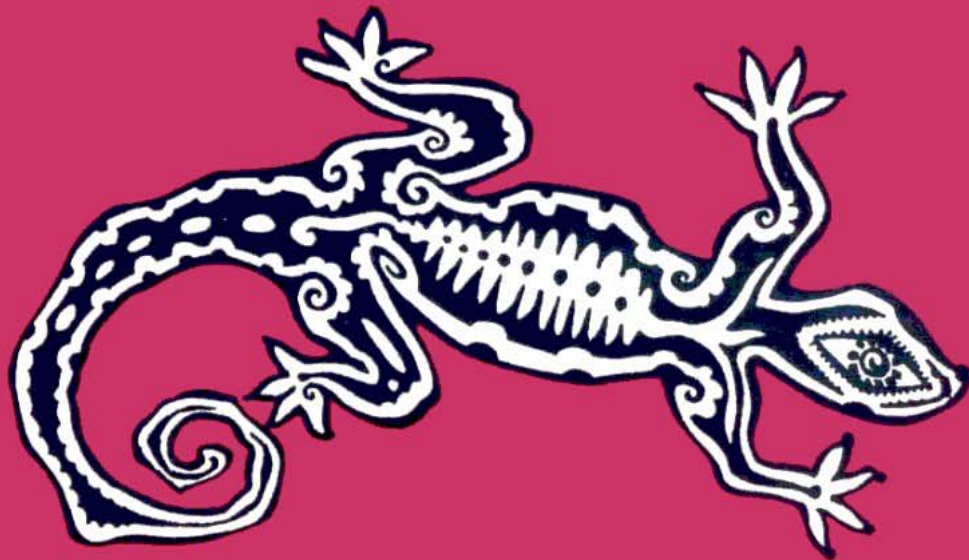


# FOLIOS

REVISTA DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES  
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL



Segunda época, No. 10, Primer semestre de 1999

ISSN 0120-2146

## DE LA τέχνη EN PLATÓN Y ARISTÓTELES

Luis Alberto Fallas López<sup>1</sup>

Este estudio pretende considerar la lectura heideggeriana de la visión griega de la técnica. Para ello se toman como perspectiva los mismos textos helénicos, fundamentalmente en sus dos máximas expresiones: Platón y Aristóteles. En la primera parte se repasan tres de los más importantes escritos heideggerianos que contienen referencias a la técnica, a saber, "La doctrina de Platón acerca de la verdad",<sup>2</sup> "El origen de la obra de arte"<sup>3</sup> y "La pregunta por la técnica";<sup>4</sup> en particular los juicios sobre la τέχνη griega y su relación con la ἀλήθεια. La segunda sección del trabajo presenta una descripción de algunas de las más significativas concepciones de la τέχνη que aparecen en los textos platónicos y aristotélicos; es de nuestro particular interés estudiar sobre todo el pensamiento del discípulo de Sócrates, bajo el supuesto de que en él ya estaba preanunciada la doctrina aristotélica y, además, de que su aporte al problema de la verdad en correlación con la técnica es primordial. Finalmente, establecemos la concatenación conclusiva entre las dos secciones.

Es necesario tener en cuenta, a propósito de este recorrido que emprendemos, que Heidegger opta por considerar la τέχνη desde Aristóteles y no desde Platón. Las razones que pueda dar el pensador alemán para ello no las conocemos, aunque podría argüirse que el Estagirita parece ser el primero en distanciarse de la común representación de la técnica, conforme con la cual ella "es un medio y un hacer del hombre",<sup>5</sup> visión que Heidegger denomina "determinación instrumental y antropológica de la técnica".<sup>6</sup> En Aristóteles, al menos en *Metafísica A 1-2* y en *Ética a Nicómaco VI 4*, la τέχνη aparece como un grado de saber que tiene el talante de virtud intelectual; no se trata de un medio para sobrevivir o para hacer "progresar" a la humanidad o de una simple manera de hacer, es un modo de saber que define nuestro ser, que manifiesta nuestra esencia.

Pero, ¿será esta una propuesta realmente innovadora en el pensamiento griego? Uno de los fines, quizás el principal, de este trabajo es relativizar esta afirmación. El medio para ello es el pensamiento de Platón, especialmente en lo que concierne al problema de la verdad; a él incluso nos hemos atrevido a releerlo hacia el final con ojos heideggerianos, otorgándonos la licencia del tiempo, pero fundados en la idea de que en Platón hay ventanas abiertas para fisgonear con Heidegger la esencia de la τέχνη.

Quizás debimos haber dedicado muchas páginas a Aristóteles y pocas a Platón, como tal vez lo querría Heidegger, pero quisimos hacer lo contrario, convencidos de que la filosofía platónica no es un mero antecedente de Aristóteles, sino un presupuesto fundamental e insoslayable para él.

<sup>1</sup> Luis Alberto Fallas López. Escuela de Filosofía. Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: lfallas@cariari.ucr.ac.cr

<sup>2</sup> En *Cuadernos de filosofía*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1953.

<sup>3</sup> En *Sendas perdidas*. Losada, Buenos Aires, 1960.

<sup>4</sup> En *Revista de filosofía de la Universidad de Chile*. Santiago, vol. V, n° 1, 1958.

<sup>5</sup> Martin Heidegger, "La pregunta ...", pág. 56.

<sup>6</sup> *Idem*.

## HEIDEGGER INTERPRETANDO A LOS GRIEGOS

La vuelta (Kehre) que Martin Heidegger impone a su pensamiento en los años 30' marca una nueva búsqueda en su interpretación de la filosofía griega. El tema del ser sigue siendo la incógnita primordial, pero en este giro ya el "ser ahí" (Dasein), no es el factor determinante; la analítica del *Dasein* de *Ser y tiempo* da paso a una indagación del ser mismo sin entes preponderantes. Este es el momento en que la verdad va a ser el elemento esencial para la comprensión del ser, verdad que va a tener su más clara expresión en aquel hacer -comprender- que los griegos llamaron τέχνη.

### La verdad - ἀλήθεια

El Heidegger de *Ser y tiempo*, que creía en la verdad como fruto de la relación intencional entre el Dasein y los entes, que por ende no es sino un hecho de nuestra cotidianidad, da paso a una visión helénica de la misma: la desocultación. Trátase de una especie de ámbito en el que se da una "apertura" del ser, mas se trata de una hendidura que goza de una suerte de proceso dialéctico por el cual el ser se desoculta y oculta de un modo tal que incluso puede hablarse de una historia del mismo.

Justifiquemos etimológicamente esta cuestión: los griegos utilizaron posiblemente desde sus orígenes la palabra ἀλήθεια (ἀληθείη en épico y jónico, ἀλάθεια en dórico)<sup>7</sup> para designar la verdad. Ἀλήθεια está compuesta por un prefijo negador 'α' y una raíz de no muy clara procedencia: bien podría venir de λήθη (olvido) o Λήθη ("el Leteo, río de los infiernos, cuyas aguas hacían olvidar de pronto todo lo pasado a quien las bebía"<sup>8</sup>); a este propósito es interesante una forma verbal derivada: ἀλήθεις (participio de ἀλάομαι) que significa 'errar', 'vagar con extravío'; o bien puede tener su origen en una de las variantes del verbo λανθάνω, a saber λήθω, que en general se traduce como 'ocultarse', 'escaparse'. Heidegger considera que es uno el sentido: des-ocultación:

"Recordando la palabra ἀλήθεια de los griegos, la pensamos como desocultamiento de lo existente".<sup>9</sup>

Esto no es otra cosa que ese espacio abierto que va mudándose<sup>10</sup> en su carácter, dada la constante lucha en búsqueda de mayor "desocultación". Es precisamente Platón quien describe este hecho en su "Alegoría de la caverna" (*República* VII, 514a-517a). En este conocidísimo pasaje el ateniense hace una representación del tránsito de la llamadas apariencias a la contemplación del Bien absoluto y la vuelta hacia las sombras. Según la interpretación heideggeriana del pasaje,<sup>11</sup> esta verdad como desocultamiento está

<sup>7</sup> En Homero se puede confrontar *Iliada* 24, 407; 23, 361; u *Odisea* 11, 507. Para esta referencia hemos consultado A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*. Hachette, Paris, 1950; pág. 76.

<sup>8</sup> Sebastián Yarza, *Diccionario griego-español*. Sopena, Barcelona, 1984; pág. 454.

<sup>9</sup> "El origen ...", pág. 42.

<sup>10</sup> Heidegger incluye un proceso que no viene con la misma palabra: 'α' no es lo mismo que 'des'. En alemán la palabra que utiliza es *Entbergen* que corresponde efectivamente a *desocultar*.

<sup>11</sup> En el ensayo "La doctrina de Platón acerca de la verdad".

esencialmente unida al concepto de παιδεία, al suponer que el desocultamiento es de un modo u otro un proceso educativo-cultural.

"La *paideía* hace mención al giro de todo el hombre en el sentido del desplazamiento, mediante habituación, del dominio de lo que de inmediato viene a su encuentro, a otro dominio en el cual el ente mismo aparece".<sup>12</sup>

El hombre encadenado, que en la alegoría representa a cualquiera de aquellos que confían en las apariencias, al mirar las sombras de los objetos que son mostrados, asume como verdadero -ἀληθές- eso que se le presenta, pero una vez liberado llega ciertamente a una morada superior en sus posibilidades veritativas, a una mayor desocultación, a pesar de lo cual aún le parecen más verdaderas aquellas sombras, dada su falta de habituación.

La verdad no es sino una apropiación paulatina de la esencia de lo existente que, según el mismo Platón, tendría su culminación en la contemplación de las ideas puras. Pero esto no habla de un camino sencillo, especialmente cuando es posible volver atrás en busca de la seguridad que aportaban las visiones anteriores. En efecto, indagar la verdad implica una perturbación de nuestra habitualidad; el prisionero que se desencadena, al mirar de pronto el fuego,

siente entonces una insólita reversión de la mirada inmediatamente como una perturbación del comportamiento habitual y del pensar consuetudinario".<sup>13</sup>

La caverna era lo real y verdadero, al desocultarse su estado veritativo se modifica radicalmente, por ende su *status* ontológico varía. El desocultamiento no acontece por causa del sujeto, el que más bien necesita acostumbrarse a la nueva situación: engeguado por el excesivo resplandor, todavía disfruta más de las tinieblas.

Heidegger asume que la verdad del griego era esta suerte de desocultamiento, que incluso para él mismo es el más apropiado -ontológico- concepto de verdad. Pero esto que con toda evidencia describe la alegoría platónica, lleva en sí una ambigüedad. Platón, quizás sin tener conciencia plena de ello, en el mismo texto de que hemos venido hablando deja entrever una nueva especie de verdad: ὁρθότης. Y es que en medio de ese proceso de desocultamiento tiene un papel preponderante ἡ τοῦ ἀγαθοῦ ἰδέα -la idea del bien-, la "causante misma de todo lo bello y todo lo justo" (πάντων αὕτη ὀρθῶν τε καὶ καλῶν αἰτία),<sup>14</sup> la señora que otorga la verdad y la percepción (κυρία ἀλήθειαν καὶ νοῦν παρασχομένη).<sup>15</sup> Con ella al frente, el proceso cognoscitivo no es más que un tipo de ajuste que realiza el sujeto por sí mismo para poder asumir el aspecto -εἶδος- que muestra lo conocido; en otras palabras, la verdad no es sino una especie de adecuación entre los dos extremos de la cognición: uno, cuyo conocer procede por gracia

<sup>12</sup> *Ibidem*, pág. 43.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pág. 40.

<sup>14</sup> Platón, *Republica* 517c 2.

<sup>15</sup> *Resp.* 517c 5.

de la idea del bien, el otro, un objeto pasivo, que no obstante exige una cierta homologación al sujeto,<sup>16</sup> pero que realmente no produce verdad.

La justeza del mirar, y subsiguientemente del anunciar, que es en resumidas cuentas esta segunda verdad platónica, supone que el problema central está en el comportamiento del sujeto humano, al concernir a este la búsqueda de una determinada adecuación o correspondencia entre su entendimiento y el objeto. Como consecuencia de esto el "ser" mismo expresado en el ente queda supeditado al arbitrio del cognoscente.<sup>17</sup>

Surge de aquí mismo el alejamiento del concepto de verdad en cuanto *ἀλήθεια* cuyas consecuencias ontológicas distan mucho de ser positivas. A partir de esta ambigüedad en Platón se inicia lo que Heidegger denomina "olvido" del ser, fenómeno que no encuentra solución definitiva por parte del hombre.

Muy a pesar de ello en Platón este asunto es ambiguo, no solo porque en principio utiliza el primer sentido: *ἀλήθεια*, sino también porque la primacía de la idea del bien permite aún un tipo de desocultamiento:

"Estos dos enunciados ('la idea del bien es la causa de lo justo y lo bello de todo' y 'es la señora que concede la verdad y la percepción') no corren a la par como para que a las *ortha* (lo justo) corresponde la *aléetheia*, y a las *kala* (lo bello) corresponde el *nous* (la percepción); antes bien, esta correspondencia marcha a través y desacortada. A las *ortha*, a lo justo y su justeza, corresponde la recta percepción, y a lo bello corresponde lo desoculto, pues la esencia de lo bello consiste en ser lo *ekfanéstaton*".<sup>18</sup>

Con respecto a la justeza del mirar el pensamiento platónico reina a través de los tiempos. El mismo Aristóteles, su primer crítico, más bien aclara el camino al concebir la verdad como producto del entendimiento en su enunciar juzgativo; en el Estagirita:

"la *aléetheia*, como lo opuesto a *pseudos*, es decir, a lo falso en el sentido de lo no justo, es pensada como justeza".<sup>19</sup>

Así podemos decir de Tomás de Aquino, Descartes, Nietzsche y acaso del mismo Heidegger en su primera época.

---

<sup>16</sup> "Como consecuencia de esta adecuación de la percepción como adecuación de un *idein* a la *idéa* existe una *homotosis*, una congruencia del conocer con la cosa misma" ("La doctrina de..." , pág. 52).

<sup>17</sup> Se debe tomar en cuenta que la verdad está íntimamente unida al ser, pues ella no es más que su expresión: "se entiende generalmente por metafísica la verdad de lo existente como tal".(Heidegger, "La frase de Nietzsche: Dios ha muerto". En *Sendas perdidas*, pág. 174.)

<sup>18</sup> "La doctrina ..." , pág. 53.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

El otro extremo, la belleza como desocultamiento, no parece tener mayores consecuencias, aunque resulta al fin de cuentas un crucial punto a desarrollar. En efecto, la τέχνη como arte en Heidegger nos depara la verdad, aunque su aporte no debe desdibujarse desde esteticismos o subjetivismos, sino asumirse desde la pregunta por el ser.

## Tέχνη y verdad

El ocultamiento del ser producido por la mutación en el concepto de verdad exige reconsiderar la "historia del ser". En esta historia ha habido momentos que trascienden la verdad impuesta, vislumbrando el sentido del ser. Dichos momentos, conforme con los mismos requerimientos que hemos conocido de Platón, son los propios del arte. Heidegger encuentra en algunas manifestaciones artísticas la revelación de la ἀλήθεια misma, pues "la esencia del arte es el poner-en-obra la verdad",<sup>20</sup> precisamente en cuanto desocultamiento de lo existente.

Para poder explicitar este sentido del arte se debe recurrir al griego, pues la palabra correspondiente: τέχνη, parece encerrar los significados más apropiados, aunque, como señala el mismo Heidegger, los helenos no llegaron a comprender todas las posibilidades de su idioma.<sup>21</sup> Τέχνη fue utilizada tanto para hablar del trabajo artesanal (acaso 'técnico', como lo llamamos ahora), cuanto para decir del arte; pero si nos adentramos en su sentido profundo, advertiremos que

"τέχνη no significa absolutamente nunca una clase de tarea práctica. Antes bien, esa palabra designa un modo de saber".<sup>22</sup>

Aristóteles lo había manifestado con toda claridad en el primer libro (cap. 1) de la *Metafísica* al ponerla por encima de la ἐμπειρία en la gradación del εἰδέναι-saber-.

El saber es una manera de ver: el "percibir lo presente como tal"<sup>23</sup> en su mayor y mejor expresión. Por eso, la τέχνη no se trata de una posible comprensión del hacer humano, ni una mera formulación de teorías sobre lo existente, es más bien

"el mirar más allá, inicial y permanente, de lo existente. Este estar más allá realiza en distintas formas, en distintas vías y en distintos ámbitos, todo aquello que a lo existente le facilita su derecho proporcional, su determinación posible, y, por ende sus límites. Saber es la capacidad de poner en práctica el ser".<sup>24</sup>

<sup>20</sup> "El origen ...". En *Sendas perdidas*, pág. 59.

<sup>21</sup> Un ejemplo: "La esencia de la verdad como ἀλήθεια permanece impensada en el pensamiento de los griegos". (*Ibidem*, pág. 42)

<sup>22</sup> *Ibidem*, pág. 49.

<sup>23</sup> "El origen...", pág. 49.

<sup>24</sup> Heidegger, *Introducción a la metafísica*. Editorial Estudiantil de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Costa Rica, San José, 1982; pág. 152.

Esto es especialmente evidente en las obras de arte, síntesis de un esfuerzo creador que supera incluso cualquiera de nuestros discursos. En efecto,

"la obra de arte revela a su manera el ser de lo existente. En la obra acaece esta revelación, es decir, el desnudamiento, es decir, la verdad de lo existente. En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo existente."<sup>25</sup>

De una manera particular, el artista instaura un mundo al abrir, desnudar o iluminar la φύσις misma, es decir, el ser. Esa obra no puede ser supeditada a su creador o degustador, ella les trasciende inevitablemente, pues se trata nada menos que del acaecer de la verdad, que no es sino el despliegue del ser mismo.

No obstante la τέχνη como manifestación "artística", que pareciera la manera privilegiada de hacer traslucir el ente, no parece suficiente para expresar todo el complejo fenómeno τέχνη, el cual tiene una relación evidente con la ποίησις en general. En efecto, si nos vamos más allá, incluso lo que denominamos propiamente *técnica* sigue los pasos del arte:

"¿Qué tiene que ver la técnica con el desocultar? Respuesta: Todo. Pues, en el desocultar se funda todo pro-ducir."

Según estima Heidegger, la τέχνη en general fue relacionada por los griegos con la ἐπιστήμη, es decir, fue considerada un modo de acercamiento a la verdad, un modo de desocultar, precisamente el que produce -ποίησις-:

"Ella desoculta lo que por sí mismo no se pro-duce, ni está ahí delante, por lo que puede aparecer y ocurrir ya de una manera, ya de otra."<sup>26</sup>

Producir es sacar a la luz lo que no existe, instaurar engendrando lo que faltaba, dejando que el ser se desoculte. La técnica es una forma de producir ser, de hacer surgir la verdad, es el ámbito de la creación.

Así el tercer grado aristotélico del conocimiento, en toda su dimensión, surge como modelo de ἀληθεύειν, de desocultamiento, de proclamación productiva de la verdad. La τέχνη ya no es simplemente un modo de conocer o de hacer, sino el más plausible -acaso para nosotros único- modo de "verificar" el ser.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> "El origen ...", pág. 32.

<sup>26</sup> "La pregunta ...", pág. 61.

<sup>27</sup> En Aristóteles el arte es un tercer grado subordinado a la ἐπιστήμη y a la σοφία. Alguno, por consiguiente, podría suponer que deberían ser superiores esos a la τέχνη en su desocultación; pero, como ya hemos dicho, el Estagirita había evolucionado hacia una verdad como correspondencia, estos otros grados de conocimiento penden de esta consideración.

Heidegger no ve problema alguno en justificarse desde un sitio u otro, aunque la tradición filológica llegue a enfadarse.

Un punto nos queda por destacar. La interpretación aristotélica de la τέχνη marca un salto cualitativo con respecto a aquella tradicional visión, típicamente instrumentalista, del mito de Prometeo, que la proponía como donativo divino compensador de la debilidad corporal humana, al postularla como un rasgo definitorio del saber humano, es decir, como componente inalienable de nuestra naturaleza. El hombre es un ser técnico. Eso le proporciona ventajas significativas frente a los otros seres, dado que posee un saber que produce y que, consecuentemente, le análoga a la naturaleza misma. Es gracias a este saber que llegamos a vislumbrar la ποίησις de la φύσις, y si la φύσις es el ser mismo, este ámbito de comprensión que constituye la τέχνη arroja luces suficientes para la desocultación del ser.

La relación entre φύσις y τέχνη, según el mismo Heidegger, es fundamental, dado que define el "mundo" que constituimos. Los griegos no vieron problema en ello, dado que ambas tenían un ámbito común que las acercaba: la ἀλήθεια, quizás por ello no se ocuparon de distinguirlas con cuidado. El producto de ese descuido lo podemos ver hoy, con una técnica desatada, descontrolada, imposible de manejar. En efecto, nuestro impulso por dominarlo todo gracias a nuestra técnica más bien nos ata de manos, sin poder descifrar el enigma de nuestra historia. Signo de ello es el acelerado e indefectible rumbo hacia la autodestrucción, fruto de una relación tensa que busca destruir, agredir, explotar: violentar el ente.

Heidegger utiliza la lengua y las categorizaciones griegas para fundamentar su pensamiento. Ahora podemos volver a los helenos para revisar la justificación del gran pensador alemán, a fin de apreciar más objetivamente su interpretación.

## LA ΤΕΧΝΗ EN LOS DOS GRANDES SISTEMAS GRIEGOS

Como un recorrido por todo el pensamiento griego rastreando el concepto de 'técnica' excede en mucho un trabajo de este tipo, dedicamos nuestro tiempo exclusivamente a Platón y a su más grande discípulo, Aristóteles. De este último nos limitamos a considerar dos textos clásicos a propósito del tema, mientras que del ateniense nos extendemos en citas de diversos diálogos de todos los períodos de su pensamiento, esto porque no opta por presentar un plantamiento unitario, aunque su riqueza estriba en esa dinamicidad que a todos nos impregna de duda y seguridad, como quien juega un doble papel, pues sabe que los dos van en rumbo al mismo final.

Heidegger al referirse al tema de la τέχνη griega toma en consideración especialmente a Aristóteles, no sin dejar de decir que lo que establece tiene hondas raíces en el pensar y en el ser griego. Nosotros creemos que será fundamental hacer un estudio relativamente cuidadoso de los textos de Platón, no solo por la relación de este con el Estagirita, sino también porque parece ser quien abre las pautas para la interpretación que este *meteco* realiza; este trabajo apenas abre la puerta a una búsqueda que solo el tiempo sabrá si podremos realizar.



## La τέχνη en Platón

A pesar de ser este un asunto puntual en el estudio del pensamiento del eximio filósofo griego, se hace necesario hacer un recorrido por los distintos períodos que comprenden sus obras, siendo que aparece mencionado, aunque no como un tema central, si no en todas, en las mayoría de estas. Como este estudio puede resultar excesivamente extenso, vamos a limitarnos a considerar las relaciones que asume Platón entre la τέχνη y el εἶδέναι, que según Heidegger estuvo siempre presente entre los griegos.<sup>28</sup> Como consecuencia, nos desentendemos directamente del tema de la verdad, aunque en última instancia y bajo los presupuestos heideggerianos no lo estamos haciendo.

### Primeros períodos:

La relación de Platón con su maestro Sócrates en estos primeros escritos siempre ha dificultado su debida interpretación y delimitación doctrinal, partamos del presupuesto de que hay una cierta unidad a propósito del tema que nos concierne; a quién pertenezcan las consideraciones, a otros toca definir.

En la *Apología de Sócrates*, posiblemente primer escrito conocido de Platón, se hace referencia a los χειροτέχναι<sup>29</sup> (artesanos u obreros manuales). Según relata Sócrates, en su indagación en busca de sabiduría, después de escuchar el Oráculo de Delfos, que le había señalado como el hombre más sabio, se había encontrado con estos hombres, los que tenían un conocimiento adecuado respecto de su quehacer, aunque ello les impedía ver más allá, al punto de que se creían suficientemente sabios. Sócrates se desilusionó al conocer su falta de sabiduría, puesto que él esperaba que ellos tuviesen πολλά καὶ καλὰ ἐπισταμένους (muchos y bellos conocimientos), mas su τέχνη no llegaba hasta allí.

En el *Cármides* (165ss) Platón llega a homologar toda ciencia de lo particular, incluyendo aquellas "artes" que producen; la arquitectura, por ejemplo, es la ciencia de la construcción (ἐπιστήμη τοῦ οἰκοδομεῖν), aunque en última instancia es una disciplina que realiza obras. Aquí no queda muy clara aún la distinción entre τέχνη y ἐπιστήμη (acaso esta diferenciación no aparecerá sino con Aristóteles).

En enigmático texto del *Íón* se encuentra un pasaje en el que parece censurarse al poeta, censura que quizás no sea sino una suerte de alabanza:

οὐ γάρ τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἑνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἂν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων.<sup>30</sup> (Pues no dicen esas cosas por arte sino por una potencia divina, porque, si supiesen hablar bien con arte respecto de algo (un tema), lo sabrían hacer de todas las otras cosas.)

<sup>28</sup> "La palabra τέχνη va junta desde los comienzos hasta los tiempos de Platón con la palabra ἐπιστήμη" ("La pregunta ...", pág. 61) La ἐπιστήμη es evidentemente una forma de εἶδέναι -saber-.

<sup>29</sup> *Apologia Socratis* 22d.

<sup>30</sup> *Io* 534 c 5-7.

El caso más curioso es que Ión, que osa ser un intérprete creativo y explicativo de Homero, no tenía ante los ojos de Sócrates ni el conocimiento ni el discernimiento necesarios para desarrollar un arte, pues él, tanto como los otros rapsodas, no poseía νοῦς, hasta el punto de que no era capaz siquiera de referirse o comentar a los demás poetas. En otras palabras, la técnica por él desarrollada no alcanzaría el nivel epistemológico que nos permite filosofar y decir, pero tampoco el que el verdadero poeta llega a lograr, aquel en el que el arte tiene otra categoría, reveladora de divinidad misma, y acaso por ello del saber efectivamente universal.

Por supuesto, Sócrates tenía un horizonte muy claro: ἡ δὲ γε φιλοσοφία κτήσις ἐπιστήμης· (la filosofía es una búsqueda de ciencia).<sup>31</sup> La ἐπιστήμη pareciera ser un quehacer alejado de toda práctica, pero en realidad, según aparece en el *Eutidemo*, debe estar en relación con el producir y la utilidad:

Τοιαύτης τινὸς ἄρα ἡμῖν ἐπιστήμης δεῖ, ... ἐν ἣ συμπέπτωκεν ἅμα τό τε ποιεῖν καὶ τὸ ἐπίστασθαι χρῆσθαι τούτῳ ὃ ἂν ποιῆ.<sup>32</sup>

(Es una necesidad para nosotros una ciencia tal, ... en la que coincidieran juntamente el hacer y el saber hacer uso de aquello que hace.)

El Sócrates de este último diálogo indaga en búsqueda de esa ciencia que no es sino el arte regio (ἡ βασιλική τέχνη), aquel cuyo fin primordial es proveer la felicidad a los ciudadanos, al proporcionar a las gentes la ciencia y hacerlas sabias.<sup>33</sup>

La comunión entre τέχνη y ἐπιστήμη es evidente también en el *Protágoras*, donde la primera aparece como un modo de conocimiento de alta estima:

τοῦτο μὲν ἔξεστι λέγειν καὶ περὶ ζωγράφων καὶ περὶ τεκτόνων, ὅτι οὗτοί εἰσιν οἱ τῶν σοφῶν ἐπιστήμονες.<sup>34</sup>

(Es posible decir tanto de los pintores como de los constructores esto: que son los sabedores de las cosas sabias<sup>35</sup>)

La capacidad de hacer que se hace conocimiento no es de cualquiera. Los "artesanos" son especialistas en su campo, que llevan un proceso continuado de aprendizaje,<sup>36</sup> y que llegados a su pleno desarrollo deben ser consultados cuando se toma alguna desición respecto de cosas que atañen a su especialidad,<sup>37</sup> su mérito como

<sup>31</sup> *Euthydemus* 288d 8

<sup>32</sup> *Euthyd.* 289b 4-6.

<sup>33</sup> ἔδει δὲ σοφοὺς ποιεῖν καὶ ἐπιστήμης μεταδιδόναι. (*Euthyd.*, 292b 8-9)

<sup>34</sup> *Protagoras* 312 c 7-8.

<sup>35</sup> Se debe tener en cuenta que el adjetivo σοφός en principio se traduce mejor como hábil, diestro o capaz.

<sup>36</sup> Cf. *Prot.* 318 d 2-4.

<sup>37</sup> Cf. *Prot.* 319 c-d.

concedores de su arte es innegable e incuestionable, al menos en su respecto específico. Ellos son "sabios" para la ποίησις.

En este mismo diálogo del *Protágoras* aparece una descripción del mito de Prometeo,<sup>38</sup> según el cual ἡ ἔντεχνον σοφία del dios Hefesto y de la diosa Atenea fue robada por aquel personaje mítico para la supervivencia del hombre:

τὴν μὲν οὖν περὶ τὸν βίον σοφίαν ἄνθρωπος ταύτη ἔσχευ.<sup>39</sup> (como consecuencia, el hombre tuvo la destreza en lo que respecta a los medios de vida.)

Según la común interpretación del mito se supondría que antes de tal hecho el hombre habría tenido una vida de graves incomodidades e inconveniencias, frente a los otros seres vivos. Pero en este pasaje del texto de Platón describe con gran claridad cómo el hombre aun no había ἐξιέναι ἐκ γῆς εἰς φῶς<sup>40</sup> (salido de la tierra a la luz); por consiguiente, y pese a ser un especial "donativo" de los dioses, la τέχνη le pertenece al hombre desde el mismo momento en que se le constituye; luego veremos que esta descripción del mito es modificada de manera significativa en el *Político*.

Del *Cratilo* podríamos tan solo recoger esta pequeña valoración:

ὁ νομοθέτης, ὃ δὴ τῶν δημιουργῶν σπανιώτατος ἐν ἀνθρώποις γίγνεται.<sup>41</sup> (El legislador<sup>42</sup>, que de los artesanos llega a ser de los más raros entre los hombres)

Nótese cómo aquí un trabajo intelectual, de enorme importancia para la conformación social y cultural de una ciudad, tiene carácter técnico.

De los diálogos de los dos primeros períodos es quizás el *Gorgias* el que más referencias al tema en cuestión tiene, fundamentalmente porque el interlocutor de Sócrates es un maestro en el arte oratoria, y la ingadación en torno a este arte es lo primordial, sobre todo en lo que respecta a distinguirla respecto de las demás. Para la sofística, representada no solo por Gorgias, sino también por otros personajes menores, la oratoria constituye la τέχνη que todos y cada uno debería poseer, en especial los artesanos,<sup>43</sup> dado que con ella esos especialistas llegan a convencer de su capacidad y sabiduría. De ello sacan la consecuencia de que es el arte oratoria es la superior:

(Γοργίας) μετέχει τῆς καλλίστης τῶν τεχνῶν.<sup>44</sup> ([Gorgias] participa de la más bella de las artes)

<sup>38</sup> *Prot.* 321 c - 322 a.

<sup>39</sup> *Prot.* 321 d 3-4.

<sup>40</sup> *Prot.* 321 c 7.

<sup>41</sup> *Cratylus* 389 a 2-3.

<sup>42</sup> El νομοθέτης a que se está refiriendo Platón, en boca de Sócrates, es aquel que establece las palabras, aunque su labor parece equivalente a todo otro legislador.

<sup>43</sup> Cf. *Gorgias* 456-457.

<sup>44</sup> *Gorg.* 448 c 9.

Frente a esta tesis, Sócrates desarrolla una serie de argumentaciones para desacreditar la labor del orador, revalorando el φρονεῖν y el λέγειν<sup>45</sup> de las restantes artes. Los discursos y la forma de pensar de cada una de ellas tienen una especificidad que difícilmente puede ser sobrellevada por la retórica, que ante los ojos del maestro de Platón no es más que un modo de engañar.

En contra de la tesis gorgiana de que las artes reducen su saber a operaciones manuales u otras prácticas semejantes, Sócrates arguye que debe ampliarse la perspectiva, pues en buena cantidad de ellas las palabras son lo primario:

καὶ τὸ παράπαν πᾶσα ἡ πράξις καὶ τὸ κῦρος αὐταῖς διὰ λόγων ἐστίν.<sup>46</sup> (La práctica toda y la decisión -poder- está enteramente para ellas en las palabras [razones].)

Así, por ejemplo, la aritmética es un arte cuyo efecto es producido por la palabra y recae en un tipo de conocimiento, que es el de los números pares e impares.<sup>47</sup>

Ante la propuesta gorgiana de la retórica como "artesana de la persuasión" (πειθοῦς δημιουργός),<sup>48</sup> Sócrates procura mostrar cómo cada una de las otras artes poseen un discurso persuasivo suficiente, ajeno plenamente a la retórica. Esto es de suma importancia para Aristóteles, quien, como veremos un poco más adelante, destaca como característica esencial de la τέχνη su capacidad de enseñar.

En su enfrentamiento con Calicles, el otro gran personaje sofista de este mismo diálogo, Sócrates hace una distinción ejemplificada, pero que es fundamental:

καὶ ἐτίθηεν τῶν μὲν περὶ τὰς ἡδονὰς τὴν μαγειρικὴν ἐμπειρίαν ἀλλὰ οὐ τέχνην, τῶν δὲ περὶ τὸ ἀγαθὸν τὴν ἰατρικὴν τέχνην.<sup>49</sup> (De las relativas a los placeres yo ponía la culinaria como experiencia y no como técnica, de las relativas al bien ponía la medicina como técnica.)

La culinaria, que en otros sitios aparece como τέχνη,<sup>50</sup> aquí está tomada como la mera rutina que no examina su objeto, el placer que conlleva sus producciones, solo se preocupa por los medios, sin conocer qué sea mejor o peor, sin mirar la bondad o maldad de su acto o del resultado del mismo. Ella es irracional, nada ha calculado, solo conserva, por rutina y experiencia, el recuerdo de lo que suele suceder. Por el contrario, la medicina tiene un estudio cuidadoso de sus asuntos,

<sup>45</sup> Cf. *Gorg.* 450 a 2.

<sup>46</sup> *Gorg.* 450 d 9 - e 1.

<sup>47</sup> Cf. *Gorg.* 451 a 9 - c 5.

<sup>48</sup> Cf. *Gorg.* 453 a.

<sup>49</sup> *Gorg.* 500 b 3-5.

<sup>50</sup> Cf. por ejemplo *Republica* 332d.

ἢ μὲν τούτου οὐ θεραπεύει καὶ τὴν φύσιν ἔσκεπται καὶ τὴν αἰτίαν ὧν πράττει, καὶ λόγον ἔχει τούτων ἐκάστου δοῦναι.<sup>51</sup> (Esta cuida de aquello suyo y ha examinado la naturaleza y la causa de aquellas cosas de las que se ocupa, y consigue dar razón de cada una de esas.)

Como τέχνη, la medicina procura el bien mayor para el alma, está en constante consideración del bien -βέλτιον-. Esta perspectiva quizá sea la decisiva para considerarla arte, aunque podemos añadir un dato más de gran significado: la búsqueda del bien lleva al artesano a estar atento a su obra, a encaminarla en lo posible al bien mayor, tratanto de establecer un orden de materiales con una acoplación y un acomodo armónicos,

ἕως ἂν τὸ ἅπαν συστήσῃται τεταγμένον τε καὶ κεκοσμημένον πρᾶγμα.<sup>52</sup> (hasta que la totalidad de la obra la hubiese establecido convenida<sup>53</sup> y ordenada).

Como última obra de este grupo que venimos revisando está el primer libro de la *República*, que cuenta con rasgos muy semejantes a los otros textos considerados. En la grave discusión entre Sócrates y Trasímaco, el primero llega a estimar que en la τέχνη debe haber la perspectiva a lo mejor, a la perfección; en todo caso, ella no participa de imperfección alguna:

οὔτε γὰρ πονηρία οὔτε ἀμαρτία οὐδεμία οὐδεμιᾶ τέχνη πάρεστιν.<sup>54</sup> (Ninguna maldad ni error se encuentran en arte alguna),

ella solo sabe buscar lo conveniente para su propio objeto.

αὐτὴ δὲ ἀβλαβὴς καὶ ἀκέραιός ἐστιν ὀρθὴ οὔσα, ἕωσπερ ἂν ἡ ἐκάστη ἀκριβὴς ὅλη ἢ πᾶρ ἐστίν.<sup>55</sup> (La Misma es incólume y pura siendo que es recta, por el tiempo en que cada una sea ajustada y enteramente lo que precisamente es.)

Las artes gobiernan u dominan su objeto, su acción no es sobre sí mismas, sino sobre otros, que resultan sus subordinados,

οὐκ ἄρα ἐπιστήμη γε οὐδεμία τὸ τοῦ κρείττονος συμφέρον σκοπεῖ οὐδ' ἐπιτάττει, ἀλλὰ τὸ τοῦ ἥττονός τε καὶ ἀρχομένου ὑπὸ ἐαυτῆς.<sup>56</sup> (pues ninguna ciencia<sup>57</sup> considera ni se encarga de lo provechoso del más fuerte, sino de lo que aprovecha al inferior que es gobernado por ella.)

<sup>51</sup> *Gorg.* 501 a 1-3.

<sup>52</sup> *Gorg.* 503 e 8 - 504 a 1.

<sup>53</sup> Es muy complicado traducir el verbo τάσσω aquí, que es sinónimo de κοσμέω, aunque tiene uso especialmente en el campo militar; algunos de sus significados son: "colocar en orden de batalla", "asignar un puesto", etc.

<sup>54</sup> *Republica* I 342 b 3.

<sup>55</sup> *Resp.* I 342 b 5-7

## Período de madurez<sup>58</sup>

Dos diálogos tomemos en cuenta: *La República* (II-X) y el *Fedro*. A propósito del primero lo hemos dividido entre la sección anterior y esta segunda tomando en cuenta que fue escrito paso a paso, en distintos tiempos, y que, por causa del viaje del ateniense a la Magna Grecia, hubo modificaciones conceptuales en este mismo texto.

El libro II de la mayor obra de madurez de Platón señala un fenómeno social importante:<sup>59</sup> los δημιουργοί van acrecentando su número conforme al desarrollo de necesidades de la ciudad. De acuerdo con esto se hace necesario que para la πόλις que está conjeturando el Sócrates de este diálogo, haya artesanos especializados que laboren cada uno en aquella tarea para la que tiene aptitud natural (πρὸς ὃ ἐπεφύκει ἕκαστος)<sup>60</sup> y en la que se puedan desempeñar mejor. A más de esas cualidades otorgadas por la naturaleza, el artesano debería tener el conocimiento debido (τὴν ἐπιστήμην ἑκάστου) y la práctica suficiente (τὴν μελέτην ἱκανήν).<sup>61</sup> Por eso, más adelante en este libro IV, Sócrates mismo aduce que este concentrar la función del artesano en un solo oficio es lo justo,<sup>62</sup> aunque podrían suscitarse intercambios entre esta clase de ciudadanos, lo cual no afecta gravemente a la ciudad, en tanto que no ocurran traslados entre clases, error que sí provocaría males. No obstante, es de esperar que los artesanos laboren en conformidad con los principios establecidos para toda la comunidad, teniendo en cuenta en especial la necesidad de la justicia en todo el orden social.<sup>63</sup>

Un poco más adelante, en este mismo libro, Sócrates habla de la ciencia - ἐπιστήμη- de lo particular sin hacer mayor distinción entre ella y la τέχνη,<sup>64</sup> y es que en última instancia el conocimiento especializado debería llamarse de cualquiera de las dos formas. Los artesanos deben lograr la "ciencia" de su objeto específico, porque laboran conforme a una idea<sup>65</sup> -captada solo por vía reflexiva- y, aunque su labor sea puramente imitación del gran creador del mundo,<sup>66</sup> siempre supone un esfuerzo de comprensión del quehacer. Otra cosa debemos decir del mero imitador que es el "artista" que parece entendido en todas las cosas. Tal personaje no hace más que laborar con ilusiones sin remitirse a las verdades últimas;<sup>67</sup> así, por ejemplo, el pintor, por bueno que sea, a lo sumo engañará con sus trabajos a niños u hombres necios, pues no hace más que copiar

<sup>56</sup> Resp. I 342 c 8 - d 1.

<sup>57</sup> La palabra ἐπιστήμη sin lugar a dudas aquí está en lugar de τέχνη, como si fuesen sinónimos.

<sup>58</sup> Esta distinción es meramente convencional y no tiene pretensiones de clasificación de la obra platónica ni está para ser considerada artificio de valoración.

<sup>60</sup> Resp. II 374 d 9.

<sup>61</sup> Cf. Resp. II 374 d 4-5.

<sup>62</sup> μὴ πολυπραγμονεῖν δικαιοσύνη ἐστὶ (Resp. IV 433 a 8-9).

<sup>63</sup> Cf. Resp. IV 443. Los artesanos, en el famoso esquema social platónico de las tres clases sociales que tienen correspondencia con las tres almas humanas, son parte de la casta trabajadora; aunque es importante no olvidar que las otras clases tienen τέχναι específicas.

<sup>64</sup> Cf. Resp. IV 438 c-d.

<sup>65</sup> Cf. Resp. X 596 b.

<sup>66</sup> Cf. Resp. X 596 c-d.

<sup>67</sup> Cf. Resp. X 598 b-d.

estas realidades del devenir. Quizás, en ese sentido, esté más cerca de la ἀλήθεια el "humilde" artesano, que el "gran" artista.<sup>68</sup>

En la parte final del *Fedro*, Sócrates hace una serie de ataques a la retórica de los sofistas, en los que vuelve a retomar el tema de la τέχνη. Allí distingue entre la verdadera retórica: ψυχαγωγία -instrucción del alma-, y la pseudoretórica, dedicada a la persuasión. La primera es propia de aquel que sabe indagar las ideas, pues entiende que:

πρῶτον μὲν δεῖ ταῦτα ὁδῶ διηρηῆσθαι, καὶ εἰληφέναι τινὰ χαρακτῆρα ἑκατέρου τοῦ εἶδους.<sup>69</sup> (en primer lugar es necesario determinar estas cosas por su procedimiento y tomar algunas huellas de las ideas.)

La pseudoretórica es una rutina, en la que no se hace más que cazar opiniones, y no un arte,<sup>70</sup> el que está en relación necesaria con la verdad:

τοῦ δὲ λέγειν, φησὶν ὁ Λάκων, ἔτυμος τέχνη ἄνευ τοῦ ἀληθείας ἦφθαι οὔτ' ἔστιν οὔτε μή ποτε ὕστερον γένηται.<sup>71</sup> (Dice el lacedemonio que el auténtico arte del hablar no se alcanza sin la verdad, ni así es posible ni llegará a darse en tiempo ulterior alguno).

El conocimiento es imprescindible en el verdadero arte:

καλόν πού τι ἂν εἴη, ὃ τούτων ἀπολειφθὲν ὅμως τέχνη λαμβάνεται;<sup>72</sup> (¿habría algo bueno, que careciera de esos (conocimientos) y sin embargo comprenda con arte?).

La respuesta pareciera que no puede ser otra que "no".

## Diálogos de los períodos crítico y de la vejez

Solamente tres son los escritos que nos parece conveniente citar aquí: *El político*, *El sofista* y *El Timeo*. El primero presenta una división de las ciencias que resulta muy significativa para nuestro tema:

<sup>68</sup> ¿No necesitaría Platón otra palabra distinta de τέχνη para clasificar a los "artistas"? Lo cierto es que evita en lo posible atribuirles ese saber, llamándoles con su nombre específico. No obstante, en el *Político* (306 d) elogia aquellas "artes" que se constituyen como virtudes.

<sup>69</sup> *Phaedrus* 263 b 7-8.

<sup>70</sup> Cf. *Phae.* 262 b 5-8.

<sup>71</sup> *Phae.* 260 e 5-7. Cf. también 259 e 4-6.

<sup>72</sup> *Phae.* 266 d 1-2.

σμπάσας ἐπιστήμας διαίρει, τὴν μὲν πρακτικὴν προσειπών, τὴν δὲ μόνον γνωστικὴν.  
<sup>73</sup> (Divide tú todas las ciencias, hablando de la práctica y de la solamente gnóstica  
 [de la de conocimiento puro])

A las ciencias "gnósticas" (o teóricas) les podemos asignar el nombre de τέχνηαι,<sup>74</sup> a pesar de que esta categoría parece mejor corresponder a las prácticas, entre las que el "extranjero de Elea", personaje principal en este diálogo, cita a la arquitectura (τεκτονικήν) y a toda obra de tipo manual (χειρουργίαν).<sup>75</sup> La relación con el producir nos obliga a redundar un poco más en estas últimas:

ἐν ταῖς πράξεσιν ἐνοῦσαν σύμφυτον τὴν ἐπιστήμην κέκτηναι, καὶ συναποτελοῦσι τὰ γιγνόμενα ὑπ' αὐτῶν σώματα πρότερον οὐκ ὄντα.<sup>76</sup> (Procuran un conocimiento que naturalmente estuviese en las obras y producen al mismo tiempo los cuerpos que nacen de ellas y que antes no existían.)

Todas estas ciencias, prácticas y teóricas, sin embargo, deben distinguirse de la ciencia política -que la hemos visto atrás como una τέχνηη- que a todas luces en este texto constituye el problema central. La política no hace (πράττειν), gobierna (ἄρχειν) el hacer,<sup>77</sup> de ahí su distancia respecto de las otras τέχνηαι ο ἐπιστήμαι.

En este mismo diálogo donde aparece una nueva explicación del mito prometeico.<sup>78</sup> Aquí se llega a estimar que la τέχνηαι son otorgadas al hombre ante una nueva situación existencial. Hubo una época -período de involución- en la que los hombres vivían en perfecta armonía con la naturaleza, mas todo cambió de rumbo -período de la evolución- y aquellos se convirtieron en víctimas de las garras de las fieras salvajes, con las que antes convivían; en este momento eran débiles y estaban indefensos, dado que no poseían ni los medios ni las artes (eran ἄτεχνοι) para su supervivencia. Entonces, la intervención divina en favor del hombre no se hizo esperar: el manejo técnico del fuego y las otras artes les son concedidas, no sin cierto dolo de parte de los donadores.

El principal cambio en esta descripción es sin lugar a dudas la exclusión de la τέχνηη como una atribución connatural del ser humano. De aquí parece inferirse que las técnicas tienen razones históricas de nacimiento, esencialmente conforme a las necesidades que iban surgiendo. Este sería, sin duda, uno de los puntos claves por lo que Heidegger se decide por Aristóteles y no por Platón, quien aparecería como un teórico instrumentalista de la τέχνηη.

---

<sup>73</sup> *Politicus* 258 e 4-5.

<sup>74</sup> Cf. *Pol.* 258 d 3-4.

<sup>75</sup> Cf. *Pol.* 258 d 8-9.

<sup>76</sup> *Pol.* 258 d 9 - e 2.

<sup>77</sup> *Pol.* 305 d 1-2.

<sup>78</sup> Cf. *Pol.* 274.



De este mismo diálogo es necesario resaltar finalmente que, haciendo uso de la metodología de la "división", hace una larga lista de distinciones de artes,<sup>79</sup> señalando el buen número de concausas (συναίτιαι) que favorecen a las causas (αίτιαι) principales en el arte de tejer.<sup>80</sup> A más de ser un buen ejemplo de las posibilidades de esta metodología, este texto interesa porque muestra la complejidad de la τέχνη, que no parece un saber simple, sino que conlleva una numerosa serie de "artes" que se ven encausadas y entrelazadas en la producción.

El *Sofista*<sup>81</sup> presenta una nueva ejercitación de este método de la διαίρεσις con el famoso ejemplo del arte del pescador de caña, en el que se muestran todas las especies y diferencias específicas de artes que se deben considerar para llegar a distinguir tan singular τέχνη. Un poco después de esto aparece una pregunta que nos resulta significativa:

πότερον ἰκιώτην ἢ τινα τέχνην ἔχοντα θετέον εἶναι τὸν ἀσπαλιευτήν.<sup>82</sup> (¿se habrá de suponer que el pescador de caña es inexperto o llega a tener algún arte?)

