hay que mencionar a los objetos electrónicos de la era de la ficción, mails, links, twitters, canciones bajadas y amigos de facebook, objetos todos que por su propia naturaleza son cada vez más momentáneos porque se producen ya disueltos en el fondo inmenso y virtual de la desaparición, donde al final del día de una esforzada sesión de internet, lo que se tiene es lo mismo que había al principio, o sea, nada, y por



ello son el mejor ejemplo de cómo las cosas, hoy en día, ya tienen cualidades de tiempo, y por eso vuelan, se escurren, desaparecen.

Todo se disuelve, como fiesta de viernes pasado, o como dijo Marx o sobre todo Marshall Berman: todo lo sólido se derrite en el aire; en efecto, no es como dice Zigmunt Bauman, que el mundo es líquido (metáfora que por lo demás no funciona en español, porque en español lo líquido es bonito), sino liquidado.

7.- LA DESAPARICIÓN DEL FUTURO

Hasta aquí, todavía el asunto no es tan grave, porque a la mejor con tantito cinismo neoliberal puede uno irse la pasando mientras espera a que las cosas cambien, a que llegue el futuro donde la vida se cumpla y las cosas tengan sentido, tal vez como a los treinta años, quizá un poco más tarde, treinta y siete más o menos. Pero lo grave es que la última cosa que se deshizo y que ya no existe es exactamente el futuro: ya se lo acabaron los que llegaron antes, se lo gastaron como si fuera petróleo, lo tiraron como si fuera agua, lo usaron como si fuera tarjeta de crédito, lo convirtieron en puras palabras que se llevó el viento. El futuro ya no existe porque el futuro solo llega cuando pasa el tiempo, y el tiempo ya se detuvo; o al revés, fue la desaparición del futuro la que hizo que se detuviera el tiempo; y de hecho, era el futuro el que hacía que uno se levantara temprano, tuviera ilusiones, pusiera fuerza de voluntad, le echara ganas, y que cuando uno decía que esperaba lo decía en el sentido de la esperanza, no del tedio, y podía ser el futuro en la forma vulgar de casa coche familia y herencia, o en la más refinada de las utopías, de un mundo mejor para todos, que fue algo muy palpable en el siglo xix e incluso alcanzable en el siglo xx, pero ahora ya no está ni se le ve por ningún lado. Los verborreicos le prometen a uno el futuro, y uno voltea para donde le señalan, y ahí no hay nada, y así no se entiende la

razón de esperar. Antes, el futuro era un tenmeacá que usaban los mayores para que uno no se desesperara, pero ahora es un atole con el dedo que nadie se traga: cuando le dicen que en el futuro uno podrá realizar sus proyectos y alcanzar sus metas, uno puede contestar que en cuál futuro, si en el del calentamiento global o en el del imperio del narco, si en el de la desigualdad insultante donde el diez por ciento de la población posee el noventa por ciento de los recursos, o en el futuro de las emigraciones obligadas con sus infelicidades consecuentes, si en el futuro de la competencia encarnizada o en el de los monopolios, si en el de la maravillosa macroeconomía con su miserable microeconomía o en el del desempleo y la vejez abandonada, perdón, en cuál futuro.

En suma, esta desaparición del futuro significa que la espera se convierte en una espera sin nada que esperar, y cuando uno dice que espera lo dice en el sentido del hastío y no en el de la esperanza, lo cual, aparte de ser agotador, le quita el gusto a todo, a dormir, y por eso hay insomnios, y a despertar, y por eso hay drogas.

8.- LA CONTEMPLACIÓN DEL TIEMPO

Lo curioso es que uno únicamente se da cuenta de que el tiempo existe cuando está esperando, es decir, cuando el tiempo se queda quieto. Cuando uno está esperando, por ejemplo en una sala de espera, que ha de ser uno de los lugares del infierno, Kafka en estado puro, lo que hace uno allí es simplemente contemplar el reloj, a ver cuántas vueltas da el segundero, a ver si el minuterero ya llega al seis, y luego pasa a ver cuánto avanza el sol que entra por la ventana, a ver a qué horas llega hasta el rincón donde está la maceta, y ahí continúa uno poniéndose atento a ver si puede ver cuánto crece la plantita mientras tanto, y ya después uno se sigue pensando en el tiempo abstracto, en ese bloque inmenso hecho de nada que se traga todo menos

las horas. Ciertamente, cuando uno espera, todo se va menos el tiempo, que está inerte, y no hay nada más que ver que el tiempo mismo, que de tan duro que está se puede hasta tocar. Y en una de éstas, de repente, uno se da cuenta de que está pensando en uno mismo, percatándose de los latidos del pulso, mirando su propia vida, sintiendo la presencia del tórax, regresando a su infancia, viendo sus propios pensamientos. Ciertamente es curioso que la razón por la cual uno empezó viendo las figuritas de porcelana en la repisa de la sala de espera, es la misma por la cual acabó contemplándose a sí mismo. En la espera se le pasa el mundo y se le queda la vida.

9.- EL TIEMPO ES LA CONCIENCIA

O dicho en otras palabras, el tiempo es uno mismo. Cuando el tiempo se detiene y se le aparece enfrente, uno hace el descubrimiento de que eso que se llama El Tiempo es en realidad justamente eso que se llama La Conciencia, o el yo o el sí mismo. Si el espacio son las cosas, el tiempo es quien las experimenta, pero de eso sólo se puede dar cuenta cuando el tiempo se inmoviliza como cosa.

Arthur Rimbaud, un señor francés del siglo xix que era poeta a los veinte años pero después ya no, después ya se las pasó negras, se metió a tratar de averiguar qué era eso que es el yo, la propia conciencia, y por lo tanto, terminó dejando de hablar del yo, porque eso no se dice sino que se vive y entonces empezó a meterse en cuerpo y alma en el paso del tiempo, en su movimiento, primero con el ritmo de las palabras de su poesía y después sin palabras ni poesía sino a puro ritmo puro, y ese ritmo sintiéndose a sí mismo era el yo, y parece que pronto se dio cuenta de que no le convenía averiguar mucho qué era eso que se llamaba yo porque eso de quedarse encerrado en sí mismo se parecía a Una Temporada en el Infierno, que es el título de un libro suyo, y por eso dejó la poesía y se dedicó al contrabando de armas y a ganar dinero, aunque

algo de lo que se enteró ya no lo dejó vivir nunca en paz: el tiempo, y el yo, se le acabaron a los treinta y siete años.

Y si el tiempo es algo que no se puede describir, definir ni representar, y si el yo es el tiempo, tampoco se puede describir, definir ni representar. Si uno ve la foto de Rimbaud, año 1874, puede uno deducir que la moda desarreglada, el dirty look, de pelos despeinados, ropa deshinchada y cara de fuchi que tan bien se lleva en el siglo veintiuno es influencia de él (por la vía de los beatniks de los años cincuenta), quitándole las pulgas que él sí traía cargando: su foto a los veinte años pareciera que es la de cualquier chavo actual de veinte años en el auge de la moda, incluyendo el gesto. Es como una foto de Johnny Depp. Enrique Iglesias seguro que también ya la vio. Leonardo Di Caprio ya hizo una película sobre Rimbaud. Patty Smith casi lo adopta como hijo póstumo. Bauhaus, un grupo de rock, ya le puso música. En efecto, ciertas caras perdidas, idas, cansadas, se ven hoy a los veinte años y no las traen ni por moda ni por displicencia ni por cinismo, sino por el ensimismamiento de la espera. A veces uno se pregunta qué les pasa a los de los veinte años que nada los entusiasma ni tampoco los enoja, y la razón de fondo es que se encontraron con ese yo de la sala de espera, y están absorbidos tratando de averiguar qué se siente eso.

Otro que tuvo el atrevimiento de abismarse en el tiempo, con más sangre fría y mejor suerte, fue el filósofo Henri Bergson, y se dio cuenta de lo mismo, que el tiempo, en su forma más densa, no es una cosa que pasa, sino que es una cosa que dura, y que eso que se presenta ahí es el dato básico de la conciencia, uno mismo en su sentido más íntimo y desprendido del mundo, una cosa cargada con todos los recuerdos desaparecidos, con todos los sueños, los errores, los planes y los miedos todos juntos compactados en un paquete apretado y muy intenso. Si hay algo que se llame yo es esa

duración. Por lo tanto, a los veinte años en el siglo VEINTIUNO, parece que uno ya sabe qué es uno, porque ha estado ahí dentro, y encuentra que eso es algo muy solitario, porque ahí ni las palabras caben, ni las imágenes caben, mucho menos los demás. O como dice Gabriel Zaid, el yo puede ser muy aburrido.

10.- EL ENOJO

Una forma de salirse del yo es enojándose. En efecto, en estas circunstancias, más que comprar libros de superación personal para seguir tomando atole con el dedo, parecería que lo más decente sería el enojo: lo único verdaderamente digno que se puede sacar del tedio de la espera sin nada de futuro es enojarse, contra esa generación previa que se gastó el presente y no dejó ningún futuro, la misma que se consumió el planeta como si fueran garnachas y ahora deja puros despojos, ésa que ahora se divierte tanto haciendo cumbres de los G8, de los G20, en Davos, en Cancún, que asiste a los foros internacionales sobre sustentabilidad, cambio climático y hambre mundial que tanto les gusta organizar porque ahí se saludan unos a otros y salen en las primeras planas y se sienten soñados. Efectivamente, en los últimos meses, por motivos formales muy variados, los que tienen veinte años en Túnez, Libia, Egipto, y asimismo en Bélgica, Italia, Inglaterra, Francia, y finalmente en España y en Chile, ya

han sacado su enojo a pasear por las calles, y para sorpresa suya, se han dado cuenta de que ahí, en medio del enojo que protesta, estaba la posibilidad del futuro que tanto les hacía falta.

Ahora, más localmente, en este patio trasero tan lejos de Dios, lleno de políticos apostando entre ellos a ver quién se queda con el país los próximos seis años, salpicado de multimillonarios encantados de tanta inseguridad porque así pueden presumir sus camionetas blindadas, plagado de educaciones inferiores, medias y superiores que ya desde hace tiempo cambiaron el sentido formativo de la educación por cuentitas de colores, en este país, donde, así como se dice que todos somos las muertas de Juárez, así se puede decir que en el siglo veintiuno todos tenemos veinte años, bueno, aquí, parece que no hay que preocuparse por los malos, los asesinos, los violadores, los ladrones, porque con éstos ya se sabe qué hacer; los malos no son un problema: el problema son los buenos, todos los que dicen en sus programas de actividades y en sus informes de labores que nos están salvando y que vamos por buen camino, que nada más nos esperemos.

En fin, lo que sigue no es una propuesta de acción sino una pregunta de investigación, más bien dos, que dicen así: los de veinte años en el siglo veintiuno, ¿por qué no se enojan?, ¿qué están esperando? 🗣️

ROSSI BLENGIO

Hay una estrecha relación entre filosofía, literatura y psicología. Es que, finalmente, todas son un tipo de herramienta para entender el mundo o para aprenderlo o para expresarlo; entre más cosas sepas es más amplia tu visión de él. Por eso hay psicólogos que cuando hablan nos parece que están revelando el mundo, pero no es sino que han ido adquiriendo un vasto cúmulo de conocimientos. Por ejemplo, Freud cita permanentemente a Shakespeare y Simone de Beauvoir a Tolstoi. Yo creo que nuestros grandes referentes son los grandes escritores, incluso más que los grandes filósofos.

Un *flâneur* en el Centro Histórico de la Ciudad de México, el lugar de las ambivalencias

54

WENDY AIDEE OCAMPO CRUZ

P

ara un *flâneur* como yo, es fascinante pasear por el Centro Histórico de la Ciudad de México, un lugar lleno de historia por donde se mire: iglesias edificadas hace siglos, sitios arqueológicos de civilizaciones casi —o ya— extintas, lugares donde se libraron —o se libran— grandes batallas. El Centro Histórico es un lugar que todo *paseante* debería *pasear*, al menos una vez en su vida. Sin embargo, no solo lo componen estructuras, cosas o lugares llenos de memoria de generaciones pasadas, también es un lugar de *personas del presente*, a quienes les agrada y desagrada recorrer el Centro Histórico con su familia. basta un poco de atención para notar que algunos paseantes del Centro Histórico están fascinados y alegres, mientras que otros, disgustados y enojados.

