

UCUENCA

FILOSOFÍA, LETRAS
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

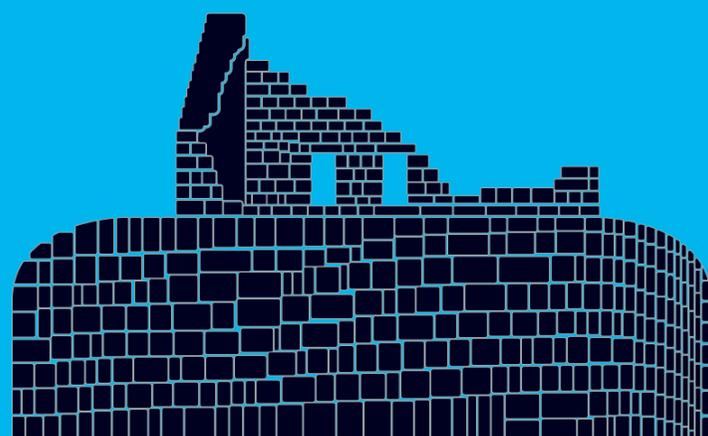
ISSNe 2661 - 6912

puccara

R E V I S T A D E H U M A N I D A D E S

34 (1)

AÑO 2023



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación
REVISTA DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
PUCARA
ISSN-p 1390-0862 / ISSN-e 2661-6912

Director
Horacio Cerutti Guldberg

Editor General
Manuel Villavicencio
manuel.villavicencio@ucuenca.edu.ec

Co-editor
Miguel Novillo Verdugo

Consejo Editorial
Aidalí Aponte Avilés, Universidad de Connecticut, USA
Esteban Ponce, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ecuador
Vicente Robalino, Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Rut Román, Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, Ecuador
Cecilia Rubio, Universidad de Concepción, Chile

Consejo Consultor
Emma Camarero, Universidad de Salamanca, España
Guillermo Henríquez Aste, Universidad de Concepción, Chile
Nelson Osorio Tejada, Universidad de Santiago de Chile
Mónica Tapia, Universidad de la Santísima Concepción, Chile
Raúl Vallejo Corral, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador
Roberto Viereck, Universidad de Concordia, Canadá
Dante Ramaglia, Universidad de Cuyo, Argentina

Diagramación
Vicerrectorado de Investigación

Información
Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación
Universidad de Cuenca, Ecuador
Av. 12 de abril, Ciudadela Universitaria
Teléfono (593) 07 4051000
pucara@ucuenca.edu.ec

Publicación indexada en:
LATINDEX
ISSN: 1390-0862 / e: 2661-6912

ÍNDICE

La fuerza gravitacional de los días comunes: Teoría crítica y vida cotidiana en Bolívar Echeverría _____	6
Ángeles Smart.	
Subjetividad barroca: diálogos posibles en nuestra América _____	17
Federica Scherbosky.	
La comprensión filosófica de la Modernidad en Bolívar Echeverría. Una aproximación a las fronteras de nuestra civilización _____	31
Oscar Llerena Borja y Romel Armando Hernández Silva.	
Redención o revolución: Acerca del concepto de historia en Bolívar Echeverría _____	42
Wladimir Sierra Freire.	
La construcción del canon moderno del arte en Cuenca a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. _____	51
Tannia Edith Rodríguez Rodríguez.	
El fútbol profesional como estrategia de poder del <i>Grupo Televisa</i> _____	64
Jonathan Montero Oropeza y María Verónica Ibarra García.	
Salvaguardar el bosque, restituir las imágenes. Notas en torno a las <i>Historias de Jarislandia</i> de Oswaldo Encalada _____	79
Guillermo Gomezjurado Q.	
<i>Río de sombras</i> (2003), de Jorge Velasco Mackenzie: “Queremos ser revividos”. Eso dicen los hombres muertos el 15 de noviembre de 1922 _____	93
Alicia Ortega Caicedo.	
Enseñar relatos de terror. El potencial epistémico de la lectura y la escritura en la educación pública _____	101
Eulalia Esther Rodríguez Rodríguez.	
La leyenda como recurso didáctico que motiva la lectura inferencial _____	113
Alexandra Chumbe Mejía.	

Reseña:

Infancias y lecturas: El Peneca en Chile e Hispanoamérica. Clara Parra, Paulina Daza, Marcia Martínez. Limache: Provincianos Editores, 2023. _____

Tomás Cornejo.

Creación:

“Pepitas de calabaza” _____

Oswaldo Encalada Vásquez.

Noticia sobre los autores _____

Directrices para los autores _____

INDEX

The gravitational force of common days Critical theory and daily life in Bolívar Echeverría _____	6
Ángeles Smart	
Baroque subjectivity: possible dialogues in our America _____	17
Federica Scherbosky.	
The philosophical understanding of Modernity in Bolívar Echeverría. An approximation to the borders of our civilization _____	31
Oscar Llerena Borja y Romel Armando Hernández Silva.	
Redemption or revolution: About the concept of history in Bolívar Echeverría _____	42
Wladimir Sierra Freire.	
The construction of the modern canon of art in Cuenca in the late nineteenth and early twentieth centuries _____	51
Tannia Edith Rodríguez Rodríguez.	
Professional football as a power strategy of <i>Grupo Televisa</i> _____	64
Jonathan Montero Oropeza y María Verónica Ibarra García.	
Safeguarding the forest, restoring the images. Notes on the stories of <i>Jarislandia</i> of Oswaldo Encalada _____	79
Guillermo Gomezjurado Q.	
Río de sombras (2003), of Jorge Velasco Mackenzie: “We want to be saved”. So, say the men who died on November 15, 1922 _____	93
Alicia Ortega Caicedo.	
Teach horror stories. The epistemic potential of reading and writing in public education _____	101
Eulalia Esther Rodríguez Rodríguez.	
The legend as a didactic resource that motivates inferential reading _____	113
Alexandra Chumbe Mejía.	

Review:

Infancias y lecturas: El Peneca en Chile e Hispanoamérica. Clara Parra, Paulina Daza, Marcia Martínez. Limache: Provincianos Editores, 2023. _____

Tomás Cornejo.

Creación:

“Pepitas de calabaza” _____

Oswaldo Encalada Vásquez.

News about the authors _____

Guidelines for the authors _____

INDICE

A força gravitacional dos dias comuns: Teoria crítica e cotidiano em Bolívar Echeverría _____	6
Ángeles Smart.	
Subjetividade barroca: diálogos possíveis em nossa América _____	17
Federica Scherbosky.	
A compreensão filosófica da Modernidade em Bolívar Echeverría. Uma aproximação às fronteiras da nossa civilização _____	31
Oscar Llerena Borja y Romel Armando Hernández Silva.	
Redenção ou revolução: Sobre o conceito de história em Bolívar Echeverría_ _____	42
Wladimir Sierra Freire.	
A construção do cânone da arte moderna em Cuenca no final do século XIX e início do século XX _____	51
Tannia Edith Rodríguez Rodríguez.	
O futebol profissional como estratégia de poder do <i>Grupo Televisa</i> _____	64
Jonathan Montero Oropeza y María Verónica Ibarra García.	
Salvaguardar a floresta, restaurando as imagens. Notas sobre as <i>Histórias de Jarislandia</i> de Oswaldo Encalada _____	79
Guillermo Gomezjurado Q.	
Río de sombras (2003), de Jorge Velasco Mackenzie: “Queremos ser revividos” Assim dizem os homens quemorreram em 15 de novembro de 1922 _____	93
Alicia Ortega Caicedo	
Ensinar histórias de terror. O potencial epistémico da leitura e da escrita no ensino público _____	101
Eulalia Esther Rodríguez Rodríguez.	
A lenda como recurso didático que motiva a leitura inferencial _____	113
Alexandra Chumbe Mejía.	

Resenha:

Infancias y lecturas: El Peneca en Chile e Hispanoamérica. Clara Parra, Paulina Daza, Marcia Martínez. Limache: Provincianos Editores, 2023. _____ **124**
Tomás Cornejo.

Creación:

“Pepitas de calabaza” _____ **128**
Oswaldo Encalada Vásquez.

Notícias sobre os autores _____ **133**

Diretrizes para os autores _____ **136**

LA FUERZA GRAVITACIONAL DE LOS DÍAS COMUNES: TEORÍA CRÍTICA Y VIDA COTIDIANA EN BOLÍVAR ECHEVERRÍA

The gravitational force of common days Critical theory and daily life in
Bolívar Echeverría

A força gravitacional dos dias comuns: Teoria crítica e cotidiano em Bolívar
Echeverría

Ángeles Smart

Universidad Nacional de Río Negro, CITECDE
Nomeolvides 525, Bariloche, Argentina
asmart@unrn.edu.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9311-0748>

Recibido: 25 - 05 - 2023
Aprobado: 05 - 06 - 2023
Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Smart, A. (2023). La fuerza gravitacional de los días comunes: teoría crítica y vida cotidiana en Bolívar Echeverría. *Pucara* 34(1), 5-15.

Resumen: El trabajo versa sobre lo que podría llamarse una “filosofía de la vida cotidiana” en el pensamiento de Bolívar Echeverría. Focaliza en la tematización que el autor ha realizado sobre la fuerza gravitacional que los “días comunes” -ya sean aquellos que se organizan en torno a la rutina del trabajo y el consumo o los que rompen con el continuo del devenir a través del juego, la fiesta y el arte- tienen en el desarrollo histórico. Asimismo, recorre dos aspectos fundamentales de una teoría crítica de la vida cotidiana en la modernidad capitalista: la subsunción técnica y lingüística que operan en el transcurrir de los días corrientes. Echeverría sostiene que en su aparente intrascendencia, en la constante e ininterrumpida sucesión, los días comunes, instauran y proyectan principios estructuradores que colaborarán en la reproducción de lo que

existe, o por el contrario, irán, de a poco y soterradamente, sembrando las condiciones para su destrucción.

Palabras clave: vida cotidiana / crítica / modernidad capitalista.

Abstract: The work deals with what could be called a "philosophy of daily life" in the thought of Bolívar Echeverría. It focuses on the thematization that the author has carried out on the gravitational force that "ordinary days" -whether those that are organized around the routine of work and consumption or those that break with the continuum of becoming through play, the festival and art- have in the historical development. Likewise, it covers two fundamental aspects of a critical theory of daily life in capitalist modernity: the technical and linguistic subsumption that operate in the passing of ordinary days. Echeverría maintains that in their apparent insignificance, in the constant and uninterrupted succession, ordinary days establish and project structuring principles that will collaborate in the reproduction of what exists, or on the contrary, they will go, little by little and underground, sowing the conditions for its destruction.