Aún el modesto pescador que usa la caña posee un conocimiento eficaz de su asunto específico. La τέχνη resulta aquí, incluso en sus más simples manifestaciones, un conocimiento nada despreciable. De hecho, como señala el extranjero de Elea un poco después, las τέχναι comparten todas la misma metodología:

τοῦ κτήσασθαι γὰρ ἔνεκα νοῦν πασῶν τεχνῶν τὸ συγγενὲς καὶ τὸ μὴ συγγενὲς κατανοεῖν (μέθοδος) πειρωμένη τιμᾷ πρὸς τοῦτο ἕξ ἴσου πάσας, καὶ θάτερα τῶν ἑτέρων κατὰ τὴν ὁμοιότητα οὐδὲν ἡγείται γελοιώτερα.<sup>83</sup> (En procura de alcanzar que la inteligencia llegue a comprender lo semejante y lo desemejante de todas las artes, [el método] emprendido juzga respecto a esto a todas desde lo mismo, y de ningún modo tiene por más risibles a las unas que a las otras, en razón de su semejanza.)

La diferencia principal estriba en el objeto de su preocupación, lo cual nos hace ver algunas como superiores, cuando en realidad son más bien más pretenciosas.<sup>84</sup>

Hagamos referencia para concluir a uno de los últimos y más conocidos diálogos de Platón: el *Timeo*. Este, a nuestro modo de ver, presenta la más alta consideración del ateniense con relación al trabajo técnico, precisamente en la figura del dios creador del mundo.

<sup>79</sup> Cf. *Pol.* 276 ss.

<sup>80</sup> Cf. *Pol.* 281 d-e.

<sup>81</sup> Heidegger escribió sobre este diálogo en 1924 -5: *Platon: Sophistes* (publicado en 1992), pero este texto no ha llegado a nuestras manos.

<sup>82</sup> *Sofista* 221 c 8-9.

<sup>83</sup> *Sof.* 227 a 10 - b 4.

<sup>84</sup> Platón refiere el simpático ejemplo de la diferencia entre el arte de matar pulgas y la estrategia militar; obviamente la segunda resulta más pomposa (Cf. *Sof.* 227 b).

ὄτου μὲν οὐ ἂν ὁ δημιουργὸς πρὸς τὸ κατὰ ταῦτὰ ἔχον βλέπων αἰεί, τοιούτῳ τινὶ προ-  
σχρώμενος παραδείγματι, τὴν ἰδέαν καὶ δύναμιν αὐτοῦ ἀπεργάζεται, καλὸν ἐξ ἀνάγκης  
οὕτως ἀποτελεῖσθαι πᾶν.<sup>85</sup> (Por consiguiente, puesto que el artesano, mirando  
siempre hacia lo que se da según las mismas cosas y haciendo uso de un  
paradigma tal, produce la forma y la virtud de algo, así es necesario que todo [ese  
algo] se culmine bello.)

El dios creador de Platón es ese δημιουργός que ejecuta una obra con la mayor de las  
perfecciones, gracias a su perspectiva hacia lo eterno. El conocimiento que alcanza el  
demiurgo es conforme con la "verdad" suprema, es decir, los paradigmas o modelos  
eternos;<sup>86</sup> su τέχνη tiene como supuesto esta ciencia de lo mismo.

En la aplicación a la tarea, el dios lo hace como cualquier artesano hábil y sabedor.  
Platón incluso para describirlo utiliza un adjetivo, que ciertamente es una imagen, pero  
que no deja de reafirmar su carácter de artesano o técnico: el demiurgo es  
ὁ τεκταινόμενος,<sup>87</sup> el carpintero.

La obra que logra este artesano del mundo, quizás como lo alcanza cualquiera que  
tenga τέχνη, es una bellísima imagen:

τούτων δὲ ὑπαρχόντων αὐτῶν πᾶσα ἀνάγκη τόνδε τὸν κόσμον εἰκόνα τινὸς εἶναι.<sup>88</sup>  
(Siendo así esas cosas, es de total necesidad que este cosmos sea una imagen de  
algo)

Es la imagen de lo perfecto; aún más, es la mejor imagen posible: la manifestación visible  
y tangible de lo perfecto, del ser: lo que es siempre lo mismo.

Atrevámonos a "heideggeriar" un poco: el demiurgo ha fabricado una obra que  
delata la belleza plena, por supuesto de la manera en que mejor se puede hacer. Esa  
belleza es identificable con el bien absoluto y, consecuentemente, con la verdad. Así, la  
técnica del creador devela la verdad: la τέχνη es una forma de develamiento, o acaso  
mejor, una forma de desocultación. ¿Por qué no aventurarnos, todavía más, a decir lo  
mismo de cualquier artesano que ejecuta esa forma y virtud de su obra, que pone en  
práctica la verdadera τέχνη, aquella que está en íntima relación con la ἐπιστήμη, en íntima  
comunidad con la verdad?

Aún más, sin aventurarse mucho en la interpretación de este figura mítica  
platónica, podríamos decir que se trata de la personificación de la φύσις. Platón está  
ayudándonos a vislumbrar la ποίησις de la φύσις, la manifestación activa del ser. Y todo

<sup>85</sup> *Timaeus* 28 a 6 - b 1.

<sup>86</sup> No conviene entrar aquí en la discusión sobre la realidad o no de estas "ideas", aunque no podemos dejar de decir que en este diálogo Platón parece volver a lo que se podría denominar la "teoría estándar" de las ideas.

<sup>87</sup> Cf. *Tim.* 28 c 6.

<sup>88</sup> *Tim.* 29 b 1-2.

parece indicar que esto acontece tal y como entre nosotros: es una τέχνη, por más bella y perfecta que sea. Así pues el esfuerzo técnico humano no es más que una expresión análoga de lo que ocurre en la φύσις. Nuestra τέχνη es un ámbito de comprensión del ser, como decía Heidegger, es una manera de desocultarlo. Aunque aquí nos parece que la practicidad mantiene un juego con la oscuridad que significa un ocultarse del mismo ser, nuestro encuentro con el saber tiene razones prácticas para su indagación. El olvido del ser está abierto desde ya.

### La τέχνη en Aristóteles:

Los estudios contemporáneos de Aristóteles han mostrado que su obra sobrepasa nuestras ilusorias interpretaciones monolíticas y dogmáticas, que normalmente fragmentan y desconocen quizás las mayores atracciones del pensador de Estagira. Aquí difícilmente podamos superar la visión de sistema y modelo de claridad que comúnmente le atribuimos a su filosofía, fundamentalmente porque solo tomaremos un par de lugares que nos parecen claves para comprender lo que el filósofo parece juzgar certero, a saber, *Ética nicomaquea* VI, 4 y *Metafísica* A 1; en ese orden por corresponder a la posible cronología de la redacción de los mismos.<sup>89</sup>

Aristóteles en el citado libro VI de la *Ética* trata de las llamadas ἀρεταὶ τῆς διανοίας-virtudes intelectuales-, allí es donde incluye a la τέχνη. Conforme con eso, el primer punto que desarrolla es la diferenciación entre πράξις y ποίησις. La primera es una disposición moral para el obrar (a ella corresponde la φρόνησις), la segunda es una disposición (ἔξις) para producir cosas, ambas aleccionadas por la razón (λόγος). La ποίησις, que es obviamente la que nos interesa, está asociada a la τέχνη:

τὸ αὐτὸ ἂν εἴη τέχνη καὶ ἔξις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητικῆ.<sup>90</sup> (Lo mismo es el arte y la disposición que produce en correlación con la razón verdadera.)

La palabra ἔξις puede traducirse como 'hábito', aunque mejor aún como 'capacidad' y 'constitución de la manera de ser'; de modo que, la τέχνη es una aptitud para realizar obras. El requisito siempre necesario de este "hacer" es esa razón verdadera -acaso una razón de desocultamiento-, que oriente por pasos seguros el obrar:

ἢ δ' ἀτεχνία τούναντίον μετὰ λόγου ψευδοῦς ποιητικῆ ἔξις.<sup>91</sup> (La falta de arte es la disposición de hacer cosas contrarias en correlación con una razón falsa)

Por eso el arte no es una producción cualquiera. En él se conjugan un esfuerzo por aplicar -τεχνάθειν- y un especular -θεωρεῖν-.<sup>92</sup> Precisamente la relación estrecha que tiene

<sup>89</sup> Aristóteles se refiere en la *Metafísica* (A 1, 981 b) a su *Ética*, incluso a propósito de la concepción de la τέχνη.

<sup>90</sup> *Ética nicomaquea* VI, 4, 3. Paris, Librairie Garnier Frères; texto por Jean Voilquin, 1950.

<sup>91</sup> *Idem* VI, 4, 6.

<sup>92</sup> *Idem* VI, 4, 4.

la τέχνη con la razón verdadera es el respaldo teórico que la convierte en virtud intelectual. Ejemplifiquemos:

τὸ δὴ ποιοῦν καὶ ὅθεν ἄρχεται ἢ κίνησις τοῦ ὑγιαίνειν, ἂν μὲν ἀπὸ τέχνης, τὸ εἶδος ἐστὶ τὸ ἐν τῇ ψυχῇ.<sup>93</sup> (En lo que respecta al actuante y al por qué empieza el movimiento del recobrar la salud, si esto [acontece] por arte, se trata de la idea, precisamente la que se da en el alma.)

Un aspecto más debemos recalcar a partir de la *Ética*: la τέχνη labora en lo contingente, esto es, realiza cosas que podrían existir o no. Ninguna de las producciones "artísticas" tiene procedencia natural (κατὰ φύσιν), pues no tienen en sí mismas la razón de su existencia.<sup>94</sup> La esfera de lo natural, por consiguiente, es ajena a la τέχνη; a pesar de lo cual quizás podríamos suponer que la φύσις y la τέχνη se descubren análogamente, precisamente por ser productoras:

τῶν δὲ γιγνομένων τὰ μὲν φύσει γίγνεται τὰ δὲ τέχνη τὰ δὲ ἀπὸ ταυτομάτου.<sup>95</sup> (De las cosas generadas, unas lo son por naturaleza, otras por arte y otras por casualidad)

En el inicio de la *Metafísica* (A, 1) Aristóteles presenta una gradación del saber (εἰδέναι), que parece la culminación aclaratoria de lo que es la τέχνη a nivel epistemológico. Cinco son los modos de saber: αἴσθησις, ἐμπειρία, τέχνη, ἐπιστήμη y σοφία.<sup>96</sup> El arte es el primer grado epistemológico propiamente humano, a pesar de lo cual viene a ser un resultado de los dos anteriores:

γίγνεται δὲ τέχνη ὅταν ἐκ πολλῶν τῆς ἐμπειρίας ἐννοημάτων μία καθόλου γένηται περὶ τῶν ὁμοίων ὑπόληψις.<sup>97</sup> (Acontece el arte cuando de muchas observaciones [pensamientos] de la experiencia surge una concepción del todo<sup>98</sup> respecto de los semejantes)

La τέχνη es un proceso, por tanto, de generalización a partir de una suma de situaciones experienciales, que a su vez proceden de una suma de casos aportados por la sensación, referente primario y esencial.

<sup>93</sup> Aristóteles, *Metaphysicorum* liber VII, 7, 1032 b 21-23. Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Editorial Gredos, Madrid, 2ª ed. (2ª reimpresión), 1990.

<sup>94</sup> Cf. *Ética N.* VI, 4, 4.

<sup>95</sup> *Metaph.* VII, 7, 1032 a 12-13.

<sup>96</sup> En *Cinco lecciones de filosofía* (Alianza, Madrid, 1980, lección I) Xavier Zubiri agrega, conforme a la *Ética nicomaquea*, dos grados más en el esquema aristotélico, a saber, νοῦς y φρόνησις, de modo que los grados propiamente humanos pasan a ser cinco.

<sup>97</sup> *Metaph.* A 1, 981 a 5-7.

<sup>98</sup> En la traducción de García Yebra : "una noción universal".

El hombre empírico<sup>99</sup> posee un conocimiento del qué (τὸ ὅτι), pero solo del caso suyo específico y no del de otros. El "técnico" sabe como acontecen muchos otros casos, precisamente porque conoce las razones del quehacer (διότι), las causas (αἰτίαι); en otras palabras, quien posee τέχνη tiene un dominio teórico fundamental que le diferencia de los demás:

(νομίζομεν) ὡς οὐ κατὰ τὸ πρακτικοὺς εἶναι σοφωτέρους ὄντας ἀλλὰ κατὰ τὸ λόγον ἔχειν αὐτοὺς (ἀρχιτέκτονας) καὶ τὰς αἰτίας γνωρίθειν.<sup>100</sup> ([creemos] que no son más sabios los jefes de obras por lo práctico sino por estar conforme a la razón y por llegar a conocer las causas)

La otra gran diferencia, la definitiva, que podemos encontrar en el 'técnico' es su capacidad enseñar:

ὅλως τε σημεῖον τοῦ εἰδότος καὶ μὴ εἰδότος τὸ δύνασθαι διδάσκειν ἐστίν, καὶ διὰ τοῦτο τὴν τέχνην τῆς ἐμπειρίας ἡγούμεθα μᾶλλον ἐπιστήμην εἶναι.<sup>101</sup> (En general el signo del saber y del no saber es la capacidad de enseñar, y por eso creemos que es más ciencia el arte que la experiencia)

De este modo la τέχνη es un saber netamente superior a cualquiera meramente empírico, aunque este llegue a funcionar -incluso mejor que el saber técnico-. Repitamos las tres razones: sabe más, sabe mejor y sabe enseñar. No obstante, no podemos dejar de tener en cuenta que la τέχνη es un grado inferior a la ciencia (ἐπιστήμη) y, por supuesto, a la sabiduría (σοφία) (¿acaso sea esto así en Platón?).

## Conclusión

A pesar de que en la cuestión sobre la verdad -ἀλήθεια- Heidegger vuelve sus ojos hacia Platón, su interpretación de la τέχνη parece depender con exclusividad de Aristóteles. Mas, por lo que hemos podido apreciar a lo largo de la segunda sección de este trabajo, hay un correlato entre los dos pensadores griegos a este propósito. Así, podemos ver cómo la consideración de la τέχνη como un grado de saber está presente en casi todos los diálogos. El juicio que aparece en la *Metafísica* sobre la τέχνη como un modo superior a la práctica está con toda claridad, por ejemplo, en el *Gorgias*, incluso en lo respecta a la posibilidad de enseñar.<sup>102</sup> Aún más, la relación entre la τέχνη y el λόγος ἀληθῆς que propone Aristóteles ya aparece en los escritos de madurez de Platón.

<sup>99</sup> García Yebra en su versión al español de este texto traduce ἔμπειρος como "experto", posiblemente correspondiendo a la versión latina de Guillermo de Moerbeke, que dice "expertus". Dada la connotación de 'perito' que tiene ese adjetivo no parece el más conveniente.

<sup>100</sup> *Metaph.* A 1, 981 b 5-6.

<sup>101</sup> *Idem* 981b 7-9.

<sup>102</sup> A primera vista, la gradación del saber empieza a hacer más complicada a partir de la τέχνη en el caso de Platón, en cambio en Aristóteles los grados parecen estar muy bien determinados. Inclusive, en el ateniense la misma τέχνη parece estar en niveles intelectuales superiores: ¿acaso la filosofía podría ser también un tipo de arte?

No obstante, es necesario reconocer la inmensa capacidad de síntesis del Estagirita frente a la propuesta platónica. Platón nos obliga a pasar por una serie de recovecos, sin que al final encontremos una única y sistemática respuesta, quizás porque no la hay. De esta manera, son evidentes las distancias entre la valoración de los artesanos que aparece en la *Apología* y la que muestra el *Gorgias*, obras que inclusive pertenecen a períodos relativamente cercanos del pensamiento del ateniense. La homogenización metódica de las τέχναι que señala el *Sofista* no aparece antes de manera explícita. Ni siquiera la descripción del mito de Prometeo es homologable en los diálogos en que aparece (*Político* y *Protágoras*).

Hemos visto cómo Aristóteles presenta una clara distinción entre la ἐπιστήμη, la τέχνη y la ἐμπειρία, cosa que no queda muy definida en Platón, al punto de que en diversos textos la parece asimilar ya sea una u otra de estas otras dos maneras de saber.

Por otra lado, ¿cómo negar que Platón tiene rasgos instrumentalistas en su consideración de la técnica? Basta recordar el *Eutidemo* con su tesis de la unificación en la técnica del hacer y el saber usar, y, por supuesto, *La república*, en la que se hace una descripción de la funcionalidad y finalidad de la técnica para la comunidad política; a más de la doble presentación del mito prometeico, una de la manifestaciones más claras de ese instrumentalismo que tanto critica Heidegger en su "Pregunta por la técnica". Frente a estas consideraciones, Aristóteles se acerca al punto que más llama la atención al pensador alemán: la esencia de la técnica. En su *Metafísica* y mucho mejor en su *Ética*, la τέχνη se vuelve un problema ontológico del ser humano, un hecho que pone en juego su propia esencia. Ese, por supuesto, es el punto clave para Heidegger:

"La esencia de la técnica no es, en absoluto, algo técnico. Por eso, nunca experimentamos nuestra relación con la técnica, mientras nos representemos y dediquemos sólo a lo técnico, para apearnos a ello o rechazarlo."<sup>103</sup>

Si Platón se dedica a lo técnico, no puede ser un medio eficiente para nuestra comprensión de la τέχνη. Pero recordemos que lo que encontramos al indagar la esencia de la técnica es su carácter de "des-ocultadora":

"La técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abrirá un ámbito completamente distinto de la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad, del veri-ficar."<sup>104</sup>

El lugar en que hemos hallado un correlato más claro de esto está en Platón, en las secciones citadas de *La república*, el *Fedro* y el *Timeo*. Si la τέχνη tiene que verse en su

---

<sup>103</sup> "La pregunta ...", pág. 55.

<sup>104</sup> *Ibidem*, pág. 60.

esencia, pero en relación con el problema de la ἀλήθεια, no podremos descuidar a ninguno de los dos grandes sistemas<sup>105</sup> de la filosofía antigua.

Nuestra cuestión final: ¿sigue teniendo sentido y validez la lectura heideggeriana de la τέχνη griega? Sí, aunque ciertamente puede resultar una desmedida manera de apropiarse del concepto traduciéndolo en unas categorías y en un lenguaje ajenos a los originales, mas ¿no ha hecho siempre la filosofía, desde los helenos para acá, algo parecido? Hoy, 45 años después de la aparición de *La pregunta por la técnica*, sigue en nosotros la misma interrogación, signo filosófico del Occidente que se ha globalizado, y quizás continúa, acaso intensificada, la amenaza, quizás seguimos a expensas de su respuesta, todavía olvidado el ser, todavía sin desocultar su verdad.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

Aristóteles, *Metafísica*. Editorial Gredos, Madrid, 2ª ed., 1982 (2ª reimp. 1990), edición trilingüe a cargo de Agustín García Yebra.

Aristote, *Éthique de Nicomaque*. Librairie Garnier Frères, Paris, 1950; texto y traducción por Jean Voilquin.

Cambiano Giuseppe, "Remarques sur Platon et la 'technè'". En *Revue Philosophique de la France et de L'Étranger*. Paris, nº 4, oct.-dec., 1991.

Heidegger, M., "La pregunta por la técnica". En *Revista de Filosofía de la Universidad de Chile*. Santiago, vol. V, nº 1, 1958.

-----, "La doctrina de Platón acerca de la verdad". En *Cuadernos de Filosofía*. Buenos Aires, Fascículo VII, año V-VI, nº 10-12, 1953.

-----, "El origen de la obra de arte". En *Sendas perdidas*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1960

-----, "La frase de Nietzsche *Dios ha muerto*". En *Sendas perdidas* (idem)

-----, *Introducción a la metafísica*. Editorial estudiantil, Federación de Estudiantes de la Universidad de Costa Rica, San José, 1982.

Mondolfo, Rodolfo, *El pensamiento antiguo*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1983.

---

<sup>105</sup> Es atrevido hablar de sistemas filosóficos con nuestras nuevas lecturas de Platón y Aristóteles, lo hacemos conforme con Mondolfo, *El pensamiento antiguo* (v. I y II) (Losada, Buenos Aires, 1983). Todavía creemos que falta mucho para poder decir que esto está superado.

Platón, *Obras completas*. Editorial Aguilar, Madrid, 2ª ed.- 13ª reimpr., 1993.

-----, *Opera omnia*. Oxford, 1985. Utilizados tres volúmenes: I (Apología Socratis, Phaedo, Cratylus, Thaetetus, Sophista), II (Phaedrus), III (Charmides, Euthydemus, Protagoras, Gorgias, lo)

-----, *El político*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981.

-----, *La república*. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1981.

Ross, David, *Teoría de las ideas de Platón*. Cátedra, Madrid, 1993.

Zubiri, Xavier, *Cinco lecciones de filosofía*. Alianza Editorial, Madrid, 1982.

También se utilizaron los siguientes diccionarios:

Bailly, Anatole, *Dictionnaire Grec-Français*. Hachette, Paris, 1950.

Sebastián Y., Florencio, *Griego-Español*. Editorial Sopena, Barcelona, 1984.



**Alfonso Torres Carrillo<sup>106</sup>**

## **IDENTIDADES BARRIALES Y SUBJETIVIDADES COLECTIVAS EN SANTAFE DE BOGOTA**

### **Presentación.**

Una de las problemáticas más reiteradas en los estudios urbanos ha sido la caracterización social de los pobladores populares de las ciudades contemporáneas; las posiciones han oscilado desde aquellas que los perciben como masa anómica amenaza para el orden social, hasta aquellas que los consideran armónicas comunidades o sujetos portadores del cambio social. Diversos estudios han venido mostrando que, ni se disolvieron los lazos comunitarios tradicionales para convertirse en masa marginal como calculaban algunos funcionalistas, ni en ciudadanos individuales como calcularon los teóricos de la modernización; tampoco, los pobladores se transformaron en proletarios ni en Movimiento Social como lo esperaban algunos marxistas.

De este modo, la cuestión sobre la identidad de los pobladores urbanos no está resuelta y continua siendo objeto de investigaciones y debates conceptuales. Sin embargo, las anteriores posiciones pervivan como imágenes o como fantasmas que inciden en muchas lecturas actuales sobre los pobres de la ciudad y sus barrios, convirtiéndose en verdadero obstáculo epistemológico para comprender su complejidad. O se les sigue abordando - desde cierto romanticismo- como entidades puras ajenas a toda influencia externa, o se les niega toda identidad propia o relevancia analítica, desde quienes reivindican la creciente a la metropolitización y desterritorialización de los fenómenos urbanos

El artículo se organiza en torno a la hipótesis de que los barrios populares entendidos como construcción histórica y cultural, han sido a lo largo de este siglo un espacio de constitución de diferentes identidades colectivas, condición y consecuencia para la irrupción de nuevos sujetos sociales urbanos. Tomando a la ciudad de Bogotá como referencia empírica, esbozaré la trayectoria de la conformación histórica de sus barrios populares, para luego abordarlos como espacio de producción de identidades comunes y diferenciadas; finalmente, plantearé algunas reflexiones sobre el potencial emancipador de las identidades barriales en la producción de subjetividad y de sujetos sociales.

---

<sup>106</sup>Historiador, Candidato a Doctor en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Profesor del Departamento de Postgrado de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

## 1. El barrio como experiencia histórica.

Al igual que la ciudad física, la ciudad cultural de Bogotá es una colcha de retazos tejida conflictivamente a lo largo de sus cuatro siglos y medio de existencia, en la cual los barrios constituyen los "retazos" que le dan consistencia, diversidad y unidad. Unidad, en ningún modo armónica, puesto que desde sus inicios coloniales, la lucha por la construcción y apropiación del espacio material y simbólico cristalizado en los barrios, se ha dado en condiciones de desigualdad entre sus actores.

Santafé de Bogotá, al igual que las otras ciudades nacidas con la conquista española en sus orígenes era un espacio de dominio; legitimaba el poder de los conquistadores frente a la Corona a la vez que simbolizaba el nuevo orden colonial. El centro y eje de la organización espacial de la ciudad y en torno a la cual se formaron sus tres primeros barrios, fue la Plaza Mayor: el de La Catedral, que la circundaba y donde vivía la élite blanca; los de Las Nieves y Santa Bárbara, en los cuales habitaban los indios y los mestizos pobres.

La vida de estos barrios giraba en torno a sus respectivas iglesias, las cuales no sólo les dieron su nombre, sino también buena parte de su identidad. El barrio colonial se identifica con la parroquia, la cual poseía funciones religiosas pero también civiles y políticas: los bautizos, las bodas, y las defunciones eran inscritos en los libros parroquiales; además la iglesia regía algunas asociaciones civiles (cofradías, gremios) y el tiempo de sus moradores (misas, celebraciones religiosas, año litúrgico).

Al finalizar la colonia, la población bogotana era en su mayoría mestiza (55%); el grupo blanco constituía el 38% de la población, los negros el 5% y los indios sólo el 3%. La ciudad tenía 21.464 habitantes en el año 1800 y desde 1774 las autoridades los habían conformado 8 barrios, cada uno con un alcalde menor que controlaba a los cada vez más numerosos, pobres e indóciles habitantes; nuevos barrios como Santa Bárbara, San Victorino, las Aguas y las Nieves eran de mestizos e indios.

Artesanos, tenderos, aguateros, lavanderas, deshollinadores, carpinteros, sastres y otros trabajadores fueron invadiendo la ciudad a lo largo del primer siglo de vida republicana. A lo largo del siglo XIX la ciudad quintuplicó su población, aunque su extensión casi no avanzó más allá de los límites coloniales. Como puede suponerse, los viejos barrios coloniales - otra vez convertidos en parroquias- se saturaron; fueron surgiendo otros como Egipto, Las Cruces, Chapinero, y a fines de siglo, San Diego y San Cristóbal. Así, silenciosamente, la ciudad fue siendo conquistada por los pobres y sus barriadas, sus inquilinatos, sus chicherías, sus oficios, sus fiestas, sus devociones, sus asociaciones mutuarías y sus protestas.

En 1905 la población era de sólo 100.000 habitantes y el área construida de la ciudad era de 320 hectáreas; la estructura urbana, el ambiente social y cultural muy poco habían cambiado: ricos, pobres, industrias, comercios y fiestas convivían en una densa y pequeña área; sólo algunas pequeñas industrias surgidas a fines del siglo XIX se habían establecido en las periferias del nororiente, sur y occidente, posibilitando el surgimiento de caseríos dispersos en sus alrededores.

En el período comprendido entre la década del veinte y mediados de siglo, se produjo la transición entre la antigua aldea colonial y la ciudad metropolitana actual. A partir de los veinte, al igual que el resto del país, su capital va protagonizar un crecimiento en varios aspectos, favorecido por el impacto de la dinamización económica generada por el pago de la indemnización de Panamá, el crecimiento industrial y la bonanza cafetera. La población vivió un acelerado crecimiento: de 143.994 habitantes en 1918 pasó a 330.312 en 1938 y a 715.250 en 1951. Dicho incremento poblacional estuvo asociado primordialmente a la migración, más que al crecimiento vegetativo; en 1922 sólo uno de cada tres habitantes de la capital había nacido en ella.

Como era de esperarse, los problemas por insuficiencia de estructura urbana se hicieron evidentes; el déficit de vivienda y la escasez de servicios públicos se convirtieron en problema social y político. Para 1928 se calculaba un promedio de 14 personas por casa quedando en evidencia el hacinamiento en los asentamientos más pobres; desde fines de la primera década éstos van a ser llamados "Barrios Obreros" (como La Perseverancia y Ricaurte) y que en 1930 ocupaban el 61.4% del área construida.

Es también por esta época, cuando las autoridades empiezan a tomar medidas para afrontar el crecimiento urbano y sus consecuencias sociales; desde mediados de los 20 se solicitaron empréstitos y se hicieron contratos con empresas extranjeras para iniciar urbanizaciones y para mejorar los servicios públicos de la ciudad. Es un etapa de "aprendizaje" del Municipio que va a tener como momento clave el año 1951, cuando por primera vez se decreta un "Plan Piloto para la ciudad". Las tres décadas comprendidas entre 1920 y 1948 son vitales para la explicación de la actual configuración espacial de la ciudad, pero también para entender la conformación de los sectores sociales que la construyeron: los habitantes que "vivían" o sobrevivían en los barrios obreros y quienes harían sentir su presencia multitudinaria y su inconformidad el 9 de abril de 1948.

Con el aluvión migratorio de campesinos incrementado desde los años cincuenta por la Violencia política, el conflicto por el derecho a la ciudad adquirió dimensiones inusitadas. Bogotá, capital administrativa y polo industrial, fue la ciudad que más migrantes recibió y que por ende, más creció demográfica y espacialmente. La ciudad pasó en 1951 a tener 660.000 habitantes y a ocupar 2.600 hectáreas; para ese año el 56% de los habitantes de Bogotá había nacido fuera de ella y para 1964, la cantidad total de migrantes llegó a los 850.433. Se inició así un proceso de "colonización urbana" simultáneo al que otros campesinos desplazados llevaban a cabo en lejanas zonas de frontera agrícola como Arauca, Caquetá y Putumayo. Miles de campesinos arriban a la ciudad, extendiendo la mancha urbana hacia las montañas de suroriente y nororiente, así como a las zonas bajas de suroccidente y el noroccidente.

La mayoría de campesinos que migraron a la urbe con la esperanza de paz y progreso familiar, no lograron vincularse directamente a la producción capitalista como obreros; la ilusión de una industrialización pujante y de una proletarización generalizada pronto se esfumó. Los nuevos pobladores tuvieron que ocuparse en servicios y oficios varios, en la construcción o en pequeñas empresas manufactureras y comerciales; otros, tuvieron que hacerle frente a la desocupación inventándose infinidad de estrategias para sobrevivir, en la llamada economía informal. De este modo, los barrios populares surgidos desde los años cincuenta y no los espacios laborales, se fueron convirtiendo en el principal escenario de las

lucha cotidiana de millones de pobladores por obtener unas condiciones de vida dignas y el reconocimiento de su ciudadanía social.

De este modo, la conquista de una identidad social y cultural en la ciudad por parte de los migrantes se fue dando en torno a sus intereses compartidos como constructores y usuarios del espacio urbano: la experiencia de lucha común por conseguir una vivienda y un hábitat, por dotarlos de servicios básicos, así como por construir un espacio simbólico propio, se convirtieron en factores decisivos en la formación de una manera de ser propia como pobladores populares urbanos, como lo desarrollaremos luego.

En muchos casos, la resolución de sus necesidades sólo paso por el esfuerzo familiar o la convergencia de acciones puntuales de los vecinos de una calle o de un joven asentamiento (traer el agua de la pila o de la quebrada, "bajar la luz" de un poste cercano, construir el alcantarillado), sin necesidad de conformar un espacio organizativo permanente. Cuando el carácter o la magnitud de los problemas sobrepasaba la capacidad de los mecanismos tradicionales de solidaridad, generaron formas asociativas más estables como las Juntas de Mejoras y los Comités de Barrio, que centralizaban el trabajo comunitario y la relación con las instituciones "externas". Tal tendencia comunalista "actualización de prácticas campesinas ante nuevas circunstancias" se vivió con mayor intensidad en la primera fase de los barrios populares capitalinos, más aún cuando se trataba de invasiones organizadas de terrenos o de asentamientos enfrentados a situaciones críticas como intentos de desalojo o catástrofes naturales.

En el contexto del acuerdo frentenacionalista, el gobierno buscó controlar estas formas organizativas, al crear las Juntas de Acción Comunal en 1958; en Bogotá tuvieron especial impulso, convirtiéndose a lo largo de las dos décadas siguientes en la única forma asociativa barrial reconocida por las autoridades y en el único vínculo de los pobladores con el Estado para la consecución de sus demandas. Así, al comenzar la década de los ochenta existen más de mil JAC con más de medio millón de afiliados.

Las JAC, aunque han jugado un papel protagónico en la fase inicial de los barrios como aglutinadoras de los esfuerzos colectivos y mediadoras de la consecución de los servicios básicos, se convirtieron en pieza clave la relación clientelista con los partidos políticos tradicionales y con el Estado. Sus dirigentes locales, en su afán de mantener las ventajas de su posición, se fueron convirtiendo en "pragmáticos" consecutores de ayudas (auxilios, donaciones, partidas) más que en promotores de la organización barrial. En la medida en que el barrio consolida su infraestructura física, la JAC pierde peso y los afiliados tienden a desentenderse de su funcionamiento.

Para la década del setenta, no sólo habían nacido nuevos barrios, sino que los surgidos en las anteriores se habían consolidado, aumentado su densidad poblacional y estrechado su relación con el tejido urbano mayor. Estas nuevas circunstancias, dieron lugar a nuevos actores (escolares, jóvenes, madres de familia, inquilinos, tenderos) y a nuevas demandas: parques, canchas deportivas, salacunas, escuelas, vías, transporte, etc. en una convulsionada coyuntura política donde la irrupción de nuevos grupos de izquierda, la agitación universitaria, la politización del magisterio y de algunos sectores de la iglesia, llevó a muchos activistas (partidarios o no) a hacer presencia en los barrios. La lucha contra la

Avenida de los Cerros (191-1974), los paros zonales por transporte y el Paro Cívico de 1977 ejemplarizan esta nueva experiencia de protesta social desde los barrios.

Para el año de 1977, Bogotá era ya una urbe con tres millones y medio de habitantes y ocupa una extensión de 30.886 hectáreas. Sin embargo, el crecimiento no se detenía aunque a un ritmo menor con respecto a los años previos; durante la siguiente década, la proliferación de asentamientos populares se concentró en algunas zonas (Ciudad Bolívar, Bosa-Soacha y Suba), las cuales fueron también los escenarios privilegiados de la aparición de nuevas formas de organización barrial y de estrategias inéditas para presionar sus demandas.

Junto a los barrios piratas, surgieron algunas invasiones de hecho y urbanizaciones por iniciativa de Cooperativas o Asociaciones de Vivienda populares; en algunas de estas se han podido experimentar formas de participación popular y comunitaria más avanzadas, tanto en el diseño y la construcción, como en la organización posterior de sus habitantes del barrio; es el caso de los barrios impulsados por el exsacerdote Saturnino Sepúlveda a través de sus Empresas Comunitarias y de las organizaciones de viviendistas nucleadas en torno a Fedevivienda.

A lo largo de los ochenta también van a aumentar organizaciones barriales independientes de las JAC ( y la mayoría de las veces en conflicto con ellas) en torno a actividades productivas, reivindicativas y culturales como el teatro, la comunicación o la educación popular; las más relevantes han sido las de mujeres que se asociaron para cuidar a los niños en edad preescolar. En algunos barrios, el trabajo parroquial o pastoral de algunas comunidades religiosas desembocó en Grupos Juveniles o en Comunidades Eclesiales de Base comprometidos con acciones de promoción comunitaria y organización popular. Estas nuevas experiencias asociativas - algunas impulsadas o apoyadas por Organizaciones No Gubernamentales (ONGs), favorecieron la organización de base, la educación de sus miembros y ampliaron las formas de gestionar sus necesidades y demandas.

A la par del agotamiento de la modalidad clientelista de gestión de demandas barriales, fue creciendo el número de acciones de protesta: marchas dentro de los barrios, hacia oficinas públicas o hacia la Plaza de Bolívar, bloqueo de vías, toma de oficinas y Paros Cívicos, se hicieron frecuentes en el acontecer ciudadano. A las demandas por servicios públicos y sociales, se sumaban nuevos temas como la seguridad, la defensa ambiental y el respeto a derechos humanos vías. Cuando la demanda o el problema era suprabarrial, se generaron coordinaciones provisionales o estables para presionar a las autoridades y para fortalecer la organización autónoma; surgieron así algunas coordinaciones y redes zonales o temáticas, en torno a la demanda o mejora de un servicio público, al trabajo cultural, la educación de adultos o a la atención de los niños.

Desde mediados de la década de los ochenta, en el contexto de la "apertura democrática" y de la descentralización, pero más aún luego de la promulgación de la nueva Carta Constitucional, el Estado empezó a impulsar la "participación ciudadana" en el manejo de asuntos como la salud, la educación, la atención a la niñez y a la juventud; también favoreció la creación de asociaciones locales y la confederación distrital de Juntas de Acción Comunal, cada vez más debilitadas por la prohibición de los "auxilios de

concejales y parlamentarios” y por la orientación del presupuesto hacia las localidades más que a los barrios. Estas organizaciones impulsadas desde arriba, así involucren a población de base en acciones para resolver sus necesidades, viven una tensión permanente entre la autonomía y la dependencia frente a políticas y recursos estatales, aunque en algunos casos se han generado conflictos en torno a problemas específicos o frente a la orientación de las políticas sociales.

La puesta en marcha de la Carta Política de 1991 y de la descentralización administrativa del Distrito Capital, en particular la elección de Juntas Administradoras Locales (JAL) desde 1992, ha desplazado parcialmente el escenario de las demandas urbanas del barrio a la localidad. A pesar de sus limitadas funciones, tanto líderes y organizaciones ligadas al clientelismo como aquellos provenientes de las experiencias autónomas y críticas surgidas en los ochenta, han buscado participar electoralmente o con proyectos para los Planes de Desarrollo Local. Sin embargo, la apatía generalizada (por falta de información o interés) de los pobladores y la reproducción de los vicios clientelistas en las JAL y la presencia de ediles independientes a los partidos tradicionales sea aún marginal.

Para fines de la última década del siglo, uno de cada cinco habitantes de los colombianos viven en la capital; Santafé de Bogotá, supera los seis millones y medio de habitantes, de los cuales, más del 65% vive en barrios construidos por sus pobladores; el éxodo campesino hacia Bogotá continúa, ahora impulsado por la nueva ola de violencia; miles de desplazados llegan silenciosamente, a la urbe, al igual que sus antecesores de los años cincuenta, en busca de refugio y de progreso, recreando las estrategias para producir su hábitat.

Hoy, continúan naciendo nuevos barrios en la periferia, que tienden a repetir -con nuevos actores - los libretos estrenados desde los cincuenta y acogiendo el acumulado de formas organizativas conformadas en las décadas previas; se consolidan los barrios surgidos previamente; crece la población juvenil que reclama espacios propios y respeto a su identidad; en algunas zonas la violencia hace presencia en la forma de milicias populares, grupos de limpieza, grupos de autodefensa y bandas armadas; ONGs, instituciones gubernamentales y fundaciones filantrópicas compiten por adoptar y controlar barrios o poblaciones donde ejercer su influencia y justificar sus presupuestos; investigadores seguimos tratando de entender lo que pasa en este escenario complejo de la ciudad y de los barrios.

## **2. La formación de una identidad barrial.**

Con el anterior recorrido queda claro como los barrios, más que una fracción o división física o administrativa de las ciudades, son una formación histórica y cultural que las construye; más que un espacio de residencia, consumo y reproducción de fuerza de trabajo, son un escenario de sociabilidad y de experiencias asociativas y de lucha de gran significación para comprender a los sectores populares ciudadanos. En fin, los barrios populares son una síntesis de la forma específica como sus habitantes, al construir su hábitat, se apropian, decantan, recrean y contribuyen a construir, estructuras, culturas y políticas urbanas.

Sin embargo, este panorama histórico no nos permite inferir mucho sobre las identidades que se tejen y se destejen en el ámbito barrial. No podemos aún afirmar si los barrios constituyen una unidad identitaria total, una "comunidad" (RAMOS 1995) o un lugar donde se constituyen diferentes y múltiples identidades. Para evitar el riesgo de caer en una impresionista y nostálgica evocación de los barrios a lo Pepe el Toro de "Nosotros los pobres" o al modo de los boleros y tangos de arrabal, considero necesario colocar sobre el tapete los presupuestos conceptuales desde los cuales abordaremos el problema de la(s) identidad(es) barrial(es).

Estos se alimentan de la rica discusión generada dentro de la antropología y sociología urbanas mexicanas en torno a sujetos e identidades sociales, así como por algunos protagonistas de algunos debates contemporáneos dentro de las ciencias sociales. El tema de las identidades colectivas ha cobrado fuerza en las últimas décadas dentro de las ciencias sociales, asociado a la irrupción de los nuevos movimientos sociales, a la crisis de los Estados Nacionales, al renacer de luchas étnicas y a los efectos de la globalización. Las corrientes europea (Touraine, Melucci, Alberoni) y norteamericana (Smelser, Tilly, Elster) sobre los movimientos sociales y la acción colectiva, los estudios sobre culturas urbanas subalternas (Maffesoli, Villasante, García Canclini, Martín Barbero) y los aportes sobre subjetividad y construcción de sujetos sociales (Thompson, Guattari, Sader, entre otros), han colocado el problema de la identidad colectiva en el centro de las discusiones de la ciencia social contemporánea (SCHLESINGER y MORRIS 1997).

Entenderemos como identidad colectiva de un agrupación social, al cúmulo de representaciones sociales compartidas que funciona como una matriz de significados que define un conjunto de atributos idiosincrásicos propios que dan sentido de pertenencia a sus miembros y les permite distinguirse de otras entidades colectivas (GIMENEZ 1997); en fin, al conjunto de semejanzas y diferencias que limita la construcción simbólica de un nosotros frente a un ellos (DE LA PEÑA 1994). El concepto de identidad supone el punto de vista subjetivo de los actores sociales acerca de su unidad y de sus fronteras, una elaboración simbólica y práctica de lo que consideran propio y lo que asumen como ajeno

Por ello, la relación entre identidad y cultura es directa; en el centro de todo proceso producción de sentido se encuentra la construcción de una identidad colectiva; esta siempre se forma por referencia a un universo simbólico; la cultura interiorizada en los individuos como un conjunto de representaciones socialmente compartidas, entendidas estas como "una forma de conocimiento socialmente elaborado y compartido orientado hacia la práctica, que contribuye a la construcción de una realidad común por parte de un conjunto social" (GIMENEZ 1997).

Pero si bien es cierto que la identidad colectiva constituye una dimensión subjetiva de los actores sociales y de la acción colectiva, para su existencia requiere de una base real compartida (una experiencia histórica y una base territorial común, unas condiciones de vida similares, una pertenencia a redes sociales)<sup>107</sup>; el compartir estos acondicionamientos objetivos, permite la existencia de unas marcas o rasgos distintivos que definen de algún

---

<sup>107</sup> A diferencia de una opinión muy extendida, no considero que existan identidades colectivas totalmente desterritorializadas.

modo la unidad "real" reconocida por el colectivo como propia y que inciden en su propia práctica; por ello, la identidad es a la vez condicional y condicionadora de la práctica social.

La identidad no es una esencia inherente del colectivo, ni un atributo estático anterior a sus prácticas. Dos rasgos la definen: su carácter relacional e histórico. La identidad de un actor es una construcción relacional e intersubjetiva: emerge y se afirma en la confrontación con otras entidades, lo cual se da frecuentemente en condiciones de desigualdad y por ende, expresando y generando conflictos y luchas. Además, la identidad es siempre una construcción histórica; debe ser restablecida y negociada permanentemente, se estructura en la experiencia compartida, se cristaliza en instituciones y costumbres que se van asumiendo como propias, pero también puede diluirse y perder su fuerza aglutinadora.

Por ello, una condición para la formación de identidades es la existencia de cierta perdurabilidad temporal. Pero más que permanencia, una continuidad en el cambio; las identidades son un proceso abierto, nunca acabado. Las características de un grupo pueden transformarse en el tiempo sin que se altere su identidad. La memoria colectiva se encarga de articular y actualizar permanentemente esa biografía compartida por el grupo: más que recuperar un pasado unitario y estático, produce relatos que afirman y recrean el sentido de pertenencia y la identidad grupal.

A continuación, retomaré estos presupuestos conceptuales para hacer una lectura de la capacidad y potencial aglutinador y fragmentador de los barrios populares en la construcción de identidades colectivas de los sujetos que los conforman y habitan. Considero que las reflexiones que se hagan en este sentido, además de su función descriptiva, pueden ser útiles para explicar la formación de actores, cultura y subjetividades urbanas contemporáneas. La identidad barrial pasa así, a ser una clave epistemológica para comprender y transformar la ciudad, puesto que "es la apropiación -y producción- de la ciudad por parte de grupos sociales específicos, lo que produce el sentido del barrio y la identidad" (LEE 1994).

Pensar la relación barrios - identidad nos remite a dos niveles de análisis. En primer lugar, considerar el barrio mismo como referente de identidad, en la medida que sus pobladores al construirlo, habitarlo y -muchas veces- defenderlo como territorio, generan lazos de pertenencia "global" frente al mismo, que les permite distinguirse frente a otros colectivos sociales de la ciudad. En segundo lugar, asumir el barrio como lugar donde se construyen diferentes identidades colectivas, que expresan la fragmentación, multitemporalidad y conflictos propios de la vida urbana contemporánea.

En cuanto la primera perspectiva, algunos antropólogos como Levi Strauss y Godelier han confirmado la relación entre configuración espacial, organización social y construcción cultural. Un grupo, al apropiarse de un territorio, no sólo reivindica el control de los recursos que allí se localizan, sino también las potencias invisibles que lo componen. Ello es evidente en los asentamientos populares construidos por sus propios pobladores: teniendo como trasfondo, contradicciones estructurales profundas (marcadas por la desigualdad social y la crisis urbana<sup>108</sup>), la conquista común de un terreno donde construir sus viviendas y la

---

<sup>108</sup> Definida por Castells (1979) como "la crisis de los servicios colectivos necesaria a la vida de las ciudades, la cual nace de la imposibilidad del sistema para producir aquellos servicios cuya necesidad ha suscitado".



infraestructura de servicios para habitarlo dignamente, ha sido el proceso más decisivo en la configuración de una identidad colectiva.

Estos migrantes anónimos, muchas veces sin conocerse entre sí, en su calidad de destechados y pobres, van compartiendo experiencias de vida y de lucha comunes como "colonos urbanos", las cuales van moldeando una nueva identidad socioterritorial como "clase popular" y como pobladores barriales (VILLASANTE 1994); "al pasar o a ocupar los sitios y construir su casa propia y una infraestructura común, estos grupos populares disgregados, se autoreconocen ahora mutuamente en el acto y proyecto común de asentamiento en la ciudad, pasando a constituirse como clase poblacional" (ILLANES 1993).

El momento fundacional del asentamiento (con unos límites espaciales y temporales muy precisos) y su recreación en la memoria colectiva, demarca quienes son del nuevo barrio y quienes no. Existen numerosos casos en que distintas oleadas de ocupación de un mismo fraccionamiento urbano, da origen a diferentes barrios, así sean considerados desde fuera como uno solo; se empieza hablar de "primero" y "segundo sector" o de "la parte alta" y "la parte baja", de la zona vieja y de la nueva. A la larga, los protagonistas de la nueva colonización terminan por crear su propia Junta de Acción Comunal e incluso por darle un nuevo nombre "para evitar confusiones".

Un asentamiento o urbanización se convierten en barrio, en la medida en que es escenario y contenido de la experiencia compartida de sus pobladores por identificar necesidades comunes, de elaborarlas como intereses colectivos y desplegar acciones conjuntas (organizadas o no) para su conquista, a través de lo cual forman un tejido social y un universo simbólico que les permite irse reconociendo como "vecinos" y relacionarse distintivamente con otros ciudadanos. Construyendo su barrio, sus habitantes construyen su propia identidad.