El padre de familia, que lleva a su esposa y a sus hijos de paseo dominical por “El Centro” —el mote del Centro Histórico por excelencia— ya sea en automóvil o Metro (o algún otro servicio de transporte público), cuyo viaje de ida resulta ser engorroso: que si el tránsito se complica de camino al Centro, que los niños pelean en el asiento trasero, que encontrar un lugar para estacionarse, o los niños preguntan: “¿Ya llegamos?”, que si el boleto del metro subió a tres pesos, que los empujones y apretujones del vagón, o los niños exigiendo: “¡Ya quiero bajarme!”.

La vida en sociedad suele exigir esa dosis de mentira que llamamos educación (y que solo los hipócritas confunden con la hipocresía).

Javier Cercas

El viaje hacia el Centro es tan engorroso que algunas personas anhelan vivir en otro lugar con mejor servicio de transporte, con menos dificultades de tránsito, con menos personas o, resumiendo, con menos problemas. Otras manifiestan su enojo contra la Ciudad por sus servicios públicos deficientes —ya sea para transportarse, pagar la luz o sacar la visa (o cualquier papelito que sea de importancia)—, por su sobrepoblación —tantas personas en tan pequeño lugar—; o simplemente por sus habitantes, que es como enojarse uno mismo.

Pero cuando esta familia llega por fin al Centro, la alegría por su Ciudad los inunda, ya sea al pasear por el Templo Mayor y recordar sus raíces mexicas con la frente en alto, o bien al ir a la Catedral Metropolitana a escuchar misa y sentirse orgullosamente “católica y mexicana”, o para algunos otros, más mundanos, pasearse por alguna plaza y conseguir algo a precio “de ganga”. El paseo por el Centro Histórico siempre es algo que la familia recuerda con agrado: los museos con exposiciones llenas de conocimiento o arte moderno —ese que nadie entiende, pero que finge entender para pa-

recer conocedor—, los organilleros en las esquinas, tocando esas melodías que nuestros abuelos escucharon alguna vez; las iglesias antiquísimas y los palacios de mármol que se hunden, pero con ruinas que aún están a flote. En fin, la familia recuerda siempre con agrado la *memoria* incrustada en este lugar, que podría llamarse idílico.

Pero incluso en el *idílico Centro* nadie está exento de enojos, si no por el ambulante que tendió su puesto en el peor lugar; entonces, por el griterío de los vendedores; o porque resulta casi imposible unas veces caminar, otras detenerse, por tantos peatones. No, no faltan los disgustos, pero después de caminar un poco uno vuelve a hacer las paces con la ciudad, como si no se pudiera mantener la ira contra este lugar lleno de memoria mexicana. Como si toda esta memoria los reconciliara con esta ciudad, para concluir que es horrible la ciudad, pero no es tan fea después de todo.

Esa es la ciudad de México, lugar horrible y bello a la vez, que nos hace enojar pero también nos pone de buen humor, que odiamos y queremos al mismo tiempo, el lugar que queremos dejar pero no podemos, el lugar de las ambivalencias. 

ROBERT KENNEDY

El PIB no tiene en cuenta la salud de nuestros niños, la calidad de su educación o el gozo que experimentan cuando juegan. No incluye la belleza de nuestra poesía ni la fuerza de nuestros matrimonios, la inteligencia del debate público o la integridad de nuestros funcionarios. No mide nuestro coraje ni nuestra sabiduría, ni la devoción a nuestro país. Lo mide todo, en suma, salvo lo que hace que la vida merezca la pena. Puede decirnos todo sobre los Estados Unidos de América, salvo por qué estamos orgullosos de ser estadounidenses.

¿Por qué el jinete sin cabeza no tenía amigos?

MARINA MARTÍNEZ REYES



S

i consideramos la conciencia como esa esencia que se respira, que se siente y que flota en la sociedad, aquello que se puede ver, digamos que cuando uno entra a una sala de cómputo, un café internet o a la recámara de un hermano se percibe la concentración, el calor de horas “ocupadas”, entretenidas y sobrecalentadas en la pantalla de la computadora. Cuando uno se atreve a acercarse a ver qué provoca dicho aroma y sensación, se entera de que es un ventana de internet que



No se sabe qué admirar más en los conquistadores, si su victoria o el arte de hablar de ella.

Jean Guilton

dice Facebook. En efecto, parece ser que la red social ha devenido herramienta para elaborar tareas, más o menos como un lápiz o un cuaderno: si no está a la mano, uno es incapaz de comenzar siquiera a hacer aquellas, o cualquier otra cosa, en la computadora, como si algún instructivo ordenara abrir facebook antes de seguir con las demás actividades.

Si uno decide averiguar de qué se trata esa dichosa e ineludible ventana, causante de ese sentir y ese respirar, tema de conversación en las clases o en los pasillos, por más que se resista, de repente, así, sin más, se encuentra dentro de ese pensamiento, de esa conciencia que flota y que es difícil no respirar. Una vez que se crea la cuenta y algún amigo la descubre, lo comenta en el muro o etiqueta una fotografía; entonces, como por arte de magia, uno se sumerge: cuando ve al amigo platica de esa foto, de ese comentario; y cuando entra a facebook comenta lo que platicó con el amigo. La conversación sigue así: de facebook a amigos y de amigos a facebook, a tal punto que al salir de clases en vez de decir “hasta mañana” se despiden con un “hasta al rato”, puesto que se verán, claro está, en facebook. Las fotografías que se toman en las reuniones ya no son precisamente para el bonito recuerdo, sino para compartirlas en la multi-citada red social.

A pesar de que se ha comprobado que esta invención ha aumentado el índice de divorcios, haya o no haya algo que hacer, se emprenden búsquedas, a veces estas ni siquiera son necesarias, y se encuentra que la amiga ya se reconcilió con el novio o que el amigo se reencontró con su viejo amor de la secundaria. Entonces facebook no es tan solo una desgracia, se alcanza a nivelar después de estos encuentros y reencuentros.

La pregunta cotidiana: “¿Qué estás pensando?”, en general se responde con hipocresía o esnobismo, cuando no con terror, para satisfacer las opiniones y gustos de otros, para que comenten nuestros dichos. Abundan las indirectas y las directas muy directas; cada quien escribe según le va en la feria, hasta parece que en facebook se deben rendir cuentas pormenorizadas de lo que se vivió en el día. Si no se escribe “Qué feliz o qué triste estoy” es como si no lo estuviera, es decir, solo cuando lo escribe, uno se convence de ello. Pero no basta tipear “Ay, qué triste estoy”, hay que dar clic en el icono “Compartir”, entonces sí que el lenguaje cumple su promesa, la comunicación, que aquí refleja su papel: al releer lo escrito, uno termina por darse cuenta de que quizá tiene perfil de poeta, de sus habilidades o emociones. Así, por medio de la expresión personal cada quien adquiere conciencia de sí.

Entonces, al buscar la razón de que el jinete sin cabeza no tuviera amigos, cabría aducir que carecía de facebook, como si uno identificara y reconociera en esta red social al culpable de la trágica historia del jinete falto de amigos. En efecto, aunque no es trágica la historia, quien no cuenta con página en facebook, cada vez será más frecuente que no entienda las conversaciones de sus amigos o compañeros; que sienta que no encaja en su núcleo o se pierda de alguna fiesta porque no se enteró de ella, puesto que las invitación se hizo mediante dicha red, o bien, que ignore los más recientes acontecimientos familiares, como el cumpleaños del primo o el nacimiento del sobrino o la boda del tío, pues gracias a facebook cada vez más personas se reencuentran con quienes hace mucho no tenían contacto o no suelen frecuentar. Pero para ello hay que dejarse atrapar por estas redes sociales. 

El ombligo de la luna, un lugar sin coyotes

MARIAM ALEJANDRA ROSADO REYES



E

n el “lugar de los que poseen coyotes”, en el sur de la Ciudad de México, hay una plaza donde, sobre un kiosco de cúpula dorada, yace un águila de bronce, una estatua de Miguel Hidalgo y, contiguamente, un jardín con una fuente circular cuyos chorros de agua cubren a los únicos dos coyotes sobrantes del territorio.



La necesidad y el rigor son atributos de la lógica y la matemática no porque sepamos mucho del mundo exterior sino porque lo que sabemos es demasiado poco.

Ernesto Sabato

Todos parecen esperar porque se han quedado sin las oleadas de gente que solían marchar alrededor de ellos, una y mil veces, mientras anocheecía, se intensificaba la música, y la multitud se desprendía de sí para fundirse en los ritmos de los tambores y los timbales que se enredaban en el aire: las camisetas con fotografías de María Sabina, el Che o Frida Kahlo en los puestos de ropa; las frutas cristalizadas, los dulces de leche y las obleas con centro de pepitas y miel, en los puestos de dulces típicos mexicanos (que siempre han de tener un ejambre encima); la serigrafía sobre las carteras y bolsas de cuero, que prometían que al quemar con tu nombre su superficie “personalizarías” aquel pedazo de piel curtida; los aretes de madera o de cáscara de naranja, las arracadas de coco e innumerables colgijes de diversas formas y significados; las lecturas de cartas españolas y de tarot, la quiromancia, los bailes de concheros, las limpias, los inciensos destinados a alejar malas vibras o a atraer riquezas y pasiones; los números atrasados de revistas; las criaturas coloridas de papel mache, las vasijas y piezas ornamentales de barro, las muñecas de trapo con trenzas de estambre negro; las reproducciones de pinturas de Dalí, Miró o Kandinsky, y hasta carteles de los Beatles cruzando Abbey Road, o en su defecto Los Simpson cruzando Abbey Road. La paciencia con que se recorría cada puesto y se examinaba cada producto, mientras se conversaba con el vendedor acerca de la calidad y la hechura, y se comentaba con la persona más cercana en qué puesto estaba mejor hecho o más barato. Todavía había tiempo y espacio para compartir miradas, sonrisas, pala-

bras, que constituyen un pasado que la añoranza mantiene presente.

La variedad de sonidos, colores, olores, sabores, humanos que se entretreñían con árboles, flores y animales en el espacio abierto que nos ofrecía esta plaza quedaron reducidos a un plano de dos pisos a un costado del Sanborn’s —otro día poco frecuentado, cuyo principal interés lo constituía el baño—, engendrando un amontonamiento de vendedores enclaustrados y otro de compradores o aficionados que los seguían y buscaban por todos lados.

La plaza y sus vistosas muestras de costumbres, de desarrollo artístico, de pláticas impregnadas de nicotina y cafeína, de familias comiendo nieves sobre las banquetas blancas y garigoleadas, de niños corriendo para romper burbujas creadas por algún comerciante o para atrapar alguna desventurada paloma que intentaba comer migajas de pan del suelo se demolieron en una época en que se intenta ahorrar hasta el tiempo y se limpia con afán de exterminar, creando espacios públicos cada vez más vacíos y lugares recargados que se tornan aburridos, cansados y fastidiosos.

En nuestros días, los caminos que llevan directamente a la fuente de los coyotes, antes atiborrados de puestos que vendían velas en forma de cerezas y espirales, o en forma de Mafalda o de John Lennon, son recorridos por la quietud y la serenidad; cualidades de un vecindario calmo, decoroso para dar paseos tranquilos sobre las calles desahogadas y ahora visibles, pero alejado de la concepción de una plaza, donde se celebran fiestas y mercados, y finalmente alejado de lo que alguna vez fue la Plaza Hidalgo. 🕯

Fin del trayecto

RODRIGO ARMANDO YÁÑEZ REYES

H

ora pico: 6:30 de la mañana, minutos antes o después, no importa, hora aproximada en que se ha acordado comenzar el movimiento de casi todo el monstruo gris. Tiempo en el que individuos despersonalizados, a paso rápido, son atraídos por esporádicos amalgamientos solitarios que se congregan por todos lados, pequeñas y grandes masas anónimas colisionando para darse vida y muerte. Se alcanzan a



Los académicos latinoamericanos citan devotamente a los más oscuros profesores europeos y norteamericanos, ignorando a sus colegas latinoamericanos y no se diga a los simples escritores. Referirse a los trabajos de las instituciones extranjeras donde obtuvieron el doctorado es una forma de recordar dónde estuvieron y de vestirse con autoridad. Citan, traducen e imitan a sus profesores extranjeros, aplican sus métodos, sueñan con ser autorizados como sus representantes, a cargo de una sucursal.