Keywords: daily life / criticism /capitalist modernity.

Resumo: A obra trata do que se poderia chamar de uma "filosofia da vida cotidiana" no pensamento de Bolívar Echeverría. Centra-se na tematização que o autor realizou sobre a força gravitacional que os "dias ordinários" -sejam aqueles que se organizam em torno da rotina do trabalho e do consumo ou os que rompem com o continuum do devir pelo jogo- a festa e a arte - têm no desenvolvimento histórico. Aborda também dois aspectos fundamentais de uma teoria crítica do cotidiano na modernidade capitalista: a subsunção técnica e linguística que opera na passagem dos dias comuns. Echeverría sustenta que em sua aparente insignificância, na sucessão constante e ininterrupta, os dias ordinários estabelecem e projetam princípios estruturantes que colaborarão na reprodução do que existe, ou ao contrário, irão, pouco a pouco e no

subsolo, semeando as condições para sua destruição.

Palavras chave: vida cotidiana / crítica / modernidade capitalista.

1. Los días ordinarios de trabajo y disfrute: valor de uso y comunicación de sentido

La temporalidad humana presenta, según Bolívar Echeverría (1998), múltiples capas. Ni unívoca ni compacta, sus estratos se despliegan y aparecen según los contextos y las condiciones. Están los tiempos ordinarios y extraordinarios. Los comunes y los especiales. Los intrascendentes y aquellos que marcan la historia. Están los tiempos que conservan, los que reforman y los que revolucionan. Hay momentos de ruptura, momentos que son parte de un continuo y momentos en los que se da la plenitud del ahora. Están los períodos de trabajo y los de disfrute y descanso; los del juego, los del arte y los de la fiesta. Los períodos de la teoría y los de la praxis. También los performativos. Los de la acción y los de contemplación. Echeverría ha reflexionado, a lo largo de su extensa obra, en cómo este se relaciona con otros temas a los que les ha dado un desarrollo más detalle y central. Ha reflexionado sobre la diferencia y especificidad de cada una de las manifestaciones del tiempo humano. Este trabajo, sin embargo, no busca desplegar la tematización de la totalidad de la temporalidad en el pensamiento de Echeverría, sino determinar, principalmente, cuál es el estatuto último que una de sus manifestaciones -la de la vida cotidiana- adquiere en su obra. Focaliza especialmente en la conceptualización que ha llevado adelante -si bien no de manera sistemática ni independiente de otros abordajes, pero claramente con mucha persistencia y regularidad- sobre la fuerza gravitacional que los días comunes y corrientes tienen en el desarrollo del devenir histórico. El interés está puesto en aquello que se devela cuando "el conjunto de los sucesos nimios que ocurren en los días ordinarios puede mostrar su luz tranquila pero implacable" (p.50).

En “Deambular: el “flâneur” y el “valor de uso””¹ (1998), Echeverría hace una primera diferenciación entre los días que son comunes y aquéllos que son especiales. A su vez, los que son comunes, los cotidianos, oscilan entre los momentos rutinarios y los de ruptura. La rutina se organiza en torno al trabajo y al disfrute, en torno a la producción y el consumo. En cambio, los momentos de ruptura activan la novedad, cierta desviación y el derroche. Por su parte, lo opuesto a la vida cotidiana será lo que acontece en los días “especialmente cargados de historia” (p.50), momentos de inflexión, días especiales, brillantes y únicos que conforman la dimensión política de la sociedad civil. Son días espectaculares donde todo es posible, donde se hace *tabula rasa* porque las cuentas vuelven a cero y el pasado pierde su fuerza y autoridad. En ellos, aparece la inflexión y el cambio de rumbo. Sin negar la importancia que tienen y que por todos es avalada, Echeverría advierte sobre la necesidad de hacer una afirmación enfática de la vida cotidiana “frente a la vida “de los días especiales”” (p.49). Propone poner el foco, no sólo en estos días únicos, sino también en la densidad histórica que tienen los otros, los comunes -sean rutinarios o de ruptura- que se suceden y avanzan, durante todo el devenir temporal de la existencia humana. Antes de centrarse en la reflexión sobre los conceptos de Walter Benjamin que son el interés del escrito, Echeverría realiza una breve introducción sobre la vida cotidiana a la que tiene intenciones de hacer justicia y reivindicar para la reflexión. Afirma que su expresa tematización de la vida de todos los días nace de la preocupación por corregir un “viejo descuido del discurso reflexivo -histórico, sociológico- sobre la vida social” (p.49). Esto tiene como fin obtener una correcta ponderación de la influencia en el devenir histórico de lo que sucede en los días comunes. A diferencia de aquellos especialmente cargados de historia, en donde se deciden las grandes directrices del plano político de la sociedad civil, en los días comunes y corrientes, días opacos, ordinarios, interminablemente

¹ Conferencia dictada en 1996 en la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito) y publicada en el año 1998 en el libro *Valor de uso y utopía*.

repetidos, se reproduce calladamente el cuerpo y el espíritu de la colectividad. En ellos, la sociedad civil vive en tanto que “sociedad de civilización” (p.50).

Echeverría también sostiene que el trabajo y el disfrute de los bienes producidos -enraizados en la vida económica y sus fundamentos profundos- dan el ritmo y el compás a la cotidianidad de la sociedad humana. Esta focalización en las dos dimensiones de trabajo y disfrute de los bienes como comportamiento estructurador de la sociedad -y en especial de la sociedad moderna- ya la había realizado Echeverría en 1984 en el artículo “La 'forma natural' de la reproducción social” que fue una primera versión de “El “valor de uso”: ontología y semiótica”². Aquí, señala que un aporte central del discurso de Karl Marx para la comprensión de la verdadera dimensión de lo que sucede en la vida de todos los días, puede encontrarse en su formulación del concepto de valor de uso que -si bien perdió protagonismo en el análisis marxista ante su par, valorización del valor- posibilita “una concepción de lo que son los objetos de la vida práctica en su forma fundamental o “natural” (p.154). Partiendo de la que juzga una “unilateralidad” de la que adolece la crítica de Marx y explicitando lo que lee implícito en *El capital*, Echeverría inicia su reflexión como “un aporte a la reconstrucción de esa concepción de la “forma natural” de las cosas como “valores de uso”” (p.155). Y agrega que sólo a partir de una profunda y rigurosa conceptualización del valor de uso -su modo de ser y su presencia- podrá, entonces, entenderse la verdadera dimensión de la contradicción que se opera cuando este pasa a ser sólo objeto de valorización.

Un valor de uso es o un objeto de la naturaleza o una transformación de ésta en orden a producir un bien del cual el sujeto humano se beneficia. Se encuentra inscrito en la lógica de las necesidades para la supervivencia o para la reproducción de modos o formas de vida con las cuales el ser

² Último capítulo de la compilación *Valor de uso y utopía*.

humano se autoidentifica concretamente (2010a, p.110). Es decir, pertenece a una órbita o dimensión que se encuentra anclada en el primigenio enfrentarse al mundo de la naturaleza, del cual el ser humano ha trascendido, pero del cual aún necesita para vivir. Los valores de uso constituyen el cosmos de mediaciones objetivas a través del cual transitan el trabajo y el disfrute de la vida humana y en el que se encuentra “objetivado el juego incesante de formas o significaciones pasadas -reactualizadas en el presente y proyectadas hacia el futuro- a través del cual el sujeto de esa vida lleva a cabo las alteraciones de su propia identidad” (p.112). Pertenecen al mundo de los valores de uso todas las formas de la naturaleza y de la realidad exterior o interior que estén integradas en un proceso social de producción o consumo, en el cual se desarrolla el modo particular con el que cada comunidad realiza su humanidad, en tanto concreta y específica. Estas mismas realidades en su “forma de valor”, dirá Echeverría, son como dobles o fantasmas, proyecciones en el escenario de las mercancías donde la conexión directa con la identidad concreta ha sido suplantada por una abstracción cuya única cualidad es impeler a la producción por la producción misma.

La valorización arranca el sentido inmanente del valor de uso, para predicarle desde la exterioridad el valor que adquiere en el contexto del mercado y el intercambio, siendo la etiqueta del precio -como dijo Benjamin- el signo más claro de esta transmutación. Esta transformación no acontece sin violencia y Echeverría va a describir el acto mismo de subsunción del valor de uso bajo la valorización, como una contradicción provocada por el triunfo del fantasma sobre la cosa real. Y en este punto parafrasea a Marx, quien afirma, en el Prólogo a la primera edición de *El Capital*, que en el capitalismo no sólo padecemos a causa de los vivos, sino que también “*le mort sansit le vif*” (p.113). Es decir que el valor,

como el muerto del refrán, es el espectro que termina atrapando lo vivo. La contradicción, inherente al capitalismo se debe a que, en las relaciones de convivencia, este deja de ser “un orden puesto por la formación “natural” de la estructura y se establece como una fuente autónoma de determinación -de sobredeterminación- de la figura concreta de la sociedad” (1998, p.158)³.

Echeverría sostiene que el modo de producción capitalista determina de manera doble la concreción de la vida social: como donación de forma primaria, que es social-natural, que incluye el valor de uso de los objetos y tiene como meta una imagen de la sociedad como totalidad cualitativa; y como donación de forma secundaria, impuesta por las relaciones capitalistas de producción/consumo cosificadas, con una dinámica abstracta de valorización del valor y que tiene como meta la acumulación del capital. Focaliza también en cómo es -en el transcurrir de los días rutinarios, en el devenir de los días en apariencia intrascendentes- que ambas formas forcejean y disputan su impacto sobre la concreción de una particular forma de relación y vinculación social entre los seres humanos.

Asimismo, resulta importante señalar, para la cabal comprensión del papel predominante que le otorga Echeverría a lo que sucede en los días comunes, la dimensión semiótica que posee todo acto que implica un producir y consumir transformaciones de la naturaleza y que resulta ser simultáneamente y, sobre todo, un “ratificar y modificar” la figura concreta de una sociabilidad auto-elegida. En cada uno de los modos en que el sujeto social transforma un material determinado (sea la materia prima inorgánica u orgánica o el estado acústico de la atmósfera a través del lenguaje), le inscribe una forma que nunca es neutral o inocente, sino que tiene siempre un valor de uso concreto que, a su vez, determinará la forma del sujeto que la consuma. Esta “*intención transformativa* dirigida

³ Para un desarrollo más detallado de la formulación “forma natural” en Echeverría ver Oliva Mendoza, C. (2013). *Semiótica y capitalismo. Ensayos sobre la obra de Bolívar Echeverría*. México: UNAM/Itaca, pp. 32 y ss.

al sujeto mismo” (p.171) se hace efectiva cuando este disfruta o utiliza de manera adecuada ese producto en calidad de bien. De aquí, la citada frase de Echeverría: “producir y consumir objetos es producir y consumir significaciones” (p.181).