Esta conquista de identidad y sentido de pertenencia basado en lo territorial, se expresa en el poder de dar nombre a sus asentamientos, hecho poco estudiado. Los barrios coloniales y surgidos a lo largo del siglo XIX y aún algunos de este siglo, están marcados por la identidad religiosa, son parroquias algunos ejemplos son San Diego, Santa Bárbara, San Victorino, San Cristóbal, San Vicente, llegando a ser paradigmáticos Villa Javier y Minuto de Dios en los cuales la misma iglesia fue el urbanizador; en los barrios surgidos por iniciativa estatal en la coyuntura posterior al centenario de la independencia los nombres impuestos exaltan la identidad republicana: Colombia, Centenario, 20 de julio, 7 de agosto, 12 de octubre, Simón Bolívar, Atanasio Girardot, Restrepo, Olaya Herrera, etc.

En aquellos barrios surgidos en el contexto del éxodo rural y la esperanza de progreso en la ciudad (salvo cuando se deriva del nombre de la Hacienda que ocuparon o del nombre dado previamente por el urbanizador), sus habitantes los bautizan con la esperanza y el optimismo de su nueva vida: La Victoria, La Gloria, La Belleza, Bello Horizonte, El Progreso, El Triunfo, Los Libertadores, etc.; en otros casos el departamento o municipio de origen; Boyacá, Quindío, Santa Marta, Cartagena En las últimas décadas aparecen las imágenes de los personajes y acontecimientos que los medios destacan o aquellos de cuyo nombre se puede obtener alguna ventaja: Pastranita, Virgilio Barco, Less Walessa, Las Malvinas, Juan Pablo II. En aquellos asentamientos surgidos por iniciativa o apoyo de organizaciones independientes, su nombre exalta personalidades o acontecimientos que simbolizan su

posición alternativa: Policarpa Salavarrieta, Manuela Beltrán, Salvador Allende, Camilo Torres, Julio Rincón, La Gaitana, Corinto.

Esta relación entre apropiación territorial e identidad colectiva asume visos de mayor intensidad cuando ha sido el resultado de una invasión previamente organizada y en barrios que deben ejercer resistencia a intentos de desalojo y o de afectación del espacio construido. Más que el valor comercial, entran en juego la memoria, las seguridades, los proyectos y las utopías construidas; recordemos la lucha de barrios como Policarpa y Bosque Calderón o de los barrios orientales contra la construcción de la Avenida de los Cerros o el rechazo a espacios ideados por otros, rehaciéndolos a su modo fue el caso de urbanizaciones como Guacamayas, Muzú y Bachué.

Otro elemento del territorio como cohesionador de sentido de pertenencia barrial es la estructura espacial del barrio ya consolidado y los usos que sus habitantes le dan. "El tipo de estructura vial, el modelo de construcción, la existencia de espacios públicos usados como tales o de espacios comunes privatizados y las prácticas sociales realizadas en espacios comunes, son factores que inciden, de una u otra forma, en la creación de un sentido de pertenencia a un vecindario, a un grupo social integrado a un espacio común" (RAMOS 1995). En el barrio "todo está cerca" y es recorrido a pie por sus habitantes, mientras que para salir del barrio, generalmente hay que tomar bus.

Por otro lado, en los barrios populares se lleva acabo para los migrantes el tránsito de su vida rural a la urbana, diluyendo sus fronteras, a través de un proceso permanente de pervivencias, imposiciones, resistencias, transacciones e invenciones; algunas veces, migrantes provenientes de una misma provincia o municipio forman redes que los concentran en un mismo barrio, actualizando sus costumbres rurales en el solar de las casas cultivan hortalizas y crían animales, mientras que a través de los medios van aprendiendo las nuevas pautas urbanas; dentro del barrio usan ruana y sombrero, pero al ir salir de él, se visten como ciudadanos.

Es en el barrio donde esta primera generación de migrantes establece las relaciones personales más estables y duraderas; los paisanos, los viejos compadres y los nuevos amigos, redefinen sus lealtades en torno a la nueva categoría de vecinos. Además, al barrio lo van convirtiendo en un lugar de afirmación cultural y de esparcimiento; el de los bazares, las fiestas patronales y navideñas; el de la cancha de tejo, el partido de micro y la tomada de cerveza. Para muchos de ellos, incluso, el espacio barrial también se convirtió en su sitio de trabajo, el del tallercito, la tienda, la carnicería, la panadería, la miscelánea, la venta de helados, de fritanga o de empanadas.

Para otras generaciones y actores, el barrio también es espacio de encuentro y reconocimiento. Los niños crecen, juegan y hacen amigos sobre la base del mundo barrial; los jóvenes reconquistan sus calles, esquinas, parques, haciéndolos propios; allí se encuentran y forman sus galladas y pandillas, se inician en el baile, gozan y sufren sus primeros amores. Las mujeres al estar más tiempo en el barrio, se encuentran y se reconocen en la fila del agua, del cocinol, a la llegada de la basura; al salir de compras se encuentran y conversan en las calles, supermercados y lichiguerías. En algunos casos, los viejos también van apropiándose de espacios de encuentro como las bancas del

parque o algunas tiendas y tomaderos de cerveza, cuando no es que se crean clubes de abuelos o programas de Tercera Edad.

De este modo, el barrio popular se ha convertido para sus habitantes, en mediador entre la vida privada de la casa y la vida pública de la ciudad, diluyendo sus límites; al poseer una escala peatonal, de encuentros, relaciones y comunicaciones cara a cara, la vida doméstica se prolonga a la cuadra, al vecindario; pero también lo público, lo metropolitano se filtra en los consumos de la industria cultural, a través de la parabólica, el radio de la tienda, el supermercado, en las discusiones de la Asamblea Comunal, en las negociaciones y confrontaciones con los funcionarios y en las jornadas de protesta.

Pero así la identidad barrial a la que hemos hecho referencia se alimenta de la experiencia compartida en la ocupación, producción y uso de un espacio, no se agota en lo territorial; es ante todo, un referente simbólico. Así el barrio popular como construcción colectiva, teje una trama de relaciones comunitarias que identifica a un número de habitantes venidos de muchos lugares y con historias familiares diversas, construyendo un nuevo "nosotros" en torno al nuevo espacio y la historia compartidos. En esta urdimbre territorial se construye una plataforma de experiencias de sus pobladores que se manifiesta en modas, lenguajes, gustos musicales, prácticas lúdicas y deportivas, creencias religiosas y rituales (religiosos y laicos); en fin, en un imaginario colectivo que les confiere una identidad barrial popular, claramente distinguible de la de otros grupos sociales.

Esta idiosincrasia e identidad colectiva construidas desde la experiencias barrial común, se afirma cuando es reconocida por otros actores urbanos. Algunos ganan reconocimiento por la existencia de alguna actividad económica (El Restrepo y sus almacenes de calzado, San Benito y sus curtiembres); otros, por ser escenario de alguna devoción o fiesta religiosa (20 de julio, Egipto), algún evento deportivo (El Olaya y su Campeonato de la Amistad) o su manifiesta identidad política (La Perseverancia gaitanista). Cosa contraria ocurre cuando la identidad del barrio o el sector ha sido "etiquetada" desde fuera; sus habitantes resisten a ese señalamiento con el cual se les quiere marcar como "invasores", "comunistas" o "peligrosos"; al barrio El Pesebre la gente lo rebautizó como Río de Janeiro; los habitantes de Ciudad Bolívar siempre insisten ante extraños que "no son lo que siempre muestra la televisión".

### **3. Barrio popular y emergencia de identidades diferenciadas.**

A pesar de haber reconocido al barrio como espacio de identificación sociocultural de sus habitantes, no consideramos que los barrios sean "comunidades" unitarias y homogéneas., como lo imaginan algunos funcionarios, activistas y quienes no los conocen. Por el contrario, los asentamientos populares, no constituyen un universo cerrado, ni son ajenos al conjunto de procesos que afectan la vida de la ciudad y de la sociedad: son escenario donde se expresan y emergen diferencias de diversa índole. La fragmentación que atraviesa la vida urbana, así como los conflictos propios de la sociedad contemporánea activan diferenciaciones, resistencias y proyectos, en torno a las cuales surgen y se estructuran nuevas categorías identitarias que tienen en los barrios su principal espacio de acción y expresión.

Las diferenciaciones topográficas (la parte alta y baja del barrio) o la construcción de un eje vial o de una obra pública, generan diferencias en el uso del suelo y en su valorización, diferenciando sectores dentro de un mismo barrio. El caso de Venecia es ejemplar: dado que el costo inicial de los lotes difería según su localización, una primera diferenciación tuvo lugar entre quienes compraron en el área cívica central y los demás vecinos de las áreas aledañas, generalmente obreros de las industrias cercanas; luego, la importancia ganada por la calle donde desemboca la Avenida 68 hizo que en las cuadras aledañas surgieran prósperos negocios, cuyos "propietarios" y sus intereses fueron imponiéndose en la vida del barrio imponiéndole una nueva identidad; a su vez, el haberse convertido en la zona de alta confluencia en la zona, atrajo la lucrativa industria de las residencias, las cuales se fueron posesionando de un sector del barrio. Hoy, el otrora barrio obrero de los setenta y comienzos de los ochenta, es reconocido en el suroccidente capitalino como comercial y "residencial".

También, en la medida en que los barrios se consolidan, uno de los recursos más comunes para la financiación de la autoconstrucción es el arriendo parcial de la vivienda. El propietario, al "echar" el segundo piso, pasa a ocuparlo y arrienda el primero, generalmente fraccionado en "apartamentos" y piezas; en algunos pasos este proceso se replica con la construcción de otro nivel o del solar interior, convirtiéndose la antigua vivienda unifamiliar en un vecindario donde llegan a "convivir" diez o más familias. Los intereses del dueño y los inquilinos van diferenciándose no sólo al interior de su relación contractual, sino en su participación en la vida comunal del barrio; los fundadores del barrio, pasan a ser también los potentados y los dirigentes de la Junta de Acción Comunal, interesados en que sus propiedades de valoricen; los inquilinos, agotan sus energías en las disputas cotidianas dentro del vecindario, dándole menor importancia a los problemas de un barrio con el cual sólo hay una pertenencia parcial y temporal. De ese modo, la "participación" en las organizaciones comunales, así como en sus jornadas y actividades "en pro del barrio" se hace diferencial, ahondando distancias entre propietarios e inquilinos.

A estas fragmentaciones socioespaciales podemos sumarles otras originadas en diferencias de tipo partidista, religiosa, de género y generacional. Durante la Violencia e incluso durante el Frente Nacional, la adhesión a un partido u otro, generó distanciamientos y tensiones; luego, la emergencia de la Anapo y posteriormente de grupos de izquierda en los barrios, generaron diferenciaciones que afloraban y se atenuaban en los ciclos electorales. En lo religioso, la incapacidad de la iglesia católica de crecer al mismo ritmo que los barrios y la emergencia de otras iglesias cristianas, abrieron un nuevo factor de diferenciación. Entre católicos de un mismo barrio, también se han dado fracturas internas por estilos o concepciones diferentes de asumir el trabajo pastoral. El nuevo estilo de iglesia surgido a partir del Concilio Vaticano y posteriormente, la influencia de la Teología de la Liberación, incentivaron la diferenciación entre grupos de creyentes progresistas, con otros más apegados a lo tradicional.

El modo como se ha resuelto esa construcción de identidad como jóvenes ha estado condicionado históricamente. Así por ejemplo, a partir de la décadas del setenta, en los barrios que habían sido formados veinte años atrás, ya existe una amplia población juvenil, que ha crecido con una relación más estrecha con la cultura de masas que sus padres; educados en escuelas y colegios de secundaria pública (y por la televisión) y con pautas de consumo cultural más urbanas y permeados por la oleada de inconformismo y protesta social que sacudieron el planeta desde los sesenta, cuando no directamente por los

nacientes movimientos de la izquierda criolla, estos jóvenes son portadores de una nueva subjetividad.

Estos jóvenes buscaron la calle y los espacios "libres" dentro del barrio, para reconocerse más allá de su vida familiar y escolar. Por iniciativa propia o por sus compromisos adquiridos en el mundo exterior (algunos han accedido a la Educación Media y a la Universidad públicas) o promovidos por la parroquia o los Centros de Promoción Social (hoy ONGs), promovieron en sus barrios la creación de espacios de encuentro y afirmación cultural; forman grupos "juveniles" o con orientaciones específicas hacia el arte, la educación de adultos, la recreación o el deporte. Para sus actividades debieron disputarse espacios institucionalizados como las escuelas públicas, los salones Comunal y Parroquial o apropiarse de otros nuevos como parques y áreas verdes.

Estos espacios asociativos juveniles, por lo general fueron vistos con recelo tanto por las autoridades como por los líderes comunales, quienes los apoyaban siempre y cuando se les subordinaran; a la vez, los nuevos grupos veían en las JAC un obstáculo a sus proyectos e identidad. Así, las diferencias casi siempre tornaron en conflictos, que se agudizaban cuando aún habían espacios comunales cuyo uso estaba por definir; por ejemplo, mientras que los líderes comunales deseaban ver convertido un potrero en Salón Comunal o un parqueadero (que genere renta) lo jóvenes pugnaban porque allí se estableciera una biblioteca o un parque.

Aunque en los últimos años esta emergencia de una identidad juvenil nucleada en torno a asociaciones culturales continúa y amplía sus contenidos a otros temas como la salud y el medio ambiente, también se hace evidente que muchos jóvenes populares - en un contexto de cierre de oportunidades educativas, laborales y sociales - buscan conquistar su identidad por medios menos institucionales y más contestatarios; aglutinándose como grupos informales y pandillas en torno al consumo (en algunos casos producción) musical de ritmos como el rock, el punk y el rap., y de otros productos y símbolos "juveniles" (botines, gorros, jeans, chaquetas..), estos jóvenes conquistan o reterritorializan algunos espacios barriales: calles, rincones, parques o construcciones abandonadas.

Estas nuevas formas sui generis de construcción de identidad - algunas acompañadas del consumo de drogas y prácticas "delictivas" - genera resistencias entre las generaciones mayores y las autoridades. En algunos casos, los líderes comunales y los comerciantes de un barrio, con el apoyo de la policía, promueven o realizan acciones de "limpieza social" contra estos jóvenes, a quienes consideran una enfermedad o lacra social. Esta estigmatización - con consecuencias fatales - de los jóvenes afianza en ellos una identidad contestataria y de resistencia a la "normalidad" imperante. Tal vez por ello, hoy la juventud popular se ha convertido en objeto de estudio y de políticas públicas y culturales por parte de diversas instituciones del poder.

Algo similar ha sucedido con las mujeres de los barrios populares en las dos últimas décadas. En un contexto de pérdida de capacidad adquisitiva y pauperización familiar y contra todo prejuicio pretérito, cada vez más es el número de mujeres que se vinculan a la generación de ingresos; algunas lo hacen desde el espacio familiar y barrial (costura, fabricación y venta de alimentos, lavado de ropas); otras deben salir del asentamiento para ir

a trabajar en fábricas, talleres, almacenes y casas de familia, dejando a sus niños al cuidado de vecinas o de los hijos mayores.

Frente a esta situación, ha sido común que varias mujeres se asocien para encargarse del cuidado y atención de los niños del barrio, asumiendo - como señala Martín Barbero - "una maternidad colectiva" que se extiende a otras actividades cotidianas de la vida barrial, dado que ellas son las que permanecen más tiempo en el asentamiento y por tanto deben afrontar sus problemas cotidianos e imprevistos. Como esta labor comunitaria de las mujeres - a pesar de haber sido institucionalizadas por el gobierno como Hogares Infantiles, Jardines o madres comunitarias y significar - casi nunca es valorada adecuadamente por sus maridos y los líderes comunales, también deben luchar contra estos micropoderes su reconocimiento social.

Es así como jóvenes y mujeres de los barrios representan hoy los actores más activos en la vida asociativa en los barrios y quienes asuman una mayor participación en actividades, proyectos y programas de desarrollo comunitario, así como en redes locales o sectoriales de carácter independiente. En torno a estas prácticas, a las relaciones que con pares de otros barrios y a sus luchas comunes frente a quienes se les oponen, estos sujetos urbanos van forjando una identidad propia; deben construirla y negociarla continuamente para poder reconocerse como productores de sentido y desafiar su manipulación por los aparatos de poder (MELUCCI 1996).

Para estos casos, algunos autores (PIZZORNO 1987) prefieren hablar de "identificaciones" más que de identidades, para subrayar su carácter procesual constructivo-deconstructivo y prevenir la connotación esencialista que el lenguaje común o algunas políticas culturales quieren darle al término "identidad"; en nuestro caso, seguiremos usando este último caso retomando las precisiones conceptuales que hicimos previamente.

En fin, vemos como los barrios, además de ser fuente de identidad aglutinadora de sus pobladores frente a otros habitantes de la ciudad, también son un espacio donde se forjan y expresan diferentes fragmentaciones y conflictos sociales que generan identidades particulares, muchas veces contrarias entre sí, pero que por esto mismo, enriquecen la trama social y cultural del mundo popular urbano. Por ello, la heterogeneidad de sujetos e identidades barriales no debe asumirse como un factor que fulmina toda pertenencia local aglutinadora; aunque a los ojos externos, la diversidad de sujetos barriales puede parecer una realidad caótica disociante, para sus pobladores esta coexistencia simultánea de varias lógicas sociales, espaciales y temporales, representa un orden propio que les garantiza control y desenvolvimiento en el barrio y defensa frente a extraños.

#### **4. Identidades barriales y producción de subjetividad.**

*La ciudad tiene futuro como una realidad que le da juego a la diferencia. Una racionalidad que liquida la diferencia no podrá hacer de la ciudad nada más que un infierno y por lo tanto, lo que se opone a la lógica absurda de la ciudad uniformada es una ciudad diferenciada, llena de barrios, de costumbres distintas, de fiestas distintas, de iniciativas*

*distintas y no una ciudad programada..*

*Estanislao Zuleta*

Las previas consideraciones sobre las identidades barriales, no se agotan en el reconocimiento y descripción de los procesos aglutinadores y diferenciadores de los sentidos de pertenencia barrial por parte de los sectores populares ciudadanos; también implica reconocer el potencial emancipador de estas dinámicas socioculturales frente a los procesos homogeneizadores y empobrecedores de la subjetividad individual y colectiva, promovidos por los intereses dominantes del sistema económico y cultural hegemónico: el llamado por Guattari (1995) Capitalismo mundial Integrado (CMI).

Los procesos identitarios generados en los barrios populares constituyen un "frente cultural" (GONZÁLEZ 1994 y 1997), una trinchera y una alternativa frente a los procesos de masificación homogenizante e individuación promovidos por las dinámicas de mundialización capitalista; las identidades que se tejen en los barrios son, por un lado, instituyentes de subjetividad, y por otro, condición para la emergencia de nuevos sujetos sociales, a su vez portadores de inéditos sentidos de construcción social; al contribuir a la pluralización cultural y social, los procesos identitarios también se convierten en fuerza democratizadora de la sociedad.

Analizar la relación identidad - subjetividad, requiere aclarar el sentido del segundo concepto. Diversos autores actuales están reivindicando la categoría de subjetividad, frente a otras como clase o ciudadanía, dada su mayor potencial analítico. Felix Guattari (1996), la define como "el conjunto de condiciones por las que instancias individuales o colectivas son capaces de emerger como territorio existencial sui'referencial, en adyacencia o en relación con una alteridad, a la vez subjetiva". Por otro lado, Boaventura de Sousa Santos (1994) también destaca la subjetividad como "espacio de las diferencias individuales, de la autonomía y la libertad que se levantan contra formas opresivas que van más allá de la producción y tocan lo personal, lo social y lo cultural".

La categoría de subjetividad social está estrechamente relacionada con los procesos de identificación colectiva, dado que "involucra un conjunto de normas, valores, creencias, lenguajes y formas de aprehender el mundo, conscientes e inconscientes, físicas, intelectuales, afectivas y eróticas, desde los cuales los sujetos elaboran su experiencia existencial, sus propios sentidos de vida" (LAGARDE 1993). Para Hugo Zemelman, la subjetividad nos remite a una amplia gama de aspectos de la vida social (espaciales, económicos, políticos, culturales, generacionales, corporales), ritmos temporales y escalas espaciales diferentes, desde los cuales se producen y reproducen redes de relación social más o menos delimitadas, que desarrollan elementos culturales distintivos a partir de los cuales los individuos refuerzan sus vínculos sociales internos y construyen una identidad colectiva que tiende a ser contrastante frente a otras (ZEMELMAN 1997).

La subjetividad, además de alimentar y expresar la identidades colectivas emergentes, también es el terreno de producción de nuevos sentidos de lo social; como plano no totalmente subordinado a la determinación social, la subjetividad además de ser memoria, conciencia y cultura, es una dimensión donde se cuece y se expresa lo incierto, lo inédito; por ello hay que considerarla, no como un lugar social delimitado, sino como un

continuo, un proceso dinámico que se concreta, se cristaliza en concepciones, en instituciones, en colectivos sociales, pero como un "magma", la subjetividad vuelve a desbordarlas, generando nuevos aglutinadores sociales (ZEMELMAN 1997).

Por ello, la reivindicación de la subjetividad, nos conduce a otra concreción de lo social que más allá de las identidades colectivas: el de los sujetos sociales. Esta categoría -aún en formación- ha sido reivindicada por diversos científicos sociales, por tener una amplitud y flexibilidad a otras como clase o movimiento social, propios de los paradigmas "clásicos" de análisis social que los asocian a la existencia de un lugar o conflicto central que les otorga identidad y a un sentido histórico emancipador preexistente (LACLAU 1987).

Frente a estas concepciones esencialistas y teleológicas de los actores sociales, la categoría de sujeto social, busca expresar la multiplicidad de esferas de la sociedad donde se evidencian conflictos y posiciones de actuación social, las cuales no tienen una direccionalidad susceptible de ser preestablecida "a priori". Entenderemos por "sujetos sociales" a todos aquellos agrupamientos más delimitados y cohesionados que una población o una colectividad; no todo grupo social, así posea identidad, deviene en sujeto, en actor social; ser sujeto social implica una construcción histórica que requiere de la existencia de una memoria, una experiencia y unos imaginarios colectivos (identidad), de la elaboración de un proyecto (utopía) y de una "fortaleza" para realizarlo.

Por eso para Zemelman, un sujeto social es un nucleamiento colectivo que compartiendo una experiencia e identidad colectivas despliega prácticas aglutinadoras (organizadas o no) en torno a un proyecto, convirtiéndose en fuerza capaz de incidir en las decisiones sobre su propio destino y el de la sociedad a la cual pertenece. En un sentido similar, para Emir Sader (1990), "el sujeto es una colectividad donde se elabora una identidad y se organizan las prácticas, a través de las cuales sus miembros pretenden defender sus intereses y expresar sus voluntades, constituyéndose en esas luchas".

De este modo, la identidad barrial es una de las condiciones para la construcción de sujetos sociales populares; esta modalidad de identidad colectiva urbana supone una memoria histórica, unas experiencias y espacios de interacción social y un horizonte compartidos que define ha venido definiendo por parte de las diferentes categorías sociales que habitan en los barrios populares, lo propio, frente a lo ajeno. Ello posibilita la capacidad de definición de intereses propios y el despliegue de prácticas dotadas de sentido (MELUCCI 1996) y de poder (ZEMELMAN 1995).

Por ello, en procesos de configuración de un nuevo sujeto colectivo se requiere hacer visibles, reconocibles y reflexivas estas dinámicas de construcción de sentido de pertenencia socioterritorial. Por ello, es necesario propiciar en los barrios y en los espacios populares suprabarriales (zonas, localidades) la realización de prácticas e instituciones que activen la memoria, propicie el encuentro y reconocimiento y alimente la utopía común.

Por ello valoramos positivamente las experiencias, los proyectos y programas que, desde las propias organizaciones de base o desde otras instituciones, buscan potenciar las identidades barriales; es el caso de los concursos de historias barriales (por primera vez



realizados en Bogotá en 1997), la recuperación colectiva de la cultura y la historia barriales, la realización de festividades y ritos que animen procesos de identificación colectiva.

Para finalizar, reivindicar la subjetividad y la plural construcción de sujetos sociales desde los territorios e identidades populares urbanas, nos conduce a reconocer el potencial democratizador de tales procesos. En efecto, si la capacidad de ser sujetos social significa el poseer opción de construcción social propia (proyecto) y posibilidad de realizarla (fuerza), sólo podemos considerar como democrática una sociedad que permite la emergencia y existencia de diferentes subjetividades y proyectos, más allá de las normatividades e institucionalidades usualmente asumidas como democráticas: separación de poderes, existencia de partidos de oposición o el respeto a los derechos y garantías civiles.

Pensar la democracia más allá del plano normativo nos obliga analizar las condiciones históricas y sociales donde tiene lugar, así como los modos como se da y se percibe la relación política - vida social. Reivindicamos la democracia como espacio de lo público donde pueden surgir diferentes creencias sobre lo posible, que pueden ser reconocidas y hacerse viables por todos los actores individuales y sociales como la capacidad para potenciar el desenvolvimiento y expresión de diferentes grupos sociales y políticos a través de proyectos, si no divergentes, al menos no coincidentes. Así, una sociedad democrática debe propiciar, o por lo menos permitir, diferentes "proyectos político ideológicos que conllevan distintas visiones de futuro, mediante los cuales los actores políticos y sociales definen el sentido de su quehacer, y por lo mismo, su propia justificación para llegar a tener presencia histórica" (ZEMELMAN 1995).

Desde esta perspectiva, la democracia no es posible dentro del actual proyecto económico y político dominante, llamado por algunos "era neoliberal" o por otros Capitalismo Mundial Integrado). En este contexto, no se crean, incluso se impiden, las posibilidades de formación de actores sociales y políticos con proyectos discrepantes del modelo económico y cultural hegemónico, marcado por el predominio absoluto de la economía capitalista de mercado, los procesos de globalización y la misma preeminencia de la democracia liberal. Por ello, se hace necesario reconocer y generar propuestas políticas y culturales alternativas que contraviertan esta lógica integradora.

Una de las alternativas posibles es la reivindicación de espacios de producción de sentido y de identificación social de gran significatividad para los sectores populares, como es el caso de los barrios populares. Estos son a la vez, memoria, experiencia y utopía, así como lugar de encuentro y reconocimientos social; como ya lo hemos señalado los barrios son una construcción histórica que resume las diversas temporalidades de las cuales se ha formado su entramado social, un lugar de relaciones intensas (algunas veces conflictivas) entre sus habitantes y de emergencia y expresión de nuevas subjetividades, actores y proyectos sociales inéditos.

Una democratización urbana que sólo contemple la ampliación de espacios de representación de ciudadanos individuales, desconociendo las identidades colectivas, las subjetividades y los sujetos sociales analizadas en este artículo, está condenada al fracaso; cuando mucho, contribuirá a una legitimación de las instituciones políticas de dominación

modernas que crean una ficción democrática desde un uso controlado de la participación ciudadana y comunitaria.

## Bibliografía.

APRILE GNISET, Jacques. El impacto del 9 de abril sobre el Centro de Bogotá, Bogotá, Centro Gaitán, 1983

ARCHILA NEIRA Mauricio. "Los movimientos sociales entre 1920 y 1924". En Cuadernos de filosofía y letras. Bogotá, Volumen 3, número 3, julio-septiembre 1980

ARCHILA NEIRA Mauricio. Cultura e identidad obrera. Colombia 1910-1945. Bogotá, Cinep, 1991

ARTURO Julián y MUÑOZ Jairo. "La clase obrera en Bogotá. Apuntes para una periodización de su historia", Maguaré, Departamento de Antropología, Universidad Nacional, Bogotá, 1981

ARTURO Julián (Compilador). Pobladores urbanos (2 volúmenes). Tercer Mundo editores. Bogotá 1994

CASTELLS Manuel. Ciudad, democracia y socialismo Siglo XXI, México 1979

DE SOUSA SANTOS Boaventura. "Subjetividad, ciudadanía y emancipación". En: El otro derecho # 15. Madrid 1994

DE LA GARZA Enrique. Crisis y sujetos sociales en México. CIIH UNAM. México 1992

DE LA PEÑA Guillermo. "Identidades urbanas al fin del milenio". En Ciudades # 22. México abril - junio de 1994

GARCIA CANCLINI Nestor. Culturas Híbridas. México Grijalbo 1989

\_\_\_\_\_. Consumidores y ciudadanos. Grijalbo, México 1995

GIMENEZ Gilberto. "Cambios de identidad y cambios de profesión religiosa". En: BONFILL B. Guillermo. Nuevas identidades culturales en México. CNCA. México 1993

\_\_\_\_\_. "Materiales para una teoría de las identidades sociales". En Frontera Norte. Vol 9 # 18. Julio - diciembre 1997

GUATTARI Felix. Caosmosis. Ursula, Buenos Aires 1997

ILLANES Maria Angélica. "La cuestión de la identidad y la historiografía popular". En Historias locales y democratización. Eco, Santiago 1993

JARAMILLO Samuel. Producción de vivienda y capitalismo dependiente: el caso de Bogotá. Bogotá, Cede- U. Andes, s.f.

LACLAU Ernesto. "Los nuevos movimientos sociales y la pluralidad de lo social". En Revista Foro # 4. Bogotá, noviembre de 1987

LEE José Luis y VALDEZ Celso. La ciudad y sus barrios (compiladores). UAM Xochimilco. México DF 1994

LEON Emma y ZEMELMAN (coords). Subjetividad: umbrales del pensamiento social. Anthropos - CRIM UNAM, Barcelona 1997

LONDOÑO Rocío y SALDARRIAGA Alberto. La ciudad de Dios en la tierra. Fundación Social. Bogotá 1996

MARTIN BARBERO Jesús. De los medios a las mediaciones. Gustavo Gilli. México 1987

- MARTINEZ Carlos. Bogotá, sinopsis sobre su evolución urbana. Bogotá, Escala Fondo Editorial, 1976
- MELUCCI Alberto. The symbolic challenge of contemporary movements. En Social Research. Vol 52 # 4 1985
- \_\_\_\_\_. Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales? Mimeo, Sedepac. México 1996
- MESA Jorge. La Perseverancia: Historia y vida cotidiana. Bogotá, Tesis de grado. Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Antropología, 1986
- ONTEROS Teresa. "Densificación, memoria espacial e identidad en los territorios populares contemporáneos". En Historia e identidad. Tropikos, Caracas 1995
- PANFICHI Aldo. "Del vecindario a las redes sociales: cambios de perspectivas en la sociología urbana". Debates en Sociología # 20 - 21. Lima 1996
- RAMIREZ SAIZ Juan Manuel. "Identidad en el movimiento urbano popular". En Ciudades. # 7 Año 2. México 1990
- RAMOS Maria Luisa. De las protestas a las propuestas. Identidad, acción y relevancia política del movimiento vecinal en Venezuela. Nueva Sociedad, Caracas 1995
- ROMERO Luis Alberto. "Los sectores populares urbanos ¿Un sujeto social?". En Proposiciones # 19. Sur, Santiago de Chile, 1990
- SANTANA Pedro y otros; Bogotá 450 años. Retos y realidades. Bogotá, Foro Nacional por Colombia- IFEA, 1988
- SCHLESINGER Philip y MORRIS Nancy, "Fronteras culturales: identidad y comunicación en América Latina". En Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. EpocaII Vol III # 5, junio de 1997
- THOMPSON Edward. Tradición, revuelta y conciencia de clase, Barcelona, Crítica Grijalbo, 1981
- TORRES Alfonso. La ciudad en la sombra. Bogotá, Cinep 1993
- \_\_\_\_\_. Discursos, prácticas y actores de la Educación Popular en Colombia. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá 1996
- \_\_\_\_\_. Movimientos sociales y organizaciones populares. Unisur, Santafé de Bogotá 1997
- TORRES Martha Cecilia. Por la calle 31. Bogotá, Alcaldía Mayor de Santafé de Bogotá, 1992
- VARGAS Julián. "El barrio popular". En Procesos y prácticas sociales # 23, Bogotá 1996
- VELAZQUEZ Enrique. "Animación: construir afueras a la organización", En Cuadernos de la capital # 1. Esap. Unidad Santafé de Bogotá 1997
- VILLASANTE Tomas R. (coordinador). Las ciudades hablan. Identidades y movimientos sociales en las metrópolis latinoamericanas. Nueva Sociedad. Caracas 1994
- ZAMBRANO Fabio; Historia de Bogotá. Tomo III. Bogotá, Fundación Misión Colombia, 1988
- ZEMELMAN Hugo. "La educación en la construcción de sujetos sociales". En: La Piragua # 7. Ceaal. Santiago de Chile 1992

\_\_\_\_\_. "La democracia latinoamericana. Un orden justo y libre?" En **Estudios Latinoamericanos**. Nueva época. México, Centro de Estudios Latinoamericanos. UNAM. Año II # 4. jul-dic 1995

\_\_\_\_\_. Problemas antropológicos y utópicos del conocimiento. Colegio de México. México 1996

## BREVE Y SEDUCTORA: LA MINIFICCIÓN EN LA ENSEÑANZA DE TEORÍA LITERARIA

### Enseñar a través del ejemplo mínimo

La minificción siempre ha tenido una vocación pedagógica.

En la práctica la minificción ha sido utilizada con mucho provecho como apoyo para la enseñanza de un idioma extranjero, para la adquisición de la práctica periodística, para el estudio de la identidad cultural, para el aprendizaje de la organización gramatical o para el reconocimiento de estilos psicológicos, perfiles ideológicos o géneros literarios.

En otras palabras, la minificción puede ser utilizada en diversos cursos de idioma, periodismo, sociología, lingüística, psicología, teoría del discurso o literatura.

En las líneas que siguen exploro algunos elementos característicos de la minificción que hacen que su empleo tenga ventajas sobre otros tipos de textos en el salón de clases de teoría, crítica y análisis literario.

En principio podría pensarse que los elementos literarios que pueden ser estudiados en la minificción son de dos clases distintas: por una parte aquellos que la minificción comparte con otras formas de narrativa y de escritura en general, y por otra parte aquellos que son específicos de la minificción.

Sin embargo, lo que tiene mayor interés en la utilización de la minificción como herramienta para estudiar teoría literaria se encuentra en el hecho de que esta disyunción no existe, pues, paradójicamente, los elementos comunes a la minificción y otras formas de la escritura pueden ser estudiados en ésta precisamente porque están ausentes, pues la naturaleza de la minificción es alusiva y metafórica, y su principal arte consiste en su capacidad para comunicar con mayor efectividad a partir de aquello que no dice.

A continuación propongo iniciar la exploración de tres conexiones entre teoría literaria y enseñanza del cuento ultracorto: la relación metafórica entre una clase y un cuento; el interés de las series de minicuentos para el estudio de reglas genéricas, y la posibilidad de crear una teoría del final en el cuento ultracorto.

### ***Una Clase es Puro Cuento***

Antes de entrar de lleno a considerar algunos elementos característicos de la minificción en relación con la literatura en general, tal vez conviene detenerse un momento a señalar algunas características similares entre todo proceso de estudio de la literatura y la escritura del cuento en general.

Una clase es puro cuento. Es decir, una clase en un curso de literatura (o de cualquier otra materia) comparte con el cuento varias características, que señalaré a continuación.

Una clase, como la lectura de un cuento, tiene una duración de media hora a dos horas, que corresponde a la extensión convencional indicada por el texto canónico de Poe en 1842.

Una clase es buena no sólo por lo que aprendemos, sino que lo aprendemos porque logra el *tono* justo para que lo aprendamos. Como en el cuento, ese tono puede ser más determinante que la materia misma para lograr un efecto en nosotros y también para que la disfrutemos. Este tono puede ser más importante que si la clase se organiza como una aria (dominada por una sola voz) o si la clase se organiza como un grupo polifónico (donde todas las voces se escuchan en distintos momentos).

Una buena clase tiene diversas epifanías, como el cuento moderno. O puede ser fractal, como el cuento ultracorto, que contiene muchos universos en su interior, más aludidos que desarrollados. El estudiante los desarrollará por su cuenta al explorar los temas que le interesan, y al descubrir, fuera de la clase, nuevas visiones (propias de la novela).

Una clase es como un cuento, pero la vida de cada estudiante, y su relación con otras clases y otras cosas, es como una novela.

Una conversación informal, una visita al museo, una tarde en el cine o una sesión amorosa con la pareja pueden ser experiencias similares a la lectura de un cuento. Pueden tener un inicio y un final precisos (como en un cuento clásico) o confundirse con lo que ocurrió antes y después (como en un cuento moderno). Pueden ser hechos memorables y epifánicos (como un cuento clásico) o fragmentarse en la marea de la memoria (como en el cuento moderno). Pero siempre tienen un tono específico.

Esto significa que a estas experiencias las recordamos con una imagen concreta, y están inmersas o ligadas a estados de ánimo determinados. Esta atmósfera puede ser lo que recordamos de ellas (como en un cuento moderno), o bien pensamos en la secuencia de acontecimientos que empiezan y terminan en un momento preciso, y nos llevan a formular alguna hipótesis acerca de su importancia personal (como ocurre de manera implícita en un cuento clásico).

Un curso es como una serie de cuentos, todos ellos con cierto aire de familia, como ocurre con los cuentos que son reunidos en un libro.

Dar o tomar una clase es como escribir o leer un cuento. El profesor escribe y los estudiantes leen. El profesor adopta un tono y un ritmo específicos, crea una atmósfera y determina dónde comenzar y cómo concluir. Los estudiantes se interesan sólo por lo que les parece más importante o interesante, y recordarán imágenes que no están en sus apuntes de curso.

Porque en una clase, como en un cuento, lo más importante sólo está aludido, depende del lector, está fuera del texto y depende de lo que cada estudiante hará por su cuenta.

### ***Si es seriado seguro que hay teoría***

El origen de todo modelo teórico se encuentra en la comparación sistemática de un grupo de textos con rasgos genéricos similares y una considerable diversidad individual. Es decir, la minificción puede ser utilizada como material de estudio de problemas de teoría literaria, precisamente al estudiar diversos textos de manera comparativa.

Es por esta razón que resulta natural pensar en la utilización de series de minicuentos para la discusión de conceptos que podrían ser aplicados, también, a muchos otros tipos de textos literarios.

La coexistencia de diversidad, autonomía del fragmento y unidad genérica ofrece un terreno accesible para elaborar generalizaciones de carácter teórico que pueden ser extrapoladas a otra clase de textos literarios.

Hay distintos tipos de series de minicuentos. Entre ellos podrían mencionarse los bestiarios, los anecdotarios, los recetarios y los herbolarios.

A partir de ellos pueden estudiarse elementos de narratología, de estructura narrativa, de intertextualidad o de teoría de los géneros (incluyendo la naturaleza clásica, moderna o posmoderna de los textos), todo lo cual está íntimamente ligado al estudio de las estrategias de recepción literaria.

Los bestiarios tienen una larga tradición en Hispanoamérica, especialmente a partir de la Colonia. Una característica de los bestiarios es que su naturaleza semiótica es exactamente la opuesta de la tradición teratológica en otras regiones del mundo, especialmente en Europa Central y los Estados Unidos.

Los monstruos son versiones hiperbólicas de rasgos grotescos de la naturaleza humana, la cual es precisamente bestializada como parte de una tradición preliteraria, es decir, folclórica, colectiva y anónima, adoptando formas como las muy conocidas de los vampiros, hombres-lobo, gárgolas y otros arquetipos y variantes regionales. Por su parte, los bestiarios hispanoamericanos han sido creados por autores individuales, ya sea monjes medievales o escritores profesionales, como parte de una tradición literaria, y su naturaleza consiste en una descripción alegórica, de carácter poético o humorístico, de animales reales a los que se toma como referencia para hacer una exploración lúdica.

Es digno de señalar que hasta ahora la escritura de bestiarios y de herbolarios han adoptado una distinción genérica: Por una parte, los bestiarios hispanoamericanos han sido escritos por hombres: Juan José Arreola, Jorge Luis Borges, René Avilés Fabila, Augusto Monterroso y los monjes naturistas que escribieron sus bestiarios durante los tres siglos de la Colonia. Por su parte, los herbolarios y los recetarios han sido escritos de manera sistemática por mujeres: Elena Poniatowska, Isabel Allende, Laura Esquivel. Esta distinción podría ser explorada para reconocer la existencia de conexiones entre la dimensión genérica y la estructura genológica y architextual de estas series.

La mayor complejidad y riqueza de los textos minificcionales se encuentra en lo que no dicen, es decir, en su fuerza de connotación y en su naturaleza alegórica. De ahí que el análisis de su riqueza literaria requiera el estudio de su naturaleza intertextual. Y la dimensión intertextual es, a su vez, la más compleja y comprensiva de la teoría literaria contemporánea.

### **Para una Teoría del Final Ultracorto**

El final es el elemento más estratégico en la estructura general de todo cuento, pues determina la organización de su economía narrativa. El final está íntimamente relacionado con el título y el inicio del cuento.

La teoría clásica sostiene que en el cuento clásico se cuentan dos historias, una dominante y otra recesiva, y que esta última surge al final del cuento, de manera sorpresiva y a la vez en total consistencia con los elementos preparados en el resto del cuento.

En otras palabras, en el cuento clásico el final funciona como el mecanismo estructural que da coherencia al sistema de revelación epifánica de una verdad narrativa que necesariamente debe ofrecerse en las últimas líneas del texto.

A partir de este modelo estructural es posible reconocer las diferencias que existen entre el cuento clásico, el cuento moderno y el cuento posmoderno. Pero es posible

también añadir un modelo para el reconocimiento de estrategias específicas del final en el cuento ultracorto.

Si el elemento estratégico del final clásico es la revelación epifánica y sorpresiva de una verdad, lo primero que hay que notar en el cuento ultracorto es la diversidad de estrategias para señalar la presencia o la deliberada ausencia de esta epifanía.

En otros términos, lo característico del cuento ultracorto es su fuerza de alusión. Es una escritura marcadamente moderna, literariamente poco inocente. Suele ser irónica y establecer diversas formas de complicidad con el lector. Por todo ello podría decirse que el genuino cuento ultracorto no es epifánico en el sentido tradicional. Esto último nos lleva a concluir que, como en el caso de la intertextualidad (estrategia necesariamente moderna), en el cuento ultracorto sólo existen dos posibilidades de final: moderno y posmoderno.

Esta hipótesis se comprueba si estudiamos un grupo suficientemente representativo y extenso de minicuentos, como los contenidos en las antologías de Edmundo Valadés, Juan Armando Epple, Violeta Rojo, Raúl Brasca y otras más en otras lenguas.

En el cuento ultracorto el final puede ser epifánico, pero no forma parte del texto mismo. Esto es evidente, por ejemplo, en las viñetas de Julio Torri, Guillermo Samperio o Eduardo Galeano. En estos casos, respectivamente, hay la sensación de *fragmentación*, *alegorización* o *condensación*. Si el texto es el *fragmento*, el *atisbo* o la *síntesis* de una totalidad mayor, el texto mismo señala hacia esta totalidad de manera implícita, y por lo tanto no requiere de una final definitivo. La conclusión está más allá del texto, en la totalidad a la que apunta. El cuento cumple una función deíctica, como catalizador del reconocimiento de la realidad ficcional a la que alude, sin pretender representarla.

Estos minicuentos tienen una conclusión irónica porque precisamente no tienen una conclusión definitiva. Esta lógica puede encontrarse ya en los cuentos de Macedonio Fernández o Felisberto Hernández. Como se sabe, estos textos difícilmente cuentan una historia, sino que utilizan el esbozo de una situación como pretexto para jugar con las reglas narrativas.

El lector puede imaginar otras historias en las que esas formas estructurales están presentes, pero cada uno de los textos de estos autores es sólo un recipiente que puede ser llenado con la imaginación o la experiencia de lectura del lector activo. De esta manera los finales de estos cuentos ultracortos son tan enigmáticos como el resto del texto.

Esta es la tradición a la que pertenece también la serie de viñetas irónicas de Julio Cortázar, cuyas resonancias surrealistas nos recuerdan su naturaleza alegórica, y donde el final es sólo un gesto textual.

En el caso de los bestiarios, en general, los finales son un indicio del proyecto literario de cada autor. Los textos ultracortos del *Bestiario* de Juan José Arreola, elaborados con la precisión de un poema en prosa, se resisten a narrar una historia, y en cambio exploran las posibilidades de la eufonía alegórica.

Los bestiarios de Jorge Luis Borges y de René Avilés Fabila, en cambio, tienen numerosas connotaciones intertextuales como sustento mismo de la narración, por lo que las epifanías están apoyadas en el reconocimiento por parte del lector del juego irónico o de la recreación paródica que están implícitos en la mera descripción fantástica.

Este es el caso, también, de las fábulas paródicas de Augusto Monterroso, al final de las cuales se parodia la regla genérica de la moralización definitiva, sin dejar de conservar la forma que así propone una epifanía aparente. Este simulacro es característico de la ironía intertextual de la narrativa posmoderna contemporánea.



El capítulo 68 de *Rayuela* es un ejercicio de creación lingüística de carácter poético, donde el final es parte de un impulso idiolectal que se agota en sí mismo, como el tema mismo del texto, que en este caso es el acto amoroso de una pareja.

En conclusión, es posible señalar una posible formulación del tipo de final que es posible encontrar en un cuento ultracorto, precisamente en función de la polarización entre textos modernos y posmodernos.

El final **moderno** en un cuento ultracorto es un **final ausente**, ya sea por la naturaleza poética, fragmentaria o surrealista del resto del texto.

Por otra parte, el final **posmoderno** en el cuento ultracorto es un **final implícito**, ya sea por la naturaleza paródica, irónica o intertextual del resto del texto.

En todos los casos, el estudio de estas variantes permite aproximarse al cuento ultracorto como un espacio textual para el estudio de lo que está presente de manera elíptica.

Después de todo, el final no sólo es crucial en el cuento corto y ultracorto por la relación estructural con el resto del texto y con el resto del universo textual aludido, sino además por la relación estructural entre realidad y ficción que se pone en juego de manera definitiva.

### ¿Y dónde quedó el subtexto?

Estas notas sobre una posible teoría del final en el cuento ultracorto, sobre el interés de estudiar ultracortos en series, y sobre las similitudes entre un curso y un cuento son sólo una invitación para iniciar una exploración más sistemática sobre un género de la escritura que empieza a ser reconocido por su importancia literaria y que, al parecer, tiene cada vez más lectores en todas las lenguas.

### Referencias

- Allen, Roberta: *Fast Fiction. Creating Fiction in Five Minutes*. Cincinnati, Ohio, Story Press, 1997
- Arreola, Juan José: *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995
- Avilés Fabila, René: *Los animales prodigiosos*. México, UAM Xochimilco, 1997
- Brasca, Raúl: *Dos veces bueno. Cuentos brevísimos latinoamericanos*. Buenos Aires, 1996
- Cortázar, Julio: *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires, Sudamericana, 1962
- Epple, Juan Armando, ed.: *Brevísima relación del cuento brevísimo*. Washington, Revista Interamericana de Bibliografía, 1997
- Rojo, Violeta: *Breve manual para reconocer minicuentos*. México, UAM Azcapotzalco, 1997
- Zavala, Lauro: *100 minificciones hispanoamericanas*. México, Alfaguara, en prensa.

POLIFONÍA EN *EL CARNERO*: LA IDENTIDAD DEL NUEVO REINO DE GRANADA

Javier Guerrero Rivera \*  
Patricia Jaramillo Velez \*\*

## INTRODUCCIÓN

El análisis sobre *El Carnero* ha comprometido a los estudiosos de la obra en torno a la pregunta sobre el género, pregunta que supera los límites puramente formales, de preceptiva, si se tienen en cuenta las conclusiones de Bajtín sobre la naturaleza de la palabra y su relación con diferentes formaciones ideológicas<sup>1</sup>, y los aportes más recientes de analistas del discurso como Walter Mignolo<sup>2</sup>.

La aproximación de este último es de utilidad debido al minucioso recorrido que realiza sobre las distintas formaciones discursivas de la época del descubrimiento, conquista y colonización de Hispanoamérica. Su análisis parte del estudio de tres tipos discursivos – cartas, relaciones y crónicas -. Para el objeto del presente trabajo, y dado el carácter de “cronista” que se le ha asignado a Rodríguez Freile, es pertinente el seguimiento de sus afirmaciones, así como la diferenciación establecida por Mignolo en las concepciones de la época de producción del texto sobre “historia” y “crónica”.