Gabriel Zaid,
El secreto de la fama

divisar fugaces luchas entre ellas; por un lado una que crece y crece cada vez más, desafiando al borde de la banqueta, inmensamente desesperada por tomar la calle para cruzarla, en tanto que, después de resistirse, la masa rival se ve obligada a detener su flujo, a ceder (aun blindada y sobre ruedas) ante la imponente bestialidad de la impaciente masa que se desborda en la acera, tan grande como su deseo de estar al otro lado.

El lenguaje escasea, el ritmo se llena de pavimento percutido, escandalosas humaredas y roces de ropa. De un momento a otro, ese escaso lenguaje se hace presente de manera efímera con el fin de convocar: “¡Hospital La Raza-Tlatelolco, súbale, súbale, hay lugares!”, se destellan destinos como ese en todo el paradero Indios Verdes. A los vehículos encargados del movimiento los espera una fila, lista para abordarlos. Este transporte se llena en minutos. Muy pronto el camión no admite físicamente ningún cuerpo más: eso poco le importa a la multitud: sigue creciendo al punto de desbordarse del transporte, esa multitud parece querer cre-

cer y no desaparecer nunca, afirmarse a sí misma de esa manera tan intensa. Los últimos individuos en unirse —en el mejor de los casos (para el chofer)—, extienden el dinero de su pasaje, inmediatamente fluye sin ningún obstáculo hacia la parte delantera de la multitud, los sujetos se convierten en conductores de dinero que no saben de dónde viene, sujetos que incluso se sueltan de su segura agarradera y se suspenden un instante en medio de las vertiginosas e imprudentes vueltas del autobús, convirtiendo aquella tarea en una misión heroica, un gesto de nobleza increíble con tal de que fluya el combustible que hace posible la congregación de aquella masa sobre ruedas, el cambio regresa a la parte trasera tan rápido como cuando partió (a veces regresa con el sujeto equivocado). Y así, a lo largo de la ruta, la masa languidece y se vuelve a alimentar de rato en rato. Sin embargo, su final ya fue anunciado anteriormente, incluso el autobús porta el nombre de su aniquilación con llamativas letras fluorescentes. Fin del trayecto: paradero Tlatelolco. 🗺️

JOSÉ JUAN TOHARIA

Hay dos países en el mundo en que, según datos recientes del Instituto Gallup, casi la mitad de la población (42% exactamente) piensa que los líderes religiosos deben tener un papel directo y relevante en la redacción de los textos legales básicos, incluida la Constitución. Uno es Irán; el otro, Estados Unidos de América.

¿La ciudad está muerta?

CECILIA GARCÍA HUERTA

L

a ciudad no está conforme, si alguien la escucha, si atiende a los murmullos, oirá su queja; sin embargo, la ciudad está quieta, no critica, no reacciona, está perpleja.



Lo íntimo es lo común mirado con lupa.

Ray Loriga

Es como estar enferma, pero no de influenza (esa, por fortuna, pasó pronto), enferma de drogas, injusticia, violencia, hambre y pobreza. Pero con todo y todo, la ciudad está alegre, se da el lujo de hacer fiesta. Baste recordar el año pasado y la celebración de sus doscientos años de independencia y sus cien de revolución. Seguro esta ciega no se da cuenta de que, mientras tira el dinero festejando, se la come la delincuencia, la aniquilan los militares, la desfalcan los políticos (mismos que ella eligió). No tiene paz, no tiene tranquilidad, ¿acaso ya no le queda fuerza? Fuerza para luchar, para hacer algo por sí misma, para acabar con esos pocos que acababan con ella.

La ciudad está de luto, sin embargo no llora ni siquiera se viste de negro, solo se resigna, agacha la cabeza y lo acepta. Pero ¿cómo le hace? Cuando alguien pierde a un ser querido parece que lo único que las personas saben decir es: “Resignación, resignación”, y lo que menos se encuentra es precisamente eso, claro está. Hay que preguntarle a la ciudad cómo lo logra, porque parece aceptarlo con una tranquilidad impresionante. ¿Será que es egoísta, que solo piensa en ella y no en lo que les sucede a sus ciudadanos? Quizá no los quiere o simplemente no le importa cómo están viviendo, es un poco valemadrista —ciudad de México tenía que ser— o ha de ser que todo lo que le sucede ya le es indiferente.

A veces se puede pensar que la ciudad es muda, solo así se entiende su silencio, y es que, si no es así, entonces ¿por qué no habla? Lo que se escucha no es su voz, es solo molesto y aturdidor ruido.

La ciudad cree que no pasa nada, todo está bien: su gobierno está acabando con el narcotráfico, ¡qué alivio! ¡Bueno! Entre su guerra se tienen que llevar a unos cuantos cristianos y la ciudad solo dice que es por su bien que algún sacrificio se debe hacer.

¡Qué bien mareada la tienen, dormida y atolondrada con tanto *show* y novelas que transmiten por televisión! ¡Es que hasta le gusta (basta ver los porcentajes de audiencia)! Al final es mejor vivir en un mundo de fantasía que enfrentar y mejorar su realidad, para eso está el gobierno y rebien que se encarga de ello.

A veces, solo a veces, la ciudad se mueve. El problema radica en que no lo hace para el mismo lado: un día jala para la izquierda, otro para la derecha, un día para arriba, otro para abajo, un día para enfrente muchos otros para atrás y ni se entiende ni se pone de acuerdo, además esos movimientos son muy débiles. ¿Será que entre tanto ajetreo la ciudad está casi inerte, respira lento, su corazón se oye muy lejos y está muy débil? ¿Es inminente la muerte de la ciudad, es inminente la muerte de esta sociedad? †

ROBERT LOUIS STEVENSON

Precisamente ahora, cuando todo el mundo está obligado, so pena de ser condenado por un delito de esa respetabilidad, a ingresar en alguna profesión lucrativa, y a ejercerla con auténtico entusiasmo, una exclamación del partido opuesto, de quienes están satisfechos cuando tienen bastante y les gusta contemplar y disfrutar el tiempo, adquiere tono bravucón y de fanfarronería.

La durabilidad del silencio del Distrito Federal

ALBERTO DEXTER HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ



L

os ilustrados concebían el mundo como una máquina cuyas partes eran conocibles a la razón. La racionalidad mecanicista implicaba el uso de un lenguaje, en el cual la palabra se convertía en objeto. La función de ese objeto fue desarrollar los nuevos capitalismos tan alejados desde siempre del pueblo. De este modo, la gente se quedaba sin poder hablar de los objetos y, por ende, ya no podía hablar del progreso.



Los románticos empezaron a hablar entonces de lo otro del objeto: de la *nada*, o sea de los silencios. El poeta es el romántico por antonomasia. La poesía habla del silencio que nace de los hechos innegables, por ejemplo la exhalación entrecortada de dos amantes cuyas bocas quieren decir algo y solo hacen el silencio más profundo, hasta ver su vida sumergida ahí. El silencio es armonía. La armonía de un poema nace de sus silencios, que lo recorren y al cansarse se convierten en palabras. Estas mienten, esconden, juegan y magnifican el silencio tanto que no se le puede decir a nadie. Parece que el poeta juega con sus silencios pero en realidad estos juegan con él. Al final, él nunca queda satisfecho pues nunca expresa el significado de sus silencios. Los románticos aman la muerte porque entonces la vida calla, la idea de la muerte significa que aún viven.

Otros *románticos* que aman la muerte son los san valentinescos. Según la leyenda, San Valentín fue un sacerdote cristiano de aquellos tiempos en que se perseguía a los adeptos de esta religión. San Valentín fue juzgado por celebrar bodas clandestinas y por mandar tarjetas de amor a la persona equivocada; lo ejecutaron un 14 de febrero. El pensamiento san valentinesco es una celebración anual del amor, quizá el amor no debería tener sentido y debería ser el sentido de las cosas. No obstante tiene sentido: pensar en la otra persona. Pero como se ha visto, esto no siempre es racional, sino afectivo, que, a su vez, es lo psicológico, lo cual se construye en la cultura.

El sentido del amor lo tiene la cultura. El sentido de estudiar es aprender, el sentido de jugar es divertirse, el sentido de hacer algo para no estar aburrido es no seguir ahí. El sentido les da dirección a las cosas; lo que tiene dirección se mueve. Y como el amor tiene sentido, dirección y se mueve, ya no es lo que sentimos al principio, ya no es ín-

timo sino cultural. No yace más en los silencios, sino en los supermercados, en las tarjetas de San Valentín, después de los productos para baño, pero antes de llegar al departamento de carnes frías. El silencio sólo es un vacío para quien no sabe verlo, es un vacío para quienes nunca han sentido insatisfacción ante su vida, pues la sociedad ya les hizo creer que están bien. Quienes creen que el silencio es un vacío no se han dado cuenta de que los silencios están llenos de ese algo que se les escurre a las palabras.

La Ciudad de México no admite vacíos, por eso ya casi nadie puede darse el lujo de escribir poesía. Estamos tan llenos que ya no cabe nadie, ni siquiera en el reloj ni, peor aún, en el calendario. Al amor solo se le concedió un día, el día de San Valentín. Y lo maravilloso es que solo dura un día. Mucho de su éxito se debe a que es más fácil hacer las cosas bien durante 24 horas que siempre; o al menos hay menos probabilidad de regarla. El símbolo del 14 de Febrero es lo efímero, y es que, como el sacerdote romano, lo san valentinesco tiende a morir, a terminar: las rosas se marchitan, los chocolates caducan en la alacena y los globos se desinflan.

El amor se volvió mercancía, el silencio se volvió objeto en honor del consumismo. El consumismo es tener lo que nada dura y ser feliz sabiéndolo, es lo fácil y rápido, no solo es tener bienes materiales, sino también emocionales. La sociedad juega en nuestra contra, nos bombardea con mensajes que nos hacen sentir incompletos y con gran necesidad de abandonarnos, de traicionarnos, para salir a buscar algo aún más imperfecto que nosotros, idealizado, sin embargo, gracias a nuestra ilusión de compensar miedos y faltas. A las personas les ocurrió lo que al silencio: nacieron por amor y con el tiempo se fueron quedando vacíos hasta convertirse en objetos. 

Las tazas de la Ciudad de México

LIZ ALEJANDRINA BUGARINI DÍAZ GONZÁLEZ

E

n cualquier noche en la Ciudad de México, las luciérnagas entre el Periférico, Insurgentes o Tlalpan están blancas y rojas. Una cazuela de agua se calienta. Las estrellas anaranjadas de los faros de las esquinas acompañan su trayecto. Caen granos de distintos colores al agua. Se da la señal, las luciérnagas avanzan. Se percibe el olor a canela o piloncillo. Las luciérnagas ya quieren apagarse, están a punto de llegar. El nombre de cada uno en la mesa, y los lugares de siempre listos para que el comensal se siente. Cuando las luciérnagas por fin se apagan, ellos entran diciendo: “¡Qué rico huele! ¿Me sirves en mi taza?”.

54



La taza fue, al principio, un elemento de la ceremonia del té en las culturas asiáticas. Ese líquido fascinó a los europeos que se lo llevaron para compartir conversaciones, sentirse fuera del tiempo y disfrutar la ociosidad de las cinco de la tarde. Por ese líquido llegaron a tierras nuevas y fundaron otras naciones. Las tazas de México, de barro, llenas de atole o de chocolate, son las compañeras ideales del tamal de la mañana o del pan de huesitos del 2 de Noviembre.

La taza significa el reencuentro con el ocio y el abandono de la vida apresurada. Puede ser un trozo de la personalidad de quien la usa, ya sea que ostente imágenes de Chiapas o de Xochimilco —donde se comieron quesadillas el fin de semana pasado—, el logotipo de Coca-Cola, los trazos estilizados de Talavera, o bien los colores del Pumas, los típicos de Coyoacán o de Sanborns de los Azulejos, o sean parte de la memorabilia de la última presentación de Rammstein en el Foro Sol. Sea cual fuere el caso, la taza “preferida” no se presta, salvo con la intermediación, al menos, de una mueca.

La imagen clásica de la taza es la blanca, color que significa simplicidad, estar en la nada, perderse en los pensamientos a cada trago. Cuando se acaba su contenido, se regresa a la realidad ajetreada, ya sea con deseos de hacer realidad una idea nueva o de rellenar la taza para seguir pensando.