Todo objeto producido posee y propone un sentido y vigencia de una posibilidad entre todo el conjunto de alternativas posibles. Y como realidad artificial, no natural, utiliza un código social que resulta él mismo en este proceso re-constituido, re-afirmado o, en su defecto, refutado: “el proceso de producción/consumo como proceso de comunicación/interpretación es así un proceso no sólo de significar sino igualmente de *metasignificar*” (p.186). Diana Fuentes, en “Semiótica de la vida cotidiana: Bolívar Echeverría” (2014), subraya que en este contexto, entonces, producir un objeto es proponer un valor de uso que es ratificado al ser consumido o disfrutado por un sujeto. Un código social no abstracto sino materializada media y une estos dos momentos y, como entidad simbolizadora ya determinada, carga al proceso del sentido que transporta. Por otro lado, a la vez que conduce un sentido y justamente por hacerlo, este proceso implica una dimensión de subjetivación que da fijeza a la evanescencia de las identidades naturales:

[E]l proceso de producción social, como un proceso de producción de sentido, es un proceso en el que se trabaja y se disfruta de objetos de naturaleza transformada mediante un código; y al mismo tiempo un proceso de producción indirecto del sujeto, en tanto que la praxis de producción/consumo implica la reproducción de las relaciones sociales o políticas que lo constituyen. Es el mecanismo que otorga unidad o sintetiza la subjetividad, que -como se ha explicado- por sí misma no posee tal integridad. Se crea así el sujeto social. Mediante este cuerpo teórico, Echeverría vira en un sentido concreto y libertario la clásica afirmación sobre la determinación de la subjetividad como producto de las relaciones sociales. (Fuentes, 2014, p. 244)

2. Los días de ruptura: las formas lúdicas, festivas y artísticas de la vida humana

El trabajo y el disfrute organizan la rutina del orden reproductivo de la civilización configurando, de distintas maneras, la vida de todos los días de las sociedades. Echeverría incorpora también otra faceta como parte constitutiva de esta cotidianidad; concibe a la vida cotidiana como la articulación de dos dimensiones: la primera, la de los días rutinarios, en donde se trabaja y se consumen los bienes producidos; y la segunda, la de los momentos que rompen la rutina cuyas figuras más importantes son el juego, la fiesta y el arte (Echeverría, 1998, p.52). Si bien estos tiempos también son parte de la vida cotidiana, aparecen con menor frecuencia en la misma. El devenir cotidiano de los hombres y mujeres en sociedad se desarrolla entre estas dos esferas de la vida, que, si bien están relacionadas una con la otra, adquieren particularidades propias y específicas, tanto por las actividades que las componen, por la percepción del tiempo que instauran, como por la finalidad a la cual se subordinan.

Si el trabajo y el disfrute reproducen los usos y las costumbres, afianzan las prioridades establecidas, establecen ritmos parejos y homogéneos y están dirigidos a satisfacer las necesidades de los sujetos sociales. Las figuras de ruptura ponen entre paréntesis esos mismos usos y costumbres, sus prioridades y sus vigencias. Instauran otras formas de temporalidad que no son regidas por las necesidades del mundo de la vida, sino que cuestionan esas mismas necesidades y ese mundo. La naturalidad de lo que existe, los mandatos de lo que se debe hacer, las urgencias y los imperativos son interpelados cuando el *continuum* de la rutina es interrumpido para dar lugar a espacios de mayor libertad y autodeterminación. En *La modernidad de lo barroco* (2005) Echeverría utiliza otros conceptos para describir las dos dimensiones de la temporalidad cotidiana. Dirá que existe en ella una “tensión bipolar” (p.186). El primer polo está constituido por los tiempos rutinarios, los de la vida pragmática de la procreación, la reproducción y el consumo de los

bienes. En este polo el uso del código general junto con la subcodificación específica de una identidad cultural concreta “es completamente respetuoso de su autoridad, concentrado en cualquier otra de las funciones comunicativas, menos en la autorreflexiva” (p.187). El otro polo está constituido por los momentos extraordinarios donde la subsistencia misma de la vida social entra en cuestión, donde aparecen las interpelaciones y las críticas a lo establecido, y donde nuevas formulaciones y configuraciones son ensayadas y articuladas. Así como un cierto automatismo es indispensable para que el fluir de lo que acontece no se vea constantemente entorpecido por estados de alerta y atención, también son necesarios los momentos de mayor lucidez y presencia para el fluir de lo humano. Ni la pura espontaneidad irreflexiva ni un absoluto estado de vigilia lo caracterizan. Replicando el ritmo de los días y de las noches, los estados de conciencia y de abandono alternan, según Echeverría, en el transcurrir temporal de la existencia fáctica de la humanidad.

La dimensión de ruptura incluida en la cotidianidad interrumpe la mecánica repetitiva de la actividad del hombre meramente productivista y de consumo. Se pierde en una cierta desviación para realizar actividades libres, como una manera de no olvidar “que la necesidad a la que él obedece es de orden artificial y no natural, que es una necesidad puesta por él mismo, contingente, y no una simple prolongación de la necesidad que impera en la naturaleza” (1998, p51). Así, en los momentos de ruptura y lucidez, la forma natural es la que acosa y asola, desde la inmanencia, a todas las formas de segundo orden, confrontándolas con el sustrato originariamente auto-elegido. Esta confrontación puede tanto avalar como corregir; o, por el contrario, impugnar estas sobredeterminaciones que, en el día a día, una comunidad particular va construyendo y consolidando con la repetición y los hábitos. Como versiones fundamentalmente autocríticas de la cultura, el juego, la fiesta y el arte persiguen la “experiencia política fundamental de la anulación y el restablecimiento del sentido del mundo de la vida, de la destrucción y

la reconstrucción de la “naturalidad” de lo humano, es decir de la “necesidad contingente” de su existencia” (2010b, p.175).

En momentos en que el automatismo es iluminado desde una dimensión más amplia y menos condicionada por la inercia ciega de la repetición, las figuras de la ruptura deconstruyen y desenmascaran las formas objetivadas de la cultura, que falsamente fueron juzgadas como naturales. En *Definición de la cultura* (2010b), Echeverría va a desarrollar brevemente la especificidad de cada una de estas figuras en general; es decir, lo que ellas son en su universalidad trans-histórica, antes de adquirir actualidad concreta en espacios y tiempos determinados. Los analiza en relación a cómo han devenido en la organización social del capital y su abordaje adquiere profundidad y originalidad críticas.

El juego, como ruptura lúdica de la rutina, es, según Echeverría, la estructura autocrítica más abstracta de la cultura al conseguir que las relaciones de azar y necesidad se hagan evidentes en su contraposición e interdependencia mutua (2005, p.191). Es el placer del vértigo de perder todo soporte cuando o se ha intentado dominar los resultados -lo que sucede, por ejemplo, en los juegos deportivos con la preparación y el entrenamiento- o cuando, por el contrario, en los juegos de azar, se deja que la suerte y lo aleatorio defina la situación (2010b, p.177). En el juego, la pérdida y la recomposición imaginaria de las leyes tanto de la naturaleza como de las sociedades, así como la puesta en contingencia de la necesidad de las formas del cosmos, re-conectan al ser humano con aquellos momentos donde todo es posible y la libertad es aún una variable significativa en el desarrollo de los acontecimientos. Es desde esta perspectiva, desde su dimensión de libertad, que Echeverría relaciona el tema del juego con el concepto de segunda técnica que ocupa un lugar clave para pensar la modernidad, el capitalismo y las posibilidades de modernidades alternativas. El juego, en cualquiera de sus formas históricas o culturales, irrumpe en la rutina de las necesidades, rompe el continuo de una historia que se reproduce siempre igual a sí misma, para

dar lugar a la libertad del barajar y dar de nuevo. Pone en cuestionamiento un principio de realidad anquilosado en la autoridad que tiene todo aquello que se repite, e imita las circunstancias de esos momentos donde las posibilidades, el azar y la libertad protagonizan la partida.

Siguiendo con el análisis de los momentos de ruptura en la vida cotidiana, Echeverría (2010a) va a afirmar que “la fiesta es la versión más acabada del comportamiento del *homo ludens*” y que se conecta con el juego “como el segundo tubo de un telescopio lo hace con el primero” (p.123). La fiesta es la segunda figura de ruptura analizada por Echeverría y sostiene que en ella se ponen entre paréntesis no las leyes del cosmos, las de la necesidad o las que rigen nuestra relación con la naturaleza, sino, más específicamente, la ley encarnada por una subcodificación particular: “la clave cualitativa de la totalidad de formas de un mundo de la vida concreto” (p.123). Así, las costumbres de una comunidad social, las relaciones de parentesco, las normas amorosas, los vínculos con el cosmos y “hasta las recetas de cocina y las reglas del vestir” (2010b, p.179), pueden suspenderse para dar lugar a unas nuevas en el tiempo y en el contexto de la fiesta. La libertad, como condición fundamental de lo humano, se reactualiza y activa en el gesto que emancipa de la tiranía, no sólo de las necesidades y del productivismo, sino también de aquella monotonía que puede envolver las prácticas que se repiten, siempre igual, día tras día, dándose de forma intermitente e irrumpiendo dialécticamente “el *continuum* pragmático-funcional” (p.125) del comportamiento orgánico y automático.

La existencia festiva reafirma, en la dimensión de lo imaginario, la autodeterminación fundamental subyacente en la vida rutinaria que queda a partir de allí transformada y transfigurada. Los lugares donde transcurre la existencia productiva se transfiguran para dar lugar a la fiesta y el tiempo mismo empieza a regir de otra manera. Y si bien “el propio cuerpo humano que produce y se reproduce se ve acondicionado para ella por alimentos, bebidas y olores inusuales, embriagadores o alucinantes” y si

bien “el mundo de la rutina se encuentra convertido en “otro mundo”” (2010a, p.122), lo más característico y decisivo de la experiencia festiva, es que en este “estar fuera de sí mismo” el ser humano puede, por un lado, captar cabalmente la objetividad del objeto y la subjetividad del sujeto (2010b, p.178) y, por otro, a partir y gracias a la fiesta, continuar viviendo su vida prosaica y rutinaria.