La primera característica distintiva clara es entre las cartas y las relaciones, que son resultado de “un acto secundario, siendo el principal el de descubrir”<sup>3</sup>, o el de informar sobre el pedido hecho por los Reyes, mientras que en la crónica y la historia, la finalidad es establecer un acto comunicativo: “quien escribe *historia* no lo hace, como en el caso de las *cartas* y *relaciones*, sólo por la obligación de informar, sino que lo hace aceptando el *fin* que la caracteriza y la distingue(...) un nivel filosófico y, por otro [lado], público”<sup>4</sup>, (a lo largo del ensayo, los subrayados serán nuestros).

Ahora bien, la concepción medieval de “crónica” la limitaba a la escueta enumeración de hechos ordenados cronológicamente. Sin embargo, estos tipos discursivos sufrieron una transformación en América, y se estableció, a partir de ambos, un “género híbrido”, en el que la relación cronológica de los hechos se contaminó de las finalidades filosóficas y públicas, así como de las exigencias del “buen decir” del género historiográfico. Como dice Mignolo: “En tercer término nos ocuparemos de la *crónica* en relación con la *historia* puesto que, como sugeriremos los ‘cronistas indios’ no escribieron en realidad ‘crónicas’: y, en la mayoría de los casos en que el vocablo se emplea, lo hace como sinónimo de *historia*”<sup>5</sup>. Con el agravante que las condiciones sociales de los territorios de ultramar añadían al ejercicio de las letras: “(...) la escritura de la historia no puede dejarse en manos de cualquiera, sino de los *letrados*. No obstante la historiografía indiana brinda una excepción a la regla dadas las circunstancias históricas que hace a capitanes y

---

\* Profesor de la Facultad de Humanidades de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá.

\*\* Profesora de la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre de Bogotá

<sup>1</sup> BAJTIN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación, Madrid: Taurus, 1989. Problemas de la poética de Dostoievsky, Colombia: Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión, 1993.

<sup>2</sup> Walter Mignolo, Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista, en Historia de la literatura hispanoamericana, Madrid: Editorial Cátedra, vol. I, 1982.

<sup>3</sup> Idem, pág. 63.

<sup>4</sup> Idem, pág. 77.

<sup>5</sup> Idem, pág. 59.

soldados tomar a su cargo una tarea que no están en condiciones de hacer”<sup>6</sup>. Aunque este no es el caso de Rodríguez Freile, quien sí parece haber tenido una formación en las letras.

Esta caracterización de “género híbrido” también ha sido abordada, desde otro punto de vista, por Héctor Orjuela quien afirma: “(...) la épica, la crónica y la historia se impregnaron de fantasía y de ese extraño dualismo en que se amalgaman lo real con lo inverosímil (...) lo ficticio-novelesco abundó extraordinariamente, llegando a veces a dominar la mente del autor, el espíritu del relato, y la misma estructura de las obras, (...) tal predominio de lo imaginativo sobre lo objetivo, de lo fantástico sobre lo real, de lo narrativo sobre lo puramente descriptivo o discursivo, es lo que distingue el numeroso grupo de obras que merecen ser consideradas anticipos coloniales del género narrativo en Hispanoamérica”<sup>7</sup>.

El caso de *El Carnero* es todavía más complicado, como lo testimonia la discusión teórica sobre el género que ha planteado. Citamos algunos ejemplos:

Para Oscar Gerardo Ramos, Rodríguez Freile es historiador, cronista, moralista, novelador, pero su característica primordial es la de cuentista o “historielista”: “Los cuentos coloniales o historielas ocupan no sólo el mayor conjunto de páginas sino la energía literaria del escritor”<sup>8</sup>.

Camacho Guizado, por su parte, afirma: “Aquí creemos más aceptable la tesis de que en *El Carnero* se cruza y enlaza un factor puramente historiográfico con otro novelístico”<sup>9</sup>.

Héctor Orjuela lo califica como un libro de “acusada índole cuentística”, al preguntarse por la evolución del género narrativo en Hispanoamérica que, según él, debe “buscarse en la ética, en la crónica, o en libros que participan de varios géneros”<sup>10</sup>.

Alessandro Martinengo intenta un análisis del libro como unidad estructural: “(...) el punto de vista tradicional, que ve en *El Carnero* un cuento o una serie de cuentos preferentemente narrativos según algunos, dramáticos según otros, más o menos trabados y obstaculizados en su libre desarrollo por partes eruditas, pedantescas; al contrario, cuando la postura más correcta es la de considerar las partes narrativas como elementos insertados en un marco más amplio, el cual es tan importante para el autor (...) como las partes propiamente narrativas”<sup>11</sup>.

Ello, sumado a las características de época que condicionan el discurso de *El Carnero*, nos lleva a compartir la tesis de Mignolo, quien prefiere evitar “la clasificación rígida de los textos” para, más bien, “tomarlos en su ambigüedad”<sup>12</sup>; para él, la obra que “tiene como objetivo ‘guardar memoria’ de los hechos de la región de Nueva Granada, parece tener como modelo antecedente un tipo discursivo, (...), representado por las relaciones diferentes a las oficiales (...): La del soldado que, en el siglo XVI, escribe sus experiencias, relata, hace relación de hechos que le parecen dignos de memoria, pero

---

<sup>6</sup> Idem, pág. 78.

<sup>7</sup> Héctor Orjuela, Ensayos de interpretación y crítica. Literatura hispanoamericana, Bogotá: ICC, 1980, pág. 44.

<sup>8</sup> Oscar Gerardo Ramos, *El Carnero*. Libro único de la Colonia, en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle, Medellín: Bedout S. A., 1968, pág. 35.

<sup>9</sup> Eduardo Camacho Guizado, Juan Rodríguez Freyle, en *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pág. 150.

<sup>10</sup> Héctor Orjuela, Op. cit., pág. 45.

<sup>11</sup> Martinengo, *La Cultura literaria de Juan Rodríguez Freyle*, en *Thesaurus*, Bogotá: BICC, tomo XIX, 1964, núm. 2. Pág. 276.

<sup>12</sup> Walter Mignolo, Op. cit. Pág. 98.

sabiendo, al mismo tiempo, que su acto no se inscribe en ningún molde institucional, sino que es producto de las circunstancias.<sup>13</sup>

Ahora bien, si aceptamos la definición que hace Voloshinov de la *expresión*, como “determinada por las condiciones de un habla determinada, principalmente por su *situación social inmediata*”<sup>14</sup>, podemos pensar que las condiciones socioeconómicas de la colonia en Hispanoamérica ciertamente determinaron el surgimiento de esos “géneros híbridos”, producto de una sociedad en formación en la cual los parámetros desarrollados en un proceso paulatino y espontáneo en Europa, se asumieron bajo condiciones de dominación y premura en el Nuevo Mundo, amalgamados caóticamente con elementos de la cultura autóctona. Esto explica la convivencia de valores, usos y tipos discursivos diferentes a los clasificados normativamente. Explica, entonces, también, la forma de ser de *El Carnero*, un libro que buscaba, como ninguno de sus contemporáneos, la naturaleza de la identidad americana.

## LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD

En *El Carnero*, a través de su hibridismo, conjugación del elemento ficticio, retórico histórico, su autor pretende plasmar los inicios de una “esencia” americana, una identidad de lo neogranadino y, en general, del Nuevo Mundo. El texto como parte de la organización discursiva de los períodos de colonia y conquista llega a estar impregnado tanto de las normas retóricas que regían la producción de la época, las determinaciones y dependencias de la corona, como de elementos ya nacidos en América del transplante de toda una cultura y que por lo tanto conducen a crear un sentido de pertenencia e identidad.

Este deseo está expreso en el hecho de que Freile en la “introducción” quiere evitar que los hechos y noticias se queden en el olvido; quiere, por el contrario, dejar memoria de “mi patria”<sup>15</sup>, conservar el pasado de una sociedad –“(…) lo que en este nuevo reino aconteció, así en su conquista como antes de ella” [3]- en la que predominaba la tradición oral, pues entre sus “moradores no se ha hallado alguno (a) que supiera leer, ni tuviese algunos caracteres, ni otros modos con que significar sus hechos (…)” [14].

Se aprecia, por un lado, que el posesivo “mi” reivindica el problema de la identidad y la pertenencia y, por el otro, la delimitación espacial -“patria”-, que del mismo modo reivindica una identidad territorial. Como afirma Mignolo: “la identidad social y cultural de un grupo humano se construye descriptivamente en un discurso que lo sitúa en un espacio delimitado por fronteras geográficas y cronológicas”<sup>16</sup>.

*El Carnero*, como construcción discursiva, representa un tipo específico de discurso colonial en el cual el autor, como sujeto colonial criollo, quiere comenzar a buscar un tipo de identidad expresa a través, por un lado, de la temática indígena y, por el otro, de la presentación de la cotidianidad específica de una nueva sociedad y de las permanentes críticas al sistema burocrático administrativo español y sus permanentes abusos en todos los ámbitos. *El Carnero* es así un signo discursivo que ha fijado y transmitido el sentido de identidad del sujeto colonial del Nuevo Reino de Granada.

<sup>13</sup> Idem, pág. 101.

<sup>14</sup> Expresión: “(…) algo que, habiéndose formado definido de alguna manera en la psiquis de un individuo, es objetivado exteriormente para otros con la ayuda de ciertos signos externos”. Voloshinov, Valentín N., *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 18976, pág. 106 y 107.

<sup>15</sup> Juan Rodríguez Freile, *El Carnero según el manuscrito de Yerbabuena*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1984, pág. 3 –12. En adelante se utilizará esta edición y las páginas citadas aparecerán entre paréntesis cuadrados.

<sup>16</sup> Walter Mignolo, *La lengua, la letra, el territorio (o crisis de los estudios literarios coloniales)*, en Michigan: *Dispositio. Revista de Semiótica Literaria*, Vol. XI, núm. 28 – 29, 1986. Estas fronteras están delimitadas con precisión en el texto: “(…) que han sido de este reino desde el año de 1538 en que se conquistó, hasta el presente de 1638, que se cumplen los cien años de la conquista” [299].

Esta preocupación por dar fe sobre una realidad hasta ahora no nombrada y que es una búsqueda de lo propio, de la identidad de América, y que constituye el rasgo de originalidad del texto de Rodríguez Freile, hace comprensibles las afirmaciones de la brasileña Irlemar Chiampi cuando dice: “La indignación sobre lo que es América ha sido, sistemáticamente, la fuerza propulsora y profundamnete vitalista del pensamiento hispanoamericano. El interés por interpretar el ‘ser americano’ ha producido un discurso incesante y coherente que, (...) engendró el fenómeno de la angustia mestiza (...)”<sup>17</sup>.

En este sentido, la obra de Rodríguez muestra un mundo narrado desde dentro que se contrapone a la *imagen de América* prefigurada por los europeos, que según Alfonso Reyes “fue la invención de los poetas, la charada de los geógrafos, la habladería de los aventureros, la codicia de las empresas y, en suma, un inexplicable apetito y un impulso por trascender los límites”<sup>18</sup>.

### LA INSTANCIA COMUNICATIVA EN EL CARNERO.

*El Carnero* es un texto complejo. Esta característica se lee ya en el título, sobre el que hay varias versiones y explicaciones. El que se consigna en la edición del Instituto Caro y Cuervo está compuesto por dos macrotemas principales:

“Historia del Carnero,”

1. “ en que se cuentan quienes fueron los conquistadores y pobladores de los principales lugares de este Nuevo Reino de Granada, venida de los primeros presidentes, arzobispos, oidores y jueces de residencia,”
2. “como también varios casos trágicos y ruidosos, que acaecieron en la ciudad de Santa fe y Tunja, de que aún se ven hoy en día algunos rastros y señales que ayudan a satisfacer al lector” [1].

En la primera edición aparecida en *El Mosaico*<sup>19</sup>, no obstante, además de las variantes y extensiones de contenido de los dos macrotemas señalados, se leería un tercero:

3. “que van en la historia para ejemplo, i no para imitarlos, por el daño de la conciencia”.

Con eso, encontramos las direcciones temáticas principales de la obra, temáticas que han sido una de las causas de la discusión en torno al género de la creación de Rodríguez Freile, y que establecen, a su vez, las correspondencias con las **voces** principales que se expresan allí: la del cronista, la del súbdito-criollo y la del moralista<sup>20</sup>.

Pero, su complejidad tiene que ver también con el problema de la **recepción**, puesto que por el hecho de haber circulado en manuscrito durante 200 años se desarrolló *una historia del texto*, independiente de las circunstancias mismas de su producción. Es así como podemos leer hoy en día la evolución misma del diálogo de la obra con distintos momentos históricos, a través de las versiones y comentarios de los copistas, que en muchos casos critican al autor. Por ejemplo, a la afirmación sobre el siglo Dorado de los indígenas antes de la Conquista, el copista escribe: “yo digo por el contrario, que para ellos todo el tiempo, que corrió hasta la conquista, fue de hierro, por la ceguedad y dura opresión en que los tuvo el demonio (...)” [64].

<sup>17</sup> Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso*, Caracas: Monte Avila Editores, 1983, p. 121.

<sup>18</sup> Citado por Irlemar Chiampi en Op. cit, pág. 124.

<sup>19</sup> Véase facsímiles de la portada de la primera edición (Bogotá, 1859) y del aviso correspondiente, en la edición del ICC, 1984, pág. 144 y 160.

<sup>20</sup> Hemos asumido la caracterización de las voces presentada por el Lingüista Luis Alfonso Ramírez Peña en su ponencia “*De la oralidad a la escritura*” leída en el simposio: *Texto e imagen: las transformaciones del discurso literario y científico en América Latina*”, realizado en el Planetario Distrital de Bogotá entre el 2 y el 5 de mayo de 1995. Con la variante sobre la voz del súbdito que nosotros caracterizamos como súbdito – criollo.

Sin embargo, el aspecto más relevante de la complejidad de una obra como *El Carnero* tiene que ver con su **construcción polifónica** y con el tipo de **acto comunicativo** que se establece allí: la consciente y continua apelación que el cronista hace a su interlocutor.

Hemos afirmado que en la obra se aprecian tres voces principales, pero estas se descomponen a su vez. Ello hace que el texto sea un tramado compuesto de juicios de valor sobre la realidad, juicios que son producto de la situación de colonizaje a la que nos referimos anteriormente.

Desde el principio, en el título-programa se puede observar la presencia de las tres voces que determinan, por un lado la complejidad de la obra y, por el otro, la hibridación y, por lo mismo, su originalidad. Antes de pasar a interpretar estas tres voces es necesario aclarar que su separación no implica un rompimiento total, pues ellas tres constituyen un entramado dialéctico indivisible en su esencia e intencionalidad. Además, a través de su análisis cada una representará las tres esferas del mundo de la vida que señalan Husserl-Habermas, es decir, los tres niveles constitutivos del discurso.

## LA VOZ DEL CRONISTA

Tanto en la edición del ICC como en la de *El Mosaico* es clara la intención que Freile tiene de contar los hechos reales acaecidos. Se lee así: “Conquista i descubrimiento del Nuevo Reino de Granada y fundación de la ciudad de Santa fe de Bogotá”. O: “se cuenta quienes fueron los conquistadores y pobladores de los principales lugares de este Nuevo Reino de Granada, venida de los primeros presidentes, arzobispos, oidores y jueces de residencia (...)” [1]. Se observa, entonces, la intención de querer dar noticia de los hechos determinantes y bien delimitados cronológicamente: el Descubrimiento y la Conquista. Así mismo hay precisión en delimitar un espacio geográfico en el cual ocurren otros hechos que naturalmente son consecuencia de los eventos ya señalados. Se percibe, pues, que este marco de precisiones cronológicas y espaciales son la osatura o ámbito en el cual se inscribirán las demás voces y eventos. La voz de cronista salpica toda la obra, en algunos casos de manera más acentuada que en otros. Ahora bien, esta voz se puede percibir a través de diferentes aspectos que señalaremos a continuación.

En primer lugar, lo señalado en el título-programa, junto con las diferentes fechas, nombres de conquistadores, soldados y administradores, son elementos que muestran un afán de precisión para dar credibilidad sobre acontecimientos del *mundo objetivo*, y que como tales, tienen una función puramente referencial. Entre ellos pueden señalarse el Descubrimiento que Cristóbal Colón hizo del Nuevo Mundo; los primeros conquistadores, quién los envió, gobernadores de Santa Marta y de este reino, nombramiento de Jiménez de Quesada como teniente en 1538; sobre la gobernación de Cartagena y Pedro de Heredia; la importancia de Cartagena para este reino; expediciones, número de soldados, dificultades; el encuentro en la sabana de Bogotá de tres ejércitos comandados por Quesada, Belalcázar y Federmán, y sus pactos; fundación de algunas ciudades de este reino; fundación y funcionamiento de la Real Audiencia; primeros presidentes, gobernadores, oidores, arzobispos y prebendados, que se ilustran en catálogos completos y minuciosos.

De esta manera plasma los sucesos acaecidos linealmente durante un período de cien años que comprende desde 1538 hasta 1638. Todos estos datos históricos, minucias y detalles, tiene mayor presencia al principio de la obra hasta el capítulo séptimo, a partir del cual ese dato histórico se va desvaneciendo para dar paso a hechos más *subjetivos* y de otra índole, es decir, la historia oficial ha cedido para dar paso a la *historia privada* de un espacio mucho más particular: Bogotá y Tunja. El dato histórico sirve así como pretexto para una narración que, partiendo de lo referencial, se subjetiviza. Este dato

histórico vuelve a primer plano solamente al final de la crónica donde, como al comienzo, hace relación en dos catálogos “de gobernadores, presidentes, visitadores, oidores, arzobispos y prebendados que han sido de este reino desde el año de 1538 en que se conquistó, hasta el presente de 1638, que se cumplan los cien años de la conquista” [299-312].

En segundo lugar, Freile quiere acentuar su voz de cronista contando también la historia de los naturales, insertándola, a su vez, dentro de una órbita más amplia, es decir, universalizándola; esta tiene tanta importancia como los datos señalados en el apartado anterior, la pone al nivel de la historia de los españoles conquistadores y colonizadores; por ello se “refiere al Guatavita, quien fue el Bogotá, cuál de los dos tenía la monarquía de este reino, quién la de Tunja y su partido. Cuéntase asimismo el orden y estilo que tenían en nombrar caciques, y de dónde se originó este nombre [del Dorado]” [14]. Además, sus guerras, ritos y ceremonias, santuarios y casas de devoción. Este afán historiográfico, donde igualmente hay precisiones cronológicas, especiales y onomásticas dan cuenta de otro protagonista de la historia: el indígena. Entonces el tema indiano entra al escenario, y con ello, se ve la búsqueda de las raíces e identidad americanas.

En tercer lugar, el afán de historiador se halla igualmente en la utilización de recursos que Freile, sin haber seguido propiamente un canon del discurso historiográfico, usa, en principio, para hacer creer a los lectores que lo que allí se cuenta tiene toda la autenticidad y legalidad, es decir, que se trata de hechos absolutamente verdaderos.

La historia del Nuevo Mundo se inscribe dentro de la historia universal de la salvación por estar autorizada, en primera instancia, por la voz divina al iniciarse la crónica dando “dobladas gracias” a Dios, no solo por los beneficios recibidos, fruto de su “bondad y amor a la naturaleza humana, no menos que para conservar la memoria de los beneficios recibidos de su mano y juntamente con eso tuviésemos noticia de las cosas pasadas (...) los hombres aprovechándose de esta doctrinas fueron siempre dando al mundo noticia de lo pasado [3].

Además, Freile autentica su voz remitiendo a otros cronistas como a Fray Pedro Simón y Juan de Castellanos. Al encontrar que nadie ha dado noticia de este Nuevo Reino dice: “(...) por lo que me animé yo a decirlo, aunque en tosco estilo, diré la razón sucinta y verdadera sin el ornato retórico que piden las historias, ni tampoco llevará ficciones poéticas; porque sólo se hallará en ella desnuda la verdad (...)” [4]. Igualmente, quiere mostrarse historiador cuando en algunos pasajes asegura dar cuenta desde “los primeros pobladores hasta la era presente en que se escribe, y en que corre el año de 1636” [7]. En este mismo sentido pueden tomarse casos en los que el autor, a partir de su propia experiencia, como testigo presencial, narra acontecimientos: “(...) de repente, una mañana a la madrugada al pasar yo por allí, yendo a la escuela (...)” [107]; o, “si este caso no tuviera tantos testigos, no me atreviera a referirlo(...)” [104]. De la misma forma sucede cuando simultáneamente va dando datos de su autobiografía [49, 63, etc.], o cuando remite a autos [88, 90, etc.].

Particular importancia tiene la utilización de otra voz que le confiera la legalidad para contar la verdad; esta voz es la del cacique Don Juan: “páreceme que algún curioso me apunta con el dedo y me pregunta ¿qué de dónde supe estas ambigüedades? Pues tengo dicho que entre estos naturales no hubo quien escribiera... y entre los muchos amigos que tuve, fue uno Don Juan, cacique y señor de Guatavita (...) y me refirió esto con las noticias siguientes.” [16, además 57, 58, etc.].

En cuarto y último lugar, Freile es consciente de que no solo tiene la obligación de informar, sino que tiene que “(...) conservar la memoria de las cosas pasadas (...)” [3], pues, “En todo lo descubierto en las Indias Occidentales (...) ni entre sus naciones y moradores no se ha hallado alguna que supiera leer, ni tuviese algunos caracteres, ni

otros modos con que poder significar sus hechos, leyes y costumbres a sus posteridades (...) de donde se puede decir que, donde faltan letras, falta un método historial, y faltando esto, falta la memoria de lo pasado, si no es que por relaciones pasen las noticias de unos a otros. Hace la conclusión a mi propósito, para probar mi intención “[14]. Es decir que, Freile al escribir historia lo hace “aceptando el fin que la caracteriza y distingue”<sup>21</sup>.

Tal fin, en el nivel filosófico, se ocupa de verdades particulares, y en el público, estas verdades son rescatadas en una memoria para bien de la comunidad, lo cual lleva a ver *El Carnero* como un “texto”, es decir, como “un acto verbal conservado en la memoria colectiva y de alta significación de una cultura”<sup>22</sup>.

## LA VOZ DEL SÚBDITO – CRIOLLO.

Freile, como **sujeto enunciadador**, expresa un contenido pragmática a través del cual, por un lado, hace denuncia manifestando así un sentido de identidad y pertenencia y, por el otro, reconoce aún su independencia o sumisión a la Corona Española, y con ello, la singularidad de su mundo. Esta voz es quizá la que aparece más oculta, o de la cual se puede decir con Susan Herman que la crónica no sólo “está escrita en código, sino que también le da la clave para descifrarla (...)”<sup>23</sup>. Esta actitud debe entenderse así por las propias circunstancias socio-políticas y religiosas del momento en que el enunciadador emite su discurso.

En algunos de los aspectos señalados arriba, con respecto a la “memoria”, se inicia la presencia del criollo; por ello, justamente, quiere dar “noticias de las cosas pasadas”; “no ser desagradecido a mi patria”; “y para que del todo no se pierda su memoria y se sepulte en el olvido, quise dar noticia de este Nuevo Reino”. Muestra así una reivindicación con un tiempo y un espacio a los cuales “se debe” y pertenece, y en su agradecimiento quiere dejar memoria de ello.

A partir del capítulo VII, se acentúa la voz criolla de denuncia y crítica a la anarquía administrativa impuesta desde España, a través de la narración de “casos” particulares privados ocurridos en Bogotá y Tunja. Esta serie de cuentos intercalados entre datos históricos, generalmente son el espacio propicio para poner a hablar a una serie de personajes anónimos que son “mediadores de Fraile y constituyen un núcleo de figuras de marginados y desposeídos que representan valores y voces indígenas femeninas y afrohispanas”<sup>24</sup>, con lo cual proyectan la inconformidad del criollo santafereño. Entre estas voces puede citarse, por ejemplo, El Cacique Bogotá, “un clérigo”, Juana García, “Un español comerciando en España y Santo Domingo”, “una mujer moza y bien parecida”, Hernán Bravo, Juan Roldán, entre otros.

Como criollo, Rodríguez Freile siempre está reclamando cómo lo que trajo a los conquistadores no fue sino la ambición del oro, pues “(...) solo su nombre levantó los ánimos en dicha conquista a los españoles (...)” [4], tanto que hubo quienes pretendieron desaguar la laguna de Guatavita para encontrar El Dorado, y otros, como “un clérigo lenguaraz y como tan diestro trataba con los indios que los tenía muy gratos, y con este anzuelo les había pescado muchos santuarios, y oro enterrado que tenían”[35]; clérigo que no se detiene ni siquiera frente a la posibilidad de pactar con el diablo para obtener su beneficio. Se ve, pues, la denuncia permanente que hace del oro que extrajeron en

<sup>21</sup> Walter Mignolo, *Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista*, ed. cit, pág. 77.

<sup>22</sup> *Ibid*, pág. 57.

<sup>23</sup> Susan Herman, *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada “doncella huérfana”*, en *Boletín Cultural y bibliográfico*, Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango, vol. XX, 1983, núm. 1, pág. 77.

<sup>24</sup> Hortensia Calvo y José Piedra, *El Carnero según Juana García: una manga afrofemenina de la historia colombiana*, Michigan: Dispositio, vol. XIII, pág. 100



cantidad incalculable. Freile se constituye en defensor de lo indiano, pues deja dicho que “estos naturales que antes de la conquista fue para ellos el siglo Dorado, y después fue el siglo de fierro y acero, pues de todos ellos no han quedado más que unos pocos de esta jurisdicción, y la de Tunja” [64].

Estos ejemplos ilustran la **subjetivización** del discurso por parte de la voz, que ahora es la del narrador-súbdito-criollo. El aspecto referencial se ha modalizado gracias a la actitud crítica de Rodríguez Freile. Su intención de dar fe no es ajena a lo narrado. Hemos mencionado como hay una pretensión de universalizar la historia del Nuevo Mundo. En la “introducción”, el autor afirma: “(...) que ya que lo que en él [ha] acontecido no sean las conquistas del Magno Alejandro, ni los hechos del Cid el español, ni tampoco las valerosas hazañas de Julio César y Pompeyo, ni de otros valerosos capitanes que celebra la fama (...)”; [4]. Con lo cual, establece una participación subjetiva que califica -modaliza- el objeto referencial sobre el que va a tratar: aunque no son hechos de “fama”, importan porque son los de mi patria, y en la medida en que sean nombrados, elevados a expresión, adquirirán “fama”, participarán de la historia. Como afirma Voloshinov: “La experiencia fuera de su corporización en signos no existe”<sup>25</sup>.

De igual manera, las explicaciones sobre la razón de ser de las costumbres de los indígenas muestran el intento de Rodríguez Freile por incluir las realidades de su mundo en las de la historia de la salvación del alma: La monarquía del demonio quedó destruida por la acción de Nuestro Señor, pero quedaron rastros “particularmente entre gentiles y paganos que carecen del conocimiento del verdadero Dios, y estos naturales estuvieron en esta ceguera hasta su conquista, por lo cual el demonio se hacía adorar de ellos, y que le sirviesen con muchos ritos y ceremonias” [32]. Es la misma actitud *modalizadora* de dejar moraleja, no sólo de los hechos de los españoles, sino, y esto es lo original, de los hechos de los indígenas quienes adquieren, entonces, categoría de personajes históricos de carácter universal. Por ejemplo en el capítulo VII: “Ninguna monarquía del mundo, aunque se haya deshecho, ha quedado tan destruida que no haya quedado rastro de ella, como lo vemos hoy en el Imperio Romano, en lo del rey Pirro de la India Occidental, en Darío rey de Grecia, y la gran Babilonia; y otras que pudiera decir” [58]. Esta actitud es aún más notoria en la comparación entre las borracheras de los indígenas y los personajes de más “fama” de la Historia: “Nunca el mucho beber hizo provecho; y si no, dígalo el rey Baltasar de Babilonia y el Magno Alejandro” [21].

La intención de Rodríguez de dar fe adquiere, entonces, una importancia mayor, si se piensa en los debates que se llevaban a cabo por parte de las autoridades españolas y la Iglesia en torno a la calidad o no de humanos – poseedores o no de un alma – de los habitantes prehispánicos y las consecuencias legales y políticas que se expresaron en cédulas reales y en ejemplos vitales como el de fray Bartolomé de las Casas. De manera que la modalización del discurso en Rodríguez Freile comporta una definida carga ideológica en la época.

Un ejemplo de estas discusiones ético-teológicas lo trae Raquel Chang-Rodríguez a propósito del cuestionamiento de Rodríguez Freile sobre el origen de los indígenas<sup>26</sup>. Leamos: “Con el descubrimiento de América, la geografía patristica sufrió en Europa un rudo golpe. San Agustín había negado la redondez de la tierra y la ortodoxia había explicado el origen de todos los pueblos conocidos. Al expandirse los horizontes científicos surgieron varias preguntas que ponían en duda estos postulados: ¿De dónde

<sup>25</sup> Voloshinov, Op. cit., pág. 107.

<sup>26</sup> “(...) en todo lo que [he] visto y leído, no hallo asercitivamente de donde vengán o descenden estos naturales y naciones de indios, y cartagineses, otros que de aquel Tabico. Estos parece que llevan algún camino de porque van con la profecía del patriarca Jacob, respecto de aquellas otras naciones, los más de ellos sirven de jumentos de carga” [64 – 65].

venían los nuevos pueblos americanos? (...) ¿Cuál era el derecho de los españoles sobre los pueblos del Nuevo Mundo?”<sup>27</sup>.

En relación con esto, es importante definir la caracterización de voz de súbdito-criollo, en la medida en que su forma de ser se relaciona con el “género híbrido” del que hemos hablado: esta voz, cuya intención doble es reconocer–nominar un mundo para que sea reconocido-, a la par que denunciar, se corresponde, en su mestizaje, con la realidad socio-racial-ideológica del Nuevo Mundo. Por ello, se reconoce como súbdito -“nuestra España”-<sup>28</sup>, pero reivindica y hace pública la singularidad de uno de los reinos del imperio -mi patria -: singularidad mestiza, identidad criolla.

De allí, la multiplicidad de fuentes intertextuales que animan el discurso de Rodríguez, diferente -tal vez de manera radical- del que hubieran podido producir sus familiares, los “Fresle de Alcalá de Henares”: desde la tradición oral -indígena y criolla- hasta la Biblia, San Gregorio Magno, San Agustín, Virgilio y Horacio, *el Libro de Alexandre, la General Estoria, La Celestina y el Corbacho*.

De allí, también, la ubicuidad de sus preocupaciones a favor de los indígenas, pero con el lamento del católico ortodoxo por su paganismo; partidario de algunas de las determinaciones de la Corona<sup>29</sup>, pero defensor de los derechos de los encomenderos<sup>30</sup>, como quienes realizaron la conquista; a su vez, contradictor de los mismos por su codicia ilimitada; y, finalmente, señalador implacable contra las arbitrariedades del poder en tierras americanas.

De allí, por último, su polifonía constitutiva: cronista, súbdito-criollo, moralista.

## LA VOZ MORALISTA Y EL ACTO COMUNICATIVO

Esta tercera instancia por tratar en nuestro análisis constituye el nivel de la representación social, en la cual Freile, consciente de su papel como miembro y partícipe DE una sociedad en proceso de formación, reconoce la presencia del “otro”, aquí representado, explícitamente, por el rey Felipe IV de España e, implícitamente, por un lector inmerso dentro de una sociedad colonial, la santafereña, y las futuras generaciones para las cuales hace memoria. Trataremos específicamente del interlocutor que acabamos de llamar “otro-implícito”, para quien el autor dispone su discurso a partir de manejos pragmáticos y retóricos que deberán ser descifrados o interpretados por esos interlocutores.

Similar a como ha ocurrido con las otras dos voces, la moralista, aparece expresa desde el comienzo cuando Freile, al referir los “casos”, dice que éstos “(...) van en la historia para ejemplo, i no para imitarlos por el daño de la conciencia. Quizá por su formación

<sup>27</sup> Raquel Chang – Rodríguez, El mundo colonial de El Carnero, en Razón y Fábula, Bogotá: Revista de la Universidad de los andes, núm. 19, mayo – junio de 1970. Pág. 100.

<sup>28</sup> “Porque aunque para ella no fueron menester muchas armas ni fuerzas, es mucha, la que él tiene en breñas y minerales, que de ellos se han llevado a nuestra España grandes tesoros (...)”[3].

<sup>29</sup> “(...) la reina doña Ana de Austria última esposa de prudente monarca Felipe II y segundo Salomón, nuestro rey y señor natural” [110].

<sup>30</sup> Que Rodríguez Freile participaba de las reivindicaciones de los encomenderos, como hijo de españoles enraizados en una nueva tierra y por lo tanto con una visión ya mediatizada sobre las prerrogativas de la corona; se puede constatar en el reclamo sobre la pena de doscientos azotes a quien abusara del trabajo indígena; así como en su solidaridad con los múltiples casos de conquistadores que, como el capitán Antonio de Sepúlveda, “al fin murió pobre y cansado” [35]. Sin embargo, esta no es una voz unívoca pues a la par con su apoyo al reclamo de los encomenderos está la exaltación del gobierno de Venero de Leyva y la crítica a la anarquía de la administración: “Echóse la culpa al secretario, el secretario al amanuense, el amanuense a la pluma, con lo cual se sosegó el alboroto. Pero este auto, y el que hizo el señor arzobispo don fray Juan de los Barrios contra las hechiceras y brujas nunca más parecieron. Lo cierto debió de ser que los echaron al fuego” [94- 95].

cristiana medieval, Freile siempre está o justificando, o explicando o ejemplificando las acciones de los individuos partícipes -sean indígenas, criollos o españoles- en los hechos contados en la crónica, a través de citas tomadas del ideario católico, de textos clásicos o de la coloquialidad, pero que de todas maneras contienen una filosofía cristiana moralizante.

Para referirse a las acciones de los indígenas señala que “En ser lujuriosos y tener muchas mujeres, y cometer tantos incestos, al fin como brutos y bárbaros sin Dios verdadero ni ley, pues adoraban al demonio y este era su maestro, de donde se puede conocer muy claro que tales serían sus discípulos” [15]. Es una clara manifestación de los valores y preceptos cristianos, en los cuales Freile había sido formado y estaba inmerso. Desde esta perspectiva, su valoración sobre las pasiones, actitudes y costumbres como ritos, ceremonias, borracheras, celos, sexo y sensualidad, es negativa. Así mismo, emplea citas eruditas o *excursus* al estilo medieval; según Martinengo, como “(...) el medio de que se sirve el escritor para motivar e interpretar los hechos a que se refiere (...)”<sup>31</sup>. Por esta necesidad explicativa, hace comparaciones entre diferentes culturas para universalizar lo que narra.

La presencia ideológica imperante en su época determina el didactismo moralizante desde el cual Freile vio y plasmó lo neogranadino. Veamos algunas citas donde se aprecia tal percepción e intencionalidad: “(...) porque la mala conciencia no tiene seguridad en lugar alguno, y siempre anda sospechosa y sobresaltada. Al ladrón las hojas de los árboles le parecen varas de justicia, y al facineroso, cualquier sombra le asusta” [97]. Parece invitar con tal didactismo a no violar la norma divina y muestra a un Dios justiciero, el cual es principio y fin de todas las cosas: “(...) y Dios Nuestro Señor los castigó con muertes desastradas (...)” [113]; “(...) porque cuando falta justicia en la tierra, la envía Dios del cielo por el camino que menos piensa” [101].

Algunos críticos ven en estas digresiones y reflexiones filosóficas, eruditas y moralistas, sobre todo estas últimas, no sólo un elemento teórico-estructurador y universalizante de la historia contada (Martinengo), sino un elemento que ironiza el discurso y los hechos allí presentados (Susan Herman), posición que compartimos y que justifica que se diga que toda la obra está escrita “en código” y que allí mismo están los recursos para que el interlocutor la descifre.

Para finalizar esta escueta aproximación a *El Carnero* queremos destacar un aspecto que salta a la vista en la elaboración del discurso: nos referimos al tipo de acto comunicativo que se establece allí. Si bien la continua apelación al interlocutor formaba parte de la retórica de la época, en Rodríguez ese elemento cobra relevancia por su insistencia y por permitir leer en ella una intención de interacción con el entorno social del que hacía parte. Es, antes que nada, la necesidad de legitimar un mundo, y, consecuentemente, exigir para él la carta de derechos de los mundos reconocidos.

Rodríguez, desde un comienzo, da indicaciones a su lector para que aprehenda el discurso en la dirección acertada: “He querido apuntar esto para más claridad en lo de adelante, y que se entienda mejor la correspondencia que este Nuevo Reino ha tenido siempre con la dicha ciudad de Cartagena, por ser la puerta, por donde el Perú y este Nuevo Reino se mandan a los reinos de España, (...)” [12].

El recurso, no obstante, es más utilizado cuando el autor quiere presentar el mosaico de la sociedad neogranadina y, por ello, interrumpe la acción para retomarla más adelante, de tal manera que se presentan acciones paralelas y dialogantes entre sí. La libertad constructiva de los acontecimientos produce un efecto de simultaneidad y parece que el

---

<sup>31</sup> Martinengo, Op. cit, pág. 283.

lector asistiera al “hacerse” mismo de los hechos. Sin embargo, Rodríguez dirige la lectura: “(...) lo cual diré con la brevedad posible, porque me dan voces los conquistadores a quienes dejé en las lomas de Vélez guiados por el indio que llevaba los dos panes de sal “[19]. O más adelante, cuando dice: “Ponga aquí el dedo el lector que quiero acabar esta guerra” [27], y para cumplir con su interlocutor unas páginas más adelante: “con lo cual puede ya el lector quitar el dedo de donde lo puso, pues ya habrá entendido la ceremonia “ [35].

La voluntad de intervenir en las ejecutorias de su momento establece una búsqueda de la solidaridad del interlocutor: “En el interín que llega el primer presidente quiero decir dos cosas (...) para que el lector entienda que no es nuevo haber encuentros entre estos dos tribunales” [82].

A la vez establece discusiones sobre hechos presentados, en las que no sólo prima una búsqueda de la veracidad -verdad-, sino también la pregunta por la rectitud -moral-. En el caso de Juana García, por ejemplo, la explicación sobre el imaginario mágico afroamericano se sustenta teológicamente con argumentos de la Iglesia Católica: “No reparo en lo que mostró en el agua a estas mujeres porque a esto respondo: ... [86]. Porque si el diablo fue capaz de tentar a Cristo, ‘que esta demostración fue fantástica’, y lo propio sucedería con lo que mostró a las mujeres en el lebrillo. Ni tampoco hay dificultad ni reparo en la brevedad con que dio la manga (...) porque como él es el espíritu no gasta espacio, ni tiempo, sino que en un mismo punto está aquí como en Roma, porque los espíritus no perdieron el don de agilidad” [86].

\*\*\*

*El Carnero* es, a nuestro juicio, una obra que inaugura la pregunta por la identidad americana. La voz de Freile es la de la realidad mestiza, en formación, que se nutre de las influencias del mundo, como expresión de la conciencia sobre la historia universal: solo en la modernidad y, gracias al descubrimiento del continente desconocido, el hombre tuvo una percepción completa sobre lo que era el ámbito de su devenir.

El mundo americano, que empezó a ser nombrado con los primeros cronistas, encontró en Rodríguez Freile el vocero de su natural polifónico: ni europeos, ni indígenas, los americanos se constituyeron como un ser híbrido. Por eso, en la obra del santafereño, el género se alimenta de distintas formaciones y, por ello, también, más que en otras obras, la polifonía constituye el rasgo estructurador determinante.

La pregunta sobre la peculiaridad del discurso americano sigue abierta. La inquietud de Humboldt al afirmar: “(...) podemos dar por generalmente aceptado lo siguiente: que las diversas lenguas constituyen los órganos de los modos peculiares de pensar y sentir de las naciones”<sup>32</sup>, es la misma que ronda la búsqueda de la expresión americana: ¿qué hace la esencia de nuestra forma de ser, de pensar, de sentir, *de expresarnos*? *El Carnero* es una primera respuesta: devela un mundo, lo vuelve objetivable a través de la palabra, contribuye a la creación de su imaginario, deslinda campos con otros mundos, se atreve a publicar las razones y las sin razones y a exigir el reconocimiento ajeno a su singularidad.

---

<sup>32</sup> Wilhelm, Humboldt, Escritos sobre el lenguaje, Barcelona: Ediciones Península, 1991, pág. 7.

**BIBLIOGRAFIA**

- BAJTIN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación, Madrid: Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_ Problemas de la poética de Dostoievsky, Colombia: Fondo de Cultura Económica, primera reimpression, 1993.
- BENSO, Silvia. La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freile, en Thesaurus, Bogotá: BICC, t. XXXII, 1977, núm. 1.
- CALVO, Hortensia, y PIEDRA, José. El Carnero según Juana García: una manga afrofemenina de la historia colombiana., en Michigan: Dispositio, vol. XIII.
- CAMACHO GUIZADO, Eduardo. Juan Rodríguez Freyle, en Sobre literatura colombiana e hispanoamericana, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- CHANG – RODRÍGUEZ, Raquel. El mundo colonial de El Carnero, en Razón y Fábula, Bogotá: Revista de la Universidad de los andes, núm. 19, mayo – junio de 1970.
- CHIAMPI, Irlemar. El realismo maravilloso, Caracas: Monte Avila Editores, 1983.
- HERMAN, Susan. Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada “doncella Huérfana”, en boletín Cultural y bibliográfico, Bogotá: Biblioteca Luis Angel Arango, vol. XX, 1983, núm. 1.
- HUMBOLDT, Wilhelm. Escritos sobre e lenguaje, Barcelona: Ediciones Península, 1991.
- MARTINENGO, Alessandro. La cultura literaria de Juan Rodríguez Freyle, en Thesaurus, Bogotá: BICC, tomo XIX, 1964, núm.2.
- MIGNOLO, Walter. Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista, en Historia de la literatura hispanoamericana, Madrid: Editorial Cátedra, vol. I, 1982.
- \_\_\_\_\_ La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales), en Michigan: Dispositio, Revista de Semiótica Literaria, vol. XI, núm. 28 –29, 1986.
- MORENO – DURÁN, Rafael Humberto. El Carnero: de las crónicas de la Conquista al escándalo social de la Colonia, en Manual de Literatura Colombiana, tomo I, Bogotá: Procultura : Planeta, 1988.
- ORJUELA, Héctor. Ensayos de Interpretación y crítica. Literatura hispanoamericana, Bogotá: ICC, 1980.
- RAMÍREZ PEÑA, Luis Alfonso. Ponencia: “De la oralidad a la escritura”, leída en el simposio: “Texto e imagen: las transformaciones del discurso literario y científico en América Latina”, realizado en el Planetario Distrital de Bogotá entre el 2 y el 5 de mayo de 1995.
- RAMOS, Oscar Gerardo. El Carnero, Libro único de la Colonia, en El Carnero de Juan Rodríguez Freyle, Medellín: Bedout S. A.- 1968.
- RODRÍGUEZ FREYLE, Juan. El Carnero según el manuscrito de Yerbabuena, Bogotá: ICC, 1984.
- VOLOSHINOV, Valentín N. El signo ideológico y la filosofía del lenguaje, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1976.



**BIFF LOMAN, THE LOST SON**

"O Dear Father,  
 It is thy business that I go about . . .  
 My mourning and my important tears hath pitied  
 No blown ambition doth our arms incite,  
 But love, dear love, and our aged father's right,  
 Soon may I hear and see him!"  
 Cordelia

Luis Fernando Gómez R.<sup>33</sup>**RESUMEN**

*El propósito central de este ensayo es lograr un estudio analítico del conflicto familiar entre el padre (Willy Loman) y el hijo (Biff) en la obra dramática y literaria La Muerte de un Agente Viajero, escrita por el dramaturgo estadounidense Arthur Miller. Biff Loman, el hijo, es el eje central de este ensayo. A través del análisis de este personaje se intenta determinar las razones que lo llevaron a padecer una constante alienación y a sufrir una vida sin propósitos y sin sentido. El ensayo logra concluir que la obra La muerte de un Agente Viajero no solamente evidencia la historia y los fracasos de Willy Loman, el protagonista central, como padre y trabajador, sino que además presenta la cruel y patética realidad de un hijo de familia que ha sido influenciado por el equívoco código moral de su padre.*

*Por otra parte, este ensayo intenta reconocer el valor literario de La Muerte de un Agente Viajero al haber ganado el Premio Pulitzer exactamente hace 50 años (1949) y ser aclamada como una de las mejores producciones de teatro de la literatura norteamericana desde ese entonces.*

**ABSTRACT**

*The main intention of this essay is to approach an analytical view on the conflict between father (Willy Loman) and son (Biff) in Death of a Salesman, written by Arthur Miller. Biff Loman, the son, is the focal point in this essay. The main attempt is to determine how Biff Loman becomes an alienated character. A concrete study of the causes and consequences of his alienation is carefully explained. This leads us to conclude That Death of a Salesman does not only display the story of Willy Loman's failures as a workman and as a father, but shows the frightening and dreadful reality of a son who has been influenced by his father's moral code.*

*In addition, this essay intends to recognize the importance of Death of a Salesman for having won the Pulitzer Prize in 1949 and points out that this play has been widely acclaimed as one of the best drama productions of American literature over the last fifty years.*

Fifty years ago, the Pulitzer Prize was awarded to Death of a Salesman for the best play of 1949. Therefore, it is important to point out this year, exactly fifty years later, the

---

<sup>33</sup> Profesor de Literatura en Inglés. Universidad Pedagógica Nacional

great literary value of this dramatic work which has continued being recognized over the last half of the century as Arthur Miller's most popular play.

In general terms Death of a Salesman is considered as a play that openly proclaims the grievous injustices of a capitalist society that makes a full use of the "common man" and finally drops him/her out when he/she is no longer needed. However the play also embodies a deeper thematic accomplishment of a conflictive family matter between father and son. This highly intimate parental relationship is the real concern in this essay in view of proving that Biff, the son, is also the central character of the play who becomes a pitiful man as well as his father.

The problem that first engages serious attention is the fact that at the beginning of the play Linda, the mother, comments to Willy Loman, her husband, that Biff Loman is lost. "I know he's still lost, Willy. I think he is very lost" (16). This is the first insight that determines 34 year-old Biff Loman as being unable to find his own way in life. The immediate question arising here is why he is lost, and consequently it is necessary to carry out the discovery of the disastrous events that caused Biff to be in such a pathetic state.

The initial input we visualize is suggested when Linda says to her husband "You shouldn't have criticized him, Willy, especially when he just got off the train. You mustn't lose your temper with him" (15). The obvious implication is that Biff has been away from home for a long time and now he has returned back with no goals achieved. Later in the play we find he had been seeking fortune in the West, but his attempt had been a complete failure. Linda's statement also brings to view that father and son do not have good communication since Willy usually reprehends, with sharp disapproval, all the actions made by Biff as regards his profession. "In the beginning, when he was young, I thought, well, a young man, it's good for him to tramp around, take a lot of different jobs. But it's more that ten years now and he has yet to make thirty-five dollars a week" (16). Willy Loman's anguish is that his already 34 year-old son has not made a respectable amount of money in his whole life and has been unable to settle down with a decent job. In addition to this, Linda makes it evident that Willy Loman lacks the control of his bad temper and when he attempts to advise Biff, he ends up in censuring and condemning him. "When the hell did I lose my temper? I simply asked him if he was making any money. Is that a criticism?" (15). Obviously, Willy does not acknowledge his fault since we discover later in the play he is narrow-minded with his own stubborn ideas.

Therefore, we can easily see Biff is currently lost. He himself confesses his alienation when in a conversation with his brother Happy he expresses the strangeness he feels between himself and the outside world. "I tell ya, Hap, I don't know what the future is. I don't know what I am supposed to want . . . I'm thirty four years old, I oughta be making my future . . . I don't know what to do with myself. . . I know that all I've done is to waste my life" (22). The remark on his age is pathetically a pitiful misfortune which inspires a profound regret of the impossibility to reverse time. He didn't know what to do in the past since he was not prepared to take advantage of youth and now, what is even worse, he is overwhelmed because the future seems to be uncertain and threatening. So his words are a lamentation of himself for the passing of a misused life and missed opportunities which will never be recovered. But the most lamentable sorrow is that he completely ignores the cause of his problem.