En la cafetería preferida para conversar, la taza se convierte en un símbolo de elegancia, a veces para ello basta un detalle mínimo como la oreja, creada para evitar quemaduras.

Los cyber-cafés, que brotan como hongos, fusionan la taza con la tecnología, cosas totalmente opuestas. El flujo de información de internet parece una carrera contra el tiempo cuyas pausas están marcadas por sorbos de café.

A veces, las tazas evocan la imagen del hombre con autoridad: el padre leyendo el periódico o el jefe de oficina. Es como si la taza les diera derecho al ocio sin reclamos o les confiriera mayor jerarquía. Si un estudiante sentado en un escritorio sostiene una taza mientras lee o se concentra en alguna actividad, ella se convierte en la compañera que lo mantiene despierto, sobre todo si tiene un examen al día siguiente.

Cada quien tiene la taza de su equipo deportivo favorito, de la facultad donde cursó los estudios superiores, del viaje a Puebla o Acapulco, de la familia o de la pareja; como el amor a la camiseta en el fútbol, nos da identidad y sentimiento de pertenencia aún guardada en una vitrina.

El último trago de la taza es rápido y sufrido. ¿Qué sigue? ¿En qué nos quedamos? ¿Debemos regresar a nuestras actividades o podemos rellenarla de nuevo? ☞

VÍCTOR ROURA

Fernando Savater, el autor contemporáneo por antonomasia del tema ético, acaba de aceptar el premio Planeta bajo un acuerdo millonario con los editores, que ha engrandecido, aún más, su de por sí abultado bolsillo personal. “¿Qué diablos hace un profesor de ética en un premio siempre sospechoso de estar encargado, pactado o sugerido?”, le preguntaron a Savater en Barcelona el pasado jueves 16 de octubre (2008) en su conferencia de prensa convocada por esa casa editorial. Y Sabater respondió: “Sospechar de Planeta es como sospechar de los Reyes Magos. Es un juego que hay que tomar como es. A estas alturas se sabe más o menos cómo funciona, pero hay que juzgarlo literariamente. Miras el palmarés del premio y está todo el mundo. Es la prueba de que funciona como elemento de promoción de la lectura. Como no es obligatorio jugar ese juego, es absurdo poner cara de virgen ofendida”.

Poesía de lo cotidiano: raperos en la Ciudad de México

RODRIGO CASTAÑEDA GARRIDO



L

a ciudad, en su ejercicio de pensarse a sí misma, crea innumerable cantidad de escenarios, situaciones, lugares y personajes; entre ellos se encuentran los cronistas y poetas urbanos del D. F.: los raperos o MC.

En cada época, la necesidad de comunicarse ha sido satisfecha por un grupo social: los rapsodas de la Grecia clásica, los intérpretes africanos de la kora, los juglares en el Medievo, los decimistas huastecos, etc. En la posmodernidad, donde la razón, la libertad de pensamiento y el ejercicio de conciencia se han retirado para dar paso a la indiferencia y al consumo desmedido, faltaban esos narradores autónomos, con miradas altas y palabras rebeldes, armados con plumas atentas, que remueven conciencias denunciando injusticias, falacias y contradicciones hasta lo doloroso, pero sobre todo inventos que nuestro sistema nos ofrece. Ellos son los raperos metropolitanos, amparados por el manto de una profunda cultura que nació en la segunda mitad del siglo XX en Estados Unidos de América: el *hiphop*.

En la ciudad de México, rica en todos los sentidos, prosperan el caos y el orden, la mentira y la verdad, la certeza y la duda, la lucha y la desidia. La ambivalencia ha construido aquí su trinchera, parecería que ni ella misma supiera su lugar, así que espera, apacible pero sin aburrirse, a fin de cuentas “todo estará bien, calma”, “¿por qué la prisa?”.

Lo anterior, y en ocasiones la urgencia misma, es el móvil de la convicción del rapero y en ocasiones de todo pensamiento que aspire a convertirse en acto discursivo y dar a luz una idea, más allá de un sermón; una semilla que germine en el pensamiento de quien la

escucha; ese es uno de los fines del rapero en esta ciudad: sembrar la semilla de la revolución, narrar lo que ha observado para que los demás lo sepan, lo cuenten a otros y, así, alerten a los inertes que se han desentendido de toda realidad. Entiende de unidad y que lo fragmentado no existe.

Los raperos han creado su propio flujo, su propia corriente en la ciudad. Son entes creadores de masas que a su vez traen a otras. Tienen medios propios para comunicarse en otras lenguas, tanto que atraen a viejos conocidos de otros lugares, avezados en la cultura *hip hop*: *jazz*, *soul*, *blues*, ritmos africanos en general y valientes compañeros de lucha desde antaño: *reggae*, *ska*, etc. Para verlo y vivirlo basta acudir un fin de semana a un foro independiente o centro cultural que ofrezca un evento Bocafloja, Akil Ammar, Ximbo, Circo La Nación o algún otro grupo o rapero sediento de una tornameza, un micrófono y un auditorio dispuesto a escuchar.

La forma de expresión del rapero conlleva una transformación, como la de un compositor que convierte sus palabras en música o de un pintor que traduce su inspiración en un cuadro o un mural: convertir las vivencias, lo observado, lo cotidiano de la ciudad (por inspiración propia y la realidad “chilanga” como marco), en un texto con metáforas, alegorías, rimas, ritmo y estrofas, es decir, un poema que a su vez se transformará en canción al incorporarle una instrumental en algún estudio independiente y “subterráneo”. Esto es parte del trabajo del rapero en la ciudad: contar la poesía de lo cotidiano, por eso muchos lo definen, igual que yo en este texto, como “poeta de estilo libre callejero que recorre las calles capitalinas al pendiente de nuevas historias”, porque la poesía entendida desde este punto de vista, y en palabras de Fabián Villegas, no sería anteponer lo simbólico a lo real, no es seducir con la palabra o la vocalización lo que no se puede decir si no denunciar lo

que no se dice, lo que el poder lleva a la praxis sin confesarlo realmente.

El rapero es lo que la sociedad le plasma, es parte inseparable de la colectividad. Piensa, se piensa y piensa a los demás para realmente demandar lo que su sociedad necesita. Sabe que la sociedad capitalina es única e irrepetible, y que cada proceso ocurre en cierto momento porque un grupo lo impulsa y porque se deriva de otros procesos interdependientes.

En la ciudad se han gestado grandes movimientos con distintos ideales pero todos promovidos por una colectividad con intereses y deseos: El rapero lo sabe; sabe el mecanismo y la importancia de las masas en la ciudad de las marchas y manifestaciones. Sabe que el éxito o fracaso de un ideal depende en gran medida de ellas, pero él no quiere un congregate ignorante de lo que conllevan sus actos. Quiere conocimiento, respeto; algo con lo que todos se identifiquen, dotado de sentido y significado: una verdadera unidad.

Por ende, procura que su discurso y denuncia sean claros y concisos. Una vez que tiene un auditorio lleno de personas dispuestas a escuchar y que se identifican con él, surge un clima singular en el que todos cantan, levantan las manos y sacuden la cabeza; existe un ritmo, un contagio, de cierta forma una hipnosis. El rapero lo sabe. Entiende que esa colectividad escucha y apoya lo que dice; por tanto, se da cuenta de que la palabra es un arma de poder incalculable que debe esgrimirse con responsabilidad. De pronto todo queda claro: esa sociedad, esa colectividad, al juntarse, comparte un pensamiento y un ideal. Es cierto: la sociedad piensa, se mueve, toma decisiones. Él solo espera que su pensamiento no se diluya con la masa y, ansioso, aguarda el día en que la congregará de nuevo, con los mismos, los otros, los de siempre, los nuevos, los ausentes: la sociedad, la colectividad. 🗣️

Si se pudiera fotografiar la Ciudad de México

VALERIA HERNÁNDEZ AGUIRRE



L

a Ciudad de México no se reconoce precisamente por ser muy fotogénica que digamos. Si a uno se le encomendara fotografiarla tal y como es, no encontraría mayores dificultades. Bastaría ir al Centro Histórico y retratar lo que sea. Pero entonces un (mal llamado) chilango podría preguntar: “¿Dónde quedó el puesto de tamales? ¿Y la manifestación de ayer o la de antier —me parece que eran las mismas



La felicidad, aquel despreciable objeto vital de los analfabetos, si llega por sí sola sin que la persigamos, si no la retenemos por la fuerza y más bien la tratamos con condescendencia, podremos tolerarla a nuestro lado un par de días.

Eliás Canetti, *Auto de fe*

personas pero no sé de qué se quejaban, porque seguro se quejaban de algo—? ¿Dónde el tránsito interminable de las horas pico que duran casi todo el día?”.

Si en realidad se buscara una imagen representativa de la Ciudad de México, habría que incluir a toda la gente, como ocurre en las fiestas en que todos quieren salir en la fotografía para probar que estuvieron allí. También habría que incorporar a las costumbres, tal vez a las diversas clases sociales y formas de pensar, incluso a los aficionados de los diferentes equipos de fútbol (esperando que ese día no hubiera un partido). Cuando ya por fin estuvieran todos reunidos, habría que hacer espacio para aquello con que convivimos a diario aun cuando ya no lo notemos, como el peculiar olor de las calles (¿a pastel, a quesadilla? ¿El olor del vecino?). Entonces sería necesario pedirles que se apretujaran más, un poco más, para que todos cupieran, en un ejercicio semejante a ese fenómeno de los vagones del metro cuando uno se da cuenta de que viaja tan apretado que no se caería.

Así, con todo listo, por fin uno tomaría la fotografía pensando que será la mejor, que ningún elemento ha faltado. Pero el resultado se asemejaría más a un collage, y es que olvidamos que el ojo ve con los sentimientos, la cámara es objetiva, como si quisiera arruinar la foto y el momento.

Pero finalmente habría ese collage (que empezó siendo fotografía), lleno de recortes, de elementos dispares que de otra manera quizá no se juntarían, en el que todo estaría como encimado, pero no revuelto porque sus componentes no estarían en su

contexto natural. Tal vez, al principio, uno encontraría la imagen saturada, sucia; pero luego resultaría acogedora y divertida, incluso alegre. Y así se perdonaría y justificaría que, la verdad, esa lámina de la Ciudad de México, ese collage, sea un caos, porque no es la imagen que se pensaba obtener. Como les ocurre a los artistas cuando emprenden una obra guiados por cierta idea que pronto consideran poco afortunada por lo que la cambian o modifican sobre la marcha, copiando las de otras personas, de lo que luego se arrepienten y, para estar a la vanguardia, le dan un toque de no sé qué: sin darse cuenta obtienen algo nuevo, crean algo de extraña personalidad.

Pero eso no importaría realmente porque uno tendría ahí su fotografía, alimentada de ideas, pensamientos y hasta sentimientos. Y si mucho después se encontrara con esa imagen, evocaría los mismos sentimientos, encontraría que, al parecer, la ciudad es inmune al tiempo; no necesariamente los edificios —que tal vez, salvo por alguno que otro adorno, dependiendo de la época, sigan iguales—, o las calles —que podrían estar más o menos limpias o transitadas o cuya circulación habría cambiado de sentido—, sino la gente. La gente no es la misma, son otras generaciones, sin embargo no cambia: parece que actúa de la misma manera, que piensa lo mismo o que dice lo mismo, como si olvidara de pronto que está en otra época. Probablemente uno sentiría que no ha pasado un día desde que tomó esa imagen, que todos siguen ocupados, aunque sea una pantomima en la que todos esperan que tal vez mañana sea el día de actuar. 🗿

Dos materiales de la memoria colectiva: cine y literatura



JORGE MENDOZA GARCÍA

DE MEMORIA COLECTIVA

Aunque la costumbre, la historia y el olvido han llevado a que los estudios dominantes sobre la memoria se anclen en el terreno de lo individual, sea desde la cognición, la fisiología, el psicoanálisis o cualquier otra aproximación que la identifique como una función dentro de la cabeza del sujeto, existe otra tradición que data de los años veinte y treinta del pasado siglo XX, la cual señala que la memoria tiene una base social con la que se construye mantiene y comunica. Desde esta perspectiva, la memoria colectiva puede concebirse como el proceso de reconstrucción de un pasado vivido o significado por una colectividad. En efecto, la memoria, según Halbwachs (1925 y 1950), es colectiva en la medida en que se encuentra dentro de marcos sociales como el tiempo, el espacio y el lenguaje; es social, como advirtió Barlett (1932), si se edifica por medio de convenciones y acuerdos; es cultural, como enunció Vygostky (1930), en tanto se posibilita en comunidades sógnicas, así como el hecho de que sus portadores están inmersos en una cultura que posibilita que cierto tipo de acontecimientos, y no otros, se codifiquen o se recuerden según las necesidades o requerimientos del grupo.