La ceremonia ritual es el lugar por excelencia de la fiesta, su ruptura destruye y reconstruye ficcionalmente todo el edificio del valor de uso. En ella, el cosmos queda transformado y, en un solo movimiento, se ponen entre paréntesis todas las vigencias, criterios orientadores y prácticas de una comunidad. En especial, aquellas que atraviesan la vida cotidiana. En ella, toda la fuerza que tiene la autoridad de lo que se repite, una y otra vez desde tiempos pasados, se debilita y pone entre paréntesis, promoviendo el cambio, nuevas oportunidades y el advenimiento de aquello que nunca ha sido. Es “la puesta en acto de una “revolución” imaginaria, es decir, de una abolición y una restauración simultáneas, en el más alto grado de radicalidad, de la validez de una configuración concreta de lo humano” (p.179). Entre ella y las revoluciones reales, afirma Echeverría, sólo existe la diferencia que se da entre el mundo de la fantasía y el mundo de la realidad. La tercera figura de ruptura que analiza en detalle Echeverría es la del arte; figura que se encuentra íntimamente relacionada con la anterior, la de la fiesta. El arte es una “mímesis de segundo grado, que no imita la realidad sino la desrealización festiva de la realidad” (2010a, p.126). Ya sea produciéndola o disfrutándola, el ser humano, a través de la obra de arte, busca revivir la fiesta, introduciendo nuevos cortes espaciotemporales de excepción dentro de la rutina de los días ordinarios. De este modo, la mímesis artística, no retrata los objetos del mundo de la vida, sino esos proto-objetos transfigurados por el transe festivo que son “como burbujas o instantes de dispendio improductivo, injustificado, lujoso, en medio de la masa compacta de la vida y del mundo entregados al pragmatismo y al productivismo que garantizan la supervivencia social” (p.125).

Los artistas serían, por lo tanto, individuos capaces de ofrecer a la comunidad momentos de reconexión con lo lúdico y festivo, a través de la experiencia estética anclada en los movimientos, objetos, discursos y actos de la vida ordinaria, que quedarán a partir de allí transfigurados como si se trataran de componentes “del escenario, la escenografía y el guión” (2010b, p.181) que permiten el desenvolvimiento de un drama. A partir de estas ideas, también se puede entender la crítica echeverriana a la fetichización de la obra de arte en la modernidad capitalista como un objeto autónomo, independiente y separado de su contexto de aparición. Desvinculada de su dimensión performativa, de la ruptura festiva, el capitalismo ha incluido a la obra de arte -como una más de las mercancías- en su programa de valorización del valor. Estas obras reservan su magia sólo a “quien puede comprarlas” (2010^a, p.126), son incapaces de realizar su revolución efímera, alejadas del gozo libre y del derroche festivo, se integran de este modo -clara e inexorablemente- a los principios mercantiles de la industria cultural.

Las formas lúdicas, festivas y artísticas -como polos que tensionan con el trabajo y el consumo- completan, así, el tiempo cotidiano en que transcurre la vida humana. Actúan irrumpiendo el ritmo impuesto por las necesidades y cuestionan aquello que se presenta como evidente frente al automatismo de la repetición y la inercia. Desbaratan los órdenes vigentes, para dar lugar a configuraciones alternativas, si bien esporádicas, también se van repitiendo en ciclos sucesivos y muchas veces establecidos, tal como sucede con algunas fiestas, celebraciones, carnavales y ferias. En estos tiempos de ruptura, se amplían las posibilidades y las opciones, se despliegan los principios de placer y disfrute y se rompe la objetividad anquilosada del mundo y de las cosas.

3. Teoría crítica de la vida cotidiana: la subsunción técnica y lingüística

Como ya se ha mencionado, es en el análisis específico sobre las formas de vida en la modernidad que la perspectiva de Echeverría adquiere más desarrollo e interés crítico. Y el tema de la cotidianidad humana no es una excepción. Su reflexión sobre la misma, centrada en la lectura de Marx, ofrece un marco conceptual que se proyecta hacia distintas dimensiones de impacto e interés aún de notable vigencia y actualidad. Según Echeverría (2012), Marx analiza la cualidad de la producción capitalista que se infiltra en todas las áreas de la vida, imprimiéndoles una sobredeterminación o connotación a favor del capitalismo. Junto con la subsunción del valor de uso a la valorización, se da una subsunción técnica de la reproducción social al modo de la producción capitalista. El campo instrumental capitalista tiene una fuerza y sinergia tal que impone sus propiedades a las otras actividades y esferas humanas. La técnica empleada no es indiferente o neutra si no que, en su misma estructura capitalista, determinada para la acumulación del capital, está inscrita esta finalidad que permanece, también y siempre, en la inmanencia de todos los objetos producidos en el contexto de este sistema. El valor de uso de los objetos producidos en el capitalismo está subordinado, desde su momento de aparición, a su valorización en cuanto mercancía. Dice Echeverría en “La actualidad del discurso crítico” (2012):

Y en este sentido, nos dice Marx, las loas a la estructura capitalista de la sociedad, la apología del sistema capitalista, la están cantando las cosas mismas, las fábricas, el conjunto de bienes que se nos ofrecen como los únicos bienes que son propios de los seres humanos, dejando de lado una infinidad de otros bienes que uno podría imaginar como factibles de producir y consumir, todo ese repertorio nos está recitando las loas al capital (p.79).

De la misma manera, el lenguaje como medio e instrumento de comunicación, cuando se da en el marco de la vida capitalista, conlleva

una igual tendencia apologética de la vida y el estado de cosas tal cual aparecen y se dan en este sistema imperante. En todas las esferas de la comunicación, sea la que se emplea en la vida de todos los días o la que circula en la ciencia, en la prensa, en la política o en el arte, se deslizan categorías que acompañan y fortalecen el sentido de la primacía de la valorización y la producción. Es “como si “alguien o algo hablara con nuestro propio aliento, torciendo el sentido de lo que decimos”” (Fuentes, 2014, p.245). Echeverría (2012) afirma que a tal punto es llevada esta aseveración en Marx que:

...podríamos decir que, en el estado normal de la vida cotidiana moderna y capitalista, no son los seres humanos los que usan al habla o lengua para comunicar sus ideas, sino que son las significaciones generadas espontáneamente por el aparato productivo capitalista, por el Estado capitalista y por sus instituciones nacionales, las que usan como vehículo a la comunicación entre los seres humanos, las que se infiltran en esta comunicación y le imprimen una sobredeterminación, o una connotación procapitalista a todo el procesos comunicativo, y a todas las ideas que se producen, y transmiten, y consumen en él (p.80).

En las esferas de la opinión pública y el lenguaje, si bien se dan disputas y tensiones entre las distintas concepciones e ideas, prevalecen aquellas que sostienen al poder económico y político vigentes. Y en el capitalismo, el mismo campo instrumental -por su alta sofisticación y desarrollo- marca, la mayoría de las veces, el compás de las producciones significativas y de sentido de una comunidad.

Ya en *La ideología alemana*, que redactó junto con Friedrich Engels, Marx había afirmado que la clase dominante es la que impone sus ideas a la época, pero Echeverría (2012) sostiene, que es especialmente en *El Capital*, donde se termina de comprender el mecanismo que opera para la consolidación de este dominio. En él, se hace patente que:

...el código de la lengua tiene un dispositivo que la hace funcionar en un sentido apologético de las ideas propias de la clase dominante” y que “la tecnología del proceso de producción y consumo no es una tecnología indiferente, que pueda ser empleada en un sentido o en otro, sino que es una tecnología estructuralmente capitalista... (p.79).

La desolación que plantea Marx es la de un sistema que, cuando funciona normalmente, invade todo y del cual, ninguna esfera de la vida puede escapar. Pero la crítica radical que supone *El Capital* inaugura, según Echeverría, un tipo de discurso, una estrategia discursiva científico-crítica, que hace reconocer esa realidad o mecanismo de producción material y simbólica del capitalismo. Así “deconstruye la ciencia de la economía política, mostrando de dónde surgen sus categorías, cómo surgen y cómo, por lo tanto, pueden caer por su propio peso” (p.81). La función de la crítica será, por lo tanto, para Echeverría, la de “desinstrumentalizar la racionalidad de la modernidad capitalista” (Fuentes, 2014, p.246). Propone la deconstrucción de las categorías de pensamiento objetivadas, como requisito indispensable para la construcción de nuevos sentidos para la vida y el acontecer dentro del hecho capitalista. Afirma que, desde la inmanencia del discurso de la modernidad capitalista, se hace evidente el proceso por el que el que existe, cuestionando su supuesto derecho y su supuesta razón, más allá de que, históricamente y de hecho, sea el discurso que domina y está establecido. De esta manera se puede

...deconstruir ese discurso monótono, repetitivo y apologético que está surgiendo a cada instante del proceso de trabajo, del proceso de circulación, de las calles, de las casas, de las fábricas, de los hogares, de todas partes. Ese discurso que dice: “Sí, así como es, así debe ser. No hay otro mundo posible... (Echeverría, 2012: 82)

4. Conclusión

Aunque la descripción del punto precedente se refiere a una forma específica de habitar el mundo que un grupo humano ha elegido -en este caso como donación de forma secundaria, no natural-, aquella que es propia de la modernidad capitalista, también permite comprender, si se deja de lado lo específico de este hecho, las razones por las cuales Echeverría enfatiza la importancia de todo aquello que ocurre en la tranquilidad de la vida cotidiana. Los hombres y mujeres, como seres-en-el-mundo, realizan y construyen en su devenir cotidiano, en la facticidad de su vida de todos los días, lógicas de comportamiento que imprimen orden y regularidad en el acontecer. Estas lógicas les permiten transitar sus obligaciones y objetivos alejados de la irracionalidad o caos que pueden implicar las sorpresas y novedades continuas, o la necesidad de tener que dar respuesta, siempre como si fuera la primera vez, a situaciones que son habituales y se presentan de manera recurrente. Estas lógicas son las que van configurando cada *ethos* histórico⁴ que, como comportamiento estructural o estrategia de construcción del mundo de la vida, opera de manera continua y sostenida en el afianzamiento de una determinada forma de vivir la socialidad humana.

Lo que se vive, en el día a día, y el cómo se lo vive van dejando huellas, marcas y hábitos que, a medida que pasa el tiempo, tienden a ganar espesor y estabilidad. Así, una determinada forma de civilización, su cuerpo y su espíritu, tiende a sostenerse, repetirse y afianzarse con cada acto que comporta la vida fáctica y concreta de los días comunes. Y la fuerza de éstos no radica tanto en la dimensión cualitativa de lo que se presenta como distinto o disruptivo sino, por el contrario, en la consistencia que va adquiriendo aquello que vuelve una y otra vez con la constancia de lo que es siempre igual a sí mismo.