In order to find the causes of Biff's present conflict, we necessarily have to mention a number of incidents that he assimilated and adhered to since a very early age of his childhood. The structure of the play gives a detailed account on the record of these meaningful events by means of using Willy Loman's mind. Willy Loman often remembers his past life due to the fact that he lives more in illusion than reality. That is to say, during the present time of the play (1942) Willy Loman lives a dreadful situation because he is



already old and the company he works for has put him on straight commissions and has taken him off a salary. Besides, he does not function appropriately when Biff is at home and in addition to this, he has a constant concern of Biff being lost. All of these chaotic matters force Willy to remember his happy moments in 1928 when everything seemed to be successful and favorable for the Loman family. Willy Loman always made his wife and children believe that he was a famous, well-recognized salesman and that he earned an enormous amount of money. He was conceited of the high opinion that he was liked by people wherever he went and that he was always welcomed with warmth, respect and affection. But as we discover, everything he says is just a fantasy. Willy prefers to immerse himself in his dreams and in the joyful plans of the past rather than bear the agonies of the present, now in 1942.

In the first flashback of the past that Willy goes through, we can identify guiding information to understand circumstances of Biff's destructive life. It is the time before 1928 during the happy days when both Happy and Biff are highschool students. Biff is successful at football and hopes to go to University. As soon as Biff appears on scene he is carrying a football he has stolen. "Biff: 'Did you see the new football I got?'/ Willy: (examining the ball) 'Where' d you get a new ball?'/ Biff: The coach told me to practice my passing/ Willy: 'That's so? And he gave you the ball, eh?'/ Biff: 'Well, I borrowed it from the locker room'" (29). Here Biff has taken the property of school without any permission and what is more surprising is that he is proud of the mischief he has done and "laughs confidentially"(29) showing what great satisfaction he has over what he has done.

Extremely shocking is Willy's attitude towards Biff's theft when he says "Coach will probably congratulate you on your initiative" (30). Readers expect Willy to reprimand or punish Biff for having done an improper act, but on the contrary Willy motivates his son and easily approves his determination. Indeed, at the present time (1942) Biff also remembers another theft when he stole a carton of basketball when he worked for someone called Oliver several years ago. This demonstrates that Biff's thefts seem to be a very usual action with his father's consent. In the same past scene when Biff and Willy are talking about the stolen football, Biff says his coach keeps congratulating him for his initiative and Willy's response to this comment reveals why he approves of his son for stealing things. "That's because he likes you. If someone else took the ball there'd be an uproar" (50). Willy Loman's philosophy of life is based on the assumption that being "well-liked" excuses any wrong action. Even in the present time, when Willy Loman argues with his wife, he affirms "Biff Loman is lost. In the greatest country in the world a young man with such personal attractiveness, gets lost ..." (16). For Willy Loman, having a personal and physical attractiveness not only ensures the gaining of fame and success, but it is a strong attribute to justify wrong actions such as Biff's constant thefts. That is why at the present Willy is angry with his son because Biff has not gained any personal achievement in spite of his powerful attractiveness. On the other hand, concerning the son's view about his father's ideas, it is clear that Biff, as well as his brother, is highly influenced by the idea of being well-liked. At a moment when they are referring to Bernard, their friend and neighbor who is a good student, they say "Bernard is not well-liked, is he?". "He is liked, but not well-liked"(33). We can see the two sons accept, and are completely influenced, by their father's theories of life. They follow a code of values imposed by someone else, but they lack their own. That is another Biff's sad reality in that he has never developed his own moral philosophy of life, he only copies his father's, which at the end turns out to be false.

Another reason why Willy allows his children to steal things is to demonstrate how fearless and brave Happy and Biff are. In one occasion when Willy remembers a day dream of a time when his brother Ben came to visit him, Willy sends the boys to steal lumber from a new construction of a neighboring building and proudly says "I got a couple

of fearless characters there" (50) The father's positive response to what the children do cause them to take the action of stealing as a means of encouraging danger with confidence and resolution, and what is even more, to boast with excessive rejoice of their powerful manhood.

Due to Willy's view based on these two basic principles, physical attractiveness and courage, or "initiative" as he calls it, as the necessary conditions not only for success in life but also to justify any immoral action, Biff's life becomes later a meaningless reality. Eventually, we discover that Biff has not been able to keep a good job because he has stolen from every person he has worked for and he has even been taken to jail.

A careful understanding of Biff's thefts throughout his life needs to be seriously studied. In the common sense of Biff's mind, stealing has always been a way to be gratified and recognized since he was always acknowledged by his father in his childhood for the achievement of taking things without their owner's consent. Now that Biff is an adult, he equally expects to be congratulated by his superiors by subconsciously demonstrating how fearless he is, and furthermore, to reassure himself how well-liked he is up to the point that he will be excused for his mischievous behaviour. For Biff, everything he does is morally correct. Stealing is a good action that gives him importance because according to his father, such an act perfectly conforms with a right conduct and with a sense of "initiative".

Obviously, Biff Loman completely ignores the fact that those two principles inflicted by his father are not real values. No one can expect to have fortune granted in life just for the simple materialistic conception of being physically well-liked. A human being needs a deeper system of values to adhere to in his/her life. Ironically, after many years, Willy and Biff realize how fortunate their "not well-liked" neighbour Bernard is now that he is a professional lawyer and has a nice family; in other words, he has settled down. On the contrary, Willy Loman is in a great panic because he is finally fired from the Wagner Company at an old age and his son Biff is sadly sanken in a nonsense existence due to his belief in a code of false values. So Biff and his father are in the same critical condition because after all, Willy Loman has never been a successful man. He still has debts of his household appliances and he even borrows money from his friend Charlie every week to maintain his family. He owns nothing and his economical situation is an absolute crisis. The ironical point in this fact is that although Willy Loman's entire life has been in agreement with his stubborn ideas of personal attractiveness, he has not obtained any personal progress. Such a fruitless result leads to the idea that he has depended on a false system of human principles and has mistakenly influenced his children with a wrong morality which has led them to undergo a dreadful fate.

The climatic event related to Biff's thefts is presented almost at the end of the play when, at the present time, he decides to visit Oliver, the owner of a company for whom Biff had worked long time ago, to request a loan so that Biff can finally settle down in business. There, Biff unexpectedly steals Oliver's fountain pen and runs away. At this point, Biff seems to have a pathological mania of stealing things when he feels uncomfortable. Biff explains to his father that when he was at Oliver's he took the fountain pen but he "never intended to do it", he "didn't exactly steal it" (111). His words give us insight of the serious disease he has for taking things. Biff did not actually have any deliberate intention to do such an immoral act. However, he dared to take the fountain pen as a result of being ignored by Oliver who did not remember him and kept him waiting almost all day. In other words, Biff cannot stand of being disregarded by others because he is over-filled with a sense of self-importance. He assumes he has such a great initiative and such a valuable personal attractiveness that everyone has to look upon him attentively with great recognition. Therefore, Biff is not prepared to accept that Oliver does not remember who he is, and consequently at the moment of being ignored he unconsciously grabs the

fountain pen as a pathological impulse in view of granting his wish of being well known and well-liked as when he was so popular in highschool.

But if Biff was so popular in his childhood, in spite of his constant thefts, then why and exactly when did he start to get lost? Biff had definitely had to undergo one overwhelming incident that easily marked an abrupt change in his whole life. The significant event that helps explain Biff's current alienation is described in his sudden trip to Boston. Before 1928, Biff was very popular at football in highschool, but he had academic problems with math. Since his life was determined by the theory of being always well-liked, he is shocked when he discovers he has flunked math. He himself cannot assimilate how such a well known boy could have such a failure in math if he was convinced he had all of the physical appealing and the charming personality to be passed by the teacher. Desperately he takes a trip to Boston where his father is working so that Willy can go and talk to the teacher. Biff says about the teacher "Birnbaum refused absolutely. I begged him pop, but he won't give me those points. You gotta talk to him . . . because if he saw the kind of person you are, and you just talk to him in your way, I'm sure he'd come through for me . . . He'd like you . . ." (118). Biff's words show how much Biff depends on his father's premise of being well-liked. So far, Biff maintains the firm conviction that his father is an extraordinarily important person who can go to his school and impress his teacher in order to make Biff pass math. Tragically, at that Boston hotel, Biff discovers that his own father has an affair with a secret lover. For Biff it has already been hard enough to flunk math. In addition, the fact of finding out his father's immoral activity intensifies his painful frustration because it is more than a young boy can tolerate in just one day.

It is reasonably implied that this scene in Boston provokes the initiation of Biff's alienation problem. Biff discovers that his father's values are untrue. This is the first time Biff sees his father in a very realistic way. Biff has idealized his father at a such outstanding level, that when he sees reality, he dares to accuse his father of being a liar. "Don't touch me, you- liar! . . . You, fake, you phony little fake! You fake" (121). Biff's reaction is of absolute anger and disillusion so that he finally burst into tears and runs away.

We as the audience wonder why Biff could never overcome this problem. In theory, Biff could have continued his own way and could have worked on his individual goals without the need of having his father, because after all, life has to go on. The logical bearing we can conclude of this particular case is that Biff is unable to recover because he simply do not have an independent system of values. He has always depended on his father's values as part of his own life so that he becomes a lost individual when he rejects his father's false principles of life and discovers he has none of his own to adhere to.

Now at the present time, 1942 just right after Biff has stolen Oliver's fountain pen and after so many years of having denied his father's philosophy of life, Biff finally reaches a state of self-realization. First, he intends to make his father aware of his mistaken life in that Willy has always lived in illusion and does not want to accept that his values are false. "Biff: `You are going to hear the truth- What you are and what I am! . . . The man don't know who we are . . . We never told the truth for ten minutes in this house" (130). However, Willy is so close-minded that he refuses to listen to his son's words. Willy does not want to recognize he has always been wrong. Biff also says "I am not a leader of men, Willy, and neither are you. You were never anything but a hard-working drummer who landed in the ash can like all the rest of them" (132). Willy simply replies "You vengeful, spiteful mutt" suggesting that Biff is the wrong one Willy has to defend himself from. Willy's offensive words also indicate that he cannot approve the fact that he has built his whole life in wrong dreams and that all he has wanted to be has just been a mere illusion.

The second step of Biff's self-awareness involves his whole understanding of the causes of his constant alienation. "I ran down eleven flights with a pen in my hand today . . . And suddenly I stopped . . . I saw – the sky. I saw the things that I love in this world. And I looked at the pen and said to myself, why the hell am I grabbing this for? Why am I trying to become what I don't want to be? . . . When all I want is out there, waiting for me the minute I say I know who I am" (132). Biff is finally completely aware that he is not a good person because he has stolen from every place he has worked, and that he is immoral due to the distortion of his father's values which intruded upon him for a significant period of his life. After the Boston incident Biff is no longer successful, he never intends to go to university, he is not well-liked and he has not a correct conduct, that is, he suddenly is forced to confront a cruel reality. He says to his father "I stole myself out of every job since high school! And I never got anywhere because you blew me so full of hot air. I could never stand taking orders from anybody! That's whose fault it is" (131). The great relevance of the play is that Biff achieves a realistic understanding not only of his father, but most importantly of himself. It is implied that from now on Biff will be able to develop his own potencialities as a human being even though his affirmation of "I'm nothing! I'm nothing pop. Can't you understand that? There is no spite in it anymore. I'm just what I am, that's all" (132). By starting recognizing what his problem is, he can look for a solution to find himself. In fact, at the end of the play when Willy has committed suicide in order to leave Biff the insurance policy, and ironically, after sacrificing his life in defense of his obstinate philosophical ideas and his sons, Biff keeps accepting that Willy Loman had always had wrong dreams and that he had never known who he had been. This thought demonstrates that Biff holds the hope to be better and is eager to look for his own system of values. On the contrary, Happy who had been the neglected son since Willy had focused his attention exclusively on Biff, seems to be lost at the end of the play. Happy explains that he is going to show that Willy Loman did not die in vain because he had had good dreams. Obviously Happy's determination is a hard task to accomplish because Willy Loman was nothing of what he wanted to be.

Because of this family treatment between Willy and Biff, we can also see that Death of a Salesman is not only a social play. It also carries a permanent and current matter that can be part of our own family and our own identity. It lets us think about our own system of values and teaches us to reach a realization in view of evaluating our actions and our way of assuming life. Death of a Salesman is the direct portrait of our daily existence, and of course, it makes us think what we have done wrong so far.

## **NOTE**

The cites mentioned in the essay were taken from Death of A Salesman printed by Penguin Editions.

## LA PERCEPCIÓN EN LA SUSTENTACIÓN DE LOS SABERES

Cecilia Dimaté Rodríguez<sup>1</sup>

*Percepcion, in Eleanor Gibson's (1969) words, provides us with "firsthand information" about the world. It is the necessary starting point for higher-level, "secondhand" operations upon the information -reasoning, inferring, problem solving, and the like. (Flavell; 1993: 22)*

### 0. PALABRAS INICIALES

La percepción, como bien lo anotan Gibson y Flavell, es un proceso que nos permite acceder a la información que se encuentra en nuestro contexto medioambiental. Sin embargo, esta información no sería suficiente si no interviniera en su captación el sistema cognitivo que caracteriza al ser humano y que lo hace diferente de otras especies. Este sistema se convierte en hecho real en el momento en el que el sujeto hace uso un sistema más que le posibilita la representación simbólica del mundo que percibe: el lenguaje. Así, percepción, sistema cognitivo y sistema lingüístico, entre otros, se entrelazan en un interjuego de acciones, procesos y productos que estructuran en cada sujeto una forma de ver el mundo y una manera de representarlo a través del lenguaje. Sin embargo, muchas de las acciones cognitivo-lingüísticas que tienen lugar en los contextos de comunicación -y, en especial, en contextos de aprendizaje- del sujeto requieren además, de un proceso de sustentación que exige del individuo un comportamiento específico. El interés del presente artículo, se orienta entonces a identificar el papel que un proceso psicológico superior como la percepción cumple en la realización de discursos en los que la argumentación es el elemento constitutivo; argumentación, para este caso, está restringida al campo de los saberes específicos. Para alcanzar nuestro propósito, entonces, hemos realizado un acercamiento a los aspectos básicos que constituyen el proceso perceptual, con miras a ubicarlos en su relación con el pensamiento verbal, y a partir de ello, reconocer el papel que desempeñan en la producción de discursos cuyo contenido está delimitado por la argumentación. Esta ubicación, dentro de un tipo de discursividad específica, nos permitirá lanzar una hipótesis referida a la relación percepción, argumentación y metacompetencia comunicativa que se verá enriquecida en una discusión posterior a estas líneas.

### 1. PERCEPCIÓN: PRIMERA FASE DE LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA

En 1975, Luria, sustentado especialmente en los trabajos de Vygotsky, planteó la existencia de tres formas esenciales de comportamiento en el ser humano: el comportamiento *sensorio-motor* elemental, el cual "adopta la forma de conducta *instintiva*" (1980: 8) y que en el hombre se observa como comportamiento secundario, dominado por su actividad psíquica superior; el comportamiento *perceptor*, "basado en el análisis de la situación explícita [...] y el desglose de los elementos más esenciales y la adaptación de la conducta a las condiciones de la situación directamente perceptible"

---

<sup>1</sup> Profesora. Universidad Pedagógica Nacional. Universidad Externado de Colombia

(pág. 8); y el comportamiento *intelectual*, que aunque estrechamente vinculado al comportamiento perceptual alcanza su diferencia en el proceso de mediación<sup>2</sup> en el que la herramienta y el lenguaje transforman el acto directo en acto intelectual. La percepción, en términos del comportamiento, es un proceso complejo que supera la simple actividad sensitiva y, a su vez, es el proceso sin el cual no sería posible llegar a la organización del intelecto.

La percepción, considerada por Gibson como aquella que nos provee de información de “primera mano”, es un proceso que implica «una compleja labor analítico-sintética, que destaca unos rasgos esenciales, mantiene inhibidos otros que no lo son, y combina los detalles percibidos en un fondo concienciado» (Luria; 1981: 60). La experiencia y el conocimiento previos completan el proceso perceptor y dan al sujeto la posibilidad de organizar su pensamiento. El comportamiento perceptor, por su parte, es resultado de la complejización de la actividad orientadora-investigativa<sup>3</sup> que poco a poco se «convierte en actividad independiente, que precede al comportamiento y que constituye la base del mismo» (1980: 8). La actividad orientadora-investigativa caracterizada en el comportamiento perceptor por organizar tanto estrategias como mecanismos de control que dan solución al estímulo recibido del medio supone el examen de la situación a que está expuesto el sujeto y la posterior subordinación de sus acciones a un plan elaborado en el proceso de orientación previa. La actividad orientadora-investigativa, sufre una nueva transformación cuando el sujeto, a partir de ensayos activos, comienza a incorporar el proceso como una operación intelectual interna «Es enteramente comprensible que la [solución del problema a que se enfrenta un sujeto, en este momento,] surge no bajo el influjo de la percepción directa viva, sino como resultado de superar la impresión directa y subordinar la acción al esquema que nace y es fruto de la recodificación del campo perceptivo (Cfr. 1980: 10 a 17). A partir de este momento, el comportamiento intelectual inicialmente directo, pasa al plano mental a través de la abstracción de la información en la que el lenguaje gana mayor complejidad, dando paso a la consolidación de un comportamiento de tipo lógico verbal, que “rebasa el marco de la percepción sensorial directa” (pág. 25) e involucra operaciones cognitivas complejas.

El comportamiento lógico-verbal es un punto culminante de la actividad cognitiva que integra procesos como la percepción, la categorización, la abstracción, la conceptualización, todos ellos en estrecho vínculo con el desarrollo socio-histórico contextual del sujeto, desarrollo que determina buena parte del funcionamiento de cada una de estas actividades.

## 2. INFORMACIÓN, PERCEPCIÓN Y DISCURSO

Las experiencias realizadas por Witkin (1941) y Witkin y Goodenough (1981) acerca de la diferenciación entre estilos cognitivos evidenciados en el ámbito perceptual de la verticalidad, muestran cómo, ante la tarea exigida, los sujetos denominados como independientes del medio (ver Hederich, Camargo, Guzmán y Pacheco; 1995: 30) recurren a la información propioceptiva interna, mientras que aquellos denominados como sujetos sensibles al medio, recurren a las claves contextuales de su campo perceptual. Un

---

<sup>2</sup> El concepto de mediación ha sido uno de los aportes más significativos de Vygotsky a la psicología. Según él, “aunque durante el periodo preverbal, el uso que el pequeño hace de los instrumentos sea comparable al de los monos, tan pronto como el lenguaje hace su aparición junto con el empleo de los signos y se incorpora a cada acción, ésta se transforma y se organiza de acuerdo con directrices totalmente nuevas. El uso específicamente humano de las herramientas se realiza, pues de este modo, avanzando más allá del uso limitado de instrumentos entre los animales superiores” (1978; 78).

<sup>3</sup> Esta actividad surge como resultado de la exposición del sujeto a los estímulos del medio que lo llevan a adoptar una conducta que variará de acuerdo con el proceso de desarrollo neurofisiológico y cognitivo en el que se encuentre.

análisis de estos tipos de estilo acerca de la construcción de conceptos muestra, para los sujetos independientes una tendencia a la construcción de conceptos «a partir de sucesivas reformulaciones de una proposición inicial»(Ibid: 33), situación que hace más «eficiente su procesamiento de información simbólica de tipo lógico, matemático, y, en general, científico-técnico»; para el sensible en cambio la tendencia es a la construcción acumulativa, en buena parte dependiente de las condiciones del contexto y que dificulta el manejo de códigos abstractos y generales. Nos interesa también aquí, el análisis mencionado por Hederich y otros, en relación con la interacción verbal social, en la que el sujeto sensible muestra un comportamiento contextual y situacionalmente apropiado, mientras que el independiente actúa bajo un código preciso, restringido más que al ámbito de una situación de comunicación al de la producción lógico-técnica o lógico-científica en la que el riesgo de ambigüedad es mínimo<sup>4</sup>. Si establecemos una relación entre el comportamiento analizado anteriormente desde las actividades perceptual, conceptual e interaccional no sería difícil suponer que la información que el sujeto toma del medio y la operación que realiza para organizar esa información a partir del conocimiento perceptual previo de la información y del análisis-síntesis de los aspectos relevantes en una actividad cognitiva, dan lugar a la estructuración de un tipo específico de construcción conceptual y, por lo tanto, un tipo específico de desarrollo discursivo. Así, si el discurso (o texto) que el sujeto produce manifiesta un nivel alto de abstracción, de construcción y de reconstrucción conceptual, quizá se pueda decir que el sujeto recurre con mayor facilidad a operaciones cognitivas internas que van cualificando tal construcción, mientras que si el texto se caracteriza por tener una alta referencialidad al contexto (ejemplificación, comparación, identificación y manejo de los interlocutores, etc.) es probable que organice su información perceptual a partir de la relación que establece con los elementos que ofrece la situación en la que se encuentra que por lo demás tiende a ser interactiva.

### 3. LA PRODUCCIÓN DE TEXTO Y LA SUSTENTACIÓN DE SABERES

Sin ahondar más en la relación percepción, conceptualización e interacción, partiremos de estas anotaciones previas para identificar el papel que cumple la percepción en la construcción de lo que hemos denominado *sustentación de saberes*. Partiremos para el efecto de considerar la propuesta de modelo del proceso de producción del texto, planteado por Bernárdez (1995), el cual ha sido adaptado a las necesidades de producción de un texto argumentado (Correa, Dimaté, Martínez: 1999).

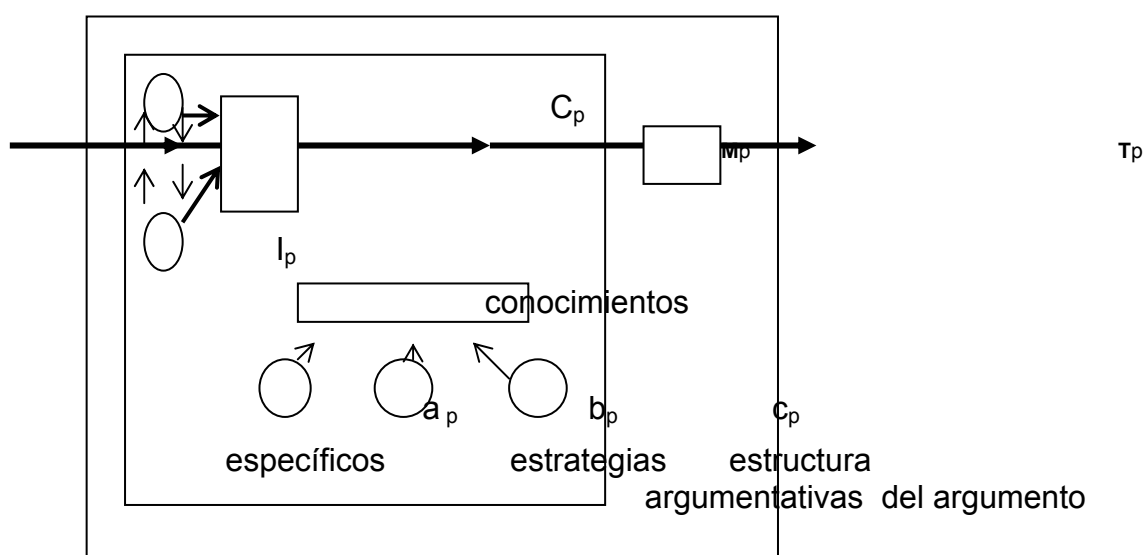
En el proceso de producción de un discurso intervienen al menos dos sistemas: el sistema mental o cognitivo y el sistema lingüístico. La integración y coordinación que estos dos sistemas alcancen internamente permitirá la estructuración del tipo de información que será emitida por el sujeto; para el caso que nos ocupa, hablaríamos de una información cuyo contenido corresponde a saberes específicos y cuyo propósito lingüístico es la sustentación. Sin embargo, aunque se alcance el nivel máximo de coordinación e integración, siempre quedará un fragmento de la información que no podrá ser transmitido (Cfr. Bernárdez: 1995: 137) y que, para el caso de la sustentación, puede ser identificado, autorregulado y ampliado –aunque no completamente– en el discurso en función de las necesidades que el contexto de argumentación plantea.

Este carácter de “incompletud” del discurso, hace que su producción se enmarque en lo que Bernárdez ha denominado sistema abierto, por cuanto es posible reconocer que su estructura es dependiente no sólo de la gramática de la lengua en la que se produce, sino

---

4 La referencia es tomada del libro *Regiones cognitivas en Colombia*, que constituye un fehaciente resultado del proceso de investigación que, acerca de las diferencias cognitivas en la población colombiana, se desarrolló en la Universidad Pedagógica Nacional.

también, de las características del productor, receptor, medio, etc.; es decir, que este sistema, por ser dependiente, está sujeto a las influencias del entorno que pueden determinar su propia dinámica interna (Cfr. Bernárdez, 1995: 137 a 139). Así, según este modelo, el proceso de producción de texto depende de factores tanto internos como externos; los primeros determinan su propia dinámica; los segundos la influencia que ejercen sobre él tanto el Contexto como Interlocutor (R). En el discurso argumentado podríamos decir que los factores internos hacen referencia a (ver Figura 1): 1. el conocimiento específico que posee el sujeto, ( $a_p$ ); 2. el conocimiento de estrategias argumentativas (descripción, explicación y analogía, entre otras) ( $b_p$ ); 3. el conocimiento de la estructura del argumento por parte de quien lo produce ( $c_p$ ); 4. el contenido del mensaje que corresponde al fragmento del mundo que se tematiza y que quiere (o debe) ser transmitido por el productor del texto (P) y que se ha designado como ( $C_p$ ); 5. la intención que tiene P de justificar, persuadir, sustentar..., al transmitir  $C_p$ , designado como ( $I_p$ ) y 6. el mensaje completo como la suma de  $C_p + I_p$ .



**Figura 1.** «Proceso de producción del texto: factores internos»

(Tomado y adaptado de Bernárdez; 1995: 140)

Los factores externos (Figura 2) como ya se dijo, corresponden a las influencias tanto del contexto (**C**) como del interlocutor (**R**), estos pueden ser: **1.** expectativas de **P** acerca del conocimiento sobre el tema que tenga **R** (**a'**); **2.** expectativas de **P** acerca del conocimiento de las estrategias argumentativas de **R** (**b'**); **3.** expectativas de **P** acerca del conocimiento de la estructura del argumento de **R** (**c'**); **4.** expectativas de **P** acerca de la distorsión de su mensaje **M<sub>p</sub>** por las características de la semiosfera<sup>5</sup> en la cual circula el mensaje (**d'**); **5.** expectativas de **P** acerca de la capacidad de **R** para salvar o ahondar en las distorsiones producidas en tal semiosfera (**e'**).

<sup>5</sup> Con el ánimo de hacer claridad con respecto al concepto de *semiosfera*, cfr. lo expuesto por Iuri M. Lotman en *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto* (p. 22-42).





#### 4. A MANERA DE HIPÓTESIS

Hemos dicho anteriormente que un sujeto que tiene como propósito socializar una información, recurre a la utilización coordinada de un sistema lingüístico y de un sistema cognitivo. El primero de ellos le permite organizar en un sistema de representación simbólica lo que el segundo ha organizado a partir del entrecruzamiento de la estructura neurofisiológica del sujeto, de sus desarrollos en el aprendizaje y de su relación con el contexto. Esta combinación se hace realidad en una situación concreta de comunicación cuando nos encontramos en una semiosfera delimitada por un carácter educativo y, por tanto, tendrá unas características específicas, en las que la recurrencia a un tipo específico de competencia comunicativa hará explícita una forma de abordaje de la realidad perceptual, una forma de organización del conocimiento (previo y nuevo) que se tiene acerca de esa realidad y una forma específica de comunicarla. Para establecer esta relación, que a su vez es también nuestra hipótesis, hemos tomado el modelo de metacompetencia comunicativa de Castro, Correa y Santiago (1999) y a partir de su propuesta hemos identificado el papel que estos tres sistemas cumplen en la producción de conocimiento.

El modelo parte de reconocer «que cada uno de los interagentes del proceso de comunicación ha interiorizado, en gradaciones diferentes, los saberes que permiten estructurar tres aspectos que condicionan la interacción: la visión que se tiene de sí mismo como locutor o como interlocutor, la visión que se ha construido acerca del otro como interlocutor o locutor y la esfera desde la cual se realiza la interacción: la del locutor o la del interlocutor. [...] En el momento en que se hagan conscientes tales saberes puede hablarse de una potenciación de la competencia comunicativa, es decir, sólo entonces será factible hablar de *metacompetencia comunicativa*» (Castro, Correa y Santiago;1999: 27).

Esta metacompetencia, según lo plantean estos autores, se hace posible en el desarrollo de esferas particulares (lingüística, pragmática, tímica, cultural e ideológica) que serán más o menos especializadas, según sea el desarrollo específico de los sistemas cognitivo y lingüístico. La percepción -y esta es nuestra hipótesis para próximos desarrollos- desempeña un rol organizador particular, por cuanto a través de ella el sujeto privilegiará un estímulo del medio en detrimento del otro e, incorporando la información perceptual que su experiencia previa le ha ofrecido, enfrentará la tarea cognitiva que se le propone como reto en el proceso de sustentación del saber. Si el contexto de desarrollo sociohistórico del sujeto lo ha dotado de un manejo cualificado de su lengua, su comportamiento perceptor captará con mayor rapidez y complejidad las características sintáctico-semánticas de la emisión propia o de la de su interlocutor y todo su sistema cognitivo se orientará hacia su mejor organización o a la identificación de aciertos o dificultades de la de su interlocutor. El proceso metacognitivo se hace fundamental en la organización cognitiva de la emisión lingüística en un contexto de argumentación, por cuanto el sujeto recurrirá a la pulcritud en el manejo del sistema para alcanzar la sustentación de su saber. Si, por el contrario, el sujeto se ha visto expuesto a una cualificación de su conocimiento cultural, posiblemente su comportamiento perceptual se orientaría a la identificación de estructuras conceptuales inmersas en su cultura que se convertirían en los recursos más acertados para su sustentación. En el caso del componente tímico, el estímulo al que atendería el sistema perceptual, estaría dirigido a las relaciones interpersonales y a las manifestaciones emotivas que en ese contexto considere relevantes para su sustentación. Igual situación puede ocurrir para los campos ideológico y pragmático que completan la estructura de este modelo de metacompetencia comunicativa.

Como puede verse, la estrecha relación entre los diferentes sistemas que constituyen el desarrollo del ser humano, hacen posible en el sujeto un comportamiento intelectual, que además tiene unas características específicas, según haya sido su desarrollo socio-histórico y según se haya establecido la interacción con su contexto, sin dejar de lado - obviamente- la de su propio desarrollo neurofisiológico.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- BERNÁRDEZ, Enrique (1995). *Teoría y epistemología del texto*. Madrid: Editorial Cátedra.
- CASTRO R., Jorge Vidal; CORREA M. José Ignacio, y SANTIAGO G. Álvaro William (1999). *Lingüística general y lingüística aplicada. De la teoría a la praxis*. Santafé de Bogotá: Coedita.
- CORREA Medina, José Ignacio; DIMATÉ Rodríguez, Cecilia, y MARTÍNEZ Álvarez, Nancy. (1999) *Saber y saberlo sustentar. Hacia una didáctica de la argumentación*. Santafé de Bogotá: Universidad Externado de Colombia-Colciencias.
- FLAVELL, John H; MILLER, Patricia H., y MILLER, Scott A. (1993). *Cognitive Development*. New Jersey: Englewood Cliffs.
- HEDERICH Martínez, Chistian; CAMARGO Uribe, Angela; GUZMÁN Rodríguez, Leonor y PACHECO Giraldo, Juan Carlos. (1995) *Regiones cognitivas en Colombia*. Santafé de Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, CIUP, COLCIENCIAS.
- LOTMAN, Iuri M. (1996) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra-Universitat de Valencia.
- LURIA, A. R. (1980) *Lenguaje y pensamiento*. Barcelona: Editorial Fontanella.
- LURIA, A. R. (1981) *Sensación y percepción*. Barcelona: Editorial Fontanella.
- VYGOTSKY, Lev S. (1979) *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Editorial Crítica.

# ***INFORMES DE INVESTIGACIÓN***

## IMPACTO DEL PROYECTO “PODEMOS LEER Y ESCRIBIR” EN EL DESARROLLO DE LA CULTURA ESCRITA EN LAS ESCUELAS LATINOAMERICANAS

Christian Hederich<sup>1</sup>  
(con la colaboración de)  
María Elvira Charria<sup>2</sup>

Desde 1995, la secretaría de Educación Pública -SEP- de México, y el Centro Regional para el fomento del Libro en América Latina y el Caribe -CERLALC-, viene adelantado un proyecto educativo de alcance regional, orientado a la formación de lectores y escritores en escuelas latinoamericanas: el Proyecto “Podemos Leer y Escribir”<sup>3</sup>.

El Proyecto Podemos Leer y Escribir parte del hecho de que todos los países de la región están comprometidos con el mejoramiento de la calidad de la educación haciendo énfasis en la lectura, la escritura y las habilidades matemáticas. Trabajando en ese sentido, los diferentes países dedican enormes esfuerzos a la capacitación de maestros y a la dotación de libros (de texto, de apoyo curricular y recreativos), sin que los resultados de estas acciones sean siempre claros, por la ausencia de seguimiento y evaluación sistemática del proceso.

En este contexto, el Proyecto Leer y Escribir pretende apoyar la tarea de los diferentes gobiernos en el mejoramiento de la calidad de la formación de niños lectores y escritores en las escuelas de educación básica, promover la evaluación de las acciones en el campo y ofrecer herramientas y recomendaciones para la gestión de políticas educativas en este sentido.

### **Estrategias y acciones**

Para cumplir con sus objetivos, el proyecto partió de la donación del gobierno mexicano de un conjunto de acervos bibliográficos. México ha venido adelantando, desde 1986, un programa editorial y de distribución de materiales bibliográficos orientado a favorecer la formación de lectores y escritores en las escuelas públicas, acompañado con algún nivel de capacitación. Este programa, único en la región, se denomina “Rincones de Lectura”, y está a cargo de la Unidad de Publicaciones Educativas (UPE) de la Secretaría de Educación Pública.

A partir de este ofrecimiento, el proyecto seleccionó, dentro de los materiales de la producción de la UPE, un Acervo Bibliográfico Latinoamericano. En la selección de los títulos se buscó un cierto equilibrio fundamentado sobre el logro de la mayor diversidad posible de géneros, estilos y formatos, intentando, eso sí, constituir un conjunto integral y organizado, y no un agrupamiento azaroso de materiales. Para subrayar este último hecho, el proyecto ha buscado promover la noción de “acervo” como unidad que debe usarse, preservarse, y enriquecerse de manera permanente. Cada acervo estuvo compuesto de un total de 93 libros y 5 cintas grabadas, para un total de 98 títulos, de los cuales 47 el programa de Rincones de Lectura tuvo a su disponibilidad inmediata, y 51 títulos que fueron especialmente producidos para el proyecto.

---

<sup>1</sup> Profesor. Dpto. de Psicopedagogía. Universidad Pedagógica Nacional.

Consultor UNESCO-CERLALC para el proyecto “Podemos leer y escribir”

<sup>2</sup> Coordinadora del Programa de Lectura. CERLALC.

<sup>3</sup> Se entiende en este contexto la palabra *regional* refiriéndose a la región de América latina y el Caribe.

El proceso de entrega de los acervos a cada uno de los países participantes en la experiencia se inició con la identificación de una, o varias, personas u organizaciones, en cada país de la región, que trabajaran en la renovación de las prácticas pedagógicas de la lectura y la escritura. Estas personas o entidades fueron invitadas a participar en el proyecto en calidad de coordinadores nacionales o locales. En cada país los coordinadores decidieron sobre la distribución de los acervos entre las escuelas que se comprometieran, mediante un proyecto pedagógico, con el trabajo en el campo de la lectura y la escritura<sup>4</sup>.

Una vez seleccionados los materiales del acervo, y firmados los convenios internacionales necesarios (SEP México - Autoridades educativas en los países - CERLALC), los acervos fueron distribuidos entre los países participantes. Los convenios estipularon el compromiso de las escuelas participantes en la experiencia en la recolección de la información necesaria para la evaluación del impacto del proyecto. Hasta la fecha se han entregado 1035 acervos bibliográficos latinoamericanos en 9 países: Colombia, Costa Rica, Chile, Cuba, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Uruguay y Venezuela.

### ***El papel de la evaluación***

Junto con la selección y distribución del acervo bibliográfico latinoamericano, uno de los pilares fundamentales del proyecto reside en la evaluación del proceso y del impacto de los acervos sobre las instituciones participantes en la experiencia.

Es innecesario justificar la importancia de la evaluación como mecanismo para el mejoramiento de la experiencia. Este era uno de los sentidos que justificaban la importancia de la evaluación, pero no el único. En este punto hemos creído que la presencia de la evaluación externa del proyecto es fundamental, no solo fuente para la elaboración de recomendaciones de política, ni para la construcción de conocimiento sobre el tema, sino también como *vitalizador* de la experiencia misma. En este último sentido, la evaluación se ha considerado también como una forma para el acompañamiento de las escuelas participantes, y como mecanismo de formación y capacitación de maestros y autoridades educativas.

Conceptuar el proceso evaluativo como *forma de acompañamiento* puede parecer extraño, o al menos inusual, por lo que me permitiré explicarlo brevemente. Dentro de una tradición mecanicista, el proceso evaluativo ha sido considerado como retroalimentación de la experiencia para la toma de decisiones políticas que conducirían a la cualificación y optimización de su impacto. Este sentido de la evaluación está presente en el proyecto, pero no es el único sentido. Dentro de otra óptica, la evaluación puede representar un punto de contacto entre escuelas en torno a un proyecto común, orientado al mejoramiento de la calidad de su labor. En este sentido, la evaluación permite a la institución hacerse visible a los ojos de las otras instituciones, cercanas y lejanas, participantes también en la experiencia. Así, la evaluación es parte del diálogo necesario entre las instituciones, y constituye un espejo que permite, a cada cual, conceptualizarse en su desarrollo frente a un proyecto común.

---

<sup>4</sup>Estos coordinadores no fueron remunerados económicamente por su participación en el proyecto. Sea este el espacio para reconocer y agradecer su importante y desinteresada participación en este esfuerzo. Las coordinaciones estuvieron a cargo de las siguientes personas: Colombia: Martha Cárdenas (Asociación Distrital de Maestros) y Alba Luz Castañeda (Secretaría de Educación de Santafé de Bogotá); Costa Rica: Elizabeth Villalobos (Ministerio de Educación Pública) y Arnobio Maya (SIMED); Chile: Clara Budnick (Ministerio de Educación); Cuba: Georgina Arias (Ministerio de Educación); El Salvador: Martha Gladys de Palacios (Ministerio de Educación); Honduras: Ingrid Cortés (Ministerio de Cultura, Arte y Deporte); Nicaragua: Eduardo Baez (Fundación Libros para Niños) y Yadira Morales (Ministerio de Educación); Uruguay: Rosario Nougues (Federación Uruguaya de Maestros) y Eloisa Salvo ((Ministerio de Educación y Cultura); Venezuela: Wallis de Gómez (Red Latinoamericana de Alfabetización) y Norma Gonzalez (Ministerio de Educación).

Ahora, la evaluación también ha tenido su parte en la *formación y capacitación* de las comunidades educativas. Para ello, dirigimos una serie de encuestas que debían ser respondidas por diferentes participantes de la comunidad educativa: director escolar, coordinador del proyecto en la escuela, maestros, alumnos y padres. En cada una de estas encuestas, además de que se cumplía con el objetivo de informar a cada cual acerca de la experiencia misma, las mismas preguntas sugerían actividades y posibilidades para el mejor aprovechamiento de los materiales. Así, al tiempo que el maestro informaba sobre su aproximación a los materiales del acervo, encontraba sugerencias hacia la promoción de su uso, las actividades a realizar con los materiales, etc. Esto ocurría de forma similar en todas las encuestas.

La experiencia de los diferentes países fue recogida en reuniones internacionales celebradas en México. Durante estas reuniones, se expusieron los resultados del análisis regional así como las experiencias particulares de los diferentes países, e incluso de algunas escuelas específicas, durante el desarrollo del proyecto. Hasta el momento dos reuniones se han celebrado que coinciden con dos momentos de análisis de la experiencia.

Concluyendo, desde una perspectiva epistemológica consideramos que la evaluación no ha sido un componente extraño al éxito del proyecto, sino que, por el contrario, explica en buena medida los logros. El “observador”, ha tenido su parte en el logro del “observado”. El resultado de un compromiso cada vez mayor con esta forma de conceptualizar el proceso evaluativo ha sido un viraje progresivo hacia formas cada vez más participativas de la evaluación. Expondremos estos avances más adelante, cuando tratemos la prospectiva del proyecto. Antes, deberemos explicar la forma en que se ha elaborado el análisis de la experiencia, y algunos de los principales resultados.

### ***La naturaleza del análisis***

El objetivo último de la entrega de los acervos, y de la experiencia misma es un objetivo de naturaleza *cultural*: la apropiación de la cultura escrita por parte de cada uno de los participantes en la experiencia.

Para dimensionar las dificultades de esta empresa, debemos considerar que la población atendida en las escuelas públicas, en la mayoría de nuestros países, está en su inmensa mayoría culturalmente alejada de la escritura en su cotidianidad familiar. En esta situación, para muchos niños los modelos lectores y escritores más determinantes sólo se están viviendo en la escuela.

Ahora bien, si es la escuela la que representa la cultura escrita en la cotidianidad de los estudiantes, debe por otro lado reconocerse que, de manera general, el modelo de escuela que ha prevalecido en la región está lejos de la cultura escrita, tanto desde el punto de vista administrativo, como del punto de vista pedagógico. Así, una buena parte de las escuelas latinoamericanas permanecen de por sí alejadas de la cultura escrita, y una buena parte de los maestros, incluso aquellos dedicados a la enseñanza de la lectura y la escritura no son, en sí, lectores y escritores.

De esta manera, al acercarnos a analizar los efectos de la llegada de los libros, debemos considerar, no sólo los indicadores del comportamiento lector de los alumnos, sino también los indicadores de avance en la familia, además de examinar los logros del programa en la construcción de cultura escrita en la escuela, desde la escuela, y como escuela. Esto es, los avances del maestro como lector, los avances en la conformación del aula como espacio de lectura (avances pedagógicos en la lectura), y los avances de la escuela en relación con la capacidad de colocar el acervo a disponibilidad de los participantes y mantenerlo.

Así, nos encontramos con un análisis, que por su naturaleza, concibe como logros las aproximaciones de alumnos, familias, maestros e instituciones a la cultura de lo escrito. Algunos de estos logros, a su vez, pueden ser considerados como factores potencialmente asociados con otros niveles de logro. Por ello, nuestra concepción del logro es más bien holística: los diferentes entornos se aproximan a la cultura de lo escrito, y los niveles de proximidad alcanzados en unos niveles son, al tiempo, factores que en otros niveles resultan condiciones necesarias.

La presentación general de los resultados del proyecto en los diferentes niveles de análisis para los diferentes actores participantes en la experiencia escapa a los alcances del presente artículo. En lo que sigue, presentaremos algunos de los principales resultados obtenidos durante la segunda etapa del análisis.

## **Método**

### **Población y muestra**

En términos de las escuelas participantes, se buscó recoger información sobre la totalidad de las instituciones participantes en el proyecto, aunque este logro no fue posible por las dificultades inherentes a la coordinación de un conjunto tan diverso de tiempos escolares.

La información disponible, para la segunda etapa, fue recogida de un total de 483 instituciones en 6 (seis) países: Colombia, Costa Rica, Cuba, Honduras, Nicaragua y Venezuela.

### **Muestra efectiva (segundo momento del análisis)**

PAÍS	Instituciones		Maestros		Niños		Padres		Número de acervos
	N	%	N	%	N	%	N	%	
Colombia	135	28.0	429	26.8	751	32.1	418	23.3	200
Costa Rica	34	7.0	0	0.0	0	0.0	0	0.0	50
Cuba	144	29.8	742	49.4	631	27.0	598	33.3	150
Honduras	37	7.7	29	1.8	43	1.8	38	2.1	50
Nicaragua	81	16.8	169	10.6	192	8.2	156	8.7	135
Venezuela	52	10.8	230	14.4	720	30.8	587	32.7	200
Total	483	100.	159	100.	2337	100.	179	100.	785
		0	9	0		0	7	0	

En el caso de Costa Rica, contamos con información de las instituciones, pero no tenemos información de maestros, padres y alumnos, en tanto que los tiempos para adelantar la tarea en el país no lograron coincidir con los del presente análisis<sup>5</sup>

La ausencia en la muestra de algunos países participantes del proyecto obedece a dos razones: por un lado, razones de tipo técnico que no logramos resolver hasta el momento del análisis, nos han impedido que la información de Uruguay, que corresponde a 73 escuelas, 226 maestros, 178 niños, 166 padres, sea incorporada; de otro lado, nos

<sup>5</sup> En un tipo de trabajo regional como el presente, en el que nos estamos insertando en los desarrollos educativos de los países, y no construyendo un propio equipo del proyecto, es fundamental comprender la dificultad para obtener la misma información, en el mismo tiempo, y con las mismas condiciones en todos los países. Debe considerarse un logro grande en la ejecución del proyecto, el propio hecho de haber logrado obtener la información con la que hoy se cuenta para este estudio.



encontramos con la ausencia de El Salvador y Chile, países en donde, en el momento de elaborar el análisis, el acervo llevaba menos de un mes de estar en las escuelas.

## Variables

Nivel de análisis	Variables
Escuela	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cubrimiento del trabajo en la escuela; cuantificación de la población participante.</li> <li>• Localización, clasificación y control de los acervos, como un paquete de tres variables que hablan del acceso real a los libros y el cuidado y conservación de los mismos, y que hemos englobado en el concepto general de <i>disponibilidad</i>.</li> <li>• Participación de diversos miembros de la comunidad escolar en tareas para facilitar el acceso y cuidado de los libros.</li> <li>• El aumento de las colecciones y las formas de lograrlo.</li> </ul>
Maestros	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El número y tipo de libros que señala haberle interesado</li> <li>• La diversidad de estrategias que usa en el trabajo con los libros</li> <li>• El tipo de capacitación que ha recibido</li> </ul>
Alumnos	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El número de libros que ha leído, indicado por el número de títulos que es capaz de recordar como de su gusto o disgusto</li> <li>• Los lugares donde los lee</li> <li>• El tipo de libros que le gustan y le disgustan y las razones que explica para ello</li> <li>• La lectura de algunos de estos libros por parte de su familia</li> </ul> <p>Las recomendaciones que da para mejorar el préstamo en la escuela.</p>
Padres	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El número de libros que ha leído -retomado por el número de libros que es capaz de recordar como de su gusto o disgusto</li> <li>• Los lugares donde los lee</li> </ul>

La naturaleza diversa de las variables ha invitado a un trabajo que ha implicado tanto un análisis cuantitativo, como una mirada cualitativa de otro tipo de información para una descripción y comprensión de la situación. Hemos trabajado su descripción, y comprensión, pero a la vez hemos buscado relaciones cuantitativas entre algunas de estas variables.

## Resultados

### Cobertura del programa

De acuerdo con los datos disponibles, la cobertura actual del proyecto es verdaderamente significativa. En total, en las 441 instituciones sobre las cuales tenemos información, pueden distinguirse 159.796 alumnos, 6.184 maestros, 1.108 directivos docentes, y 11.641 adultos no maestros, directamente participantes en la experiencia. En promedio, cada institución vincula con el proyecto a poco más de 341 alumnos, 14 maestros, y más de 2 directivos (entre los que se cuentan rectores y coordinadores académicos).