El enfoque de la memoria colectiva insiste en que el significado de los acontecimientos por los que atraviesa un grupo o sociedad es lo que se recordará al paso del tiempo. Para sustentarlo, este planteamiento recurre a la categoría de *marcos sociales* como el tiempo que, a decir de Halbwachs (1950), es lo inmóvil donde “los eventos suceden”, porque



este no pasa, subsiste, dura, y ahí se inscriben los hechos que una colectividad cree importantes y dignos de mantenerse. El tiempo se traduce en fechas que almacenan sucesos significativos, conmemorables, a tal grado, expresaría Blondel (1928), que la celebración del cumpleaños, que se cree individual porque se festeja el nacimiento de una persona, es en realidad una conmemoración colectiva, pues es la tradición, la memoria, la cultura en sí, la que define lo que hay que recordar y, por tanto, guardar en la memoria. De cualquier forma, “el tiempo, para existir, tiene que estar presente” (Fernández Christlieb, 2002, p. 37). Así, las fechas se han convertido en tiempos de la memoria que hacen a una sociedad concebirse con tradición, pasado e identidad.

Otro marco social es el espacio, pues es en los lugares donde las experiencias se guardan (sea en los rincones, en los parques, en los cafés o en cualquier otro sitio), donde los grupos viven su realidad y, por tanto, significan sus experiencias. Es así porque los espacios son emplazamientos vivenciales: “el significado que adquiere un conjunto de dimensiones en las que se vive”, y a la inversa: “dimensiones que condicionan, en función de sus características, la forma de vivir que se produce en su interior” (Torrijos, 1988, pp. 19-20). Por tanto, los sitios son menos naturales y más sociales. Puede aseverarse que al espacio, como territorio y orientación, le corresponde una expresión simbólica, porque ahí entran el lenguaje y las relaciones que en él se establecen, así como las experiencias que se traducen en recuerdos (Fernández Christlieb, 1994). Por eso, Italo Calvino (1972), al hablar de ciudades, las concibe hechas de relaciones y de acontecimientos de su pasado. En efecto, “cada sociedad configura el espacio a su manera, pero de una vez por todas o siguiendo siempre las mismas líneas, para así construir un marco fijo donde encierra y encuentra sus recuerdos” (Halbwachs, 1950, p. 166), y es que “cuando un grupo se inserta en una parte del espacio, la transforma a su imagen, pero al

mismo tiempo se pliega y se adapta a las cosas materiales que se le resisten. El grupo se encierra dentro del marco que ha construido” (Halbwachs, 1950, p. 132). De ahí puede argumentarse que la memoria, en cuanto ubicación de experiencias y objetos, consiste en recordar algo en cierto espacio, cosa que desde los antiguos griegos se sabía y se denominó *arte de la memoria* (Yates, 1966).

Desde esta perspectiva, puede señalarse que fechas y lugares son marcos sobre los cuales las sociedades edifican sus recuerdos; además la memoria puede ser de papel o de piedra, según se quiera ver y conforme el material que se use, documento o monumento. Y eso permite cierta duración.

DE ARTEFACTOS

La memoria, como se ha visto, se edifica con marcos sociales, pero también con artefactos. Desde el punto de vista etimológico, artefacto alude a “arte”, a “algo hecho”, a un “objeto producido por el hombre”, a una creación humana, como puede ser un nudo en el pañuelo hecho en las comunidades campesinas o las grandes catedrales góticas de siglos y sociedades preteritas; ambas, no obstante, para fines de la memoria, tienen la misma lógica social: permiten mantener el significado de acontecimientos de una persona o colectividad para su posterior recuerdo. Esto, en conjunto, se denomina *memoria con artefactos*. Por ello, el recuerdo social, que se concibe como la evocación colectiva de un pasado compartido y la conmemoración de sucesos que pueden ser previos a las experiencias de las personas, es conformado en cierta medida por el modo en que se ordena el mundo de las cosas. En sentido estricto, existe una significación social sobre los objetos del mundo material que tiene como función, entre otras, “facilitar la relación entre actitudes e intereses que constriñen y guían los recuerdos de los afectados” (Radley, 1990, p. 72). Esto es, en el mundo social en que nos movemos los objetos materiales están organizados de tal manera que permi-

ten el recuerdo, lo cual ocurre tanto en situaciones amplias, por ejemplo el pasado de una cultura, como en las cotidianas, por ejemplo el mundo doméstico, y ese entorno facilita “no solo lo que debería recordarse” sino incluso “cómo debería conducirse este recuerdo” (Radley, 1990, p. 64). En ocasiones, eso es lo que da pie a encontrar continuidad entre un pasado no vivido y el presente experimentado, porque los objetos son usados para establecer “un vínculo con el pasado” (Mendoza, 2001).

Existen diversos y variados tipos de artefactos, como las placas, ciertas piedras, papeles con algo impreso, determinadas prendas, monumentos, algunos edificios y museos, creados y organizados para comunicar el presente y el pasado de una cultura a sociedades futuras. Los artefactos o instrumentos tienden al mantenimiento de la memoria; en efecto, la humanidad ha levantado monumentos, creado instrumentos y artefactos para recordar (Vygotsky, 1930; Florescano, 1999). Por tanto, hay que reconocer que “la gente crea objetos o instala artefactos para que algo sea recordado o conmemorado en el futuro. El mundo de los objetos como cultura material representa, por tanto, el registro tangible de los logros humanos” (Radley, 1990, p. 65).

En ese sentido, los artefactos de la memoria tienen una larga historia como la humanidad, y conforme a sus tiempos y condiciones se van modificando, no así su intención, que en todo momento es comunicar para no caer en el olvido. Por ejemplo, en la cultura mesoamericana, el conocimiento se recolectaba y se almacenaba en “medios perdurables”, ya fueran visuales, orales o escritos, artefactos estos que permitían su legado a las siguientes generaciones: “En estas sociedades la memoria es un instrumento dedicado a conservar los conocimientos necesarios para sobrevivir. La experiencia que se almacenó en esos recipientes era lo que el grupo deseaba y necesitaba recordar”. Al mismo tiempo, “los creadores de estos artefactos involucraron sus mensajes en el

atractivo lenguaje del movimiento corporal, lo iluminaron con las luces de la escenografía y la danza, y le agregaron el sonido de la música. En este sentido la memoria mesoamericana es también una memoria artificial, un artefacto ejercitado para ordenar y propagar la experiencia colectiva” (Florescano, 1999, pp. 222-223).

DE CINE Y MEMORIA

Entendidos de esta forma los artefactos, se puede afirmar que en otros tiempos se construían con base en las posibilidades corporales, sus movimientos y expresiones, y al paso del tiempo objetos, construcciones y edificaciones continuaron la labor comunicativa hasta arribar a los sistemas organizados intencionalmente para dar cuenta no solo del presente sino del pasado. El siglo XX asistió a una innovación tecnológica que trajo consigo la conservación de imágenes en movimiento con todo y su discurso expresado. En conjunto, este avance tecnológico también permitió almacenar de distintas formas las experiencias de diversas sociedades. Así, las películas se convirtieron en artefactos memoriosos que guardarían desde cotidianidades, anhelos o desdenes, hasta hazañas, aspiraciones de un mundo distinto o tragedias sufridas por naciones completas, plasmado todo ello en secuencias.

Se recurre al cine como artefacto, porque en ocasiones el transcurso de ciertos eventos se aclara y comprende a la luz de las cintas (Vázquez, 2001; Molina, 1998). En otras ocasiones, el cine deviene instrumento de comunicación de tragedias que, de otra forma, habría sido poco probable transmitir a sectores que no experimentaron los sufrimientos que las cintas narran. Hubo en ciertos regímenes, como los de Europa del Este en la segunda mitad del siglo XX, censuras que extendían sus tentáculos a todo aquello que se expresara de manera pública, fuera literatura, obra científica, música y hasta el propio cine, porque se sabía que en estos se comuni-

caban significados y sentidos sobre situaciones que múltiples grupos vivían, los cuales podían contradecir las versiones oficiales sobre el pasado. Así, en los países del Este europeo, las películas críticas al régimen fueron “encerradas en el armario durante muchos años”, y aquellas que corrían con mejor suerte al “franquear las barreras de la censura” llegaban al extremo de tomar “a contrapelo la historia oficial”, en ocasiones diseñando “las líneas de fuerza de otro tipo de historia-memoria”, al grado, incluso, de armar una “contra historia” u otra memoria (Brossat *et al*, 1990, p. 22).

Si bien en tiempos recientes la historia, como disciplina, ha propuesto la utilización del cine y la literatura como “instrumentos” para reconstruir el pasado y, en múltiples casos, el primero ha llegado a ser considerado una fuente primaria, lo cierto es que grosso modo se presuponen como “recursos y materiales de apoyo” de forma secundaria (Salvador, 1997, p. 17). A mediados de los años setenta del siglo pasado, Marc Ferro se interrogó: “¿Será el cine un documento indeseable para el historiador?”, y se contestaba: “No entra en el universo mental del historiador”, en buena medida por su “lenguaje ininteligible” y de “interpretación incierta”. Pensando que las imágenes podían estar trucadas, criticó que “el historiador no puede documentarse en documentos de este tipo” (Ferro, 1974, pp. 241-244). El historiador veía el cine como “espectador”, mas no lo consideraba una herramienta, pero esto ocurría y ocurre de modo distinto en el caso de la memoria, la cual pretende recuperar la “vivacidad” de las narrativas cinematográficas (Vázquez, 2001) porque, a diferencia de la historia, dota de mayor ímpetu, agudeza, vitalidad y comprensión a las distintas expresiones que se manifiestan por medio del cine.

Por eso a las películas se les ha denominado *mediadores públicos* de la memoria colectiva (Pennebaker y Crow, 2000), lo cual se puede explicar mejor si se ejemplifica con el trato que en el cine el

gobierno estadounidense le dio a la Segunda Guerra Mundial. Después de que concluyó esta confrontación bélica, algunos se atribuyeron el triunfo y la gloria; tal fue el caso de Estados Unidos de América (EUA), que exageró su papel en la derrota de las tropas alemanas, minimizando, a su vez, la actuación de los soviéticos y demás aliados. Varias versiones de distintos estudiosos han señalado que las “mejores fuerzas alemanas” se encontraban en el frente ruso y que fue ahí “donde se decidió la guerra”; no obstante “en la memoria colectiva americana, especialmente tal y como ha sido mantenida en películas, programas de televisión y otros medios de comunicación, la guerra fue luchada y ganada sobre todo por los soldados americanos” (Bausmeister y Hastings, 1998, p. 324). En efecto, el cine con fines ideológico fue incorporado en distintas latitudes, en un contexto social y político peculiar: en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) de los años veinte, para contraponerlo al orden burgués; los soviéticos vieron en el cine un instrumento educativo. La Alemania nazi equipó a las escuelas con proyectores con fines propagandísticos. Esa función en la URSS aparecería años después. El cine, hay que reconocerlo, ha servido también con fines ideológicos de poder: para tratar de imponer una versión oficial sobre determinados hechos. Y quienes no suscriben tal versión corren el riesgo de ser perseguidos, encarcelados, desterrados. Por caso, EUA, en la década de los cincuenta del pasado siglo, con la acusación de deslealtad o traición, obligó a muchos críticos de su política intervencionista a expatriarse con el llamado Macarthismo: “El hombre del cine se vuelve una *instancia de discurso*, tal como el escritor, el político o el sabio” (Ferro, 1996a, p. 109). Se le excomulga, se le encierra, se le hostiga, por proponer un contraanálisis de la sociedad: “las persecuciones que sufrieron sucesivamente, bajo varios disfraces, tanto Chaplin en Estados Unidos, Eisenstein en la URSS, René Clair en Francia, y posteriormente Kazan o Jean-Luc

Godard, atestiguan el nuevo fenómeno que determinó la aparición del cineasta en la gran escena de la cultura y de la política” (Ferro, 1996a, p. 109).