⁴ Para un desarrollo del concepto de *ethos* histórico, ver Bolívar Echeverría (2005), *La modernidad de lo barroco*, México, Era, pp. 161 y ss.

En los días comunes y corrientes, se pone en juego no sólo la dimensión individual de los seres humanos sino también su dimensión comunitaria y social. La forma en que cada quien organiza su vida y elige cómo vivirla, los modos con los cuales realiza su trabajo utilizan su dinero, se relaciona con los objetos y la tecnología, habita la naturaleza o habla sobre la realidad impactan en el círculo más amplio de su comunidad y colabora ya sea con su reproducción o con el cambio. En su aparente intrascendencia, en la constante e ininterrumpida sucesión, los días comunes -ya sean los de trabajo o consumo o los dedicados al juego, la fiesta o el arte- instauran y proyectan horizontes de sentido que colaborarán en la reproducción de lo que existe; o por el contrario, irán, de a poco y soterradamente, sembrando las condiciones para su destrucción.

A través de los objetos que utiliza y produce, por medio del lenguaje con el cual se comunica y proyecta, en los modos específicos con los que se relaciona con su entorno y con los otros seres, cada hombre y cada mujer encuentra, día a día, la oportunidad para instalar sentidos particulares que configuran y reconfiguran su mundo y sus circunstancias. Así, los cambios en el rumbo de la historia no son sólo producto de grandes acontecimientos y eventos; sino que también -y muchas veces- son la consecuencia de aquello que se va construyendo y perfilando en el trabajo y disfrute de una comunidad social determinada.

Trabajo y disfrute son guiados por los valores propios surgidos de una auto-elección originaria que -como forma natural- impregna los usos y las costumbres, el lenguaje y el campo instrumental. O que, por el contrario, son impactados por determinaciones ajenas a sus propias necesidades y tendencias. De si la balanza y las decisiones se inclinan por la concreción de los valores de uso o por la abstracción de la demanda de valorización, dependerá la calidad y consistencia de las experiencias -y el

sentido de estas- en la vida concreta de cada sujeto humano y en la forma en que se organizarán sus lazos sociales.

Referencias

- Echeverría, B. (1998). *Valor de uso y utopía*. Siglo XXI.
- _____. (2005). *La modernidad de lo barroco*. Ediciones Era.
- _____. (2010a). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- _____. (2010b). *Definición de la cultura*. FCE/Itaca.
- _____. (2012). La actualidad del discurso crítico. *Revista Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, número 19, 77-86.
- Fuentes, D. (2014). Semiótica de la vida cotidiana: Bolívar Echeverría. En Moraña, M. (Ed.), *Para una crítica de la modernidad capitalista. Dominación y resistencia en Bolívar Echeverría* (pp. 237-246). DGE/Equilibrista.

SUBJETIVIDAD BARROCA: DIÁLOGOS POSIBLES EN NUESTRA AMÉRICA

Baroque subjectivity: possible dialogues in Our America

Subjetividade barroca: diálogos possíveis em Nossa América

Federica Scherbosky

Inchusa-Conicet/ Facultad de Educación-

Universidad Nacional de Cuyo.

fedescherbo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0601-8979>

Recibido: 26 - 05 - 2023

Aprobado: 08 - 06 - 2023

Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Scherbosky, F. (2023). Subjetividad barroca: diálogos posibles en Nuestra América. *Pucara* 34(1), 17-29.

Resumen: En el marco de la propuesta de Bolívar Echeverría de modernidades múltiples caracterizadas con su cádruple *ethos*, y al comprender el *ethos* barroco como forma propia de la modernidad en nuestra América, proponemos pensar una subjetividad barroca como resistencia y creación frente al capitalismo como sistema homogeneizador de la vida. Sostenemos que esta subjetividad barroca rehabilita la capacidad de agencia de la propia vida aún en medio de la devastación propia del siglo XVI, pero que además se reactualiza en momentos de crisis como marca propia de nuestra subjetividad. Entablamos diálogos con el Movimiento Antropofágico brasileiro, con Silvia Rivera Cusicanqui y con Boaventura de Sousa Santos para tensionar esta propuesta barroca.

Palabras clave: modernidad múltiple, modernidad ch'ixi, antropofagia, *ethos* barroco, subjetividad barroca.

Abstract: Within the framework of Bolívar Echeverría's proposal of multiple modernities characterized by his quadruple ethos, and by understanding the baroque ethos as a form proper to modernity in our America, we propose to think of a baroque subjectivity as resistance and creation in the face of capitalism as a system that homogenizes life. We argue that this baroque subjectivity rehabilitates the capacity of agency of life itself even in the midst of the devastation of the sixteenth century, but that it is also reactivated in times of crisis as a mark of our own subjectivity. We engage in dialogues with the Brazilian Anthropophagic Movement, with Silvia Rivera Cusicanqui and with Boaventura de Sousa Santos in order to stress this baroque proposal.

Keywords: multiple modernity, ch'ixi modernity, anthropophagy, baroque ethos, baroque subjectivity.

Resumo: Dentro da estrutura da proposta de Bolívar Echeverría de múltiplas modernidades caracterizadas por seu ethos quádruplo, e entendendo o *ethos* barroco como uma forma de modernidade em nossa América, propomos pensar em uma subjetividade barroca como resistência e criação diante do capitalismo como um sistema que homogeneiza a vida. Argumentamos que essa subjetividade barroca reabilita a capacidade de agência em sua própria vida, mesmo em meio à devastação do século XVI, mas que também é reatualizada em momentos de crise como uma marca de nossa subjetividade. Entramos em diálogo com o Movimento Antropofágico Brasileiro, com Silvia Rivera

Cusicanqui e com Boaventura de Sousa Santos para testar essa proposta barroca.

Palavras chave: modernidade múltiplo, modernidade ch'ixi, antropofagia, ethos barroco, subjetividade barroca.

Introducción¹

Hay un largo trajín literario en torno a lo barroco que es parte de nuestra historia de la cultura y de nuestra conformación identitaria, tanto latinoamericana como caribeña; tema que ya tiene múltiples recorridos en nuestra América de la mano de Alejo Carpentier, Severo Sarduy, José Lezama Lima, entre muchos otros. Nos proponemos sin embargo aquí pensar el concepto de barroco como una clave de pensamiento crítico. Lo hacemos desde los aportes de Bolívar Echeverría (1941-2010), particularmente en función de su concepto de “ethos barroco”, en el que da cuenta de una forma singular y nuestroamericana de articular la vida a partir de las transformaciones de la modernidad. Nos interesa además establecer algunos diálogos posibles, que, sin ánimo de ser exhaustivos, consideramos habilitan la posibilidad de pensar en una subjetividad barroca². Esta subjetividad está rumiada en cruce con nuestros análisis

¹ Múltiples son los agradecimientos posibles en los procesos de escritura, pero no puedo dejar de mencionar el sostenimiento institucional tanto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, del cual formo parte como investigadora, como así también de la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de Cuyo, que a través de sus proyectos de investigación posibilitan espacios de pensamiento y creación como este.

² Corresponde dar cuenta de que este artículo es parte de un proceso que comencé a pensar en un Proyecto de Investigación de la UNCuyo dirigido por Dante Ramaglia, en el cual elaboramos un libro colectivo. Luego la idea de una subjetividad barroca fue puesta en diálogo en el Congreso Interoceánico en Mendoza, 2022 y finalmente en el Seminario Internacional “Teoría Crítica y Cultura en Bolívar Echeverría” en enero de 2023, organizado por la Cátedra de Pensamiento Crítico Bolívar

acerca del movimiento antropofágico brasileiro, a partir del cual propusimos una subjetividad antropofágica³, pero también dialogamos con algunos aportes de Boaventura de Sousa Santos (1940) y de Silvia Rivera Cusicanqui (1949), ya que consideramos pueden tensionar la construcción de esta subjetividad que proponemos.

Pensamos en la posibilidad de una subjetividad barroca como resistencia y creación frente al capitalismo como sistema homogeneizador de la vida. No solo la utopía sigue marcando nuestros pasos, sino en el cotidiano andar las formas concretas, pequeñas quizás, de resistencia y de afirmación de la vida. Ese es el horizonte en el que se construye este trabajo.

La noción de barroco es en sí misma compleja y múltiples sus sentidos. Se lo define como irregular, extravagante, exagerado, sin reglas establecidas, desaforado, silogismo ambivalente entre otras posibles. Sin embargo, no se puede desconocer su etapa histórica propia ubicada en el siglo XVII, “largo siglo XVII” como anunciará Bolívar Echeverría al sostener que se inicia a finales del siglo XVI y finaliza a comienzos del siglo XVIII, y es a partir de sus análisis que el barroco cobra relevancia como clave crítica para pensar la modernidad en América Latina.

Echeverría de la Universidad de Cuenca. A todos los interlocutores agradezco sus intervenciones críticas.

³ Para ampliar la noción de antropofagia cfr: De Andrade, O. (2008), *Escritos Antropófagos*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor. De Campos, H. (2000), *De la razón antropofágica y otros ensayos*, México: Siglo XXI. Rolnik, S. “Antropofagia zombie”, en *Brumaria 7* arte, máquinas, trabajo inmaterial, disponible en: <http://www.brumaria.net/textos/Brumaria7/14sueyrolnik.htm> (Última consulta 20 de julio de 2013). Scherbosky, Federica (2011) “La subjetividad antropofágica: aportes para una concepción devorativa de la vida”. En: *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*. N° 12. INCIHUSA. CONICET. Mendoza. ISSN n° 1515-7180. Pág 23-31. Scherbosky, Federica (2013) “Antropofagia o acerca de desvíos y reapropiaciones”. En: Muñoz, Marisa y Vela, Liliana. *Afecciones, cuerpos y escrituras*.

Acumulación originaria y posibilidades de la técnica: crítica a la modernidad capitalista

Al pretender definir la modernidad, Echeverría sostiene que habría que entenderla como el carácter peculiar de la forma histórica de totalización civilizatoria que comienza a prevalecer en las sociedades europeas del siglo XVI. La idea de mundo como totalidad comienza a articularse en estos procesos de grandes cambios que concebimos como modernidad. Para comprender esta idea que se conforma en la modernidad Enrique Dussel es un autor fundamental, ya que sostiene que se da a partir del “encubrimiento de América”.⁴ El eje comercial se reconfigura y pasa del Mediterráneo al Atlántico, posibilitando el recentramiento de Europa occidental y una expansión hasta entonces desconocida. Además, dentro de los grandes cambios que habilitan esta totalización civilizatoria⁵, el desarrollo técnico, junto con la acumulación originaria en función de la expropiación de América, se convierten en dimensiones centrales que posibilitan la transformación económica de lo que se conforma como sistema-mundo. Las sociedades hasta entonces habían configurado sus modos de vida, de reproducción social y los códigos de vida acordes –o sea la cultura– en función de la escasez. Lo que implica un modo de vida articulado en función de la lucha con el otro por el alimento, donde el otro debía ser aniquilado o explotado pues implicaba un riesgo en la propia

Políticas y poéticas de la subjetividad. Colección Cuadernos de Cuyo. Qellqasqa. Mendoza. (163-174). ISBN 978-987-27766-8-8.