Calculada la proporción de la institución que directamente participa en esta experiencia, los resultados indican que casi el 80 % de los maestros y el 86.6% de los alumnos están participando activamente en el programa. Estas cifras muestran una proporción muy alta de la población escolar que se encuentra vinculada con la experiencia. El valor del 100%

de esta relación, corresponde a un proyecto generalizado que se hace institucional, con mayores probabilidades de que pueda pervivir e irse incorporando en el proyecto pedagógico fundamental de la institución.

### **La disponibilidad: un logro institucional**

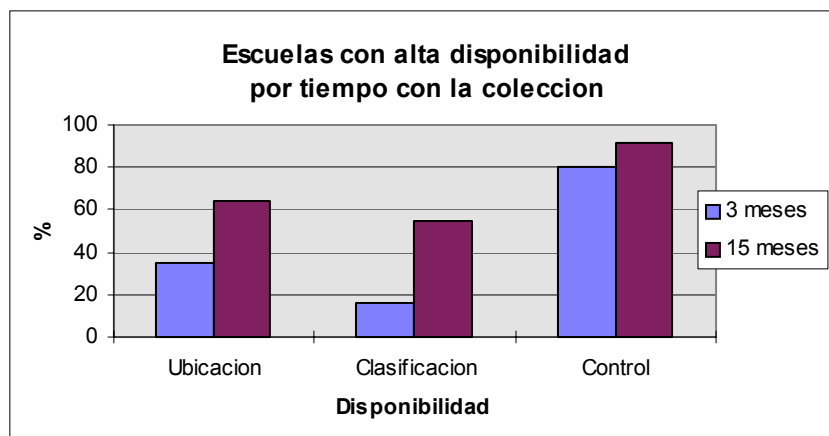
Con variaciones y particularidades, cuando una colección de libros llega a la escuela latinoamericana ésta es vista como la llegada a casa de un regalo muy deseado, que percibimos como muy hermoso e importante, pero con el cual no tenemos un contacto cercano en nuestro contexto cultural. Puede ocurrir que, aunque le admiremos, empecemos por ponerlo en lugares en los que nos estorba, o en sitios poco prácticos para encontrarlo. Finalmente, a medida que aumente nuestro contacto con los libros ocurrirá que le iremos encontrando el lecho perfecto que lo incluya en nuestro hogar.

Buena parte de las dificultades iniciales con los libros se explican por una tensión fundamental, siempre presente en la escuela, que hemos denominado la tensión *uso-permanencia*. Por un lado, si los libros se usan, se leen y se prestan, ocurre que en mayor o menor medida estos se dañan y se pierden. Al ser parte del “inventario escolar”, esto le implica al responsable del mismo su reposición. Para evitar estas pérdidas, los libros con frecuencia se mantienen encerrados, y se restringe su acceso y su uso. En la medida en que no hay préstamo, los libros no se despistan y menos se pierden pero, claro, bajo la condición de que no se usen. En cualquiera de estos dos casos los libros dejan de estar disponibles a la comunidad: bien por que se han perdido, o bien porque no hay acceso a los mismos, lo cual al final, como dice la canción, “...no es lo mismo, pero es igual”.

Así hemos concebido la disponibilidad, como un equilibrio entre los dos polos de la tensión entre el uso y la permanencia, según el cual los materiales permanecen completamente accesibles a todos los participantes, intentando prolongar su vida útil hasta el máximo de las posibilidades. El logro de la disponibilidad es un reto institucional que con frecuencia es difícil de conseguir en las escuelas a las que han llegado libros, y lo hemos considerado como la medida institucional del logro más importante. A fin de hacer operacional el concepto de disponibilidad, dentro del análisis se examinaron en detalle los indicadores de 1] ubicación de los materiales en la escuela; 2] la clasificación de los mismos; y 3] el control del préstamo.

Presentar una análisis detallado de la disponibilidad lograda por las escuelas consideradas en la muestra en cada uno de estos indicadores queda por fuera de las posibilidades de espacio en el presente artículo. Baste mencionar que los resultados indican una alta disponibilidad de los materiales en las escuelas, directamente relacionada con el tiempo que lleva la escuela de trabajo con el proyecto.

En el momento del segundo análisis, las instituciones consideradas para el mismo habían mantenido el acervo entre tres meses, para el caso de las instituciones de Honduras y Venezuela, y 15 meses para el caso de las instituciones de Colombia, Cuba y Nicaragua. En estos términos contamos con información de 123 escuelas (25% del total) que llevaban en ese momento tres meses con sus acervos, frente a 360 escuelas (75%) que llevaban 15 meses, un año más, desde que iniciaron su proceso.



Los resultados muestran una relación directa y altamente significativa, en las tres dimensiones examinadas, entre los niveles de disponibilidad del acervo y la trayectoria de la institución en el proyecto. Cuando el acervo llega a la escuela, llega posiblemente como un elemento extraño, para el cual no hay un lugar definido, y con el cual no se sabe con claridad qué puede o debe hacerse. En muchos casos, por la naturaleza de la tradición de la administración educativa en la región, la colección es considerada como algo valioso y costoso que debe ser preservado a toda costa, aunque ello implique no utilizarlo. Por esta razón, en ausencia de un espacio previamente adecuado para cumplir con las funciones de biblioteca, los libros son guardados en el lugar que se considera más seguro: la dirección escolar. En este contexto, la organización de los libros puede no ser considerada necesaria, o bien ser hecha con criterios apropiados para el adulto. No es frecuente en esta situación que los materiales se presten a los maestros, alumnos o padres. Cuando existe préstamo, el control de él puede tomar dos formas: la primera, establecer un rígido control, con múltiples requisitos que aseguren la devolución del libro; o la segunda, no establecer control, en la medida en que la relación directa de autoridad garantizaría graves repercusiones a la falta. Este es un manejo altamente centralizado y jerarquizado del recurso, caracterizado por muy bajos niveles de disponibilidad de los materiales, tanto en lo relacionado con su ubicación, como con su clasificación y control.

En la medida en que el acervo permanece dentro de la institución y los maestros lo trabajan, los libros empiezan a ser solicitados por niños y padres, lo cual seguramente presionará por una mayor disponibilidad inmediata de los libros, lo que a su vez hará patente la necesidad de su mantenimiento, así como de un control más eficiente y sistemático del préstamo. El resultado: progresivamente las instituciones incrementan la disponibilidad, inmediata y a futuro, de la colección. Se esta, acá, incorporando la escuela en la cultura de lo escrito.

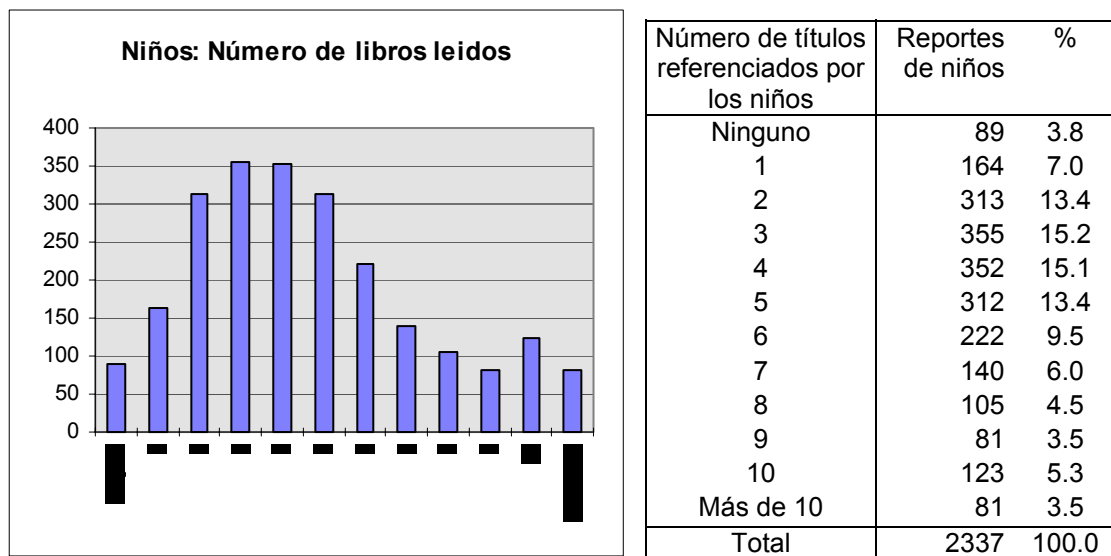
## Alumnos

### Libros leídos

Aunque el número de libros leídos no determina de ninguna manera definitiva al lector, sí sabemos que sólo en la medida en que el lector se encuentre con más y más libros tendrá mejores posibilidades de encontrar aquel o aquellos libros que verdaderamente podrán conmoverlo internamente y a partir de esta experiencia, consolidar una relación con la palabra impresa. Por ello, el número de libros leídos es el mejor descriptor de un lector en proceso de avance dentro de la cultura de lo escrito.

El número de libros leídos por los niños dentro de la colección del acervo fue obtenido por la cantidad de títulos específicamente referenciados por el niño como de su gusto o disgusto dentro de la colección. Conocemos que ello está limitando el número de libros que consideramos leídos a aquellos que el sujeto recuerda y que, en muchos casos, entendiendo el efecto del tiempo sobre el recuerdo, pueda ser que no se recuerde todo lo leído. Sin embargo, nos ha parecido que, tomado así, el dato es la manera más fiable de aproximarnos a conocer el número de libros leídos.

Los resultados indican un promedio de poco más de 4.71 libros leídos por niño. Sólo 89 de los niños escuestados (3.8%) no reportaron ningún título, y 81 (3.5%) referenciaron más de 10 títulos.



El bajo porcentaje de niños que reporta no haber leído libros del acervo es notorio, si tenemos en cuenta que la muestra ha tenido una alta participación de alumnos de primer grado. Sabemos que aunque hoy en día comprendamos que se espera que la totalidad de los niños tengan alguna experiencia lectora desde tempranas edades, la escuela tradicionalmente no ha facilitado el encuentro de los alumnos con los libros sino hasta que “saben leer” y ello corresponde, en la jerga de la escuela, básicamente a partir del segundo grado. Este dato nos permite aventurar que, en las escuelas del estudio, el libro ha encontrado lectores aún entre los más pequeños y que son pocos, aunque no despreciable en número, los niños que en el plazo de tiempo que el acervo lleva en sus escuelas no han leído.

La posibilidad de reconocer relaciones placenteras o displacenteras frente al encuentro con los diversos textos es una de las características de los lectores. Así, el hecho de que un porcentaje de los alumnos que registraron información estén en posibilidad de hacerlas explícitas nos está indicando un avance en su comportamiento lector, pocas veces atendido en la tarea escolar en la que casi siempre se trabaja con un libro y todos los alumnos deben interesarse por él, cerrando de alguna manera la expresión de los sentires de los alumnos frente al material<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Las razones aducidas por los alumnos a su gusto o disgusto frente a algunos libros fueron examinadas en detalle, con resultados muy interesantes. Para mayores detalles, consúltese el informe técnico.

**Recuadro**

No. de libros que disgustan	N	%
0	2031	86.9
1	190	8.1
2	63	2.7
3	53	2.3
Total	2337	100

Entre los títulos referenciados por los muchachos, la enorme mayoría eran mencionados como libros que les habían gustado. Existen 306 niños (13.1%) que lograron manifestar su disgusto por algún o algunos de los libros que habían leído: 190 lo manifiestan frente a un libro, y 116 por dos o tres, y exponen razones para ello. Este es un indicador de desarrollo del comportamiento lector nada despreciable.

**Lugares de lectura**

A medida en que se avanza en el proceso lector, la actividad lectora es cada vez más un acto personal-individual y en menor grado, un acto compartido-social. La lectura en el aula es una actividad compartida y social que tiene connotaciones específicas. En general, es una lectura dirigida y controlada por el maestro, con claros objetivos que definidos por él en función de sus objetivos de enseñanza, sin que necesariamente estos coincidan con los del alumno; allí la lectura tiene fundamentalmente connotaciones de actividad social. Fuera del aula, el alumno puede ejercer la lectura como acto individual y personal, de acuerdo a sus objetivos aunque también encontrará algunas ocasiones en las que tenga y/o quiera ejercer la lectura de los libros del acervo como actividad grupal. Las posibilidades de ejercer la lectura en el aula y fuera de ella, permiten considerar que, al menos potencialmente, este lector puede acercarse a ellos de manera individual y social. Aunque los datos registrados no permiten explorar el tipo de relaciones lectoras - sociales o individuales- establecidas por los alumnos, vale la pena examinarlo y explorar sus relaciones con el número de libros leídos.

De los 2.248 niños sobre los que obtuvimos información, 654 (29%) no reportaron específicamente ningún lugar de lectura. Descontando éstos, la gran mayoría de los niños dijeron haber leído sólo en el aula (37.2%), el 18.7% haberlo hecho sólo en la biblioteca, y el 14.1% haberlo combinado entre el aula y la casa. Sólo 60 niños, que representan el 3.8% dicen haber leído en los tres lugares.

Las relaciones entre los lugares de lectura del niño y el promedio de los libros que referencia son bastante interesantes.

Primero, examinado cada lugar por separado, se observa que los niños que manifiestan haber leído en la biblioteca o en la casa muestran un promedio significativamente mayor de títulos leídos que aquellos que no leyeron en estos lugares. Esta relación no se observa respecto de la lectura en el aula.

Segundo, y de forma consistente con lo anterior, se observa que los niños que manifiestan haber leído en dos o tres de los lugares propuestos muestran un número significativamente mayor de títulos leídos que aquellos que sólo mencionan un lugar.

Los resultados son claros en indicar que, si bien la lectura en el aula puede ser una buena introducción al mundo del libro, en la medida en que los niños independizan su lectura de la actividad del aula y la ejercen en la biblioteca o en la casa, además de lo que esto significa en términos de su desarrollo como lectores, muestran también un número mayor de títulos leídos.

## Recuadro

	Lectura en el aula			Lectura en biblioteca			Lectura en casa		
	Promedi o	Desv. de St.	Caso s	Promedi o	Desv. de St.	Caso s	Promedi o	Desv. de St.	Caso s
	libros leídos			libros leídos			libros leídos		
NO	4.6669	3.1604	1273	4.2543	2.8700	1691	4.5062	3.0378	1780
SI	4.7585	2.9118	1064	<u>5.8978</u>	3.1841	646	<u>5.3555</u>	2.9987	557
Total	4.7086	3.0494	2337	4.7086	3.0494	2337	4.7086	3.0494	2337

Examinado cada lugar por separado, se observa que los niños que manifiestan haber leído en la biblioteca o en la casa muestran un promedio significativamente mayor de títulos leídos que aquellos que no leyeron en estos lugares. Esta relación no se observa respecto de la lectura en el aula.

No. de lugares de lectura	Promedi Desv. Casos o de St.		
	libros leídos		
1	4.9202	2.9964	1040
2	5.6822	2.8087	494
3	6.2500	3.2554	60
Total	5.2064	2.9756	1594

Los datos sobre la diversidad de los lugares en que los niños leen los libros muestran que cerca del 65% manifiestan haber leído sólo en un lugar, 31% en dos lugares, y sólo cerca del 4% muestran haber leído en los tres lugares propuestos. Los resultados indican que, a mayores lugares de lectura, mayores promedios de lectura.

## Maestros

En general, la actividad que con mayor frecuencia proponen los maestros a sus alumnos es la de lectura en voz alta (82%). Las actividades de escritura son propuestas por el 65% de los maestros, le siguen en orden descendente los trabajos de exploración del material (50%), la creación de cuentos colectivos (47%), y otras<sup>7</sup> (27%).

No es posible señalar una sola actividad pedagógica como la que verdaderamente promueve el uso de los libros por encima de otras. Así como los libros son diversos, los momentos, los espacios, y los propósitos para leer, también lo son. Es por ello, que hemos de considerar que la variedad de estrategias usadas por el maestro puede ser un indicador de logro, en tanto, estará con ello posibilitando a los alumnos diversos tipos de encuentros con los libros, y a la vez desarrollando en ellos variedad de aspectos de las habilidades que involucran los actos lectores.

<sup>7</sup>Estas últimas respuestas fueron rastreadas, una por una, y posteriormente categorizadas. Al respecto, véase el informe técnico del segundo momento de análisis, publicado en la hoja web del Cerlalc: [www.cerlalc.com](http://www.cerlalc.com).

En relación con la diversidad de actividades, sólo 34 maestros (2.1%) dicen no haber ejecutado ninguna actividad, y una minoría (13.7%) mencionan sólo una actividad, con frecuencia, la lectura en voz alta. En contraste, más del 55% de los maestros reportan realizar al menos tres tipos diferentes de actividad con los libros. Los resultados indicaron que, a mayor diversidad de actividades de los maestros, mayores promedios de lectura por parte de sus alumnos.

### Recuadro

Actividad	Número	% de reportes
Lectura en voz alta	1310	82%
Actividades de escritura	1033	65%
Exploración libre de los libros	806	50%
Creación de cuentos	759	47%
Otras actividades	425	27%
Total	1599	100

### Gráfica

Numero de actividades diferentes	Promedios de lecturas	D.S	Casos
1	4.40	2.37	61
2	4.91	2.66	192
3	5.11	2.67	190
4	5.10	2.45	168
5 o más	5.53	2.55	55

### Padres

De acuerdo con los datos, un elevado porcentaje de padres (94%), relacionan al menos un título del acervo, obteniéndose un promedio de lectura del acervo sorprendentemente alto (3.58). Sólo 107 padres (6%) reportan no haber leído ninguno de los títulos de la colección, lo que resulta ser significativamente bajo.



Número de libros leídos	N	%
0	107	6.0
1	205	11.4
2	358	19.9
3	318	17.7
4	262	14.6
5	206	11.5
6	117	6.5
7	74	4.1
8	90	5.0
9 o más	60	3.3
Total	1797	100

Sólo cerca del 20% manifiesta haber leído en la escuela. Los padres que leyeron en casa muestran un mayor promedio de libros leídos (3.82) que aquellos que no lo hicieron (2.85).

Lugares de lectura	No. de padres	%
Lectura en casa	1320	88.9
Lectura en escuela	282	19.0
Lectura en otro lugar	32	2.2

Tal y como se espera, la gran mayoría de los padres (90%) dicen haber leído los títulos del acervo en la casa. La lectura de los padres en su casa, vista como posibilidad de llegada del libro al hogar, con todo lo que ello significa para el niño en relación con su posibilidad de observar y/o compartir momentos lectores en familia, es importante para favorecer sus desarrollos lectores, y constituye un logro importante del proyecto.

Por otro lado, vale mostrarse sorprendido ante el dato que el 19% de los padres indican haber leído en la escuela. Aunque sea una minoría todavía la que lee en la escuela, se trata no ya de lecturas que los padres han adelantado en la mayor parte de las veces promovidas por los hijos que posibilitan el encuentro con el libro al llevarlo a la casa, sino de lecturas que posiblemente se han dado en el marco de su acercamiento al local escolar para reuniones, y que le dan la posibilidad al padre de una elección personal del libro. Es un logro escolar de gran importancia para las escuelas de nuestra región abrir las puertas de la escuela a los padres para invitarlos a encontrarse con los libros

### **Conclusiones y prospectiva**

En síntesis, el proyecto "Podemos leer y escribir" se perfila como un esfuerzo con altos niveles de impacto en la población atendida. Los alumnos leen los títulos del acervo y construyen sus propias posiciones sobre los materiales leídos. En buena parte esto se ve favorecido por maestros que implementan diferentes actividades con esos libros. Los alumnos, por su parte llevan los títulos a sus casas y estos títulos son leídos por sus padres. Asistimos en estas escuelas a un proceso de progresiva aproximación cultural a la lengua escrita.

Esta dinámica cultural, de aproximación a lo escrito se presenta, con particular intensidad, en escuelas que dan alta disponibilidad a los materiales: que los ubican en sitios accesibles para todos, que los clasifican, los prestan, los reparan, y mantienen un control claro y sencillo del préstamo. Esta ganancia de disponibilidad es, insistimos,



progresiva: entre más tiempo lleva la escuela participando en el proyecto, mayor es la disponibilidad de sus materiales.

Cabe preguntarse por las razones que explican estos altos niveles de impacto. Varias razones ya han sido expuestas: 1] la calidad, diversidad y pertinencia de los materiales, 2] la estrategia de distribución de los mismos, que se iniciaba en la elección de coordinadores nacionales y locales y que estimulaba la formulación de proyectos pedagógicos institucionales orientados hacia la lectura y la escritura-, y 3] el acompañamiento derivado de la evaluación y el seguimiento de la experiencia.

Todas estas razones podrían apuntar en la misma dirección: a pesar de las limitaciones de recursos, el proyecto “Podemos Leer y Escribir” ha mantenido una motivación básica en sus participantes a través de la conformación de una red de trabajo pedagógico que, de muchas maneras, se mantiene, se retroalimenta y se perfecciona en el logro de sus objetivos. Sin esa motivación básica, el proyecto carecería de la base que le da unidad y sentido.

Para intentar fortalecer esta dinámica, se ha propuesto un perfeccionamiento de la evaluación y seguimiento de forma que, a través de un proceso de autoevaluación, las comunidades escolares identifiquen con mayor claridad sus logros y carencias frente a su trabajo en la lectura y la escritura.

Esta propuesta está siendo muy bien acogida en todos los países<sup>8</sup> que empiezan a trabajarla con los directivos, supervisores y maestros. Podemos suponer que, de lograrse este tipo de proceso en las escuelas participantes, los objetivos del proyecto se habrán cumplido en su totalidad. Las escuelas habrán iniciado un proceso de aproximación a la cultura escrita ya prácticamente irreversible. en el que toda la comunidad estará íntimamente comprometida.

---

<sup>8</sup> Los procesos de autoevaluación se adelantarán con la participación en el proyecto de nuevos países en los que además de las escuelas incorporaremos a Escuelas Normales e Institutos de Formación Docente. Los países que trabajan ya en el proyecto son: México, Honduras, Guatemala, El Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Venezuela, Cuba, Chile, Uruguay

***INSERTO***

## SEIS FRAGMENTOS MODERNOS

Por Felipe Ardila<sup>1</sup>

### I

#### LES FLEURS DU MAL

Me quiere...No me quiere...Me quiere...No me quiere...Me quiere...No me quiere...Me quiere...No me quiere...Me quiere...Otra vez, No me quiere. Días se sucedían y aquel hombre se enardecía de su mala racha. Nunca un final con un Me quiere...aahhh ¡Tanto lo deseaba! De pronto, después de largas sesiones, creyó entender que al alterar el orden del inicio se alteraría, a su vez, el resultado final: No me quiere...shass. Me quiere...shass. No me quiere...shass. Me quiere...shass. No me quiere...shass. Me quiere...shass. No me quiere...shass. Me quiere...shass. No me quiere...shass. Me quiere...y shass. Justo en ese mismo instante el hombre intuyó atribulado -pues no le era dado el don de la consciencia- que aunque cantara fuerte pétalos de margaritas, al arrancar con el alicate, de un jalón la última uña del torturado, shasss, éste le gritaría, por los siglos de los siglos, su odio de muerte.

---

<sup>1</sup> Profesor del Departamento de Lenguas de la Universidad Pedagógica Nacional

II  
**EL MIMO**

A Leandro Cerro

El público observa al mimo. El mimo observa al hombre. El público mira al hombre que el mimo mira. El hombre camina lento, con la cabeza inclinada, repasando, ya por una página ya por otra, la hoja de una agenda. El mimo, cada vez más cerca... camina lento, con la cabeza inclinada, repasando, ya por una página ya por otra, la hoja de una agenda... Suena la algarabía del público que hace el callejón. El hombre levanta el rostro y ve, con desconcierto, a la gente que se aglomera a derecha e izquierda. El mimo... levanta el rostro y ve, con desconcierto, a la gente que se aglomera a derecha e izquierda... Suena, más fuerte, la risa del público. El hombre arquea las cejas, distiende los labios, detiene los ojos en alguien. El mimo ...arquea las cejas, distiende los labios, detiene los ojos en alguien... Se precipitan las risotadas del público. Sólo alguien no ríe. El hombre insulta con palabra y gesto, atropella. El mimo...insulta con gesto, atropella... El hombre mira, por primera vez, al mimo. El mimo...mira... La risa dobla los cuerpos de los espectadores. El hombre empuña un revólver. El mimo...empuña un revólver... La gente huye despavorida. Algunos se guardan tras las bancas del parque y observan. El hombre corre hacia el mimo. El mimo...corre... El hombre dispara. El mimo...dispara... y hace un movimiento de más: con una mueca extraña en el rostro cae al piso. La gente, a lo lejos, observa a quienes, guardados por las bancas, observan al hombre que, con el revólver en la mano, observa al mimo, mientras un hilo de sangre mira el agua lenta que corre por el canal de la acera.

### III EL ACTOR

La llovizna persiste midiendo sus fuerzas para largo rato. El centro de Bogotá se entume de frío. En una de las bancas de la plazoleta, el actor medita. La obra lo golpea cada vez que tiene que jugar su papel de pordiosero en ella...Y las prostitutas, los locos, los desvalidos, los deshausiados abandonados en el desvarío de sus laberintos... El actor se protege del tiempo con las largas y anchas hojas del periódico. Por sus harapos resbalan algunas gotas que le inundan los zapatos rotos. El parque y la calle están solos, escuchando la lluvia que persevera, terca, en la noche. La luz de neón cae sobre el papel y deja ver las líneas de un humo marihuanero que se entretiene jugando a las sombras. El reloj de la capilla marca la una de la madrugada. Todos se han ido ya, mientras él sigue cavilando sobre este maldito texto que le ensaña la conciencia. La lluvia persiste. Dos automóviles se detienen justo frente al actor. De la puerta trasera del mercedes verde baja un hombre corpulento, de cabellos canos, sereno, al que le sostiene un paraguas el - que debe ser- chofer. Del renault desciende una mujer alta, fuerte, segura. El del mercedes le entrega un arma y se introduce en el auto. El chofer cierra la puerta y se marchan dejando un rastro de vapor y algunas notas de Beethoven que la lluvia aplasta contra el pavimento. La mujer se acerca, le levanta con cierta delicadeza las hojas del periódico y le apunta el cañón a la frente. El hombre la mira. No habla. Sus ojos apenas esperan. Ella dispara y da un brinco hacia atrás. Observa su falda. Reaccionó a tiempo. El actor cae de bruces al piso enredado en el sudario de sus harapos. El papel periódico protege el charco de sangre de la lluvia que aún persiste. La mujer se aleja en el renault, con la radio en bajo volumen. Hoy lo encontraron los hombres de la limpieza.

**IV**  
**HOMOSEXUALES**

-¿Y usted qué mira, so maricón?

-¿?

-¿Qué? ¿Le gusto?

-...

-Oiga Juan, cójalo.

-Cójalo usted, don Jaime, que se escapa por la escalera.

Un hombre viejo le hace zancadilla y lo obliga a rodar escaleras abajo. ¡Bravo, don Roque!, pásenos el zurriago. El palo se estrella contra la cara y abre una herida que parte la ceja depilada y se extiende hasta el arete de la oreja. Déjenme ¿sííí? Por favor, déjenme ¿Sííí?, implora, con lágrimas que se confunden en la sangre. Y llora. ¿ah? vean no más a la bebita. ¡Llora!. Otro se enardece. Se acerca y frota su pene en el trasero del muchacho caído. El pene se enarbola y todos ríen a carcajadas. ¡Déjenlo ya!- grita el tendero. Las miradas lo fulminan. Déjeme a mí, don Pacho, pa' demostrarle a esta damisela lo que es un Hombre. El muchacho lloriquea. Unas tijeras cortan el cabello largo que cae al suelo con una tira de piel. Mal ejemplo para la juventud, el que traían al pueblo estos maricas de la ciudad. Patéelo, don Pedro, yo se lo tengo quietico. Don Pedro mantea su ruana sobre el hombro, se acaballa en la espalda del muchacho, se convulsiona. El muchacho lloriquea, atrapa las cuerdas del zurriago que presinan el cuello. El viejo hala con todas sus fuerzas, el rostro se enrojece, las venas se brotan. Dobla los dedos ¡TIRE MAS, DON PEDRO! ¡TIRE MAS!...¡TIRE!... El tendero saca el cadáver a la acera. Un niño contempla la pintura de los párpados, extendida sobre la palidez del rostro muerto.

V

**EL ESTUDIANTE DE ARTES**

El pasajero hace sonar el timbre. El bus -para ejecutivos- no se detiene en el paradero señalado.

-Pare, por favor...

El conductor no detiene el bus. El pasajero timbra de nuevo.

-¡Eso es pa' que aprenda a timbrar!.

-Pero si yo le timbré en el paradero.

-No timbró, se le pegó el dedo al timbre.

El semáforo en rojo detiene el vehículo. El conductor no abre la puerta.

-Puede dejarme aquí, por lo menos...

-Si usted paga el parte...

El conductor acelera. Los pasajeros se zarandean en sus puestos.

-¡Vééé, pero parale, hombre!.

-Salte aquí, lambón. Pe.da.zo de ma.ri.ca.

-Marica su papá, ¡**CA. BRON !**

-Pare, pues, hombre, que a mí no me interesa conocer a su madre.

El conductor detiene con violencia la marcha. Esculca bajo el sillón. Brilla un machete. En la mano del pasajero aparece, de pronto, un revólver. Dispara. El estudiante de arquitectura que se había levantado de su puesto, se dobla sobre la palanca de cambios. El icopor de la maqueta se despedaza en la máquina registradora. Las mujeres gritan, lloran; se oye el estallido de un vidrio, los pasajeros escapan por las ventanas, se pisotean. Estorbando el paso, aturdido por la bulla de los pitos, el bus espera. La gente que pasa por allí curioseas el cadáver. Alguien roba una caja de compases que aferraba con tesón la mano muerta.

**VI**

**ENCUENTRO CASUAL EN EL LIMBO**

El aire pesado huele a vaho ebrio. La puerta de la taberna trasboca dos hombres que se insultan mutuamente. Los curiosos dibujan un círculo. A medida que sube el calor de la disputa, el redondel se estrecha en torno a ellos. Vociferan. Se lían a puñetazos. Un mimo asegura una apuesta con un estudiante de arquitectura: gana el moreno. Uno de los hombres cae, con la boca rota, sobre el pavimento. Del círculo arrojan un cuchillo que resplandece como un pez en el aire, antes de caer a las manos de quien está de pie. El otro yace en el piso, indefenso, esperando. El hombre armado mira al círculo. Escapa una apuesta más, entre un actor de teatro y un travesti : mínimo, tres puñaladas. Levanta el cuchillo con las dos manos y, con todas sus fuerzas, hace que la hoja acerada penetre la carne dura y sucia del asfalto. Luego ofrece su mano. Lo levanta. Dos miradas desprecian la multitud y luego se pierden lentamente en la larga línea de la calle que va hacia el cielo.



# **TRADUCCIONES**

**Katerina Clark y Michael Holquist**  
**Traductoras: Bertha Osorio de Parra**  
**María Cristina Bernal<sup>1</sup>**

## CAPITULO 3

### LA ARQUITECTONICA DE LA RESPONSABILIDAD

*Presentamos en esta oportunidad a la comunidad universitaria la traducción del Capítulo III *The Architectonics of Answerability* (La Arquitectónica de la Responsabilidad) del libro titulado **Mikhail Bakhtin** de Katerina Clark y Michael Holquist. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1984, del cual ya se publicaron los Capítulos I y II en las Revistas **Folios** Nos. 6 y 8, respectivamente. Este Capítulo, más que datos bibliográficos, incluye conceptos teóricos fundamentales de la obra de este pensador, de vital importancia para los estudiosos de Bajtín y su aporte a la semiótica, la teoría literaria y la lingüística. Las traductoras.*

Un rasgo distintivo de la carrera de Bajtín como pensador es que nunca dejó de buscar respuestas diferenciadas a la misma serie de preguntas. Las diversas formas como realmente planteó el problema de las relaciones entre el yo y el otro, o el problema de cómo la aparición de la igualdad surge de la realidad de la diferencia, mostraron una gran variedad a través de los años. Pero las preguntas mismas permanecieron constantes, dándole a la vida de Bajtín la estructura de una búsqueda o de un proyecto. En los años comprendidos entre 1.918 y 1.924 esta agenda de temas dio forma a una serie de textos, ninguno de los cuales parece estar completo. Estos textos no constituyen fragmentos de diferentes trabajos. Más bien representan diferentes intentos de escribir el mismo libro, al que Bajtín nunca le dio un título pero que aquí se llama *The Architectonics of Answerability*.<sup>1</sup>

Este trabajo es evidentemente filosófico pero difícilmente encaja dentro de los géneros conocidos del discurso filosófico. Es un tratado sobre la ética en el mundo de la experiencia cotidiana, una clase de axiología pragmática. La actividad ética se concibe como un hecho (*postupok*). El énfasis no está en lo que la acción dé por resultado, el producto final de la acción, sino más bien en la ejecución del hecho ético, como un acto en el proceso de creación o de autoría de un evento que se puede llamar hecho, ya sea que éste sea una acción física, un pensamiento, una declaración, o un texto escrito –los dos últimos considerados como coextensivos. Bajtín llega a este proceso reflexionando sobre la forma de la actividad autorial que es más paradigmática, es decir la creación de textos literarios. Para estudiar los medios por los cuales las relaciones entre el yo y el otro están delineados, él examina las formas como los autores de obras literarias moldean su relación con los personajes y la relación de esos personajes entre sí en la ficción de una obra de arte unificada.

---

<sup>11</sup> Profesoras Departamento de Lenguas de la Universidad Pedagógica Nacional

*The Architectonics* y los ensayos recapituladores finales de Bajtín de los años 70 agrupan filosóficamente todo el trabajo intermedio consagrado a temas más locales y específicos. Esto no significa que Bajtín dejara de cambiar a través de los años o que *The Architectonics* pueda ser utilizada como una guía canónica para medir la exactitud de las interpretaciones en conflicto de trabajos posteriores. Tal aseveración negaría la historicidad a uno de los más poderosos proponentes de “becoming” (transformación). *The Architectonics* es más bien una agenda de temas tan básicos y complejos que una vida entera no bastaría para asimilarlos.

Los términos “arquitectónica” y “responsabilidad” abarcan mejor el tema principal del trabajo, es decir, la responsabilidad que tenemos con nuestro lugar excepcional en la existencia y los medios por los cuales relacionamos esa unicidad con el resto del mundo que es el otro para ella. Bajtín presume que cada uno de nosotros existe “sin pretexto alguno”. Debemos ser garantes o responsables de nosotros mismos. Cada uno de nosotros ocupa un tiempo y lugar únicos en la vida, una existencia que se concibe no como un estado pasivo sino como una actividad, un suceso. Yo calibro el tiempo y el espacio de mi propia posición, que siempre cambia en la existencia de otros seres humanos y en la del mundo natural por medio de los valores que articulo en hechos. La ética no es principios abstractos sino el patrón de los hechos reales que ejecuto en el suceso que es mi vida. Mi yo es ese que por tal ejecución responde a otros yo y al mundo desde el lugar y tiempo únicos que yo ocupo en mi existencia.

*The Architectonics* se destaca ampliamente en los últimos trabajos de Bajtín a causa del énfasis que pone en la acción, el movimiento, la energía y en *performance* (el desempeño). La vida como un suceso presume varios yo que son ejecutantes. Para tener éxito, la relación entre yo y el otro se debe establecer dentro de un desempeño coherente y así la actividad arquitectónica de la autoría, que es la construcción de un texto, parangona la actividad de la existencia humana, que es la construcción de un yo. Y si la actividad de ser es generada por el deslizamiento constante entre el yo y el otro, entonces la comunicación, la nunca convergente pero siempre recíproca interdependencia de los dos, es de suma importancia. Este es un punto central no sólo en el tipo de lenguaje estudiado por lingüistas y filólogos sino también en los discursos requeridos para un diálogo entre todos los yo y todos los otros. La expresión ocurre no sólo en palabras o en textos sino también en pensamientos y en hechos. Un concepto de autoría tan sumamente amplio requiere de una ciencia más profusa que una mera poética o aún una estética. Y una noción tan generosa de expresión requiere de una ciencia que trascienda a una mera lingüística. El sentido de urgencia de Bajtín acerca de estas necesidades es lo que lo impulsaría a consagrar su vida al dialogismo.

Bajtín concibe la otredad como el fundamento de toda existencia y del diálogo como la estructura primordial de cualquier existencia particular, lo que representa un intercambio constante entre lo que ya es y lo que todavía no es. El indicador y formador de estas transformaciones es la conciencia humana que modula el intercambio constante entre las actividades del “yo” y todo lo que “no es yo en mí”. La distinción entre yo/otro es por consiguiente la oposición primaria en la cual se basan todas las otras diferencias: el principio estructural máximo del mundo real de hechos es la arquitectónica concreta y la oposición epistemológica entre el yo y el otro.

La dicotomía yo/otro en Bajtín no enfatiza, como en la filosofía romántica, el yo solo; es decir, una subjetividad radical siempre en peligro de desvanecerse en extremos solipsistas. Por la misma razón el yo, como lo concibe Bajtín, no es una presencia en donde se aloja el privilegio fundamental de lo real, la fuente de una intención soberana y garante de significado unificado. El yo bajtiniano nunca es total puesto que puede existir sólo dialógicamente. No es una substancia o esencia por derecho propio sino que existe sólo en una relación extensible con todo lo que es otro y, lo que es más importante, con otros yo.

Los conceptos de Bajtín acerca del lenguaje se comparan con las ideas sustentadas por pensadores alemanes del periodo romántico como Wilhelm von Humboldt; pero Bajtín está totalmente en oposición al anhelo romántico de totalidad, esa nostalgia que produjo la visión alemana de una antigua *Gemeinschaft* (comunidad) griega después de la cual toda la historia subsiguiente ha sido un decaer, un segundo exilio del Edén hacia un mundo de una conciencia fatalmente dividida entre el yo y la alienación en la sociedad. El dialogismo, por el contrario, celebra la alteridad: es una ciencia alegre, una *fröhliche Wissenschaft* del otro. Como el mundo requiere de mi alteridad para darle sentido, yo necesito de la autoridad de otros para definir o crear mi yo. El otro es en el sentido más profundo mi amigo, porque es sólo del otro que puedo obtener mi yo. El término insólito *drugost'* para alteridad llama la atención por la capacidad de penetración del otro a través de su terminación *-ost'*, un marcador gramatical que indica abstracción, así como *-ness* en inglés. La palabra también hace alusión a la relación entre las palabras para "amigo" (*drug*) y "otro" (*drugoj*), en donde *-oj* es el marcador adjetival estándar que se le añade a la raíz *drug*. Esta ligera diferencia sugiere los valores positivos del otro en el pensamiento de Bajtín. No debe lamentarse el hecho de que nunca podemos alcanzar una presencia total, una identidad integrada completa en sí misma, ya sea en una experiencia inmediata de nosotros mismos o en los rigores lógicos del pensamiento dialéctico.

El contraste que Bajtín hace entre yo/otro está reflejado en el mundo natural, el cual explica su interés intenso en la biología. Los científicos que estudian las formas microscópicas de vida usan un criterio simple para tomar la, a veces, difícil decisión acerca de si una de las diminutas formas es materia muerta o tejido viviente. Si la forma tiene la capacidad de reaccionar a un estímulo tal como la luz, está viva. Si no cambia en la presencia de circunstancias cambiantes, se interpreta como que no tiene vida. En otras palabras, a este nivel primitivo, la capacidad de reaccionar ante, o interactuar con el medio ambiente es la prueba de vida; es como cuando una persona deja de responder a algún estímulo, se dice que esa persona no muestra "señales de vida" y se declara muerta. El protozoo no podría sobrevivir por mucho tiempo sin el alimento que le da su entorno, necesita de lo que se encuentra fuera de las fronteras húmedas de su forma integral para asegurar la continuación en la capacidad interna reactiva que se define como su vida. El contestar al medio ambiente, el ser capaz de responderle, es la vida misma. Todo lo que engendre una respuesta particular del organismo en una situación específica –aunque sea la contracción de la modesta hidra para alejarse de la luz- es el centro de su vida. Esto es lo que a un nivel más alto de complejidad, en seres humanos, se le llama el yo. Concebido de esta manera, el yo es menos una condición abstracta metafísica que el hecho básico de la vida. El yo tampoco tiene sentido "en sí mismo", porque sin el ambiente para comprometer y probar su capacidad de responder, no tendría ninguna existencia viviente.

Los organismos primitivos tienen vida en cuanto tengan lo que Bajtín llama “addressivity” (direccionalidad), pero pueden dar respuesta a su medio ambiente sólo en una forma muy programada. Se deben extender hacia o contraer de una fuente de luz, y todas las hidras, no importa cual, reaccionarán de la misma manera. La correlación entre el animal tomado de la vida primitiva y la posibilidad de un yo creado, en una respuesta impredecible y estilizada, está aquí a su nivel más bajo.

Pero en organismos más complejos, como los humanos, en donde el cuerpo es un universo vasto de celdas abigarradas, la situación llega a ser bastante diferente. El cuerpo humano es una organización social de comunidades histológicas prolíficas, cada una de las cuales está a su vez compuesta de células individuales, en donde todas interactúan recíprocamente en una comunidad de “lenguajes” que se interrelaciona constantemente; una heteroglosia de impulsos electroquímicos y de “dialectos” hormonales y “patuás” enzimáticos. De la misma forma como todos estos subsistemas reaccionan entre sí, el sistema integrado que todos ellos constituyen en su totalidad interactúa socialmente con otras personas. Las situaciones en el medio ambiente social humano no solamente son más variadas que las que se encuentran en los protozoarios, sino que aun cuando una situación se repite entre los humanos, no podemos saber absolutamente cómo responderá cada uno de nosotros. Cada uno de nosotros tiene una capacidad de ser único lo que hace a todos los seres humanos únicos, como especie.

La diferencia entre la forma como John Smith, por ejemplo, reacciona a una situación tan homogénea como un pelotón de fusilamiento, contraria a la forma como David Jones responde al mismo grupo de circunstancias, es una variación en la forma como los seres humanos individuales responden a su medio ambiente. Lo distintivo de cada respuesta es la forma específica de la responsabilidad de esa persona. No hay manera de que un organismo viviente evite la responsabilidad, puesto que la misma cualidad que define si uno está vivo o no es la capacidad de reaccionar al medio ambiente, lo que es una continua contestación o respuesta, y la cadena total de estas respuestas es lo que constituye una vida individual. Esto es lo que Bajtín quiere decir cuando asegura que no hay “ninguna disculpa para ser”. Cómo respondemos es la forma como tomamos responsabilidad por nosotros mismos. El yo, cuando se concibe como la respuesta particular de un organismo total a su ambiente específico -desde el nivel del cerebro que responde a estímulos simples como reflejo, hasta el nivel de la mente que responde a otros yo en un intercambio social- por definición, nunca es completo en sí mismo. Lo mismo que los protozoarios inferiores necesitan la solución en que nadan para nutrirse, de la misma forma, a un nivel más alto, los “yo” requieren una estimulación de la alteridad del mundo social para sustentar su responsabilidad.

Este punto de vista es tanto neokantiano como darwiniano. La hipótesis kantiana de una brecha entre mente y mundo, la entiende Bajtín como una interdependencia necesaria entre los dos, haciendo superflua o al menos inadecuada toda discusión acerca de un yo trascendental. Tal interdependencia es darwiniana en el sentido específico de que la una no puede existir sin la modificación del otro, y así el privilegio de tomar decisiones no reside exclusivamente en ninguno de los dos.

En Bajtín, la diferencia entre los humanos y otras formas de vida es un modo de autoría, puesto que los medios por los cuales una proporción específica de la responsabilidad del

yo-hacia-el otro se logra en cualquier acto dado –un hecho que se entiende como una respuesta- se efectúa como el resultado de los esfuerzos del yo para darle sentido al encuentro entre ellos. De lo que el yo es responsable es del medio ambiente social; de lo que el yo es responsable es de la autoría de sus respuestas. El yo se crea al construir hábilmente una relación arquitectónica entre el locus único de la actividad de la vida que el organismo humano individual conforma y el siempre cambiante medio ambiente natural y cultural que lo rodea. Este es el significado del principio de Bajtín que dice que el yo es un acto de gracia, un regalo del otro.

Bajtín describe esta autoapropiación del yo que proviene del otro en una narración corta, un tipo de “just-so-story” (una simple historia). La fábula está construida alrededor de varios grupos de metáforas que incluyen la tenencia de libros, el sexo, y la biología, pero en la cual el grupo más importante incluye la mecánica de la percepción visual. A causa de la supuesta ruptura entre la mente y el mundo, un gran problema para la mente es cómo “ver” el mundo, cómo trasladar un mundo cuyas condiciones no pueden en sí mismas ser conocidas a otro grupo de condiciones que representarán ese mundo en una forma que puede ser percibida aunque fuere en una segunda transferencia. Debemos encontrar constantemente marcadores que podamos ver en nuestras mentes para cosas que de otra manera serían desconocidas, o conceptualmente invisibles a la conciencia. La comprensión es simultánea a la percepción: saber algo es ser capaz de verlo. Esto está cerca de la vieja hipótesis en metafísica que dice “percibir es ser”, pero el tratamiento que Bajtín le da a este *topos* es cualquier cosa menos una abstracción filosófica.

Bajtín comienza con un hecho cotidiano tan simple que a menudo se olvida o se pasa por alto: si como todo el mundo lo admitiera, dos cuerpos no pueden ocupar el mismo espacio al mismo tiempo, entonces mi lugar en la existencia es único sólo porque mientras yo lo ocupo nadie más lo puede hacer. Mientras yo estoy aquí tú debes estar allí; yo podría estar contigo en este momento, pero la situación parecerá diferente desde los lugares únicos que tú y yo ocupamos. Ambos estamos juntos, aunque aparte. Podemos cambiar de lugares físicamente, pero entre el momento en que ocupas la posición en que yo estaba y yo ocupo la posición donde tú estabas, el tiempo habrá pasado, así sea una fracción de un segundo. Y puesto que la situación previa no se puede repetir, nunca vemos o sabemos las mismas cosas.

Tú le das forma a la estructura de la escena y a nuestro lugar en ella desde el lugar único que tú ocupas en ella, tal como yo lo hago desde el mío. Sólo un yo, concebido no como una esencia trascendental sino simplemente como el lugar de apercepción, puede “ver” nuestra configuración. Puesto que no es trascendente, el yo es guiado en su actividad arquitectónica por restricciones que el espacio físico impone sobre los mecanismos biológicos de la visión. Algunas de las restricciones son fortuitas, tales como la cantidad de luz disponible en cualquier momento dado; otras son absolutas.

La primera de estas limitaciones absolutas, que podría ser llamada la ley de la colocación, es aquella que dice que lo que veo está gobernado por el lugar desde donde yo lo veo. Esta ley se expresa en física como la relatividad de Einstein por un lado, y como el principio de la incertidumbre de Heisenberg por el otro.

Al argumentar que el lugar particular desde el cual se percibe algo determina el significado de lo observado, Bajtín trataba de hacer por la mente consciente lo que

Einstein buscaba hacer por el universo físico cuando él también, casi al mismo tiempo enfatizaba el papel determinante jugado por el locus desde el cual se observan los fenómenos. El primer trabajo de Einstein de 1.905 sostiene que toda aseveración acerca del tiempo “objetivo” de un hecho es en realidad una afirmación acerca de la ocurrencia simultánea de dos hechos: el hecho en cuestión y, digamos, la superposición de las manecillas de un reloj sobre los números pintados en el cuadrante. Así, cuando Einstein dice, “el tren llega aquí a las siete”, esto significa en realidad que el paso del minutero en el reloj sobre el lugar marcado con el siete y la llegada del tren son eventos simultáneos.