En estos casos, donde impera lo ideológico y ciertas posiciones de poder, los hechos del pasado se solidifican traduciéndose en historia; a ello contribuyen ciertas narrativas y retóricas de las versiones oficiales. Puede advertirse, en consecuencia, que las películas en ocasiones ayudan también a legitimar determinadas visiones del poder. Sin embargo, existen otras posibilidades: las visiones alternativas. Y es que detrás del cine, de cierto tipo de cine, hay episodios de censura. Algo que se oculta en una sociedad puede mostrarse entre líneas o abiertamente en el cine: “un film es un testimonio”. De alguna forma, el cine puede mostrar “el reverso de una sociedad”; con él puede hacerse “un contraanálisis de la sociedad”, e “invocar otros saberes” sobre ella (Ferro, 1974, p. 245-246). De algún modo, la querrela se presenta. El papel del cine, como el del arte, es crear polémica, señala el cineasta Costa-Gavras: “cuando filmé el largometraje estadounidense *Missing* (Desaparecido), en 1982, sobre un norteamericano escéptico y conservador que busca a su hijo, un periodista que intentó denunciar la participación de Estados Unidos en el golpe de Estado de Augusto Pinochet se convirtió automáticamente en un asunto polémico. Sin querer hay discusión. En el espectáculo del teatro antiguo siempre se dicen cosas de la sociedad y la problemática humana, y el cine es eso” (en Vértiz, 2007, p. 74). Y es que al tocar temas del pasado de su país, los cineastas se introducen en un área que se considera patrimonio de la academia, la historia. Además incursionan en escenario prohibidos: los de la política. Algunos cineastas llegan a sustituir la visión que antes dominaba sobre algunos aspectos del pasado de una sociedad, la visión de la iglesia, de un partido, del gobierno o de otro actor de poder (Ferro, 1996a). El cine, asimismo, “desestructura la planificación tradicional del conocimiento histórico” y es

tal su influencia que “pone en tela de juicio el saber tradicional, con o sin razón” (Ferro, 1996b: 162).

Por lo demás, a decir de Burke (2001, p. 212), una película “invita al espectador a conocer mejor las historias alternativas, y en ese proceso pone de manifiesto la capacidad que tiene el cine de desmistificar y despertar la conciencia del público”. En ese sentido, las películas devienen “reveladores sociales”, no importa si son documentales o ficciones, ambas funcionan para la reconstrucción y el análisis, por lo que tratan: “El análisis de unos y de otros es una manera real de conocer una sociedad, tanto en términos de sus prohibiciones”, como de lo que intentan silenciar; de esta manera, una película puede ser un hecho o un síntoma de una sociedad (Ferro, 1996a, p. 112).

En efecto, una buena dosis de la transmisión de la memoria ha tenido como vehículo el cine; por medio de cintas sobre distintos periodos conflictivos se ha intentado dirimir polémicas y controversias “sobre las distintas versiones del pasado que conviven o rivalizan en una sociedad”. El extremo de ello quizá sea el hecho de que los distintos regímenes políticos han usado el cine para conformar cierto tipo de memoria o de historia. Una reflexión interesante es que también por medio de las películas, además de rememorar el pasado, se “despliega el imaginario social” de una nación. Dicho lo anterior, se puede asegurar que las películas son materiales que alimentan la construcción del pasado de una sociedad (Vázquez, 2001). Ahora bien, puede pensarse que una película es el punto de vista de su realizador, esto es, una visión individual, pero, como argumentó Halbwachs (1950), “lo que se conoce como memoria individual no es más que un punto de vista, una posición en el interior de un grupo al que se pertenece” y, como expresó Bartlett (1932), es el grupo el que proporciona los códigos y el contexto para su significación, lo cual se despliega, de alguna manera, en las películas. Regresando al tema, los largometrajes comunican significados de aconte-

cimientos, como obra narrativa de un pasado experimentado por algunas colectividades, transmiten el sentir de estas a otros grupos que quizá por otros medios (como la obra científica) permanecerían ajenos y distantes a ellos. Por ejemplo, uno puede saber más sobre el Japón del siglo XIX por las películas de Akira Kurosawa que por estudios históricos “serios”. De hecho, “ofrece al espectador una interpretación consciente de la historia del Japón” (Burke, 2001, p. 206). Lo anterior ocurre porque, en última instancia, el cine es “una forma de pensamiento y de expresión” (Deleuze cit. en Molina, 1998, p. 186) que posibilita una mejor comunicación, entendimiento y comprensión de lo sucedido, y para ello se requiere un discurso más evocativo que el de la ciencia. Evocar para significar, que es a lo que hace referencia el cineasta Costa-Gavras: “Siempre digo que, con mis películas, lo importante es crear algunos sentimientos al espectador, y si esos sentimientos no pueden ser manipulados, es mejor. Tal vez con esos sentimientos la gente pueda hacer algo” (en Vértiz, 2007, p. 75).

En el caso de la recuperación del cine como herramienta para la reconstrucción de episodios pasados, no se analiza la estética o su semiología, ni como arte o su devenir, sino como imágenes y discursos sobre ciertas temáticas, de tal suerte que pueden retomarse algunos extractos, y no toda la cinta, e integrarlos con otros elementos para analizar el momento que se desea estudiar. Una película puede analizarse, incluso como relato, con elementos que no están en la película, por ejemplo testimonios sobre lo proyectado. Asimismo, la pretensión de utilizar el cine como artefacto para reconstruir el pasado se propone para facilitar la inclusión de aspectos relacionados de origen y que propician mayor comprensión del pasado (Salvador, 1997). No se plantea emplearlo de manera exclusiva sino como una herramienta o instrumento que puede trabajarse al lado de otras fuentes. De igual manera, el material consultado no tiene por qué limitarse al cine documental, sino que puede

recurrirse a filmes de ficción, situados en el marco espacio-temporal en que las acciones transcurren, dando cuenta de momentos y periodos históricos de una sociedad, experimentados por múltiples grupos de forma distinta.

El cine cobra relevancia a la luz de lo que aporta, de lo que dice, de lo que testimonia, de lo que comunica: desentraña fenómenos y procesos y, de esta manera, diversos hechos tematizados adquieren mayor grado de inteligibilidad y comprensión mediante el trato que les otorgan las películas. El cine ayuda a la reconstrucción de distintas memorias e incluso “ha cambiado nuestra forma de recordar: cambiando los contenidos de nuestra memoria, cambiando nuestra propia memoria” (Aumont cit. en Vázquez, 2001, p. 35).

DE LITERATURA Y MEMORIA

Certeramente, Peter Burke ha denominado a las películas como iconotextos (2001, p. 201). Algo narran, algo evocan, mediante imágenes y narrativas. Que son las mismas colijas para la literatura. La literatura, como el cine, reconstruye el pasado y brinda versiones distintas a las oficiales, a las del poder, a las versiones impuestas, al discurso histórico, por ejemplo. Marc Ferro argumenta que hasta la Segunda Guerra Mundial predominó la historia de los libros escolares y esta se distinguía claramente de, por ejemplo, la novela, pero décadas después la frontera no es ya tan clara. Y es que de tan homogeneizado, estandarizado y artificial, en distintos lugares el discurso de la historia oficial terminó por alejarse del pensamiento de la gente, se experimentó como algo ajeno: era la visión de un puñado de encumbrados. Este autor afirma que había “más verdad en las novelas de Soljenitsin o de Bivok que en los trabajos ‘científicos’ del Instituto de Historia de la URSS”, razonamiento que se extiende a algunas universidades que se han encontrado bajo dictaduras o pensamientos totalitarios en Latinoamérica o en EUA (1996b, p. 162).

Luego entonces, en este entramado de reconstrucción pretérita, la literatura se enfrenta con la historia, con el discurso histórico, con el discurrir del poder. Porque el pasado es una arena de disputas. Sobre la historia y la literatura narrativa, José Emilio Pacheco sostiene: “En el siglo XIX, la historiografía, la corona del arte narrativa, se empeñó en convertirse en ciencia. Su intención artística pasó al más plebeyo de los géneros, la novela, que gracias a la imprenta le había arrebatado al verso la función de contar historias”. Indefensos se encontraron ante el poder quienes practicaban otro tipo de escritura no sancionada por la ciencia, y para ellos ya no era necesario el castigo físico o la reclusión en algún sitio, bastaba con no publicar lo que escribían, toda vez que lo que no aparecía en el escenario abierto signado por la ciencia, no contaba, no existía socialmente (Pacheco, 2003, p. 73). Lo que cuenta es lo público, el discurso abierto, ya lo habían enunciado los griegos veinticinco siglos atrás. Y ahí se encuentra el relato sobre el pasado, el de la historia, pues cuando a la literatura se le enclaustra en el espacio privado, cuando se le considera como mera narración de sentimientos que, por definición, pertenecen al orden de lo íntimo, según el régimen de lo público/privado, la literatura deviene contraparte de la historia. Su negatividad, incluso.

La literatura, no obstante su alejamiento del discurso histórico y pese al intento de enclaustrarla en el relato de lo rosa, de lo femenino, sigue narrando lo que de social tiene el pensamiento, que es todo. Por caso, “en las novelitas del francés Restif de la Bretonne, la realidad no puede ser más fotográfica, ellas son un catálogo de las costumbres del siglo XVIII francés” (Vargas Llosa, 1990/2002, p. 17). Y más casos los hay, pues los literatos logran recuperar las sensaciones manifiestas de la gente en su andar cotidiano, captan y comunican lo que se siente, se piensa y se habla, de lo que se va alejando la historia, que ya se aboca al análisis de “grandes temas”, “grandes ha-

zañas”, sismos y transmutaciones. En consecuencia, el pasado se encuentra en disputa. No termina por concluir. Al pasado, el presente lo trae en todo momento y la literatura lo hace recurrentemente. La historia supone un relato, único y uniforme. Y supone la exclusión de otras versiones sobre ese mismo pasado: sustracción. Esas versiones pueden calificarse de ficciones, irreales, literarias. No obstante, al discurso histórico, dominante él, se le pone en entredicho porque se le descubre su rasgo ideológico, su lógica de poder e imposición. Se pone entre paréntesis la relación que se establece entre la historia “científica” y la forma oficial de narrar el pasado. Se sabe que hay otras maneras de relatar el pretérito. La literatura y el cine, en ocasiones la televisión, divulgan y cuentan historias no sancionadas por la comunidad científica de historiadores, y resultan más verosímiles que los relatos de los historiadores. Los ingleses, por caso, sabían de Juana de Arco más por la literatura y menos por la historia académica: “Una obra literaria goza de una larga vida, mientras que una obra científica expulsa a la que le precede, porque con el tiempo se modifica la perspectiva de la historia”. En efecto, por un lado, las narraciones históricas ficticias del cine y la literatura van en aumento, y tienen gran audiencia y repercusión; y por el otro, el descrédito de los relatos históricos de la academia que se pusieron al servicio de algún partido, estado, Iglesia, élite, grupo, abrió el paso para que un relato literario tuviera mayor credibilidad que la historia misma: en muchos casos “lo imaginario y lo no dicho son historia tanto como la historia misma” (Ferro, 1996a, p. 93).