⁴ La obra de Dussel es extensa y puede consultarse en: <https://enriquedussel.com/> Entre los múltiples libros que desarrollan su noción de modernidad recomendamos cfr. DUSSEL, Enrique. 1492. *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la modernidad*.

⁵ Afirma de hecho Dussel que “nunca hubo empíricamente Historia Mundial hasta el 1492 (como fecha de iniciación del despliegue del “Sistema-mundo” (Dussel, 2000:27). Y retoma para esta idea de totalización a Wallerstein. Cfr. Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System*, Academic Press, San Diego-Nueva York, t.I, 1974.

supervivencia. El desarrollo técnico a partir del siglo X permite a Europa, al menos en primer lugar, cambiar esta configuración. Pero esto no se da como una necesidad histórica unidireccional, sino que habilita la posibilidad de elegir qué hacer o cómo vivir esta nueva configuración. Se podría desterrar el fundamento de la escasez y la consecuente concepción de la alteridad como amenaza o seguir habilitándolo, aunque de maneras variadas. (Echeverría, 2009).

Es a partir de esto que Echeverría comprende la modernidad como un proceso múltiple, o al menos en términos de variadas posibilidades de existencia bajo esta matriz totalizadora que siguen vigentes hasta hoy. “Las muchas modernidades son figuras dotadas de vitalidad concreta porque siguen constituyéndose conflictivamente como intentos de formación civilizatoria” (Echeverría, 2000, p. 147). Hay una multiplicidad de formas de existencia –y a eso apelará el autor con sus *ethos*– para vivenciar la lucha de la técnica contra la escasez y en función de ello reconfigurar su concepción civilizatoria. Sin embargo, a pesar de las múltiples modernidades, o de cómo estas se configuraron a lo largo de la historia, hay una que ha sido la más “efectiva” y que ha sido la modernidad que se desarrolló en las sociedades industriales de Europa noroccidental, a partir del siglo XVI en la que se subordina tanto el proceso de producción como así también el de consumo al sistema capitalista. Pero al subordinar ambos procesos al capitalismo la posibilidad de la emancipación quedó anulada, al menos en sentido pleno. Esta subsunción es lo que va a marcar para Echeverría todo el rumbo de la modernidad, e incluso de las múltiples modernidades, porque, aunque se reconfiguren de modo diferente no escapan a esta subsunción que todo lo domina.⁶

⁶ Echeverría plantea en sus textos el inicio de la modernidad en el S XVI, pero el cambio en términos técnicos, aunque podría retomarse desde la Grecia Clásica -en la línea de la Dialéctica de la Ilustración- comienza para él en el siglo X, que es cuando se

Cuádruple ethos histórico

Nuestro filósofo en cuestión pretende comprender no sólo la modernidad en general –lo que implica de fondo la modernidad europea occidental– sino particularmente la modernidad en América Latina, instancia en la que tienen especial centralidad sus análisis del barroco. De hecho, afirma que para comprender el desarrollo del capitalismo latinoamericano hay que pensar tanto el tiempo de trabajo como también el tiempo libre, que es lo que va a pensar como cultura. Complementa así la crítica marxista con una crítica de la cultura, que se abre a modo de ventana para repensar toda la modernidad capitalista. Además, considera que se da una falsa encrucijada entre historia económica e historia cultural, pues la cultura es el modo en el que cada comunidad lleva a cabo el conjunto de sus funciones vitales, entre las que el trabajo y la resolución de la materialidad de la vida son sin duda primordiales. (Echeverría, 2000, p. 133). Propone el concepto de *ethos histórico*, para sobreponerse a esta falsa encrucijada ya que este:

(...) enfrenta y resuelve en el trabajo y el disfrute cotidianos la contradicción específica de la existencia social en una época determinada, el *ethos* histórico de la época moderna desplegaría varias modalidades de sí mismo, que serían otras tantas perspectivas de realización de la actividad cultural, otros tantos principios de particularización de la cultura moderna (Echeverría, 2000, pp. 12-13).

La modernidad se presenta entonces como múltiple, ya que son varias las maneras en que las sociedades, y consecuentemente los sujetos, reaccionan ante el hecho fundamental en torno al cual ella se constituye, esto es, el capitalismo. Tanto las sociedades como los sujetos están

inicia un proceso de revolución tecnológica que cambia la relación con la producción y en este sentido con la escasez. Cfr. Echeverría, Bolívar. (2009) *¿Qué es la modernidad?* México, UNAM.

afectados en su propia constitución por una contradicción insalvable entre dos principios divergentes, entre dos lógicas incompatibles; la “forma natural” y la “forma valor”.

Esta contradicción, que naturalizamos, por cierto, es la que media el *ethos* histórico. Esa es su función primordial y es lo que hace posible la vida aún bajo el capitalismo. Implica una estrategia, tanto en términos sociales como singulares, que posibilita resolver, al menos en apariencia esa contradicción invivable. Rearticula incluso la identidad en función de la demanda de la modernidad capitalista, es decir en función de la supervivencia. Echeverría sostiene que:

El concepto de *ethos* se refiere a una configuración del comportamiento humano destinada a recomponer de modo tal el proceso de realización de una humanidad, que ésta adquiera la capacidad de atravesar por una situación histórica que la pone en un peligro radical. Un *ethos* es así la cristalización de una estrategia de supervivencia inventada espontáneamente por una comunidad; cristalización que se da en la coincidencia entre un conjunto objetivo de usos y costumbres colectivas, por un lado, y un conjunto subjetivo de predisposiciones caracterológicas, sembradas en el individuo singular, por el otro (Echeverría, 2002, p. 6).

Se trata de un acoplamiento entre norma y persona. Una instancia que se objetiva en normas sociales y que regulan la comunidad, por un lado; y por otro una subjetiva que implica la conformación o rearticulación de una identidad. Y a partir de aquí es que pensamos que el *ethos* no se articula solo como comportamiento social, sino que implica un proceso subjetivo particular, una articulación identitaria que caracterizamos como subjetividad barroca.

El *ethos* como estrategia de supervivencia es lo que posibilita una cierta vida civilizada bajo los parámetros del capital, que de suyo serían invivibles. Permite la no desaparición por completo de comunidades que fueron sometidas y arrasadas, particularmente en la conquista de América, que logran de alguna manera readaptarse y sobrevivir. Cada comunidad articulará de forma diferente esta contradicción y gestionará sus estrategias de supervivencia de manera particular. Echeverría sostiene que los modos en que se concretan estas estrategias son cuatro, ya que son cuatro las posibilidades de experimentar la subordinación de la forma natural de la vida a la forma valor, o de vivir y reaccionar ante la acumulación por la acumulación misma.

El primer modo o estrategia para sobrevivir a la modernidad es el “*ethos* realista” y se trata justamente de la identificación con el mundo mercantil. El marketing como eje central de los sujetos y de las sociedades es un claro ejemplo de las derivas actuales de este *ethos* realista. Pues lejos de vivir la imposición de la forma valor como una opresión o subordinación de la forma natural, se vive como la ratificación de que ese es el camino correcto, que es la perspectiva realmente triunfadora a la que hay que sumarse y fortalecer, la del consumo desmedido y las necesidades creadas, pero que pueden satisfacerse fruto del propio esfuerzo. Sin duda que esto sucede solo para un segmento de la población que no puede tomar conciencia de las implicancias de este consumo desmedido, ni de los costos humanos de ese supuesto progreso capitalista. La exacerbación del consumo que vivenciamos en la actualidad junto con los discursos individualistas del esfuerzo propio y la meritocracia en medio de grandes masas de pobreza estructural da cuenta de la vigencia de este *ethos* tan propio también de América Latina. Los avances de las derechas bajo discursos de “libertad individual” también son parte de la imposición de la forma valor.

El segundo *ethos* de la modernidad capitalista es el denominado “romántico”. Este también pretende anular o borrar la contradicción entre los dos principios que se dan en el capitalismo; pero, a diferencia del primero, busca invertir la subsunción y asume la neutralización de dicha contradicción como si fuera el triunfo de la forma natural de la vida humana sobre la dinámica de la valorización, y no su derrota, que es lo que sabemos se da efectivamente.

“Clásico” es como se denomina al tercer *ethos* pues trata de ser una aproximación lo más fiel posible al ideal. En este sentido se presenta de manera completamente diferente a los dos anteriores, ya que sí identifica y vivencia la subordinación de la vida concreta y sus valores a las imposiciones del capitalismo como el sacrificio que realiza de hecho. Percibe cómo la vida concreta es aniquilada en provecho de las imposiciones del valor abstracto y la acumulación desmedida. Y percibe esta contradicción no sólo como evidente sino sobre todo como inevitable. La vivencia casi como una ley natural cuya vigencia no puede eludirse y que, en el mejor de los casos puede aminorarse. Los discursos acerca de “es el sistema”, o el “no hay salida”, o “es lo posible”, dan cuenta de la vigencia de este *ethos* clásico. Los progresismos en América Latina son un claro ejemplo de esta forma de vivir la contradicción. Son conscientes de la aniquilación de la vida bajo el capital, pero no logran – ni apuestan- por salir del sistema capitalista, sino que buscan generar procesos de redistribución que haga más vivible lo invivible.

El cuarto modo de realización del *ethos* histórico moderno es el que nos interesa especialmente, ya que nos ayuda a pensar la modernidad singular de América Latina y es el que Echeverría denomina “*ethos* barroco”. Este modo, al igual que el clásico, identifica la contradicción entre ambos principios, pero a diferencia del *ethos* clásico no la vive como inevitable. Aún sin garantías de resolución posible del conflicto entre ambos principios, el *ethos* barroco apuesta a la “reivindicación de la forma

social-natural de la vida y su mundo de valores de uso, y lo hace incluso en medio del sacrificio del que ellos son objeto a manos del capital y su acumulación” (Echeverría, 2002, p. 11).