Einstein admite que esa afirmación contiene un concepto indefinido, concepto que él al igual que Bajtín iba a tratar de entender por el resto de su vida; el concepto de simultaneidad. La simultaneidad, tal como Einstein la define, normalmente no surge como una pregunta puesto que en la vida diaria hay una concordancia muy engañosa entre los hechos en el dial de nuestros relojes y los hechos del mundo. Aunque estamos comparando un hecho que ya ha ocurrido con un hecho que aun está ocurriendo en nuestros relojes, somos capaces, como norma, de ignorar esta posterioridad inevitable que procesamos simultáneamente, porque la luz viaja tan rápido y las distancias son tan cortas que tal retraso es irrelevante.

Cuando las distancias aumentan, sin embargo, el retraso llega a ser obvio e ineludible: si queremos cronometrar los hechos en la luna con relojes localizados en la tierra, el retraso es significativo. De aquí surge la pregunta esencial de cómo podemos concebir eventos que al ser simultáneos en la tierra y, digamos, la luna, es decir, cómo espacios diferentes pueden tener el mismo tiempo. Este problema llevó a Einstein a inventar “experimentos del pensamiento” que incluían a gente en ascensores, en trasatlánticos y en trenes en movimiento, que mostraron que no hay tal cosa como un intervalo fijo de tiempo independiente del sistema al cual se refiere. Por lo tanto no hay una verdadera simultaneidad; sólo hay sistemas de referencia por medio de los cuales dos hechos diferentes pueden ser traídos a una unidad conceptual. En su trabajo Einstein desarrolló las transformaciones de Lorentz como tal sistema de referencia.

Para Bajtín, el sistema de referencia que creó el efecto de simultaneidad se debía hallar en la mecánica de las transformaciones yo/otro, específicamente la ley de la colocación. Tú puedes ver cosas a mis espaldas tales como una pintura o las nubes que cruzan, que están ocultas a mi vista, mientras que yo puedo ver cosas que tu colocación le niega a tu visión, tales como una pintura diferente sobre la otra pared u otras nubes que se mueven detrás de tu cabeza. Esta diferencia determina que aunque estamos en el mismo hecho, ese hecho es diferente para los dos.

La otredad, por lo tanto, no es sólo un hecho metafísico a priori, ya que la no-coincidencia es una característica constitutiva de la percepción humana. También hay una brecha estructural en la visión humana, o un punto ciego que está determinado por la ley de la colocación. Pero puesto que el lugar que cada uno de nosotros ocupa es único, tanto las cosas que yo no puedo ver como las cosas que yo puedo ver son características que de una manera importante me ayudan a constituirme a mí mismo.

De acuerdo con una definición tradicional, un pesimista es aquel que dice: “Sólo hemos recorrido la mitad del camino” mientras que el optimista en la misma situación dice “Sólo tenemos la mitad del camino por recorrer”. Análogamente, muchos modernistas desaprueban las mismas condiciones que Bajtín exalta. Bajtín habla de la alteridad, que es una condición agradable al hombre, más que la alienación, que tienen la misma situación estructural pero que ha sido percibida desde Marx hasta Sartre como hostil: el infierno desde el cual no hay salida no es solamente “los otros”, sino la condición de otredad que ellos simplemente especifican en situaciones dadas. Bajtín no ignora el hecho de que la visión siempre es parcial, incompleta. En efecto, su concepto total de otredad depende del reconocimiento de la ceguera hacia “todo eso” que nos capacita para ver “esto”.

En la fenomenología de los sentidos de Bajtín, lo más importante es lo que yo puedo ver, no lo que se le niega a mi visión por la ley de la colocación. Desde el lugar único que yo ocupo en la existencia hay cosas que sólo yo puedo ver; la parte distintiva del mundo que sólo yo percibo es un “excedente de visión”, en donde el exceso se define como relativo a la falta que todos los otros tienen de ese mundo diseñado exclusivamente por mí. Esta base fundamental en la construcción del yo es algo que todo el mundo comparte como una condición pero que en personas específicas es único como experiencia. Lo que resulta es una paradoja que dice que todos nosotros compartimos la unicidad.

Bajtín enfatiza la plenitud más que la insuficiencia de visión, aunque las dos condiciones son tan simultáneas e inseparables como inevitables. Él lo hace con el propósito de que su vocablo para tal plenitud, “excedente de visión”, no se interprete erróneamente como un solipsismo: excedente es después de todo, un término relativo que no tiene significado sin hacer referencia a los otros.<sup>2</sup>

Bajtín examina las implicaciones que la ley de la colocación tiene para el sentido físico de la visión con el propósito de usar categorías visuales como un medio de discutir el concepto evasivo del yo. Ser consciente generalmente significa ser consciente de algo. Bajtín arguye que ser consciente significa ver algo. Y así como el problema de conocer las cosas se soluciona al encontrar los términos que nos permiten ver el mundo, de la misma forma, el problema de conocer el yo se soluciona aprendiendo a visualizar mi yo.

El yo con el que Bajtín trabaja tiene ciertos paralelos con el “yo pienso” de Kant en el punto en el cual la experiencia se relaciona por su significado. Este es el yo que Kant define como un “yo” que está “en *sí mismo* completamente vacío”. El paralelo sugiere que el yo, concebido como nada en sí mismo, plantea problemas radicales en cuanto a su percepción por esa parte de la relación yo/otro constituida por el yo. Como Bajtín dice, “nosotros menos que nadie somos capaces de comprender el... todo de nuestra personalidad”.<sup>3</sup>

Ya sea en un intento fenomenológico riguroso de lograr un profundo conocimiento eidético de mí mismo o en el soñar despierto más banal, es precisamente “el yo mismo que yo no puede ver”. El intento de un autor por visualizar un personaje es paralelo a mi intento por darle sentido a este mundo, de hecho, el hacer una historia coherente de mi papel dentro de él. El yo es “el personaje principal que está en un plano diferente a todos los otros personajes que yo imagino”.<sup>4</sup>

Bajtín se mueve desde la no-coincidencia entre la mente y el mundo hasta la no-coincidencia entre la forma como yo y el otro despliegan categorías para organizar el mundo; la imagen que yo tengo de mi lugar único en la existencia contra la imagen que tú



tienes de él desde tu lugar único. Esta serie de no-coincidencias se extiende hasta su límite en la no-coincidencia que existe entre mi yo y todas las formas posibles para la expresión del yo, no sólo para otros sino para mí mismo, es decir el tiempo, el espacio, y los valores que le dan al tiempo y al espacio los colores específicos en cualquier encuentro en particular. Esta no-coincidencia radical del yo con los marcadores para el yo es la base no sólo para las peculiaridades del pronombre Yo entre otros elementos formales de cualquier lengua natural sino también para la inhabilidad de todos los aspectos de la lengua para fusionarse con el sujeto.

La forma específica por la cual la insuficiencia de cualquier sistema diferente al yo para construir el yo que se da a conocer es como una interminable negación del yo hacia todas sus definiciones. Cuando yo desarrollo una conciencia de mí mismo, no es como si fuese el conocimiento creciente de algo sino más bien como una “conciencia del hecho de que yo, en el aspecto más fundamental de mí mismo, aun no soy”.<sup>5</sup> Yo vivo en un “futuro absoluto”.

La importancia de una arquitectónica yace precisamente en su habilidad para dar una colocación temporal y espacial, para dar una definición a una miríada de alteridades; es una operación que simultáneamente me define. La forma especial como Bajtín despliega el tiempo y el espacio revela su deuda hacia la tradición kantiana de las categorías. Y de la misma forma lo hace el papel decisivo que juega en su pensamiento la distinción de Cohen entre lo que se da y lo que la mente concibe. Todos estos términos caracterizan la actividad de lograr un yo, una actividad que yo nunca puedo completar. Por lo tanto el yo debe concebirse como un proyecto.

La palabra que Bajtín utiliza para “proyecto” (*zadanie*) es otro giro en la distinción básica entre “dado” (*dan*) y “concebido” (*zadan*), que ayuda a definir la naturaleza de la conciencia como la necesidad de crear, de autoriar, de postular (*zadat'*) un yo constantemente. En términos temporales esto significa que yo respondo al presente proyectando un futuro. Mi yo entonces actúa él mismo como un rechazo al poder de cualquier categoría de comprenderlo completamente. La influencia de Dostoevsky está manifiesta aquí, especialmente la insistencia del hombre no convencional sobre su derecho a negar cualquier definición con la cual la sociedad lo pueda rotular: él decide escupir aun en el palacio de cristal. Ese otro filósofo de la libertad, Sartre, afirma igualmente que cuando el mundo dice de mí, “Él es un camarero”, yo debo detenerme, debo insistir que no me he convertido en un camarero, porque aun estoy en el proceso de convertirme en mí mismo.

Pero si mi yo más íntimo, mi yo por mí mismo, está en esencia opuesto a todas las categorías, la pregunta surge en cuanto a dónde voy a obtener las categorías a fin de establecer el yo mismo. La respuesta es: de otros yo. Yo no puedo ver el yo que es mi propio yo, por lo tanto yo debo tratar de percibirlo en los ojos de los otros. Este proceso de conceptualmente verme a mí mismo al refractar el mundo a través de los valores del otro comienza desde muy temprana edad, cuando los niños empiezan desde el comienzo a verse a sí mismos a través de los ojos de su madre, y esto continúa durante toda su vida.

La conciencia conoce el mundo al visualizarlo, pero puede verlo, por decirlo así, sólo por la óptica del yo o la del otro. Cada uno de estos instrumentos refracta lo que se percibe de muy diferentes maneras, del mismo modo como lo hacen los ojos derecho e izquierdo en la fisiología de la visión. En mis intentos por darle sentido a lo que me confronta, yo le doy forma al mundo en valores que se refractan desde uno u otro lente.

Este patrón es otra forma por la cual la dualidad yo/otro copia el patrón profusamente hallado a otros niveles de la biología que controla la percepción. La dualidad de la visión bifocal ha sido conocida por mucho tiempo, pero ahora parece que la audición es también un proceso dicótico, en el cual cada oído escucha en forma diferente.<sup>6</sup> El oído derecho, que está controlado por el hemisferio izquierdo en otro ejemplo de simultaneidad, muestra una mejor aptitud en el reconocimiento preciso de aquellos sonidos que son peculiares del lenguaje humano. El oído izquierdo, controlado por el hemisferio derecho, es más eficiente en discriminar entre todos los otros sonidos diferentes de los sonidos del habla. El cerebro procesa señales audibles de dos formas diferentes. Dos sonidos que son físicamente similares, tales como el que se hace al tomar una bocanada de aire y luego exhalarlo rápidamente cuando soplamos una vela, y el prevocálico *wh* en palabras como *when* se tratan de dos maneras distintas en percepción auditiva. El hemisferio derecho maneja el acto puramente funcional de soplar la vela, y el izquierdo maneja el abstracto, la cualidad semiótica del sonido del lenguaje. Estas diferencias de cómo los dos oídos oyen, trabajan juntas sin embargo en la conciencia de un individuo receptor para dar la apariencia de una unidad simultánea, tal como lo hacen otras dualidades que reciben órdenes del trabajo dicotómico del cerebro bicameral. Bajtín, quien recibió gran influencia del muy famoso fisiólogo del cerebro A. A. Ukhtomsky, sugiere que la mediación constante entre el rol del yo y aquel del otro es el mecanismo por medio del cual conceptualizamos y hasta cierto punto, controlamos a nivel de las dualidades de la mente que se presentan en biología al nivel del cerebro solamente.

El yo y el otro son los dos polos de todas las posibilidades perceptivas. Su inseparabilidad crea un mandato diádico que da orientación al obsesivo juego de palabras de Bajtín, especialmente con el prefijo ruso *so-*, que indica simultaneidad en su aspecto de compartir, el cual es aproximadamente equivalente al uso inglés de *co-*, como en *co-author*. Pero *The Architectonics* incluye muchos otros ejemplos de forzar el ruso para satisfacer las necesidades filosóficas particulares de Bajtín. Este es un texto tan extremadamente denso que los que se oponen a la jerga pueden inclusive decir que el texto está saturado. Esto se debe no sólo a la dificultad del tema sino también a la constante experimentación con nuevos usos. El ruso, al igual que el griego o el alemán y a diferencia del inglés, se caracteriza por el gran número de palabras que, al añadirles prefijos o sufijos, pueden derivarse a partir de una relativamente pequeña cantidad de raíces verbales. Cuando empezó a escribir, Bajtín acababa de terminar sus estudios filológicos de griego y de latín. Esta circunstancia, junto con su inmersión en una tradición de la filosofía alemana que en palabras de Hegel era “enseñar filosofía para hablar alemán”, dio como resultado un despliegue pirotécnico de neologismos que son peculiares del período inicial de Bajtín.

Por ejemplo, la conciencia se describe como unida a la existencia fuera de sí misma a través de los hechos; por lo tanto Bajtín describe la existencia del hombre como *postuplenie* que significa “entrar” o “unirse a”, como en entrar al ejército, pero que también sugiere *postupit’*, “actuar”, y *postupok*, “hecho”. Una acepción adicional de

*postuplenie* es “entrada”, como en contabilidad, que constituye la advertencia de Bajtín acerca de que las personas entran a la existencia a través de los hechos que ellas han acumulado a lo largo de su vida y por los cuales, como en las entradas en un libro de contabilidad, ellas son responsables. La conciencia siempre es *postupajušcee soznanie*, una “conciencia de entrar/actuar”, o aun *so-znanie*, “knowing with” (“conocer a través de”), otro frecuente juego de palabras de Bajtín con este prefijo. La forma como la gente se une a la vida está descrita como *priobščén*, que significa “asociado con” pero que también es el participio pasado de “administrar un sacramento”, lo que quiere decir que la gente se une al trabajo de la vida dándole el vino y la hostia del significado.

Esta forma dualística de concebir la unión entre la conciencia y el mundo es la fuente de otras bivalencias que más adelante especifican la relación mente/mundo. Bajtín está de acuerdo con Kant y difiere de Cohen al asumir que el mundo de las cosas es un “givenness” (“algo dado”) (*dannost'*) y por lo tanto ante la conciencia y ante mí es un “thatness” (“eso”) (*ètost'*) o “what's-on-hand” (“lo que está a la mano”) (*nalicnost'*), un término que se encuentra en algún lugar entre la “facticidad” de Heidegger y *Vorhandenheit*. *Nalície* (es decir, *en face*, *na lice*) es -lo-que-está-a-la-mano- antes de que haya sido procesado por un acto de conciencia humana, cuando lo que sólo se da se transforma en lo que se concibe o se establece como un aspecto del “proyecto” (*zadanie*) de actuar/entrar.

El mundo como *dannost'* me ofrece necesariamente, “cosas que debo hacer” (*dolzenstvovanie*); el reino de *zadanost'* es uno en el cual estas obligaciones se convierten en una “condición de responsabilidad” (*otvetstvennost'*), “cosas que debería hacer”. Esta transformación del mundo dado a un mundo que yo mismo establezco cambia la relación entre mi cuerpo y otros objetos a mi alrededor (rocas, árboles, otros cuerpos) en una relación temporal, que de otro modo sería solamente espacial (siempre que sea puramente física). El mero mundo físico es un “desierto axiológico” (*cennostnaja pustota*). El llevar a cabo los proyectos humanos transforma el desierto del espacio en un jardín del tiempo. El mundo como *nalicnost'* está, desde el punto de vista de una conciencia perceptora, siempre allí desde antes. Es el término *uze-stavšee bytie*, que sugiere “ya-haber-llegado a ser” pero también contiene insinuaciones de una existencia “ya-pagada” o “ya-habiendo-empezado a ser” (en donde la iniciativa ya no es posible). El sentido implícito de la contabilidad en el lenguaje de Bajtín sugiere una posible conexión entre su pensamiento y su trabajo en exilio como tenedor de libros para el jefe del partido local en Kustanai, además del hecho de que él fue hijo de un banquero. *Dannost'* es *uze bytie*, “ser ya”; *zadannost'*, el mundo transformado por los actos humanos, fundamentado en valores es *ešce-bytie*, “aun por llegar a ser” (una formulación cercana al *das Noch-nicht-sein* de Ernst Bloch). La conciencia jamás es completamente coincidente con el mundo; su actividad transforma fundamentalmente lo que ya está allí. Es “activa/iniciativa” (*postupajušcee soznanie*), y por lo tanto su tiempo es el “futuro absoluto” (*absolutnoe budušcee*). Siempre debe estar adelante de cualquier presente, puesto que la responsabilidad de transformar lo que es dado hace de cualquier presente un pasado; lo que está a la mano ya está allí.

El mundo en esencia no tiene significado. Las personas en esencia no son nada excepto creadoras y consumidoras de significado. El mundo y la gente interactúan en una reciprocidad de necesidad pasiva y un otorgamiento activo de valor; su unidad es una “intercontradicción” (*vzajmopromorecie*), que no se debe entender como una contradicción

mutua, en donde los dos lados se anulan el uno al otro en una pésima infinidad de indecisión: “en el hecho de la existencia (*sobytie bytija*) unitario (*edinoe*) y único (*edinstvennoe*) es imposible ser neutral”.<sup>7</sup> Pero lejos de ser una condición infeliz e ineludible, la necesidad de representar valores en hechos es mi “privilegio arquitectónico” para “sobresalir” (*isxodja sebja*, “estar sobresaliendo”, *ex-stasen*) en el mundo de lo que es dado, para encontrar el mundo más allá de mí mismo en mi acto de suplir al mundo con categorías de tiempo y espacio que se originan en el hecho de evaluarlo.

Darle forma al mundo a través del significado de los valores que mis acciones articulan no es una necesidad sino una responsabilidad, puesto que yo soy libre de evitar producir valores que sean *my own* (*míos propios*). Es imposible ser un ser humano consciente y vivir una vida de valor neutral. Pero yo puedo simplemente aceptar los valores de mi tiempo y espacio particulares, lo que significa eludir una actividad que tiene el efecto de hacer de mi vida una subfunción de un “reflejo axiológico” autoimpuesto (*cennostnyj refleks*, similar al *das Man* de Heidegger). Así pues, mi incapacidad para retener significado constituye una responsabilidad: yo soy responsable en el sentido de que soy libre de poner atención o de ignorar el llamado del mundo para dar una respuesta. Pero la incapacidad del mundo para producir significado es una verdadera necesidad; “ser-ya es estar necesitado... estar meramente disponible (*nalicie*) ... significa ser femenino antes de la pura actividad expresiva del yo”.<sup>8</sup> El mundo es no sólo una mujer pasiva antes de la actividad viril de la mente (*mud-*, la raíz de *mudrost'*, “sabiduría”, está relacionado con la palabra para “testículos”) – aunque una mente también puede ser la de una mujer – cuando se adentra en el mundo, penetrándolo e infundiéndole significado.

La metáfora sexual para la manera como el mundo y la mente se relacionan (el mundo necesita ser penetrado desde “fuera”, *izvne*, por la mente), es sólo una de las muchas que Bajtín emplea con el mismo propósito. El mundo también es un “niño indefenso” (*xrupkij reběnok*), que requiere el amor paterno de la conciencia humana (la metáfora del cuidado materno está muy difundida en los trabajos de Bajtín). Además, el mundo requiere del regalo del significado que debe ser proporcionado por la mente, y esta analogía, con indulgencia gratuita, es una de las apropiaciones que Bajtín hace del cristianismo tradicional *Heilsgeschichte*.

La conciencia humana entra al mundo a través de los hechos en forma de actos que definen los valores, o a través de “palabras que salen” (*isxodjaščie slova*) que expresan, no menos efectivamente, la forma de los valores. (La palabra que Bajtín utiliza para esto, seleccionada probablemente porque está más cerca del sentido de *Ausdruck* en alemán, es *iz-obraz-enie*, “imaginando valores”).

Al haber establecido el límite entre la mente y el mundo, Bajtín se enfrenta al problema de encontrar una forma de mediar entre los dos, como cualquiera que acepta las categorías de la primera crítica de Kant. El término que Bajtín propone para esta función de unión es “responsabilidad” (cercana a *Sorge* de Heidegger, una respuesta al “llamado” o *Ruf* de Being), en donde al aspecto de la palabra que responde, el *otvet* de *otvetsvennost'*, le es dado su valor total. La responsabilidad se concibe como la acción de responder a la necesidad del mundo y se logra a través de la actividad de la respuesta del yo a su propia necesidad del otro. El motor de toda esta filosofía es la relación fenomenológica que ésta

da de las relaciones entre el yo y todo lo demás que es otro desde el punto de vista de tal yo.

No hay actos aislados en la conciencia. Cada pensamiento está conectado con otros pensamientos y, más aun, con los pensamientos de otros. Así el mundo tiene “ser” (*bytie*), pero la conciencia siempre es co-conciencia (la palabra rusa usual para conciencia en su aspecto de ser consciente es *zoznanie*, “co-saber”). Ser es por lo tanto la actividad de “ser con” (*sobytie bytija*), en la cual el primer término, “acción”, puede él mismo ser dividido en “co-ser”, de tal forma que la interpretación alternativa del término compuesto es el “co-ser de ser”. Este énfasis sobre la simultaneidad y la participación caracteriza el trabajo de Bajtín. Su recelo hacia el capitalismo, al igual que el de Dostoevsky, estaba fundamentado en su percepción de una alienación que invadía todo en Occidente; el aislamiento de las personas y su énfasis en un ego desconectado. Este compromiso con una forma de socialismo fue motivado por la necesidad de compartir no sólo nuestras posesiones materiales sino nuestros propios yo.

Pero si juntos la mente, el lenguaje y la sociedad operan como una gran simultaneidad dinámica, la pregunta surge con relación a qué es lo que les impide fluir indiscriminadamente el uno dentro del otro. ¿Cuál es, en otras palabras, el mecanismo que asegura la unicidad y la integridad de todas estas fuerzas interactivas que las mantiene separadas? ¿Cuál es el fundamento de la diferencia en nuestra conciencia? Aquí es donde el poder de separación de la distinción entre el yo y el otro se hace sentir.

Las categorías básicas de Bajtín para organizar el mundo, al igual que las de Kant, siguen siendo el tiempo y el espacio. Un primer paso al hacer mi distinción entre el yo y el otro es adquirir un sentido de ineptitud constante aun hacia las categorías más básicas que yo uso para conformar el otro – tales como tiempo, espacio, y los valores que les dan un colorido especial en una situación específica – para darle forma a una percepción de mi yo. Esta diferencia básica sirve para distinguir dos maneras diferentes de percibir el espacio, dos categorías diferentes de tiempo y dos clases diferentes de valores. En cada caso la diferencia es la brecha entre un tiempo, un espacio y una evaluación que son apropiados para mí y un tiempo, un espacio y una evaluación que son apropiados para los otros.

La forma como yo me constituyo es por medio de una búsqueda. Voy hacia el otro para regresar con un sí mismo. Yo “vivo dentro” de una conciencia del otro, veo el mundo a través de los ojos de ese otro. Pero yo nunca debo fusionarme completamente con esa versión de las cosas, puesto que entre más exitosamente lo haga, más caeré presa de las limitaciones del horizonte del otro. Una fusión completa (una *Aufhebung* dialéctica) aun en el caso de que fuera posible precluiría la diferencia que se requiere para el diálogo. Cuando yo haya investigado la conciencia del otro tan completamente como pueda, yo estaré dentro de su horizonte, y lo que él no pueda ver, yo seré incapaz de ver. Así pues, un segundo paso necesario para mí es regresar a mi propio horizonte donde puedo percibir el otro, no exclusivamente en la forma como él mismo está viendo mientras mira hacia afuera, no solamente desde sus ojos, sino también desde mis propios ojos. Yo lo veo a un mismo tiempo como un sujeto y como un objeto.

El ejemplo clásico es cómo percibo el sufrimiento de otro. Veo su pena pero no la siento, o por lo menos no en la misma forma como ella experimenta su propia pena. Pero yo puedo, conceptualmente, entrar en su espacio cognitivo y percibir a través de sus ojos que la apariencia del mundo está matizada en todos sus aspectos por la sensación de sufrimiento. Cuando la que sufre ve los árboles que nos rodean, ella percibe árboles que sufren, por decirlo así; cuando ella ve otras personas, las percibe a través de la óptica de su pena. El mundo es homogéneo en su percepción de él; y yo puedo saber todo esto al ir hacia éste otro que sufre, a través de sus ojos puedo ver el mundo como una extensión de su sufrimiento.

Pero cuando yo regreso al tiempo y al espacio de mi lugar único en mi existencia, además del conocimiento que he ganado del mundo del que sufre, puedo agregar al catálogo de cosas que ella ve las cosas que ella es incapaz de ver desde su situación y que sólo pueden ser percibidas desde la mía, tales como la mueca de su cara o la contracción de los miembros de su cuerpo. Más aun, veo todo esto en el contexto de los mismos árboles que ella percibió a través de su pena. Pero esos árboles tienen un aspecto muy diferente desde mi lugar. Yo completo al “otro” por las adiciones que le hago a ella desde mi posición de estar al mismo tiempo dentro y fuera de ella, una posición que Bajtín llama “extralimitación” o “extralocalidad” (*vnenaxodimost’*). Desde el almacén de mi “superávit de visión” soy capaz de proveer aquellos rasgos que le son negados a aquella que sufre, puesto que ella no puede ser transgrediente de sí misma.

Entre los rasgos de este movimiento que distinguen el yo del otro está la forma como el yo y el otro están caracterizados por un espacio diferente y un tiempo diferente. El tiempo del yo es abierto, “no terminado” (*nezaveršěn*), mientras que el otro que nosotros percibimos está “terminado” (*zaveršěn*) en cuanto lo vemos como él es. El lugar del yo está no solamente aquí en cuanto debe ser transgrediente y no completamente inmerso en este medio si quiere tener la perspectiva necesaria para constituir un todo del otro y de su entorno. El otro está completamente aquí en la medida que yo iguale su yo, su cuerpo y su entorno como un todo unificado, en la medida que yo lo complete arquitectónicamente.

Una cierta ambigüedad de valores caracteriza estas diferencias. El ser abierto, receptivo, es buena cosa; es inseparable de mi privilegio de existencia porque es inseparable de la unicidad de mi yo. Pero como una receptividad única, mi yo- por-mí-mismo es siempre invisible. Para percibir ese yo, debe encontrar su expresión en categorías que lo fijen, y éstas sólo puedo obtenerlas del otro. De tal manera que cuando yo complete al otro, o cuando el otro me complete a mí, ella y yo estamos realmente intercambiando el don de un ser perceptible. Esto es lo que Bajtín quiere decir cuando argumenta que nosotros obtenemos nuestro yo de otros; yo tengo un yo que puedo ver que puedo entender y utilizar, al envolver mi por otra parte yo invisible (incomprensible, inutilizable) en las categorías completadoras de las que yo me apropio de la imagen que el otro tiene de mí. En oposición a Lacan, Bajtín concibe la etapa espejo como co-terminal con la conciencia; es infinita mientras continuemos con el proceso de crearnos, porque el espejo que usamos para vernos no es un reflector pasivo sino más bien la óptica activamente refractiva de otras personas. Para ser yo, necesito al otro. Así pues, el completar puede también ser un beneficio.

Este es otro ejemplo de la lucha constante entre las fuerzas centrípetas que buscan encerrar al mundo dentro de un sistema y las fuerzas centrífugas que combaten la “completación” para conservar el mundo abierto a la receptividad. El “yo” y el otro son los nombres que les damos a los polos en la pelea maniqueísta que está presente en la conciencia. El “yo” es el terreno para la apertura, el “otro” es el terreno que asegura la posibilidad de completar.

Esta distinción yo/tú no fue original de Bajtín. Había estado presente en la filosofía clásica de finales del siglo XVIII y llegó a Bajtín a través de los neokantianos de Marburgo. Cohen había planteado la santidad como la fuerza que une a los hombres con Dios, lo cual mucho antes que Buber, lo había llevado a meditar sobre las relaciones yo/otros: “es una extraña ilusión [aristotélica] que el pensador solitario pueda muy probablemente lograr su yo total. Nosotros [los judíos] sabemos, sin embargo, que el yo aislado dedicado exclusivamente a pensar no es un yo ético. El yo ético debe estar dedicado a la acción. Para este sí mismo no existe un yo sin un tú. *Reah* [ en hebreo] significa el ‘otro’ el que es como tú [específicamente significa ‘vecino’ o ‘congénere’ que no debería confundirse con *aher*, “otro”, o *ruah*, “espíritu”]. Él es el tú del yo. El sí mismo es el resultado de una interminable relación entre yo y tú”.<sup>9</sup> Y puesto que el yo está en ecuación con la conciencia, y la conciencia está en ecuación con la conciencia del otro, la más alta prioridad es dada a la sociedad o sea las formas o maneras particulares como la gente escoge sus relaciones yo/otro en la historia.

Aunque la distinción yo/otro es una preocupación recurrente de muchos otros sistemas de pensamiento post-románticos, Bajtín es la única figura de importancia que enmarca el problema en términos de autoría. A él se le distingue no por su énfasis en la dicotomía yo/otro como tal sino más bien por su énfasis en las técnicas autoriales del diálogo y la creación de personajes que permiten que los polos de la conciencia interactúen mientras mantienen su diferencia fundamental uno del otro. En fin de cuentas el pensamiento de Bajtín es una filosofía de creación, una meditación sobre los misterios inherentes a Dios creador de las personas y las personas creando yo-mismos, con la actividad de la gente creando otra gente en la autoría literaria como un paradigma de pensamiento a todos los niveles de la creatividad.

El acto de autoría llevado a cabo en *The Architectonics* es el tropo maestro de todo el trabajo de Bajtín. El encuentro de los autores con los héroes que ellos entretejen en el mundo de sus textos demuestra una forma exitosa de reunir y modelar todas las otras categorías de Bajtín. Este rol organizativo de autoría le permite a Bajtín enfocar sus inquietudes en biología, lingüística, psicología, teología y política. Un problema clave en biología, por ejemplo, incluía la integración neurológica y la identificación del sistema de sistemas que mantiene funcionando las diversas fuerzas operativas electroquímicas y mecánicas como una unidad, dentro del cuerpo humano. ¿Cuál es, en otras palabras, el control maestro, el autor de las acciones y reacciones de cada cuerpo individual? Esta cuestión tuvo una fuerte resonancia en Rusia donde la fisiología del cerebro era un área de investigación muy popular y productiva.

En lingüística los temas fundamentales tenían que ver con la integración semántica. El énfasis de Saussure sobre la arbitrariedad del signo le quitó fundamento a suposiciones que retroceden por lo menos hasta San Agustín acerca de la habilidad de las intenciones

personales por controlar el significado. El problema consistía en dónde colocar el control maestro que dirigía el significado en el lenguaje. ¿Quién, si alguien, es responsable de la carga semántica de cualquier aseveración? ¿Quién es o puede ser el autor de las expresiones hechas dentro de un medio tan impersonal como el modelo de lenguaje propuesto por los lingüistas estructurales? En psicología, después del énfasis de Freud sobre la inconciencia, la cuestión era: ¿Quién es el control maestro de la psique? ¿Quién es el autor de toda acción: el yo de la persona consciente o el inconsciente y las fuerzas impersonales del Id? Este problema continúa confundiendo al poder judicial.

En teología la cuestión fue siempre de integración ontológica. ¿Quién es responsable en un acto dado, la ley de Dios o la voluntad del hombre? Este problema es especialmente serio en términos de la cristiandad que resalta el libre albedrío del individuo, tal como lo hace la ortodoxia rusa. ¿Soy autor de este acto como un ejercicio de mi libre albedrío, o estoy simplemente articulando un aspecto de un movimiento más amplio cuyo todo articula la voluntad de un plan extraindividual más alto? Y en cuanto a la política, los asuntos de responsabilidad y autoridad eran mucho más apremiantes. Por esta razón los debates de Bajtín sobre materias eruditas tales como el monólogo versus en diálogo y las relaciones entre los autores y sus personajes pueden ser interpretados como comentarios políticos latentes que tienen una especial relevancia en su propio tiempo y lugar.

En el centro de todos estos asuntos hay una confrontación recurrente entre un polo de cualidad de persona individual y el polo opuesto de fuerza impersonal. Los dos polos son denominados en formas diferentes en estos discursos heterogéneos, pero en todos los casos muestran esencialmente el conflicto entre el yo radical responsable de sus acciones y el otro impersonal concebido diversamente como la fuente de responsabilidad. Estas relaciones yo/otro o las relaciones entre autor/personaje, que son las preocupaciones mayores de todos los sistemas religiosos establecen el papel de la religión en el pensamiento de Bajtín. Él estaba fuertemente influido por el cristianismo. Pero como siempre sucedía en Bajtín la influencia era indirecta y por consiguiente difícil de calibrar con precisión. Su pensamiento en esta área es más una filosofía de la religión que una teología que supone la fe como un *a priori*.

Para Bajtín el pensamiento religioso no es una disciplina estrecha. Él se rehusa a apartar la religión de todas las otras clases de inquietudes especialmente de aquellas que tienen que ver con el lenguaje, la sociedad y la naturaleza del yo. En este aspecto él difiere de muchos otros rusos quienes durante este período se dedicaron a la filosofía religiosa. Por ejemplo, L. P. Karsavin, cuyo *On Personality (Sobre la personalidad)* (1.929) es sorprendentemente similar a los primeros escritos de Bajtín, adoleció de una falla ante la cual Bajtín nunca sucumbió: la incapacidad de trasladar las categorías teológicas a otros discursos. Por consiguiente Karsavin permanece como una figura menor en la historia de la teología ortodoxa, mientras que Bajtín tiene una importancia internacional porque carnavaliza los lenguajes de la sociología, la crítica literaria y la lingüística al mezclar sus tradiciones con una cristología radical. En otras palabras lo que distingue a Bajtín no son sus teorías acerca del rango de persona de Cristo sino su forma de utilizar esas ideas para refrescar otras áreas distintas de la teología.

En este aspecto Bajtín no es un caso especial exótico, un cristólogo subterráneo, sino una parte de un movimiento más amplio del pensamiento moderno que apoya el poder



conceptual de casi dos milenios de pensamiento cristiano mientras toma en cuenta el desafío impuesto a la teología tradicional por los desarrollos post-ilustración en las ciencias. La inquietud de Bajtín es entender los misterios de la autoría no solamente de textos literarios sino también de los textos constituidos por el habla en la vida diaria. Esta fuerza impulsora lo lleva a ocuparse de asuntos sobre la relación entre el yo y el otro (¿quién crea al otro?) y entre el lenguaje y la literatura.

La pertinencia de la teología para Bajtín se demuestra por los paralelos entre su pensamiento y los temas recurrentes de la cristiandad, porque inclusive en épocas seculares las cuestiones acerca de la naturaleza de la creatividad, autoría y autoridad continúan planteando problemas que, en épocas religiosas, estaban dirigidas por pensadores que buscaban entender la autoría del mundo de Dios. El interés tradicional por el Logos (principio racional del universo) tiene muchos análogos con los intentos modernos por entender la palabra, y al cual se le otorga mucho poder conceptual. Como puntualizó Kenneth Burke, “las aseveraciones que grandes teólogos han hecho acerca de la naturaleza de ‘Dios’ pueden ser adaptadas *mutatis mutandis* para ser utilizadas como observaciones puramente seculares sobre la naturaleza de las *words (palabras)*... debería ser posible analizar las observaciones acerca de la ‘naturaleza de Dios’ como si fueran observaciones acerca de la ‘naturaleza de la razón’, en su simple formalidad como si fueran observaciones acerca de la naturaleza del lenguaje... tal correspondencia entre los ámbitos teológicos y los logológicos debería estar allí, ya sea que ‘Dios’ exista o no”. El pensar en el lenguaje, sin siquiera invocar términos de la teología, debe comprometer en la naturaleza de las cosas algunos de los asuntos centrales contra los cuales los pensadores religiosos siempre han luchado, tales como la naturaleza del significado, del otro, y del sujeto (la persona). Como Burke agregó “lo que decimos acerca de las palabras en el ámbito empírico tendrá una notable similitud con lo que se dice de Dios en teología”<sup>10</sup>. Esto es así porque las inevitables dualidades de la teología (hombre/Dios, espíritu/materia) están en el centro del lenguaje en la dualidad signo/significado.

Una palabra es algo material en la medida en que ella solamente exista como resultado de una producción física tal como por los órganos del habla o la tinta sobre el papel. Pero una palabra es también más que, o trasciende, su simple materialidad en cuanto que también tiene un sentido. Esta dualidad de la palabra se extiende a su uso: el signo nunca es lo que significa. La palabra *tree (árbol)* nunca es un árbol. Si el hombre es el animal del lenguaje está condenado al dualismo, en cuanto que el orden de los signos nunca coincide con el orden de las cosas que ellos nombran. El mundo siempre es otro para la conciencia, así pues la alteridad está en la naturaleza humana. No es solamente que un árbol nunca es el mismo que el signo *tree (árbol)*, sino que también yo no soy nunca alguno de los signos que me denominan, y aun menos los signos pronominales tales como *I (yo)*. Los no lingüistas ignoran el hecho que el mundo no corresponde al sistema del lenguaje; pero todos debemos confrontar la realidad que *I (yo)* de alguna forma no corresponde a *me (mí)*. Al actuar como si fuésemos identidades unitarias creamos ilusiones de igualdad en la misma forma como el lenguaje opera con ficciones de correspondencia. Esta dualidad compartida entre la conciencia y el yo, por un lado, y el lenguaje y el mundo por el otro, le da sentido a la aseveración de Peirce: “El hombre es un signo”.

Al tratar con estas dualidades Bajtín hace énfasis no tanto en las dicotomías abiertas en el centro de la existencia humana como en las estrategias por medio de las cuales

pueden ser conectadas. Este énfasis encuentra su manifestación en el término de Bajtín para la condición del mundo como se presenta ante la conciencia, “addressivity” (“direccionalidad”) lo que implica que nuestra relación con el mundo es esencialmente comunicativa. En consecuencia, la naturaleza de los seres humanos es dialógica. La fuerza estructuradora que organiza las relaciones comunicativas, ya sea entre yo y yo, yo y el otro, mismos diferentes, o yo y el mundo, es lo que Bajtín llama la “arquitectónica”, o sea la actividad de establecer conexiones entre materiales diversos.

En occidente es difícil ver la conexión entre la cristología de Bajtín y las aparentemente inquietudes primordiales no religiosas de su pensamiento. Esta dificultad se origina en parte por la inmersión de Bajtín en la tradición kenótica rusa que destaca hasta qué grado Cristo es un Dios que se hizo hombre, a diferencia de muchas tradiciones occidentales. La teología de Bajtín también está fundamentada en una tradición cristiana que honra el presente, lo humano, la riqueza y la complejidad de la vida diaria. Esta tradición no puede comprender el desprecio paulino por el aquí y ahora, una repugnancia por el cuerpo humano. De hecho estos dos factores, la inmediatez de la existencia histórica y el respeto por la materia han tenido por largo tiempo arraigo en la imaginación religiosa rusa. Como dijo Nicolás Zernov “La convicción fundamental de la mente religiosa rusa es el reconocimiento de la santidad potencial de la materia”.<sup>11</sup>

Este interés por la materialidad de las cosas aparece en la obsesión rusa ortodoxa acerca de la corporeidad de Cristo; la separación del espíritu cuando el Verbo se hizo carne durante la vida de Jesús. Desde San Teodosio hasta Dostoevsky, los rusos han venerado a Cristo no tanto como un Salvador sino como un hombre, y esta tradición continuó hasta el siglo veinte en la fascinación rusa por un Dios-hombre que traspasa todos los límites políticos. La canonización de los dos primeros santos nacionales rusos, Boris y Gleb, tuvo lugar, no porque hubieran sido mártires por su fe. Estos dos jóvenes hermanos habían sido de hecho asesinados por frías razones políticas, es decir para asegurar la herencia de otro hermano al trono de su padre. Sin embargo, cuando se les advirtió de su inminente asesinato, los dos hermanos rehusaron evitar su muerte. Como Boris dijo en sus últimas palabras: “Gloria a Tí (Oh, Dios) ... por Tí voy a ser muerto en este día, ellos me trataron como al cordero para la cena. Tú sabes mi Señor que yo no me resisto. No me opongo”. Esta humildad, este seguir el ejemplo de Cristo fue lo que sirvió como fundamento para la canonización de Boris y Gleb. De acuerdo con George Fedotov, esta peculiar clase de santos que confundió grandemente a la clerecía bizantina que había convertido recientemente a la nación rusa, “hizo lo que no les pedía la iglesia... sino lo que Cristo esperaba de ellos, y en los términos de la Crónica ‘eliminó la ignominia que pesaba sobre los hijos de Rusia’. A través de las vidas de los santos dolientes... la imagen del manso y atormentado Salvador entró en el corazón de la nación rusa como el más santo de sus tesoros espirituales”.<sup>12</sup>

San Teodosio también jugó un rol central en la cristología kenótica. Aunque fundó el monasterio más grande de la Rusia antigua fue supremamente desobediente durante toda su vida. Como Fedotov explicaba, Teodosio no concebía el amor como el último y más difícil grado de perfección a la manera de la mayoría de los pensadores ascéticos griegos, sino que le parecía “una sencilla, inmediata y por sí misma, evidente consecuencia del amor de Cristo por el hombre. El amor hacia nuestro prójimo no necesita justificarse como si éste estuviese robando algo del amor de Dios. Ciertamente Teodosio parece ignorar a eros en el sentido de Dios como una Belleza celestial. *Agape* fue para él la única clase de amor cristiano. Es por esto que no hay nada místico acerca de él... en éste aspecto... Teodosio es el vocero de la Rusia antigua. El misticismo es una flor rara en tierra Rusa... los términos con los cuales él habla... de su amor por Cristo son bastante notables: El pan eucarístico y la tierra de Palestina le hablan no solamente de Cristo sino especialmente de la carne de Cristo. La religión de Teodosio no es solamente una clase de espiritualismo

como tampoco lo es la religión rusa en general. La distancia entre los dos mundos no es el golfo entre la carne y el espíritu -como en el misticismo platónico- sino la brecha entre la carne... vencida y la transfigurada".<sup>13</sup>

Dos conceptos que están ligados a la tradición kenótica ejercieron un efecto muy poderoso sobre el pensamiento de Bajtín. El primero de estos es el de una comunalidad radical (*sobornost'*); el segundo es un respeto profundo por las realidades materiales de la experiencia cotidiana. El énfasis sobre la humanidad de Cristo hizo que los rusos valoraran el concepto de comunidad. En palabras de Anthony Ugolnik "Cristo no es nuestro salvador 'personal' sino nuestro salvador común". Cristo se despojó de sus privilegios de divinidad, de su unicidad para compartir la condición general de la humanidad, es decir, un modelo que establecía la prioridad de lo compartido en oposición a los valores individuales. Según el pensamiento de Bajtín este concepto se transfiere del discurso de la teología hacia los discursos más ampliamente apropiados de la lingüística y de la teoría social. Él interpreta el interés de la Rusia antigua por la comunidad no solamente en términos de amor y caridad cristianos sino también como una clase de mandato epistemológico: "el ser significa comunicarse dialógicamente. Cuando termina el diálogo todo lo demás termina". Cristo es importante no sólo como un evento en la historia cósmica de la salvación humana por causa del pecado sino también como un evento en el desarrollo de la conciencia humana. Esta conciencia es la conciencia de la relación del yo con el otro. En *The Architectonics* Bajtín escudriña las diferentes etapas de las relaciones yo/otro en la antigüedad que culminan en "el Cristo del Evangelio. En Cristo encontramos una síntesis –única en su profundidad... allí por primera vez aparece un infinitamente profundizado Yo – por mí mismo, pero no un frío yo – por mí mismo, sino uno que es ilimitadamente bueno con el otro".<sup>14</sup>

Cristo es importante por revelar por vez primera la base de toda la conciencia humana y en consecuencia por proporcionar la clave para la comprensión de todas las cosas humanas. La política, el arte y la ciencia son todos aspectos del mecanismo yo/otro gracias al cual los humanos existen como seres conscientes. Dios es una manera de concebir los procesos de la alteridad en la vida diaria, puesto que "Lo que yo debo ser para el otro [persona], Dios debe serlo para mí [para mi yo-por mí mismo]".<sup>15</sup>

Para Bajtín el lenguaje es el vínculo que mantiene unida a la comunidad. Y así como él le confiere a la comunalidad una sociología cognitiva innovadora, de la misma manera vuelve a concebir la tradición kenótica como la base de una translingüística innovadora. En Cristo la palabra se hizo carne, y una característica primaria del concepto de lenguaje de Bajtín es el énfasis que él hace sobre la materialidad de la palabra: "La conciencia puede surgir y llegar a ser un hecho viable sólo en la encarnación material de los signos". El significado no es completamente coincidente con el signo, pero no es posible sin él. Lo que Bajtín entendía por signo corre paralelo con una corriente del pensamiento ortodoxo que se remonta a los orígenes del pensamiento patrístico. Tal como Anthony Ugolnik explicara esta conexión: "Visto a la luz de la dialógica, la cuestión de la trinidad se convierte en una trinidad dinámica. En el concepto el Verbo se hace Carne, percibimos lo carnal, el fundamento material de la expresión. En su discurso Bajtín anota 'el Verbo es un acto bivalente. Este se determina de igual manera al entender de quién es la palabra y a quién se dirige'. El discurso es un compromiso comunal, y Dios Mismo nos ha involucrado. Él ha dirigido Su Verbo encarnado y material hacia nosotros... después de todo, la relación de Dios con la creación es la que le permite a Teófilo (de Antioquía) proyectar la 'triada de Dios'. El Padre orienta su Verbo y su Hijo hacia nosotros".<sup>16</sup>

Bajtín expresa este énfasis sobre la materialidad no solamente al formular una filosofía del lenguaje sino al glorificar el cuerpo en formas que pueden parecer difíciles de asociar con

la religiosidad. Para Bajtín el cuerpo, aun sus “estratos más bajos” que es su denominación amplia para los órganos sexuales y la defecación está ligado en la forma más inmediata con la dicotomía yo/otro. En *The Architectonics* él registra la diferencia que trajo la aparición de Cristo en la historia, en precisamente, percepciones del cuerpo. Por ejemplo, en la historia de la cristiandad “podemos seguir dos orientaciones opuestas. En una, las tendencias neoplatónicas aparecen en primer plano, y la otra está concebida como siendo primero y sobre todo el yo-por mí mismo, pues la carne es en sí un mal tanto en mí como en el otro. En una segunda orientación a ambas relaciones de valores se les da su parte y se perciben como distintas; por ejemplo, tanto la relación de uno consigo mismo como la relación de uno con el otro”, que es aparente en la forma como uno valora su propia carne y la del otro. La primera tendencia que Bajtín no encuentra de su agrado, está en oposición con la tradición dentro de la cual él se ve trabajando; una que es rusa y kenótica pero que también está asociada con los comentarios de Bernard de Clairvaux sobre el Cantar de los Cantares y con Francisco de Asís, Giotto y Dante. Esta es la tradición que dice: “El cuerpo se levantará de entre los muertos no por su propio beneficio sino por el beneficio de aquellos que nos aman, quienes conocieron y amaron la continencia (la carne) que fue nuestra y sólo nuestra”.<sup>17</sup> Aquí, en el mismo comienzo de su carrera Bajtín está dándole forma a la oposición entre las ideologías como una oposición entre las actitudes hacia el cuerpo.

Esta fascinación por la relación dialógica entre el espíritu y la corporeidad ha tomado diferentes formas en la historia de Rusia, algunas de ellas extremas. La secta Khlysty, por ejemplo que es una versión eslava del tantrismo, se entregaba a orgías sexuales que fueron ampliamente destacadas en el papel central jugado por Rasputín en la corte del último Romanov. Los simbolistas, una influencia temprana en Bajtín también se sintieron fascinados por la paradoja de la materialidad de Cristo, “el misterio de la carne”, como Merezhkovsky lo llamó.<sup>18</sup> Bajtín subraya la necesidad de las personas de responsabilizarse por su lugar único en la existencia a través del cuidado que muestran en sus actos hacia otros y hacia el mundo. La palabra *deed* (*hecho*) se entiende que significa tanto “palabra” como “acto”: *postupok* (hecho) es cómo se realiza el significado, cómo la palabra se convierte en materia.