De esta manera, ante el discurso histórico oficial aparecen otras miradas sobre el pasado: pinturas, frescos, cuadros, cuentos, leyendas, el cine y la literatura como materiales de reconstrucción del pasado significativo de una sociedad. Diversidad de miradas, diversidad de narraciones, diversificación del pasado, ampliación pretérita. No obstante, los especialistas en historia y los grupos de poder se empecinarán en

erigir un solo discurso sobre el pasado. Dirán qué sí vale y qué no. Dice Vargas Llosa que en una sociedad totalitaria “el poder no solo se arroga el privilegio de controlar las acciones de los hombres —lo que hacen y lo que dicen—; aspira también a gobernar sus fantasías, sus sueños y, por supuesto, su memoria”. En este tipo de sociedades “el pasado es, tarde o temprano, objeto de una manipulación encaminada a justificar el presente” (1990/2002, p. 28). La historia oficial es única e impuesta. Europa del Este y Latinoamérica lo experimentaron bajo las dictaduras de izquierda o derecha (Mendoza, 2009), toda vez que en estas sociedades los gobiernos se dedicaron, entre otras cosas, a organizar la memoria colectiva: “Trocar la historia en instrumento de gobierno encargado de legitimar a quienes mandan y de proporcionar coartadas para sus fechorías es una tentación congénita a todo poder”. De igual manera, en las sociedades cerradas, totalitarias, que intentan imponer su visión sobre el pasado “un estricto sistema de censura suele instalarse para que la literatura fantasee también dentro de cauces rígidos, de modo que sus verdades subjetivas no contradigan ni echen sombras sobre la historia oficial, sino, más bien, la divulguen e ilustren (Vargas Llosa, 1990/2002, pp. 27-30). En esta intención, en este artilugio de controlar hasta los sueños y las ficciones, se generan huecos, vacíos, que de alguna manera deben llenarse. Y se llenan con versiones alternativas e incluso contrapuestas a las interpretaciones del poder. Y se hace, o se ha hecho, las más de las veces, con literatura (Kundera, 1978). Allí donde hace falta algo, donde una sociedad tiene huecos, la novela se hace, se produce; sí, porque sociedades religiosas producen poesía y teatro, muy rara vez generan novela; ésta se da ahí donde hay crisis en la sociedad, porque generan sentido ahí “donde hace falta creer en algo” (Vargas Llosa, 1990/2002, pp. 27-30; Semprún, 1995). Y, quizá por eso, Balzac solía decir que la ficción era “la historia privada de las naciones”. Privada, porque se le ha negado en distintos

tiempos y latitudes su expresión abierta, por ejemplo con el mecanismo de la censura.

Por caso, en las colonias españolas, los inquisidores llegaron a prohibir la publicación o importación de ciertas novelas que consideraban libros disparatados y absurdos y, por tanto mentirosos, pues consideraban que estos atentaban contra la espiritualidad de los nativos. La lectura de obras de ficción fue, durante tres siglos, de contrabando; y solo después de la Independencia, la de 1810 de México, aparecieron novelas públicas de ese carácter (Vargas Llosa, 1990/2002). Con tal práctica el Santo Oficio estipulaba que las novelas mentían, ofreciendo una visión “falaz” del mundo. En tal sentido, los inquisidores españoles entreveían o intuían las propensiones sediciosas de las novelas de ficción. En esa tónica, se ha dicho que *La cabaña del tío Tom* contribuyó a la discusión en torno a la esclavitud y participó del estallido en contra de la misma en EUA al “colocar las penurias de la esclavitud en una ambientación narrativa de sufrimiento”. Por eso se dice que “la gran narrativa es, en espíritu, subversiva, no pedagógica” (Bruner, 2002, p. 24-25). Vista así, esta censura es entendible, pero no compatible, en la medida en que “la ficción representa una amenaza para el mundo” (Salmon, 1999, p. 16), porque propone un cambio de percepción, sobre el pasado o el presente, incluso el futuro y, como diría Rushdie, busca “ángulos nuevos para penetrar la realidad”. Por eso el totalitarismo intenta ahogarla, conjurarla. En todo caso, lo que provoca la novela es una ilusión, producto de una “comunicación constante, íntima, inmediata entre lo real y lo ficticio, entre el sueño y la vida” (Salmon, 1999, p. 37). Que buena falta le hace a algunas sociedades en tiempos de acecho.

Aunque la ficción sí entra en el terreno literario no todo relato literario es ficticio. El periodista y escritor mexicano Vicente Leñero señala que la literatura tiene varias formas de “enfrentar la realidad”: a) la novela-novela, con personajes y espacios salidos

de la realidad, pero modificados en la narrativa; ahí entra la literatura de ficción; b) una novela que parte de la ficción e involucra a personajes reales; c) novelas de no ficción, que “reportean hechos y personajes reales y recrean sus historias”, siguiendo estructuras y métodos de la novela-novela, pero siendo fieles a la realidad y a lo que ha acontecido; d) otro género cercano es el que da cuenta de la realidad de la vida política, pero cuyos autores, por temor o precaución, modifican nombres o situaciones. Es extensa la lista en esta tradición de la literatura mexicana al respecto. Ahí hay una especie de “simulación”, e) por último están los “libros-reportajes”, reportajes amplios, con un genuino nivel literario. Pero también puede hablarse de novela histórica, novela biográfica, autobiografía, libros memoria, etcétera (Leñero, 2003, pp. 26-27). Pues bien, diversas son las miradas al pasado desde distintos géneros, pero denominados literatura; reconstruyen el pasado, al menos esa es la literatura que aquí interesa, que ocupa este trabajo, porque ella es la que deviene material para la reconstrucción de la memoria colectiva, porque como se ha dicho: “la literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar” (Vargas Llosa, 1990/2002, p. 26).

Que es lo que han intentado narrar y reconstruir, y en diversas ocasiones logrado, varios redivivos de tragedias. Superviviente de un campo de exterminio nazi, Primo Levi planteó su libro *Si esto es un hombre* como una forma de hablar “a los demás”, que nació de esa necesidad de comunicar, para que los demás supiesen de lo ocurrido, para que no se olvidara, de ahí que escribió sobre los horrores que vivió: “Había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto de que rivalizaba con nuestras demás necesidades más elementales”. Agregaba: este libro “no lo he escrito con intención de formular nuevos cargos; sino más bien de proporcionar documentación para un estudio sereno de algunos

aspectos del alma humana” (Levi, 1958, pp. 9-10). La tragedia nazi, por supuesto, sujeta de análisis. Y para ello hay que escribir para, como dice Levi, abordar lo humano. Por ello quizá es que se ha dicho que “los buenos escritores tocan a menudo la vida”. No lo hace la ciencia, pues sus acartonados discursos y sus números fríos no tocan los ímpetus humanos: no comunican significados de experiencias (Semprún, 1995). La literatura, en cambio, toca fibras, comunica significados. Precisamente por esa razón, el escritor uruguayo Eduardo Galeano, al dar cuenta mediante su literatura del pasado sufrido por el continente americano, se propone “hacerlo de tal manera que el lector sienta que lo ocurrido vuelve a ocurrir cuando el autor lo cuenta” (1986, p. XIX). A su manera, lo ha dicho otro escritor latinoamericano: “toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente”. Ello porque “decir la verdad” mediante la novela “significa hacer vivir al lector una ilusión y ‘mentir’ es ser incapaz de lograr esa superchería”. En efecto, ello ocurre porque la ficción “por delirante que sea, hunde sus raíces en la experiencia humana, de la que se nutre y a la que alimenta”. De ahí que al momento de leer una novela los escritos trasladan al lector a los sitios y momentos que se narran, hay una especie de “hechizo” provocado por el relato. Y también posiblemente porque las novelas permiten vivir lo que no se vive, posibilita otra forma de vida, una distinta a la que se sufre, lo cual provoca desajustes en la visión que se impone, que pueden generar una actitud poco dócil ante lo establecido. Y es que “salir de sí mismo, ser otro, aunque sea ilusoriamente, es una manera de ser menos esclavo y de experimentar los riesgos de la libertad”, de ahí que los regímenes totalitarios que intentan controlar todo, hasta lo íntimo, censuran o prohíben este tipo de novelas (Vargas Llosa, 1990/2002, pp. 21-24). Esto opera, asimismo, en el caso del cine: al momento de situarse frente a las imágenes que han recuperado un pasado que, en múltiples casos, se ha intentado ocultar, los nudos en la garganta y el rodar

de las lágrimas se vuelven inevitables cuando se expone la represión y el terror que vivieron en este caso las sociedades latinoamericanas.

En ese sentido, y agregando sobre la literatura, Fernando del Paso expresa: “Todo lo que se cuenta en esas narraciones es verosímil, en la medida en que el lector esté convencido de que lo es, lo que implica que el autor tenga la habilidad de persuasión suficiente para convencerlo”. Ciertamente, en la literatura se reconstruye y reinventa “la realidad, la nuestra, la que vivimos todos los días, no cabe lo que no cabe en esa realidad: lo sobrenatural”. Lo convincente es su traza: “Es la verosimilitud, y no la verdad, la esencia de la literatura” (Paso, 2003, pp. 7; 4). La verdad queda para el discurso historicista, el positivista, el oficial. Ya lo había expresado Vargas Llosa (1990/2002, p. 21): “La verdad de la novela depende de su propia capacidad de persuasión”. La verosimilitud del narrador depende en buena medida del pacto que establece con el lector sobre lo idóneo de lo que está expresando, de no alejarse de lo verosímil, esto es, que no cree relatos sin credibilidad (Paso, 2003). Lo que ha sostenido Goodman: “En una obra literaria lo que normalmente cuenta no es únicamente la historia que se cuenta, sino cómo se cuenta” (cit. en Páez, Igartua y Adrián, 1997, p. 143), opera para las narraciones que hacemos sobre el pasado.

Jostein Gaarder, el de *El mundo de Sofía*, recuerda que creía que escribía para cubrir las necesidades de algunos lectores, “pero entonces vendí millones de copias y no entendía por qué. La razón es que la mayoría de las personas consideran que la filosofía es importante; pero también las cansa por ser muy difícil, muy académica, muy aburrida. El leer acerca de la historia de la filosofía enmarcada por la magia de un cuento, quedaron atrapados”. Luego, interpela al reportero desde el centro de la ciudad de México: “Usted podría platicarme de acontecimientos que se vivieron aquí en esta plaza durante la Revolución mexicana, o sucesos del tiempo de la conquista española. Me interesarán,

pero pronto los olvidaré... en cambio, cuénteme un relato sobre la Ciudad de México y voy a recordarlo toda mi vida. Ésa es la importancia de los cuentos” (cit. en Ponce, 2004, p. 72), de las narraciones, de la manera literaria de abordar el pasado.

En ese sentido, y respecto a México, José Emilio Pacheco recuerda que Pancho Villa “perdió la guerra pero ganó la literatura”; además de que “no hay novela maderista ni obregonista ni callista”, de ahí que estén un poco olvidados en la memoria mexicana; por su parte Emiliano Zapata “sobrevivió en la memoria de los ofendidos, así como en la plástica y en el cine”, y últimamente en la literatura; por eso se le recuerda tanto. Parafraseando a Paul Ricoeur, Pacheco ha expresado certeramente que “el pasado solo se puede capturar mediante el relato” (2003, pp. 72-73). Pero los excesos del poder también de la literatura se cuestionan. Siguiendo con el caso mexicano: en décadas “nadie se atrevió a cuestionar la ‘verdad’ de Plutarco Elías Calles y Álvaro Obregón sobre el asesinato del general Francisco Serrano y sus acompañantes en Huitzilac, Morelos, el 3 de octubre de 1927. Solo una novela, *La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, supo preservar para la literatura —mediante una ficción paralela— el papel de decir la verdad” (Campbell, 1994, p. 143). Y así como reconstruye pasados incómodos a ciertas ideologías y del poder, la literatura también advierte sobre los excesos en que una sociedad puede caer. Por caso, dice Mauricio Molina que la “literatura utópica” ha impactado la imaginación artística del siglo XX narrando distintos tipos de sociedades: “Casi siempre se han estructurado modelos negativos, totalitarios, y quizá la función de este tipo de literatura sea la de ponernos alertas acerca de los peligros de la experimentación social”; piensa en obras como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley; *1984* de George Orwell; *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury; *Heliópolis* y *Eumeswill* de Ernst Jünger o en la primigenia de este tipo de trabajos, *Nosotros* del ruso Evgeni Zamiatin (1998, pp. 85-86).