Se trata de una forma de resistir al sacrificio de la vida misma que implica el sistema capitalista y para resistir apelan a un plano imaginario, ya que en el plano real lo que hay es devastación y enajenación. La puesta en escena es el rescate de ese plano imaginario, que de algún modo termina volviéndose más real, o sin duda más vivible que la vida misma. De hecho, Echeverría afirma que se trata de:

(...) una puesta en escena que ha dejado de sólo servir a la representación de la vida que se representa en ella, como sucede en todo arte, y que ha desarrollado su propia “ley formal”, su autonomía; una puesta en escena que sustituye a la vida dentro de la vida y que hace de la obra de arte algo de un orden diferente al de la simple apropiación estética de lo real (Echeverría, 2002, p. 11).

Esta perspectiva que apela a la resistencia de la vida, en su dimensión socio-comunitaria y que rescata los objetos en tanto valores de uso es la que nos interesa destacar y la que, coincidimos con el autor, prima de algún modo en nuestra América.

En este rescate de la vida en su dimensión socio-comunitaria, es que nos resulta pertinente establecer un diálogo con los aportes de Silvia Rivera Cusicanqui, en vínculo con lo *chi'xi*. En el caso de la socióloga boliviana su propuesta estructura una epistemología en principio, pero esta implica una forma de pensar el mundo y en este sentido una subjetividad. Lo retoma de René Zavaleta para pensar lo manchado, abigarrado, jazpeado y mixturado, pero, aunque parece haber una especie de fusión esta nunca es tal. Ambas partes siguen presentes y cada una conserva de algún modo

su identidad, aunque se convierten en un “tercero incluido” -que retoma del pensamiento aymara- porque producen otra cosa. Es el gris jaspeado de un tejido, en el que al acercarnos podemos distinguir el negro y el blanco que conforman este gris. Es lo manchado de los mamelucos de los trabajadores metalúrgicos, donde las manchas son parte de su vestimenta, de su identidad; donde su quehacer, en tanto materialidad de la vida conforma lo que ese sujeto es. También menciona Rivera Cusicanqui la conformación de rocas que al extraerlas en las minas puede observarse la fusión geológica que la constituye, pero a la vez también las capas de diferentes etapas o materiales. Esa singularidad compuesta a partir de múltiples materiales y tiempos es lo ch’ixi. Tercero incluido, que vale aclarar, también rescata nuestro filósofo en cuestión.

Solo que para la socióloga boliviana hay cosas que no son pasibles de ser digeridas, que incluso generan una “indigestión”. Hay ciertos enquistos que permanecen, que tensionan y sobre los que hay que realizar un proceso de reconocimiento y emancipación. Por ello sostiene que:

Se trata de reconocer al colonialismo como una estructura, un ethos y una cultura que se reproducen día a día en sus opresiones y silenciamientos, a pesar de los sucesivos intentos de transformación radical que pregonan las elites político/intelectuales, sea en versión liberal, populista o indigenista/marxista. (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 25).

Rivera Cusicanqui da cuenta también de modernidades múltiples, una modernidad que concibe justamente como modernidad ch’ixi, en tanto modernidad cholo-india y una modernidad pastiche, con una cultura “*pä chuyma*, atrapada en una situación de *double bind*”, en la que se impuso “el extractivismo simbólico de corte colonial, que alimenta circuitos globales de depredación e intercambio desigual” (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 49). Vale destacar aquí como entrelaza la socióloga boliviana las posibilidades de vivir esa modernidad pastiche, que puede darse en

términos de extractivismo simbólico -y también material-, que es lo que podemos pensar con Echeverría como *ethos* realista. Sin embargo, la contradicción y ambivalencia del extractivismo colonial puede devenir en otra modernidad, una modernidad ch’ixi, como la llama ella, que asume la contradicción y que es capaz de vivirla creativamente. Esa es la similitud que nos posibilita entablar un diálogo con el *ethos* barroco, esa capacidad de resistencia a ciertos extractivismos y pastiches, pero que asumen que hay ambivalencias y contradicciones de las que no es posible salir. Sin embargo, reconocerlas implica ya posicionarse desde otro lugar, y habilita la posibilidad de vivir una vida más vivible en medio de mandatos contrapuestos, que de lo contrario generarían un sujeto escindido de sí mismo. Retomamos una nota al pie de su libro *Un mundo ch’ixi es posible* (2018), que -aunque extensa- da cuenta de este proceso:

En el glosario de mi libro *Sociología de la imagen. Miradas ch’ixi desde la historia andina*, defino así esta idea: “*Double bind* es un término acuñado por el antropólogo Gregory Bateson para referirse a una situación insostenible de “doble constreñimiento” o “mandatos antagónicos”. Eso ocurre cuando “hay dos imperativos en conflicto, ninguno de los cuales puede ser ignorado, lo cual deja a la víctima frente a una disyuntiva insoluble, pues cualquiera de las dos demandas que quiera cumplir anula la posibilidad de cumplir con la otra”. Aquí usamos la traducción aymara *pä chuyma* para referirnos a un “alma dividida”, literalmente “doble entraña” (*chuyma*). Si relevamos a esta expresión de sus tonalidades moralizantes, tendríamos exactamente una situación de *double bind*. Al reconocimiento de esta “doble” y a la capacidad de vivirla creativamente les hemos llamado “epistemología ch’ixi”, que impulsa a habitar la contradicción sin sucumbir a la esquizofrenia colectiva. Es justamente como Gayatri Spivak define *double bind*: “un ir y venir elíptico entre dos posiciones de sujeto en la que al menos

uno de ellos –o por lo general ambos– se contradicen y al mismo tiempo se construyen entre sí”. Según ella, esto nos permitiría “aprender a vivir en medio de mandatos contradictorios” (Rivera Cusicanqui, 2018, pp. 54-55).

Salir de la disyunción insoluble de la víctima para pensar la capacidad de vivir creativamente la contradicción es lo que pretendemos pensar con nuestra subjetividad barroca.

Ethos barroco-subjetividad barroca

Es innegable que el *ethos* realista ha dominado, en términos generales, al occidente moderno, que adhirió fuertemente a los parámetros capitalistas -ya que no solo acepta la subsunción del valor de uso al valor mercantil, sino que además lo promueve e incrementa-. Del mismo modo podemos afirmar que no ha sucedido lo mismo en nuestra América, ya que no fue la misma modernidad que se dio en Europa occidental de la que se llevó a cabo aquí, y en función de ello las formas de vivir la contradicción son también radicalmente diferentes. Pensar la modernidad en América implica necesariamente revisar su conquista, ya que como denuncia Dussel, el llamado descubrimiento de América que posibilita la constitución de la modernidad se produce efectivamente como encubrimiento en la conformación de la identidad americana.

Hay profusos estudios acerca de la constitución de América y de la identidad americana, de los cuales no es el propósito dar cuenta aquí⁷. No obstante, nos interesa comprender por qué al pensar esta última suele

⁷ Sería imposible dar cuenta de toda la literatura acerca del tema. Echeverría aporta lo suyo y no podemos dejar de citar al clásico libro de Edmundo O’Gorman. Cfr. *La invención de América*. FCE. Buenos Aires. 2014. Con quien nuestro autor dialoga frecuentemente. Sin embargo, hay una larga tradición de pensamiento latinoamericano que se ocupa de la temática.

ubicársela usualmente en términos pasivos, como aquella que *fue producto* de la conquista, que fue avasallada, que fue fruto del mestizaje debido a la imposición y a la toma de las mujeres como un territorio más de conquista⁸. Siempre en esa voz pasiva donde los sujetos latinoamericanos *fueron hechos* desde afuera, por circunstancias que les transcurrieron, pero de los que no fueron protagonistas, o en los que no figuran como tales.

No pretendemos aquí en absoluto desentendernos del cruento proceso de la Conquista y Colonización, ni tampoco del avasallamiento que implicaron. Mucho menos de las apropiaciones de territorios, de los procesos de mestizaje y de la violencia ejercida sobre las mujeres como objetos a poseer –cuestiones que pueden pensarse bajo la categoría de acumulación originaria-.⁹ Solo procuramos abrir nuevas posibilidades de lectura, algunas alternativas que atisben sujetos agentes de su propia historia, en función de avizorar nuevas posibilidades de futuros.

Lo que nos interesa resaltar del *ethos* barroco es su lectura de las sociedades y los sujetos en nuestra América como artífices de su propia vida. Aún en la marginalidad de esta, aún con sus culturas y sus vidas devastadas se dieron a la tarea de sobrevivir, lo cual ya es una opción por la vida, pero además buscaron recrear o rehacer mundos habitables. Se dio como una estrategia de supervivencia, sin un proyecto o plan consciente y formal que luego se volvió costumbre, actitud inercial, irreflexiva y que consideramos sigue vigente en la actualidad en múltiples formas, por ser parte de nuestra cultura.

⁸ Acerca de la Conquista y colonización en clave feminista son ineludibles los aportes de Rita Segato, Silvia Federici, María Lugones, entre tantas otras que propician discusiones interesantes.

⁹ La acumulación originaria desde la perspectiva feminista que propone Silvia Federici, particularmente en *Calibán y la Bruja* (2010) y en *El Patriarcado del Salario* (2018).

En el siglo XVII, luego de la devastación de la conquista, las clases bajas y marginales de las ciudades mestizas lograron una vida económica informal y transgresora que, de acuerdo a los estudios de Echeverría, logró tener más importancia que la economía formal bajo el control de las coronas ibéricas. Afirma de hecho que:

La "economía-mundo" en gestación no sacaba su fuerza del desacato de la legalidad y la institucionalidad económicas establecidas sino, por el contrario, del uso y el abuso que hacía de las mismas. Su práctica implicaba el rebasamiento de ellas y la puesta en vigencia de una legalidad sustitutiva y una institucionalidad paralela. Era una economía "informal", sobrepuesta a la oficial, que en esos tiempos esbozaba la posibilidad de una organización social y política diferente para el mundo americano (Echeverría, 2000, p. 182).

Se trataba entonces de una economía como estrategia de supervivencia, no en función de la acumulación desmedida planteada por el capital, pero que sin planteárselo conscientemente habilitaba la alternativa de otra economía posible y junto con ello de otra organización social. Consideramos que en buena medida esa sigue siendo la tónica que se mantiene aún hoy en nuestra América. Incluso Luis Arizmendi, en una conferencia denominada *El Barroquismo como convocatoria a repensar la historia en América Latina*, sostiene que aquí no ha podido imponerse del todo la forma valor porque hay una raigambre propia que rescata siempre, de alguna manera, la vida como valor. La influencia de los pueblos originarios sigue vigente y nos ha salvado, entre otras cosas de

la expoliación completa de la naturaleza. En América Latina, ya entrado el siglo XXI siguen vigentes los indígenas como sujeto social, siendo esto una prueba de la vigencia del *ethos* barroco. Si pensáramos bajo los parámetros del progreso moderno, deberían haberse anulado como sujeto histórico, por considerarlos justamente premodernos. Sostenemos sin embargo que están más vigentes que nunca y que sus reclamos políticos-ambientales dan cuenta de otro modo de vida que se torna un reclamo actual y urgente.