La autoría es el acto particular por el cual Bajtín muestra las diferentes formas por las cuales el significado puede tomar cuerpo. Aquella que en su epistemología está modelada como la distinción yo/otro, se convierte en su estética en la distinción entre el autor quien ocupa una posición análoga al yo, y el héroe quien ocupa una posición análoga al otro. Este movimiento se lleva a cabo cada vez que el texto se lee, cuando el lector se convierte en la sustancia del significado del autor, un yo que transgrede hacia la otredad del texto.

Tal movimiento hace invisible al autor. De la misma manera como el yo no puede nunca ser completamente figurado como una persona parecida a otras personas, así el autor nunca puede ser completamente percibido como otra persona. La razón para la invisibilidad del autor es la misma que para la invisibilidad del yo: el autor no es tanto una sola entidad fija como una capacidad, una energía. Como tal el autor-creador no es más coincidente con el autor-persona que el yo con sus proyecciones.

Lo que tiene importancia no es lo que un autor es, sino cómo, cuándo y dónde está. El autor-creador no es, primero que todo, el autor cuando no está creando. Hubo un Tolstoy, la entidad biológica que nació en 1.828 y murió en 1.910 quien comió Kasha (avena) para el desayuno, crió caballos, vendió y compró propiedades y discutió la crianza de sus hijos con su esposa. “Autor” fue la descripción que el gobierno y el hombre mismo dieron a su profesión, de la misma manera que un granjero podría describirse aunque él no esté cultivando como granjero. Entre esa persona y el ser que participó en el proceso de crear

*War and Peace* (La Guerra y La Paz) hay alguna forma de conexión. Como Bajtín dice: “La lucha del artista por lograr una imagen fija y definida de su héroe es en gran medida una lucha consigo mismo”.<sup>19</sup> Pero esta conexión es de tal clase que el lector no puede, al igual que el artista, percibir directamente como un proceso que es el acto continuo de la creación durante el período en el cual la obra está siendo realmente producida. Los lectores pueden, como el autor-persona especular acerca de las causas históricas, las condiciones sociales y las reacciones psicológicas que entraron en el proceso. Pero en una estética sistemática, los lectores no pueden saber de estos factores directamente, mucho menos aquellos que pertenecen a la psicología del autor-persona. Los lectores pueden conocer al autor-creador en sólo una forma, no como un proceso abierto, inconcluso, como ellos conocen el yo, sino más bien como un resultado terminado; aunque llegar a conocer el resultado es un proceso por derecho propio.

En el caso del relato de un autor sobre cómo creó una obra o, como es tan frecuente en la literatura rusa, la confesión de un autor, el autor-persona no es ya el autor-creador. Después de que él ha salido del proceso, está en la misma posición de aquellos que ven su obra terminada. Él puede ver el proceso solamente a través del resultado que éste ha dado. Bajtín explica: “la reacción total [del autor] al crear el todo de [la obra] se manifiesta activamente, pero [esa reacción total] no es experimentada como una reacción hacia algo específico. Su especificidad se hallará precisamente en el producto que crea... el autor sirve como un reflector de la posición emocional y volitiva del héroe, pero el autor no refleja su propia posición frente a frente con el héroe. Él manifiesta esta última posición; está objetivada, pero en sí misma no llega a ser un objeto de escrutinio... El autor crea pero ve su creación sólo en el objeto que él forma, por ejemplo él solamente ve el producto creado cuando éste llega a ser, pero no su proceso interno, psicológicamente determinado”.<sup>20</sup>

Esto es, la actividad pura de la autoría durante el acto de crear es similar a la actividad pura del yo durante cualquier momento consciente, puesto que es el yo quien es el todo que gobierna todas las imágenes parciales que manifestamos acerca de nosotros mismos. Aunque el yo es percibido, “la experiencia no se escucha y no se ve a sí misma, sino solamente el producto creado hacia el cual va dirigida”.<sup>21</sup> Como resultado, no solamente los personajes adquieren vida propia luego de que la obra que los incluye ha sido terminada, sino también el autor-creador quien les dio forma y dirección. El autor se aparta del autor-persona para convertirse en el legislador secreto del texto que su energía ha creado.

En resumen, el autor quien determina el texto no es una persona. Al mismo tiempo no es uno de los personajes, aun cuando el texto contenga una figura que actúa como o es denominado “el autor” tal como un narrador en primera persona. El modo de ser del autor-creador en el texto terminado es diferente del de una persona, y es diferente del modo de ser de los personajes. Tal autor está en un lugar diferente del de una persona que no está creando porque la gente siempre está, como gente, fuera del texto. Como Bajtín puntualiza, el arte es el otro: “el arte no es la vida”. El autor-creador está en el texto, pero está en un plano diferente del de los personajes que están en el texto. El autor de *War and Peace* no solamente no es Pierre Bezukhov, ni el autor de *Notes from the Underground* es el narrador de primera persona de esa obra, sino que aun un “autor omnisciente”, como el de *Madame Bovary*, o un narrador intersticial como el de *The Ambassadors* no constituye una presencia cuya figura sea adecuada a la totalidad de la presencia del autor-creador en el texto. En una escala de visibilidad, Pierre y el hombre subterráneo se ven fácilmente, mientras que los narradores de *Madame Bovary* y de *The Ambassadors*, aunque más difíciles de fijar en una imagen son sin embargo percibidos en

locuciones y recursos que le son característicos. Estos recursos literarios son más complejos y difusos que el leitmotiv del pecho de mármol de Helene en *War and Peace*, pero ellos sin embargo conducen a una concepción específica y limitante del narrador que le permite ser finalmente terminado y visto.

Bajtín se ocupa de la contradicción aparente de la presencia del autor en el texto pero que es a su vez invisible, por medio de la misma estrategia que utiliza con la paradoja aparente de la inhabilidad del yo de verse a sí mismo. Esa invisibilidad no es misteriosa ni siquiera metafórica, sino más bien estructural al ser una invisibilidad cognitiva en la medida en que el todo del yo nunca puede ser fijado en imagen alguna de él, puesto que está en la naturaleza del pensamiento que tal figura siempre será parcial e incompleta. Siempre habrá una no-correspondencia entre el yo activo que hace signos y los signos de sí mismo que él genera u origina. La distinción yo/otro está en el centro de toda cognición. *Alterity (la Alteridad)* es el nombre que Bajtín le asigna a la lógica que determina la mente en el sentido que garantiza la capacidad de imaginar entidades completas sobre algunos aspectos de la percepción, por ejemplo hacia otros yo que no son esa mente, pero que niega la capacidad a otro aspecto de la percepción, es decir, el yo que es la mente.

El problema de nuevo, está en entender cómo el autor debe estar en el texto sin ser visible. Se necesita pensar en un análogo sistémico a través de esa paradoja. Un análogo se puede encontrar en las operaciones complejas de la autopercepción. Una analogía adicional se encuentra en la forma como la subjetividad funciona en el lenguaje hablado, donde el yo está siempre presente pero no está totalmente agotado.

Como Emile Benveniste aseveró, los pronombres tienen un estatus peculiar entre los elementos nominales que conforman cualquier lenguaje. La mayoría de los sustantivos se refieren a algo. El signo *tree* (árbol), por ejemplo, significa una clase particular de crecimiento natural. Podemos alejarnos mucho del manzano de nuestro huerto con tal signo, y una novela puede ser escrita y llamada *The Tree of Man*; pero aun estos usos del signo contienen alguna clase de referencia a la clase de flora que *tree* (árbol) denomina en ocasiones menos metafóricas: "Cada instancia de uso de un sustantivo está referida a una noción fija y 'objetiva', capaz de seguir siendo potencial o de ser actualizada en un objeto particular y siempre identificada con la imagen mental que provoca. Pero las instancias del uso del I (yo) no constituyen una clase de referencia puesto que no hay 'objeto' definible como I (yo) al cual puedan referirse estas instancias en idéntica forma".<sup>22</sup>

Esto es, podemos ver lo significado en tales significadores como *tree* (árbol). Pero a lo que I (yo) se refiere no se puede "ver". De hecho, para llevar a cabo su función como shifter (alternador), que indica "la persona que está pronunciando la instancia presente del discurso que contiene el 'yo' ", el referente de I (yo) debe estar lógicamente invisible, o no sería capaz de referirse a 'mí' en una instancia particular. Para que mi subjetividad específica llene la ranura estructural del pronombre de primera persona, ese pronombre debe estar cognitivamente vacío con relación a la plenitud semántica de una palabra como *tree* (árbol) cuando no está ocupado por mi yo o el yo de otros. Dicho de otra manera I (yo) es una palabra que puede no significar nada en general. El referente que este denomina no puede percibirse, pero esta invisibilidad no es misteriosa, es una muestra sistémica de ausencia que es capaz de ser llenada en cualquier expresión específica. No puede ser visto sólo a nivel de sistema; a nivel de una actuación particular su significado siempre se volverá visible. En otras palabras el pronombre I (yo) marca el punto eje entre el sistema preexistente y repetible del lenguaje y mi única e irrepetible

existencia como un ser humano particular; “el lenguaje está de tal manera organizado que permite que cada hablante se *apropie* para sí mismo de todo un lenguaje al designarse a sí mismo como ‘Yo’”.<sup>23</sup>

Esto es lo que Bajtín quiere decir al describir la conciencia como estar siempre en el límite: está en el límite entre la realidad inmediata de mi propia particularidad viva; una unicidad que es sólo para mí, y la pura realidad abstracta del sistema que me precede en existencia y que está entrelazado con la habilidad de cualquier otro de ser un yo en el lenguaje. El instrumento por el cual este diálogo se lleva a cabo entre las fuerzas centrífugas de la subjetividad que son caóticas y particulares, y las fuerzas centrípetas del sistema que están movidas por la norma y son abstractas, es el modo peculiar de ser del pronombre de primera persona: “¿Cómo podría el mismo término referirse indistintamente a cualquier individuo y aún a la vez identificarlo en su individualidad? Estamos en presencia de una clase de palabras... que escapan al estatus de todos los otros signos del lenguaje.”<sup>24</sup> “Yo” no es simplemente el nombre de otra parte del habla sino el mecanismo mismo que permite a una persona entrar al mundo de los signos; es el umbral entre el yo y todo lo que no es yo.

Esta puerta del “yo” está localizada en el centro no solamente de la propia existencia de uno sino también del lenguaje. El lenguaje no es sólo metafórica sino también sistémicamente la “casa del ser”, puesto que en ella el “yo” es el punto de partida al cual se refieren todas sus operaciones espaciales y el meridiano de Greenwich por el cual están calibradas todas sus diferencias de tiempo. “Yo” es la base invisible de todos los otros índices del lenguaje. “Yo” distingue esto de aquello, aquí de allá, ahora de entonces. La diferencia entre todos estos marcadores se manifiesta como dos órdenes diferentes de proximidad. La serie éste, aquí y ahora se aproxima al yo, mientras que la serie ese, allá y luego se aleja del yo: “el lenguaje mismo revela la profunda diferencia entre estos dos planos”.<sup>25</sup>

No solamente el pronombre de primera persona estructura las diferencias entre el tiempo (ahora/entonces) y el espacio (aquí/allá), sino que también determina la distinción fundamental yo/tú. La conciencia del yo es posible sólo si se experimenta por contraste. Esto no es meramente una especulación fenomenológica sino una característica primaria del lenguaje mismo: “yo utilizo el ‘yo’ sólo cuando estoy hablando a alguien que será tú en mi alocución. . . Esta polaridad de personas es la condición fundamental del lenguaje de la cual el proceso de la comunicación en donde participamos es sólo una simple consecuencia pragmática”.<sup>26</sup>

El autor-creador es entonces al texto lo que el yo es a la conciencia. Esto significa que la presencia residual del autor-creador en el texto es ese punto en ausencia, desde el cual la estructura de todas las distinciones espacio/tiempo del texto son calibradas en presencia. Cada personaje en el texto, incluyendo el llamado autor omnisciente, está presente como una entidad diferente sólo por medio de la serie de ejes pronominales que motiva. Pierre Bezukhov es la suma de las posiciones que marcan su subjetividad, su uso del “yo”: cuando él dice “yo” o el autor dice “él” por él hay otro punto desde el cual se controlan el propio “yo” de Pierre y la identidad que el autor le adscribe al hablar de él en tercera persona. Pierre dice “yo hice” o “yo haré” con lo cual le proporciona a la conciencia del lector las coordenadas temporales necesarias para fijar la diferencia entre ahora y luego

dentro del otro tiempo controlado por la subjetividad pronominalmente definida de todos los otros personajes. Se sostiene lo mismo para las distinciones espaciales dentro del texto, donde cualquiera de los “yo” de los personajes o alguna de las instancias de tercera persona “del autor” sobre el mismo personaje (“luego Pierre”) marca la diferencia entre aquí y allá: cuando el espacio textual está ocupado por Pierre, los lectores saben que ellos están donde él está y si eso es Moscú, no importa cómo los lectores evalúan la diferenciación, luego Petersburgo es *there* (*allá*). Se afirma lo mismo para todos los personajes. En otras palabras, la forma como el autor es extralocal al texto es similar a la forma como la conciencia siempre está consciente de algo. La “conciencia de” que define la conciencia del autor creador es la conciencia del todo del cual cada otro aspecto del texto es sólo una parte. Puesto que el autor está en un plano diferente de la conciencia de todos los otros personajes que pueden ser “vistos” en el texto, él mismo no puede ser visto.

El mecanismo aquí es paralelo a aquel cuando en efecto yo “veo” el todo de alguien más desde la superioridad de mi “excedente de ver” una imagen cuya integridad el otro no puede tener de sí mismo. De acuerdo con Bajtín, cuando el mecanismo de tal superávit es ampliado desde las operaciones de la conciencia en la experiencia vivida hasta las operaciones semánticas en el mundo del texto, éste llega a ser el capullo en el cual duerme la floración de una actividad estética madura. Yo “vivo dentro” de su conciencia; veo el mundo a través de sus ojos. Pero entre más éxito tenga al hacer esto, más caigo presa de las limitaciones del horizonte del otro. Cuando yo utilizo su inconsciencia tan completamente como puedo, estoy dentro de su horizonte, y lo que él no puede ver, yo no puedo ver. El segundo paso necesario es regresar a mi propia conciencia, donde yo puedo ver ahora no sólo desde el interior, como él mismo ve, sino también desde el exterior como yo lo veo, no sólo como sujeto sino también como objeto. Es en este regreso donde comienza claramente mi actividad estética. Puesto que yo vivo en los límites entre mi propia subjetividad por mí mismo y mi estatus como objeto para otros, soy capaz de cruzar este límite y, en mi imaginación, ver al otro como sujeto y a mí mismo como objeto.

Este movimiento gobierna las relaciones yo/otro en una experiencia vivida. Cuando se aplican los mismos procedimientos a las relaciones autor-héroe en el mundo del texto, se necesitan ciertas modificaciones para lograr un resultado claramente estético. Una diferencia clave entre el diálogo del yo y el otro en la vida y entre el autor y otros en el texto está en que en este último caso cada palabra significa, simultáneamente la acción de significar la identidad de otro como es para el autor y la acción de hacer al otro completo; un hecho posible sólo para alguien que no es el autor. Este es tal vez el sentido más profundo en la pretensión de Bajtín de que la palabra es siempre dual. El pegamento invisible que mantiene unidos cada uno de estos dos aspectos de cada palabra en el texto es el lazo cognitivo del autor quien es transgrediente a todas las características del texto que están en presencia.

La autoría es extensible a categorías extraliterarias porque es una arquitectónica de la conciencia. La autoría es la actividad primaria de todos los yo en un mundo dominado por la distinción yo/otro. Como tal es la base no sólo de estas categorías sino de todas las otras dadas alrededor de las cuales se organiza la obra de Bajtín. El yo y el otro están detrás de otras dicotomías características tales como finalizado/no finalizado, oficial/no oficial, monológico/dialógico, épica/novela, interno/externo.



El eje de la distinción yo/otro en toda la obra de Bajtín puede opacar la originalidad de su pensamiento, puesto que muchas de sus preocupaciones son conocidas a través de otros pensadores quienes estuvieron abriéndose camino dentro de la misma tradición del neokantianismo de Cohen y la fenomenología de Husserl. El concepto de Bajtín de la responsabilidad ofrece extraordinarias similitudes con *Being and Time (Ser y Tiempo)* de Heidegger, mientras que las ideas de Bajtín acerca del yo/otro y las metáforas visuales se parecen a *Being and Nothingness (El Ser y La Nada)* de Sartre. Sin embargo *La Arquitectónica* de Bajtín apareció primero. Sólo las peculiaridades de la censura soviética y de Bajtín mismo impidieron que fuera publicada hasta 1.979. Había sido escrita 60 años antes, en 1.919, ocho años antes de la aparición de *Being and Time* de Heidegger y décadas antes de la de *Being and Nothingness* de Sartre (1.943). No pudo haber ninguna cuestión de influencia. La situación fue más bien la de una serie de respuestas parecidas al mismo conjunto de cuestiones filosóficas que trascendieron a principios del siglo veinte.

<sup>1</sup> Dentro de este título están incluidos los trabajos publicados como “Art and Answerability” y “Author and Hero in Aesthetic Activity”, obras perdidas o no publicadas tales como “The Aesthetics of Verbal Creativity” (no el libro de 1.979 con tal título editado por Bocarov y Averincev) y un texto sin título sobre filosofía moral, y otra obra que Bajtín estaba escribiendo sobre la filosofía de la religión entre 1.918 y 1.924.

<sup>2</sup> Baxtin, *Èstetika*, p.175.

<sup>3</sup> Kant, *Critique of Pure Reason*, trad. N. Kemp Smith (London: Macmillan, 1.929), p. 157; Baxtin, *Estetika*. p.8.

<sup>4</sup> Baxtin, *Èstetika*, p.27.

<sup>5</sup> Baxtin, *Èstetika*, p. 112.

<sup>6</sup> Ver Roman Jakobson, *Brain and Language* (Columbus, O.: Slavica, 1.981), pp. 19-21.

<sup>7</sup> Baxtin, *Èstetika*, p. 115.

<sup>8</sup> Baxtin, *Èstetika*, p. 119.

<sup>9</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique* (Paris: Editions du Seuil, 1981), p. 151; *Reason and Hope: Selections from Hermann Cohen's Jewish Writing*, traducido por Ewa Jospe (New York: Norton, 1971), p. 218.

<sup>10</sup> Kenneth, Burke, *The Rhetoric of Religion: Studies in Logology* (Berkeley: University of California Press, 1970), pp. 1-2, 13-14.

<sup>11</sup> Nicholas Zernov, *The Russian Religious Renaissance of the Twentieth Century* (London: Darton Longman and Todd, 1963), p. 285.

<sup>12</sup> George P. Fedotov, *The Russian Religious Mind*. (Cambridge: Harvard University Press, 1946), I, 104.

<sup>13</sup> Fedotov, *The Russian Religious Mind*, p.129.

<sup>14</sup> Anthony Ugolnik, “Tradition as Freedom from the Past: Contemporary Eastern Orthodoxy and Ecumenism,” *Institute for Ecumenical and Cultural Research, Occasional Papers*, no. 17 (Nov. 1982):2; V.N. Vološinov, *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. Ladislav Matejka y I. P. Titunik (New York and London: Seminar Press, 1973), p. 88; Baxtin, *Èstetika*, p. 51.

<sup>15</sup> Baxtin, *Èstetika*, p.52.

<sup>16</sup> “Vološinov”, *Marxism*, p. 11; Ugolnik, “Tradition as Freedom from the Past”, p.6.

<sup>17</sup> Baxtin, *Èstetika*, p.52.

<sup>18</sup> Ver Bernice Glatzer Rosenthal, *Merezhkovsky and the Silver Age* (The Hague: Martinus Nijhoff, 1975), p.99; Zernov, *Russian Religious Renaissance*, pp. 165-186,283-308.

<sup>19</sup> Baxtin, *Èstetika*, p.8.

<sup>20</sup> Baxtin, *Èstetika*, p.9.

<sup>21</sup> Baxtin, *Èstetika*, p.9.

<sup>22</sup> Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, trad. por Mary Elizabeth Meek (Coral Gables: University of Miami Press, 1971), p. 218.

<sup>23</sup> Benveniste, *Problems*, pp.218,226.

<sup>24</sup> Benveniste, *Problems*, p. 226.

<sup>25</sup> Benveniste, *Problems*, p. 219.

<sup>26</sup> Benveniste, *Problems*, p. 225.

**RESEÑAS**

**MAYORAL, JOSÉ ANTONIO.** ( Comp.) **Pragmática de la comunicación literaria.** Madrid. Arco libros 1997. 223 páginas.

Intentar definir la literatura es uno de los trabajos que ha motivado las más variadas posiciones, Aristóteles en su poética buscaba ver los rasgos relevantes que posee el discurso literario frente a otros discursos, posteriormente en el siglo XX los formalistas rusos inician la búsqueda por construir una ciencia de la literatura, luego, gracias a los adelantos hechos en el estudio de la lengua por Desaussure aparece el estructuralismo como paradigma a seguir, en la década de los sesenta, la semiótica es la encargada de realizar valiosos aportes que hicieron posible un mejor acercamiento al fenómeno literario, así mismo la teoría de la recepción aportó notables estudios al tema. Es innegable el aporte realizado por cada una de estas corrientes, sin embargo, se debe anotar que el mayor inconveniente en el que incurrieron fue considerar cada uno de los estudios por separado, ya que los estudios se centraban ya fuera en el autor, el texto, o el lector, desconociendo que un acercamiento al hecho literario debe englobar los agentes de la comunicación inmersos en un espacio más amplio que posibilite ver los nexos entre ellos.

Los ensayos presentados por mayoral en **Pragmática de la comunicación literaria** muestran una amplia panorámica en torno a las aplicaciones de la pragmática al estudio del hecho literario. Todos ellos buscan a la luz de las nuevas teorías de la pragmática realizar su aporte en búsqueda de comprender el hecho literario. El texto tiene como orientación principal la teoría de la comunicación y más específicamente los actos de habla, los trabajos de Searle y Austin los cuales hicieron posible el avance de los estudios del discurso en general y del hecho literario, considerado como discurso en particular.

Todos los ensayos buscan superar algunos aspectos del inmanestismo en el estudio del texto literario que caracterizó a los trabajos de los años 60, los teóricos están de acuerdo en afirmar que la literatura es un uso **parásito** del lenguaje, así mismo, todos ven en el acto literario una realización "especial" de la lengua, que debe ser vista y estudiada dentro de un marco global que involucre los diversos agentes inmersos en su producción: autor, texto, lector y contexto. Los textos no buscan tanto una definición de literatura sino la comprensión de como opera ese mecanismo que clasificamos como literatura.

Los adelantos de la pragmática han hecho posible aclarar, los elementos que hacen del discurso un texto literario, los diversos autores coinciden en afirmar que el rasgo particular que distingue la literatura de las demás formas esta en que ella, como práctica semiótica particular, ofrece la ventaja de colocar de manifiesto mejor que otros discursos la problemática de la producción de sentido.

La pragmática definida como "rama de la semiótica trata del uso de los mensajes en relación con los factores comunicativos, con la situación, con las necesidades y miras de los participantes, con los papeles, con las presuposiciones" esta definición ofrece la posibilidad de acercarse de mejor manera al hecho literario, ya que se puede ver la interrelación de todos los elementos que intervienen en el mismo.

Los estudiosos observan que al aplicar la teoría de los actos de habla al hecho literario se observan ciertos cambios: al pasar de lo oral a lo escrito el acto ilocutivo se transforma, el acto locutivo se altera de manera evidente, y el perlocutivo se ve más o menos aplazado. Además los autores evidencian la mayor dificultad, en el hecho de que el discurso literario lo que busca no está muy determinado, puesto que el autor de un texto no busca decir verdades, ni persuadir, en el sentido en que lo hacen otros discursos. **“ Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que le corresponderían en condiciones normales, su fuerza ilocutiva es mimética ”**. El término mimesis es entendido no solo como imitación de la acción, sino como una localización imaginaria, vagamente especializada.

En el primer ensayo **Los actos de habla y la definición de literatura** el autor analiza las diversas formas en que se ha pretendido definir el hecho literario, y muestra como no se puede lograr una definición que englobe todas las obras. El texto establece como punto de partida el de considerar la obra literaria, como una cosa hecha de lenguaje, un discurso en el amplio sentido de los estudios semióticos, posición esta que clarifica y desmiente posiciones *“románticas”* que veían en el hecho literario algo inefable e inescrutable, posteriormente se plantea que las palabras poseen la capacidad de referir, de denotar, y de significar, punto en el cual se han centrado algunos estudiosos queriendo ver en la predominancia de uno de ellos lo que caracteriza a lo literario. Por ejemplo al afirmar que lo literario estaría en aquellas palabras que no denotan algo *“real”*, posición que es desmentida enseguida, con ejemplos del lenguaje corriente.

El segundo aspecto que indaga el autor es la capacidad de expresar aserciones aquí ve como la literatura ha sido definida como **falsedad** lo cual es desmentido puesto que, en las obras literarias lo que se da es una mezcla de verdad y mentira, se da una búsqueda de la verdad de otra forma. **la literatura posee un contenido cognitivo. Pero no transmite ese contenido como lo hace un argumento, oración por oración, y, de hecho, de modo alguno afirma como verdadero su contenido**, se habla, entonces de seudoproposiciones, situación esta que dificulta una aplicación directa de la teoría de los actos de habla.

El último aspecto que analiza es la capacidad de significar, en este punto la literatura ha sido definida semánticamente como **discurso con importante contenido implícito**, pero el autor demuestra como este rasgo no es relevante en la definición puesto que discursos como los diplomáticos, publicitarios, periodísticos, los chistes, las parábolas y la misma comunicación cotidiana entre otros son también portadores de significados implícitos, esto se ratifica al recordar que comunicarse es descubrir intenciones ocultas.

Tras haber demostrado como los tres aspectos del discurso no son útiles para definir la literatura, el autor examina el aspecto en el cual se han centrado los estudiosos al afirmar y definir la literatura por su estructura como algo especial y salido de la norma, sin embargo esta afirmación se desmonta rápidamente, puesto que lo literario de un texto se escapa a la estructura, este rasgo se construye en contacto con el contexto, con la situación y con los lectores.

En el artículo **Literatura y actos del lenguaje**, José Caparrós relaciona los actos del lenguaje con el concepto de literatura, el texto parte de ver como las tres ramas de la semiótica planteadas por Morris, han guiado las diversas corrientes de estudios literarios, resaltando el papel preponderante que la pragmática ha asumido en los últimos años, de otra parte la literatura se acepta como una circunstancia especial del lenguaje, que no es la expresión de un acto ilocucionario... sino que es un uso "parásito" no un uso "normal pleno", de esto se desprende que para estudiar la literatura se debería especificar unas propiedades lingüísticas propias de este uso, Caparrós llama la atención, así mismo, sobre el hecho relevante de que **el quid de la literatura está en las circunstancias y no en la realidad intrínseca.**

Caparrós hace un recuento de los autores que han aplicado los actos del lenguaje al trabajo literario, en cada autor establece los puntos relevantes que le permiten al lector conocer lo esencial de la obra. Dentro de los principales esta Mary Louise Pratt para quien **si queremos tener una "ciencia de la literatura", como reclamaban los Formalistas Rusos, deberíamos comprender desde el principio que esta ciencia será una ciencia social, no una ciencia matemática"**

El artículo titulado **La literatura como fenómeno comunicativo**, aclara que la condición de lo estético no es un rasgo que este presente solo en el discurso literario, sino que por el contrario es compartido por infinidad de discursos. El autor recuerda que un estudio y caracterización general del hecho literario sólo fue posible cuando se le dio el carácter de signo a las obras y se les logró inscribir en el campo de la semiótica, allí, la literatura empieza a considerarse como un acto de comunicación. En este artículo se afirma que la obra es el producto concreto en que la literatura se manifiesta, la literatura se considera un sistema signifiante y un mensaje, lo cual posibilita estudiar el hecho literario en el ámbito semiótico y por la teoría de la comunicación.

Luego, el autor entra a analizar las diferencias particulares en la comunicación literaria a nivel de autor, texto y lector: El autor en la comunicación literaria no espera una respuesta, en la forma como se da en la comunicación oral, de otra parte, la comunicación literaria es de carácter centrifuga, y pluridimensional. El discurso literario a diferencia de otros discursos es utópico y ucrónico, es decir, carece de un lugar y un tiempo determinado, se diferencia en el tipo de receptor, el texto habla de la existencia de un **receptor universal**, además en este intercambio comunicativo no se puede contradecir al autor, ni se puede prolongar el intercambio, del mismo modo que se hace en otros actos comunicativos. El autor no tiene la iniciativa del contacto, decisión que queda como tarea del receptor.

Como conclusión el autor plantea que el mensaje en la comunicación literaria es cifrado por un autor con destino a un receptor universal, construido por todos los lectores potenciales y permeado por el saber cultural, enciclopédico y de canon del momento, que busca acogerlo, este mensaje conlleva su propia situación, cada lector construye una situación de lectura, la obra se inscribe en un lenguaje "especial", cuyas características se insertan en las del lenguaje literal y cuyas propiedades deben ser el objeto de una ciencia literaria. El papel del lector se pone de relieve como el agente que desencadena actualiza y completa el acto literario.

Siguiendo el anterior enfoque se podría decir que una parte importante de lo que en un momento se considera **literario** esta construido por el contexto, es así como obras que no pretendieron en su momento ser literarias con el tiempo llegaron a serlo. Es importante adoptar en la búsqueda por definir lo literario una visión panocrónica que involucre, autor, texto, lector y contexto, debemos ver así mismo, lo literario como algo móvil que se construye y reconstruye en el tiempo, de ahí que la duración de un texto en el tiempo dependa de múltiples factores y del cambio de las visiones de mundo. El concepto mismo de **texto** como algo fijo queda rebatido, llegando a plantear que lo que se conoce como texto es la conjunción de los múltiples factores que intervienen en el acto literario: autor, texto, lector, contexto.

En **La Pragmática de la comunicación literaria**, Van Dijk diferencia de una parte, entre el análisis del texto literario y los procesos que se llevan a cabo en la producción literaria, afirma que no son solo importantes las estructuras del texto, sino también las condiciones de producción, elaboración, recepción, asimismo, plantea la necesidad de construir una teoría que tenga en cuenta que el hecho literario esta inscrito dentro de acciones sociales.

De otra parte, Van Dijk expone que no existe un acto de habla específicamente literario, sino que a la luz de la pragmática, este discurso pertenece a un tipo de actos verbales que denomina rituales, a los cuales pertenecen discursos diarios, chistes, anécdotas, localiza las propiedades específicas en el contexto social e institucional, a tal punto que un estudio amplio de la literatura debe estudiar las instituciones literarias, los cánones, los productores, los lectores.

El mérito de los textos esta en colocar de presente los múltiples estudios que se han dado al aplicar la pragmática al estudio de la literatura, así mismo sirve para aclarar y dejar de lado posiciones que ven en el acto literario ya sea una cosa impenetrable, o un discurso al cual se le puede aplicar la teoría lingüística, de forma directa, sin una traducción previa en el sentido propuesto por Lotman. Otro de los valiosos aportes de este libro son las referencias bibliográficas que hacen posible que el estudioso del hecho literario encuentre donde consultar y contrastar las diferentes posiciones.

**TITO PEREZ MARTINEZ**  
**DEPARTAMENTO DE LENGUAS**

JOSÉ SARAMAGO. **Todos los nombres**. Alfaguara. 1998.332 páginas.

**Conoces el nombre que te dieron  
No conoces el nombre que tienes.  
*Libro de las evidencias***

Son las frases introductorias de la última novela de José Saramago, autor portugués de libros tan importantes como: Los últimos días de la muerte de Ricardo Reis, Memorial del convento, Historia del cerco de Lisboa, Ensayo sobre la ceguera, Cuadernos de Lanzarote, en el que ha tratado los más diversos temas, ya sea la problemática histórica o centrándose en un personaje literario en particular. Saramago reaparece en esta obra mostrándonos una perspectiva en la que pretende englobar todas sus anteriores reflexiones, sobre el ser humano, la soledad, la vida, la muerte, además busca indagar sobre tópicos como el nombre, la cosa, el ser.

Saramago indaga en su novela por la esencia del ser humano, asumiendo para ello, el nombre y sus diversas relaciones. El libro retoma de cierta forma las palabras de Herman Broch respecto al nombre cuando dice: ***Prestado es el nombre que llevamos, prestado el pan que comemos, prestado nosotros mismos, mantenidos desnudos en lo ajeno y sólo aquel que ha quitado de sí todo oropel, llegó a ver la meta, es llamado a la meta, donde finalmente se une con su nombre***, este es el viaje que propone la novela unirse con su nombre, explorar el dios dormido que cada cual lleva dentro, para conseguir la identificación plena del ser, para lograr esta identificación se debe emprender el viaje, partir como Ulises hacia Itaca, no importa que el camino sea largo y tortuoso y se tenga que luchar con los monstruos de la conciencia, la comodidad de la norma, la farsa de la imagen, se trata de encontrar los secretos hilos que tejen nuestra existencia, se trata en últimas de ver que el verdadero sentido de la vida está en el viaje y no en la meta, ***el verdadero sentido al encuentro es la búsqueda y es preciso andar mucho para alcanzar lo que está cerca***.

Saramago inicia su aventura verbal presentando su personaje; don José, un anciano que trabaja en la conservaduría, lugar que es el encargado de llevar las estadísticas de los que nacen y de los que mueren, todo en su vida era monotonía frente al mundo, la voz narradora lo expresa: ***Don José estaba resignado a conocer del mundo apenas aquello que las manos puedan alcanzar sin salir, palabras, imágenes, ilusiones***, hasta el día en que don José embebido en investigar recortes de gente famosa, decide investigar el caso de una joven que encontró por azar, esto lo conducirá a darle sentido a su vida, así como a hacer cosas que hasta el momento le parecían imposibles; ***no parezco yo, pensó, y probablemente nunca lo había sido tanto***, don José encuentra en la investigación de la vida de la niña su razón de ser, empujado por la necesidad de averiguar por su colección, se ve en la necesidad de violar normas y reglas que hasta el momento había acatado.

El autor nos dice que así como otros coleccionan diversas cosas para vivir, don José colecciona recortes de gente famosa: las personas ocupan el tiempo que creen les sobra de la vida juntando monedas, medallas, jarrones, muñecos de barro, mascararas de carnaval.. lo hacen probablemente por algo que podríamos llamar angustia metafísica, tal vez porque no consiguen soportar la idea del caos como regidor único del universo, por eso, con sus débiles fuerzas y sin ayuda divina, van intentando poner algún orden en el mundo, durante algún tiempo lo consiguen, pero solo mientras defienden su colección, porque cuando llega la hora en que se dispersa, y siempre llega el día, o por muerte, o por...y todo vuelve a confundirse. Este viaje lo lleva a descubrir que la mujer que busca se



ha suicidado sin causa aparente, lo cual lo conduce a comprender las tenues relaciones entre la vida y la muerte.

El nombre es lo inmutable y el ser lo mutable, el nombre es el instrumento que inmoviliza las cosas, que las fija, el nombre se da por la necesidad que tenemos de apropiarnos, ya sea del mundo, o del ser. En el fondo el nombre es un desafío al tiempo, al cambio, puesto que el nombre que fija desconoce que a quien nombra sigue soportando y sintiendo el paso de la temporalidad. Cabe entonces preguntarse : ¿qué sentido tiene entonces llevar su nombre? Si es el mismo para el que tenía 20 años como para el que tiene 60, ¿no son acaso dos seres totalmente diferentes que si se enfrentaran, no se reconocerían, se rechazarían, hasta se odiarían: dos seres cargados de muertes sucesivas; **En ese momento eran dos los dos don joses que se encontraban tumbados en la cama, con la manta subida hasta la nariz, un don José que perdiera el sentido de las responsabilidades, otro don José para quien esto se había vuelto totalmente indiferente.**

La vida parece decirnos el autor, a través de su personaje ¿no está construida de nombres vacíos? esta no se reduce casi siempre a tres o cuatro nombres que nos quedan del paso por la vida, de la lucha con la temporalidad, ¿acaso que es nuestro propio nombre? y ¿qué representa?, si siempre estamos cambiando, que relación puede tener nuestro nombre, si a cada instante somos otros, cada instante estamos muriendo y la muerte final es solo la unión de aquellas muertes parciales que no hemos vislumbrado “**doce imágenes diferentes de la misma cara, una de ellas repetida, mas todas ellas muertas en el pasado, ya, muertas antes de haber muerto la mujer en que después se convertirían.** Es por esto que el protagonista pide que se debería tener en la registraduría un archivo fotográfico de cada momento de nuestra vida para saber en que preciso momento cambiamos, en que instante el tiempo cumple su ritual, ir cavando al ser humano.

En la exploración que se hace del nombre, el autor nos dice que don José llega a ser nombrado en la novela como investigador, juicioso empleado, viejo solitario, ladrón, falsificador, ¿cuál es el verdadero?, ¿cuál es el que lo define?, todos y ninguno, el nombre no abarca el ser que somos, infinidad de seres, infinidad de haces que se juxtaponen, que se niegan y al negarse se afirman como lo que define al ser hombre: ser cambio y quietud, búsqueda y hallazgo, blanco y flecha, luz y sombra, es decir: Complejidad, somos dependiendo del ojo que mira, el ser esta en la mirada y en las miradas, somos una compleja red de malentendidos. **La piel es todo cuanto queremos que los otros vean, debajo de ella ni nosotros mismos conseguimos saber quienes somos... la oscuridad en que estas metido aquí no es mayor que la que existe dentro del cuerpo, son dos oscuridades separadas por la piel.**

Fábula detectivesca en la que el autor a medida que va realizando su viaje interior por el personaje, va indagando en la sociedad, en la vida de los famosos, en las relaciones amorosas, en el mundo burocratizado, muestra un mundo solitario, triste. La voz narradora nos dice que se nace, se vive, se perciben los cambios, y sin embargo el nombre permanece. Don José se convierte en el señor de los archivos que al igual que Dios quita y da vida, es gracias a él que conocemos la historia de seres anónimos. La conservaduría es el espacio estructurador de la narración a partir de allí, mediante los registros se ve el paso de la vida de la gente...en **cualquiera de los tres registros**

**corrientes y comunes, el del matrimonio, el del divorcio, el de la muerte, dos más o menos evitables, el otro nunca.** Dice la voz narradora. El autor en medio de la narración del protagonista nos introduce reflexiones trascendentales sobre la existencia, por ejemplo cuando don José se encuentra en la escuela recolectando datos para su búsqueda, la tiza de los tableros le permiten decir: **hay quien dice que Dios antes de amasar el barro con que después fabrico al hombre y a la mujer, comenzó dibujándolos con una tiza en la superficie de la primera noche, de ahí nos vino la única certeza que tenemos, la de que fuimos somos y seremos polvo, y que en una noche tan profunda como aquella nos perderemos.**

Don José en su búsqueda decide para no perderse, en la conservaduría utilizar un hilo que le permite descender al reino de los muertos, la conservaduría es en esta novela algo así como el hades de la vida moderna, poblada de nombres, fechas y fichas. **La gran mesa del jefe con luz encendida suspendida en lo alto, las enormes estanterías subiendo hasta el techo, la oscuridad petrificada del lado de los muertos.** La vida allí se mide por el paso del archivo de los vivos a los muertos, en cifras, en nombres quedan convertidos las existencias de miles de seres no famosos, **el prodigio de la conservaduría transformar en meros papeles la vida y la muerte,** la vida de uno de estos seres no famosos es la que permite al autor recrear dándole la voz a los sin voz, mostrar las tragedias diarias, la dureza de la vida, lo cruel del destino, toda la novela busca eso, rescatar la voz de los no famosos, así mismo pretende mostrar y hacer conscientes los rasgos que nos hacen seres humanos.

En tono irónico y pesimista, se vislumbra el hombre de fin de siglo en el que la soledad es la ecuación de la vida moderna, la insolidaridad, la monotonía, el amor y la muerte son los temas que discurren por entre las páginas del libro que nos convoca, veamos unos ejemplos: **suponer que el jefe de la conservaduría fuera a hacer horas extraordinarias sería más o menos lo mismo que pretender imaginar un círculo cuadrado.** O al hablar de don José, aprovecha para cuestionar el nombramiento de la realidad, **“ es curioso que se diga siempre pobre diablo y nunca se diga pobre dios, sobre todo cuando se ha tenido la mala suerte de salir tan desaliñado como éste, atención era del hombre de quien hablábamos, no de cualquier dios.** Al hablar de la vida, el autor introduce reflexiones escépticas frente a la misma. **La historia es igual para todos, nació, murió, a quien va interesarle ahora quien haya sido, los padres, si la querían, la lloraran durante un tiempo después lloraran menos, después dejaran de llorar, es lo acostumbrado.** Sin embargo rescata la libertad para escoger incluso su propia muerte **“ la mujer está, allí, se cerraron para ella todos los caminos del mundo, anduvo lo que tenía andar, paro donde quiso, punto final.**

Otro de los aciertos de la novela es la facilidad con que el autor consigue sintetizar y presentar de manera clara, dos ideas aparentemente opuestas, como la vida y la muerte, muestra como la vida y la muerte son dos compañeras inseparables, su crecimiento está en relación directa. **Del mismo modo que todos los cementerios, de este o de cualquier otro mundo comenzó siendo una cosita minúscula, una parcela breve de terreno en la periferia de lo que todavía era un embrión de ciudad, orientado hacia el aire libre de las campañas, pero después, con el paso del tiempo, como infelizmente tenía que ser, fue creciendo, hasta convertirse en la inmensa necrópolis que es hoy”** ...el crecimiento del cementerio se hace por medio de la imagen de un pulpo **desmesurado, extendiendo por ahí sus ocho, dieciséis, treinta y dos,**

**setenta y cuatro tentáculos, como si quisiera abarcar el mundo ”. O cuando afirma... “lo que está detrás de la muerte, nunca nadie lo vio, ni lo vera, de tantos que allí fueron, nunca ninguno volvió acá.**

Como se logra ver en esta novela Saramago se inscribe dentro de la novelística de fin de siglo, como una obra que presenta e indaga las más variadas relaciones entre los seres humanos, explora la muerte, la teoriza, todo con el fin de mostrar la relevancia de la vida, y su necesidad de vivirla, al realizar todo esto, está cumpliendo la misión de toda novela demandada por Kundera: descubrir una cara oculta del ser humano.

**TITO PÉREZ MARTÍNEZ**

DEPARTAMENTO DE LENGUAS

## LA FÁBULA DEL ANIMAL ANTIGUO

CORREA M., José Ignacio. *Animal de cieno y luz*. Coedita, Bogotá, 1999. 98 páginas.

Dentro de un trabajo literario serio y profundo, riguroso en el uso del lenguaje, encontramos la fábula como síntesis y espejo del caos de la naturaleza humana, fábula que se presta a una interpretación personal -con implicaciones del lector- y a una reflexión -meditación expandida, adogmática, continua-.

Una secreta alegoría anda sobre la obra, una imaginería desconsolada, cruel, que revela otra vez la maraña, el extravío del hombre, la destrucción trayendo consigo el germen de la creación, la agresión considerada un estado permanente del ser, una forma de acercamiento a la verdad interior de cada quien; la manera de construir un abismo; el mundo deshumanizado que ha ofrendado toda mutilación, toda herida y la irracionalidad, la enajenación, el dolor.

La alegoría aquí es convicción, ligazón al mundo, paisaje vivo, relevancia de lo humano, raíz metafísica, misterio, hondura que posibilita la aparición del enigma. El sentir alegórico actualiza todo pensamiento, ofreciéndonos un bestiario, una zoología simbólica con su propio código de significaciones, repertorio de animales reales y fantásticos que transita por varios dominios y sentidos, explícitos y velados -e igual- altamente metafóricos.

Quizás sus usos simbólicos y enigmáticos se refieran a una sociedad despótica, perversa, degradadora de lo humano; unión de pensamiento e imagen que comunica vivencia, experiencia, tensión y aliento; imagen-soporte, imagen-texto, que invade nuestro espacio y medida a través del poema silente que oculta su razón pero no su dirección, su secuencia, su rumbo. El silencio forma una longitud invisible que invita al lector a colmarla de sucesos tras su memoria, su potencia imaginativa.

El lenguaje viene a develar el secreto de las imágenes, ese «juego del espíritu», ejercicio, recorrido de la mirada, donde la «luz deslumbra» y «toda revelación hiere al que la mira». Se trata de ver «con los ojos que le quedaron a Demócrito después de haberse arrancado los ojos».

Sí, un dolor y un escepticismo traspasan la lectura; los textos confrontan constantemente nuestra época a pesar de su universalidad y de su no inscripción temporal. Es el conflicto entre el instinto y la razón, la violencia de la creación: *sombra y duda, eco y memoria*, un pesimismo radical que permite ver el universo desde la aniquilación, el absurdo y la paradoja; es aquel paisaje terrible que impide la realización humana y despoja la realidad de su sustancia vital (mundo alucinado); es la angustiante búsqueda que lleva a la aventura espiritual; es peregrinación del ánimo, es desconsolada incursión.

La poesía es entonces un combate, un naufragio; la caída original; el gesto del animal antiguo que habita en nosotros, lleno de lodo blanco de ríos y lagunas: el asno, el colibrí, la rata, el mosquito, la serpiente, el perro:

*Se trata de un animal antiguo*

*Lamedor de heridas y silencios;*

*De una bestia que ruge sola*

*Y sabe conjurar temores en la altitud de la noche.*

Los animales desempeñan un papel de suma importancia en el decir de esta poética, tanto por sus cualidades, defectos, actividades, forma y color, como por su relación con el hombre. La posición del animal en el espacio simbólico, la situación y actitud en que aparecen son fundamentales para la discriminación del valor del texto:

*«Bestias enceladas reiteran el precipicio...»*

*«Perros rabiosos de lumbre y de sonido...»*

*«Rígido el asno la pendiente*

*Sucio y sudoroso tiene que sufrir.»*

El animal posee, para el autor, una cualidad negativa constante (el mundo de lo informe): las fuerzas ciegas de las naturalezas, el animal metafórico como portador de expresiones, identificación ésta que significa buceo en las aguas primordiales, magnificación y oposición de sus sentidos.

La bestia es una adversaria del espíritu, pues según Jung, «el animal representa la psique no humana, lo infrahumano instintivo, así como el lado psíquico inconsciente». Como reafirmandolo, el autor asevera:

*Dentro*

*Nos habita una bestia solitaria.*

Soledad. Angustia. El animal interior es portador de la atávica «función del desdén», como si el desprecio, el menosprecio, la indiferencia, fueran cualidades hereditarias que resurgieran después de no evidenciarse en varias generaciones o una emoción originada en los primeros tiempos.

Soledad, paradoja del silencio al cual aspira este poemario, además de su estructura de parábola, porque el silencio está más allá de la palabra: «una vez que sus posibilidades significativas han sido agotadas, subsiste un elemento que no solamente sustituye el lenguaje escrito, sino que lo supera. Es en este momento cuando se instala el silencio como un valor expresivo radical», afirma Gabriela Maish.

El poeta elige el silencio y, como lo escribe George Steiner, «busca refugio en el mutismo», ante el naufragio, *la brújula perdida*, los mapas rotos, los relojes sangrando «entre los resquicios de ese delincuente que es tiempo», «paraíso en ruinas», la ruina como mutilación aunque conserve su calor vital; la poesía que concebía Novalis, flotando en torno a un ejército en combate, haciendo «sospechar la presencia de fuerzas espirituales en la arremetida sangrienta»; gruñido animal, gramática de lo inhumano, porque

*Nada importa lo que vendrá:*

La obsesiva oscuridad

*La palmera entintada y solemne*

*Las lunas de utilería*

*El olvido.*

**GABRIEL ARTURO CASTRO**  
*Poeta y crítico literario*  
**Universidad Nacional de Colombia**