Ciertamente, las prevenciones se hacen literatura de por medio; se sabe más de ello por esos escritos nutridos de ficción y de crítica a la realidad. Se vislumbra el futuro, así como también se vislumbra el pasado, y hay quienes, como Noé Jitrik, proponen confluencias entre la ciencia de la historia y la literatura: “la novela histórica podría definirse, muy en general y aproximativamente, como un acuerdo —quizá siempre violado— entre ‘verdad’, que estaría del lado de la historia, y ‘mentira’, que estaría del lado de la ficción. Y es siempre violado porque es impensable un acuerdo perfecto entre estos dos órdenes que encarnan, a su turno, dimensiones propias de la lengua misma o de la palabra entendidas como relaciones de apropiación del mundo” (cit. en Mier, 2002, pp. 9-10). Y sí, porque en la literatura la memoria colectiva ha encontrado un voluminoso alimento para forjarse. Quizá por eso el propio Yerushalmi (2002, p. 117) ha advertido sobre el Holocausto: este “ha engendrado ya más investigación histórica que ningún otro acontecimiento de la historia judía, pero no tengo la menor duda de que su imagen no ha sido forjada en el yunque del historiador sino en el crisol del novelista”. Él, judío; él, historiador; él, reconociendo las virtudes de la literatura en la reconstrucción de una fortísima tragedia. Otro tanto ha ocurrido con las desventuras vividas en el continente americano durante los últimos cinco siglos: su reconstrucción, trozos y trazos de memoria, pueden encontrarse en literatura como la escrita por Eduardo Galeano en su trilogía *Memoria de fuego* (1982; 1984; 1986). O el caso emblemático de la URSS, donde la literatura disidente, en especial la novela, propuso “descripciones del pasado” contemporáneo más fiables que las versiones dadas por los historiadores. Y, como se ha señalado, a una similar empresa contribuyeron los cineastas.

ÚLTIMOS COMENTARIOS

La memoria colectiva se fragua con marcos sociales, que son sus puntos de apoyo, recintos fijos donde se

posan los acontecimientos, las experiencias, los significados. Y se forja con distintos materiales, como los artefactos, que han acompañado a la humanidad en distintos momentos. En el siglo XX especialmente han sido dos, que se encontraban relegados en la reconstrucción del pasado, tal es el caso del cine y la literatura. Imágenes y narraciones, juntos en el primer material, dan cuenta, en el caso de la memoria, de situaciones y momentos incómodos en el discorrir de las sociedades: lo incómodo o grotesco que el poder intenta ocultar, en múltiples ocasiones logra deslizarse por medio del cine o de la literatura. Avispados por el impacto que estos relatos pueden tener, los grupos privilegiados intentan acallarlos, censurarlos, relegarlos o descalificarlos. En ocasiones, los han usado como medios de propaganda. Los pertinentes, tercios, como suele ser la propia memoria, los han usado para dar cuenta de sucesos que a la sociedad le competen: su propio pasado, su devenir, los sentidos de pertenencia, saber de dónde se viene y, por tanto, a dónde se va. Con ello, a su vez, logran ampliar el pasado de comunidades enclaustradas en versiones únicas que los grupos de poder han intentado implantar.

La historia, como disciplina, no ha sido benévola con estos materiales, los ha depositado en un lugar secundario. Ha privilegiado el documento. Testigo de la verdad, al menos en su versión dominante, la historia ha ido de la desconfianza a la sospecha sobre estos materiales. Recientemente, algunos estudiosos desde perspectivas críticas a las maneras hegemónicas de aproximación al pasado han incorporado estos materiales. La memoria colectiva, ambigua como es, los tiene como ingredientes que posibilitan la reconstrucción ahí donde el discurso sobre el pasado se ha endurecido. Ahí donde las voces han sido acalladas. Ahí donde el silencio se ha impuesto. Ahí donde la multiplicidad se ha uniformado. Ahí donde se le ha apostado al olvido, cine y literatura llegan a la reparación. 

BIBLIOGRAFÍA

- Bartlett, F. (1932). *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bausmeister, R. y Hastings, S. (1998). "Distorsiones de la memoria colectiva: de cómo los grupos se adulan y engañan a sí mismos". En Páez, D. et al. (Eds.). *Memorias Colectivas de Procesos Culturales y Políticos*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 317-339.
- Blondel, C. (1928). *Psicología colectiva*. México: Compañía Editora Nacional, 1945.
- Brossat, A.; Combe, S.; Potel, J. y Szurek, J. (Eds.). (1990). *En este este la memoria recuperada*. Valencia: Alfons El Magnànim, 1992.
- Bruner, J. (2002). *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Calvino, I. (1972). *Las ciudades invisibles*. Madrid: El Mundo, 1999.
- Campbell, F. (1994). *La invención del poder*. México: Aguilar.
- Fernández Christlieb, P. (1994). *La psicología colectiva un fin de siglo más tarde*. Barcelona: Anthropos/Colegio de Michoacán.
- Fernández Christlieb, P. (2002). "Psicología colectiva e historia y memoria". En Flores, F. (Coord.) *Senderos del pensamiento social*. México: UNAM, pp. 37-52.
- Ferro, M. (1974). "El cine: un antianálisis de la sociedad". En Le Goff y Nora, P. (Dirs.) *Hacer la historia III. Objetos nuevos*. Barcelona: Laia, 1980, pp. 241-260.
- Ferro, M. (1996a). *Diez lecciones sobre la historia del siglo xx*. México: Siglo XXI, 2003.
- _____. (1996b). "Cómo se enseña hoy día la historia". En Gortari, H. de y Zermeno, G. (Ed.) *Historiografía francesa. Corrientes temáticas y metodologías recientes*. México: UNAM, 1997, pp. 159-165.
- Florescano, E. (1999). *Memoria indígena*. México: Taurus.
- Galeano, E. (1982). *Memoria del fuego I. Los nacimientos*. México: Siglo XXI, 1996.
- _____. (1984). *Memoria del fuego II. Las caras y las máscaras*. México: Siglo XXI, 2002.
- _____. (1986). *Memoria del fuego III. El siglo del viento*. México: Siglo XXI, 1998.
- Halbwachs, M. (1925). *Les cadres sociaux de la memoire*. París: PUF, 1954.
- _____. (1950). *La memoire collective*. París, PUF, 1968.
- Kundera, M. (1978). *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Leñero, V. (25 de mayo de 2003). "Periodismo de segunda". En *Proceso*, 1386. México, pp. 26-27.
- Levi, P. (1958). *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: Mila Editor, 1988.
- Mendoza García, J. (2001). "Memoria colectiva". En González, M. y Mendoza, J. (Comps.) *Significados colectivos. Procesos y reflexiones teóricas*. México: ITESM-CEM, pp. 67-125.
- _____. (2009). "Dicho y no dicho: el silencio como material del olvido". En *Polis*, vol. 5, núm. 2, pp. 121-154.
- Mier, R. (2002). "La novela histórica: la visibilidad del olvido". En Cohen, E. y Martínez, A. M. (Coords.). *De memoria y escritura*. México: UNAM, pp. 105-122.
- Molina, M. (1998). *La memoria del vacío*. México: UNAM.
- Pacheco, J. E. (23 de diciembre de 2003). "Ficción de la memoria y memoria de la ficción". En *Proceso*, 1412. México, pp. 72-73.
- Páez, D., Igartua, J. J. y Adrián, J. A. (1997). "El arte como mecanismo semiótico para la socialización de la emoción". En Páez, D. y Blanco, A. (Eds.) *La teoría sociocultural y la psicología social actual*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje, pp. 131-162.
- Paso, F. del (7 de diciembre de 2003). "La verdad de la mentira en la literatura". En *La Jornada Semanal*, 457, México, pp. 4-7.
- Pennebaker, J. y Crow, M. (2000). "Memorias colectivas: la evolución y la durabilidad de la historia". En Rosa, A. et al. *Memoria colectiva e identidad nacional*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 231-257.
- Ponce, R. (24 de octubre de 2004). "Gaarder, en el Zócalo, explica: 'El mundo de Sofía'". En *Proceso*, 1460. México, pp. 72-75.
- Radley, A. (1990). "Artefactos, memoria y sentido del pasado". En Middleton, D. y Edwards, D. (Comps.). *Memoria compartida. la naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Barcelona: Paidós, 1992, pp. 63-76.
- Salmon, C. (1999). *Tumba de la ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- Salvador Marañón, A. (1997). *Cine, literatura e historia. Novela y cine: recursos para la aproximación a la historia contemporánea*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Torrijos, F. (1988). "Sobre el uso estético del espacio". En Fernández Arenas, J. (Coord.) *Arte efímero y espacio estético*. Barcelona: Anthropos, pp. 17-78.
- Vargas Llosa, M. (1990/2002). *La verdad de las mentiras*. Madrid: Suma de Letras, 2003.
- Vázquez, F. (2001). *La memoria como acción social. Relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Vértiz, C. (8 de abril de 2007). "Costa-Gavras: crear polémica". En *Proceso*, 1588. México, pp. 74-75.
- Vygotsky, L. (1930). *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. México: Grijalbo, 1979.
- Yates, F. A. (1966). *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.
- Yerushalmi, Y. (2002). *Zajor. La historia judía y la memoria judía*. Barcelona: Anthropos.

Suscripciones

El costo de la suscripción a *El Alma Pública* es de **\$230.00**, lo que te da derecho a recibir en tu domicilio (sólo en México) los dos ejemplares del año **(primavera-verano y otoño-invierno)**. Para suscribirte debes hacer el pago mediante alguna de las dos siguientes modalidades.

DEPÓSITO BANCARIO

Scotiabank
Sucursal 059 de México, D. F.
Cuenta: 00100119962
o

TRANSFERENCIA BANCARIA

Scotiabank
CLABE: 044180001001199620

Una vez hecho el pago, envía a elalmapublica@elalmapublica.net la siguiente información:

Nombre Completo

Dirección (Calle y número, colonia, delegación o municipio, Código Postal, entidad)

Dirección electrónica (para informarte sobre el envío)

Ficha de depósito digitalizada o aviso de transferencia bancaria



Colaboradores

Héctor Eduardo Robledo. Doctor en Psicología Social por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesor del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) en Guadalajara, Jal. Profesor invitado en la Maestría en Psicología Social de la Universidad Autónoma de Querétaro.

Armando Rivera. Licenciatura en Psicología Social, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.

Martín Mora. Doctor en Psicología Social. Profesor e Investigador en el Departamento de Estudios Socio-Urbanos, Universidad de Guadalajara. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores.

Pablo Fernández Christlieb. Profesor Titular en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinador del Seminario de Psicología Colectiva Contemporánea.

Wendy Aidee Ocampo Cruz. Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Marina Martínez Reyes. Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Mariam Alejandra Rosado Reyes. Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Rodrigo Armando Yañez Reyes. Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Cecilia García Huerta. Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Alberto Dexter Hernández Hernández. Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Liz Alejandrina Bugarini Díaz González. Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Rodrigo Castañeda Garrido. Licenciatura en Antropología Social de la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.

Valeria Hernández Aguirre. Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Jorge Mendoza García. Profesor titular en la Universidad Pedagógica Nacional. Doctor en Ciencias Sociales por la UAM Xochimilco.

Integrantes

DIRECTORA EDITORIAL

Angélica Bautista López. Profesora Titular en el Departamento de Sociología de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Integrante del Seminario de Psicología Colectiva Contemporánea. Cuerpo Académico Identidad y Cultura.

COMITÉ EDITORIAL

Salvador Arciga Bernal. Profesor Titular en el Departamento de Sociología de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Integrante del Seminario de Psicología Colectiva Contemporánea. Cuerpo Académico Psicología Política.

Claudette Dudet Lions. Profesora Titular en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México. Integrante del Seminario de Psicología Colectiva Contemporánea.

Pablo Fernández Christlieb. Profesor Titular en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinador del Seminario de Psicología Colectiva Contemporánea.

Ma. de la Luz Javiedes Romero. Profesora Titular en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional Autónoma de México. Integrante del Seminario de Psicología Colectiva Contemporánea.

Gustavo Martínez Tejeda. Profesor Titular en la Licenciatura de Psicología Educativa de la Universidad Pedagógica Nacional. Integrante del Seminario de Psicología Colectiva Contemporánea. Cuerpo Académico Formación de Profesionales de la Educación.

Jahir Navalles Gómez. Profesor Asociado del Departamento de Sociología de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa. Integrante del Seminario de Psicología Colectiva Contemporánea. Cuerpo Académico Estudios Socioespaciales.

Rodolfo Suárez Molnar. Profesor Titular en el Departamento de Humanidades de la División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Cuajimalpa. Integrante del Seminario de Psicología Colectiva Contemporánea. Cuerpo Académico Acción y Formas de Vida.





PARA CRÍTICAS, COMENTARIOS, SUGERENCIAS Y ADQUISICIÓN DE NÚMEROS ATRASADOS, FAVOR DE ESCRIBIR A elalmapublica@hotmail.com o elalmapublica@elalmapublica.net



DE VENTA EN LIBRERÍA GANDHI, MIGUEL ÁNGEL DE QUEVEDO

WWW.ELALMAPUBLICA.NET

REVISTA EL ALMA PUBLICA



7 151060 001551