Por otro lado, debemos hacer patente que el capitalismo en América Latina no fue ni es una copia del europeo, no solo por la existencia de formas mixtas durante la conquista (como la encomienda o la hacienda), de lo que da cuenta Quijano en su ya clásico texto acerca de la colonialidad¹⁰, sino aun en la actualidad. En nuestra América se da una sobre explotación o doble explotación, debido a que el salario no alcanza para la reproducción de la fuerza de trabajo. Debido a esta realidad se dan formas mixtas o combinadas, ya que se trabaja en el sistema capitalista, sometido a la explotación como en los países “centrales” y además se generan vínculos con los sistemas comunitarios de autoconsumo, basados en las realidades indígenas, porque de no ser por estas estrategias sería imposible la existencia. Esto demuestra cómo hay integración, pero también resistencia, cómo hay adaptación a los parámetros mercantiles, pero también persistencia de formas precapitalistas, aún por la demanda del mismo capitalismo, ya que sin estas estrategias de resistencia la fuerza de trabajo en estas latitudes no podría si quiera reproducirse¹¹. Este ejemplo da cuenta de la vigencia del *ethos* barroco como propio o preponderante en nuestra América. Otro caso elocuente para dar cuenta de esta vigencia es la experiencia argentina de los clubes de trueque que

¹⁰ Cfr. Quijano, Anibal. *Colonialidad del poder y eurocentrismo en América Latina*. Buenos Aires. CLACSO. 2014. Disponible en: http://ecaths1.s3.amazonaws.com/antropologiaslatinoamericanas/1161337413_Anibal-Quijano.pdf.

¹¹ También en esta línea presenta sus aportes Silvia Rivera Cusicanqui en torno a la noción de “yapa” Cfr. Silvia Rivera Cusicanqui, 2008, 94).

tuvieron alta preponderancia luego de la crisis de 2001. Aunque ya se habían iniciado con anterioridad, en el 2002 llegaron a participar 7 millones de personas. Volvieron a ser noticia en 2019 y luego con la pandemia se reinventaron de manera virtual. Esto es un ejemplo más de esa economía para la vida, que se produce de manera informal y se sobrepone a la oficial, pues en nuestros países no pueden garantizar la subsistencia.¹²

Se reactualiza cada vez, aunque *aggiornada* a los tiempos, la estrategia de supervivencia de la población indígena que sobrevivió al exterminio del siglo XVI, sobre todo en México y en Perú, pero que luego se extendió por todo el continente en los siglos XVII y XVIII. Con sus ciudades, culturas y comunidades arrasadas se dieron a la tarea de rehacer un mundo vivible y eso implicaba un cierto proceso de integración a la cultura española impuesta. Con esa intención de construcción y sabiendo que reconstruir sus antiguos mundos era imposible, lograron crear una cosa distinta. Esto marcó definitivamente la identidad latinoamericana, pues puso en práctica lo que el autor considera es el mayor recurso de la historia de la cultura, el mestizaje.

Asumimos el mestizaje como un proceso preponderantemente cultural, y nos alejamos de las nociones que lo vinculan a lo biológico, pensando en la hibridez o en la “raza cósmica”¹³. Se trata de un proceso complejo y conflictivo, en el que no hay diálogo ni igualdad entre las partes, sino imposiciones y las consecuentes resistencias, negociaciones, integraciones. De allí nuestro interés en trabajarlo desde la noción misma de barroco –en este caso en particular- pero también desde lo que puede aportar la antropofagia brasilera, o la perspectiva ch’ixi que construye

¹² Son numerosos los análisis acerca del fenómeno del trueque en la Argentina. Solo lo traemos aquí como un ejemplo más de la vigencia del ethos barroco, que además se reinventa en función del contexto. Elegimos algunas fuentes variadas que lo analizan como nota periodística desde portales europeos, hasta artículos científicos que analizan el fenómeno en términos sociales y económicos. [https://elpais.com/sociedad/2020-05-](https://elpais.com/sociedad/2020-05-05/vuelve-el-trueque-salvavidas-de-victimas-de-las-crisis-en-argentina.html)

desde Los Andes bolivianos, Silvia Rivera Cusicanqui. Las tres propuestas, aun con sus diferencias, se alejan de los biologicismos para pensar en las luchas de poder inherentes a estos procesos, en los conflictos y las imposiciones que implican, y en cómo eso se hace presente en las siempre múltiples identidades latinoamericanas, que siguen lidiando con la colonialidad al día de hoy. Colonialidad de la que no podremos desembarazarnos, pero que es necesario visibilizar para hacer consciente la ambivalencia de nuestra cultura y promover procesos de emancipación.

Inventar un mundo en medio de la muerte es un ejercicio de libertad –aun con todos los condicionantes del caso- que nos interesa poner en valor y que Echeverría sostiene como fundamento de la humanidad misma: “El comportamiento humano, entendido como un actuar de manera libre en una situación dada, tiene su núcleo en el instante de la elección como decisión o toma de partido” (Echeverría, 2000, p. 173).

Sostenemos que esta capacidad de elegir e imaginar otra realidad posible implica una capacidad de agencia de la propia subjetividad indígena y luego latinoamericana que históricamente nos ha sido negada. Como el *ethos* implica un proceso tanto objetivo como subjetivo, que se expresa tanto en la norma como en la persona, es que consideramos posible afirmar no solo una modernidad barroca, como sostiene el autor, sino una subjetividad barroca, como característica de nuestras latitudes. Una subjetividad que si bien renuncia y suelta –en parte- sus propios códigos culturales, no asume sin más códigos ajenos. Se da un proceso de devoración en el que “El mestizaje puede considerarse como un proceso semiótico de ‘codigofagia’ donde las sub-configuraciones singulares y

<https://www.france24.com/es/20190930-argentina-clubes-trueque-crisis-economica> , https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-41152009000100005 , <https://www.jstor.org/stable/26902777>

¹³ Cfr. Vasconcelos, 2003 [1925].

concretas del código de lo humano no parecen tener otra manera de coexistir que devorándose a sí mismas” (Pacheco Chávez, 2014, p. 75). Además junto con nuestros análisis de movimiento antropofágico brasilero para pensar los procesos de interculturalidad en nuestra América, destacamos este proceso de codigofagia, pues Echeverría mismo sostiene un proceso de devoración de la cultura europea por la cultura americana, pero no un proceso sin más, sino uno en el que hay una elección, una decisión, de qué incorporar y qué no, a qué integrarse y a qué resistir y esa en buena medida es parte de la subjetividad antropofágica que propusimos hace tiempo. Una subjetividad flexible y ambivalente, que no garantiza la emancipación, pero que funciona a modo de línea de fuga deleuziana, y abre, al menos, la posibilidad a formas de vida más vivibles.

Echeverría, al describir el proceso llevado a cabo por las sociedades americanas del siglo XVI destaca la capacidad de aquellos indígenas de asumir la posición de sujetos, de no pretender la vuelta romántica a un pasado ya imposible, ni asumir sin más una cultura no propia, sino decidir qué devorar y qué no digerir. Afirma sobre ello que:

No sólo dejó que los restos de su antiguo código civilizatorio fuesen devorados por el código civilizatorio vencedor de los europeos, sino que, asumiendo ella misma la subjetividad de este proceso, lo llevó a cabo de manera tal, que lo que esa re-construcción reconstruyó resultó ser algo completamente diferente del modelo a reconstruir, resultó ser una civilización occidental europea reabajada en el núcleo de su código por los restos del código indígena que debió asimilar. Jugando a ser europeos, imitando a los

¹⁴ Es interesante también la lectura que realiza Rodolfo Kusch (1922-1979) para pensar la relación entre Europa y América. Frente a la dialéctica hegeliana, pensada de manera asuntiva y sintética, plantea la fagocitación, del ser europeo por el estar

europeos, poniendo en escena lo europeo, los indios asimilados montaron una representación de la que ya no pudieron salir, y que es aquella en la que incluso nosotros nos encontramos todavía. Una puesta en escena absoluta, barroca: la performance sin fin del mestizaje (Echeverría, 2002, p. 13).

Performance que en el mundo antropofágico de Oswald de Andrade puede sintetizarse con “tupí or not tupí, that is the question”, contundente afirmación que encontramos en el Manifiesto Antropófago de 1928 o “Contra todos los importadores de la conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida” (Andrade, 2008, pp. 39-40). Hay una apropiación de la gramática europea, pero que se transforma en un proceso de fagocitación no dialéctica.¹⁴ Frente a la importación sin más lo que prima es la vida y es ese horizonte el que ha guiado las formas de integración y resistencia en nuestra América.

Tanto en el mestizaje barroco echeverriano, como en la antropofagia oswaldiana lo que se prioriza es la creación de algo nuevo. Creación en función de una mixtura, no sintética, no homogénea, ambivalente y compleja. Imposible volver al pasado pre-conquista, imposible también ser una Europa que no somos –ni queremos ser- y en función de ello la elección –quizás en su mayor parte no consciente- de qué resguardar de lo propio y qué incorporar de lo ajeno y cómo eso conforma esta complejidad de entretejidos que somos.

Consideramos que esta perspectiva abre un camino de emancipación de la subjetividad nuestroamericana ya que la sitúa en un lugar de agencia de su propia historia, con las limitaciones propias de la situación en la

americano. Contra la elevación dialéctica, la fagocitación material. Cfr. Rodolfo Kusch. Obras completas. Fundación Ross. Rosario. 2000

que se encuentra, pero que aun así logra priorizar la vida y resistir en medio de la devastación y la muerte.

El *ethos* realista afirma la vida, solo que conduce a una especie de distopía, de aceptación de la autonomización de la economía que lleva a una vida mercantilizada, cuestión que Oswald de Andrade plantea como la posibilidad de la baja antropofagia, aquella que en función de su flexibilidad inherente le posibilita adherir al capitalismo como forma de vida. En cambio, el barroco resiste a esta autonomización y vuelve a entrecruzar de manera indisoluble economía y cultura, donde la vida se pone como centro para pensar trabajo y disfrute como una sola cosa, apostando a una vida no enajenada. Aunque la modernidad devino capitalista, con un predominio del *ethos* realista, el barroco que impregna nuestra América nos abre la posibilidad de pensar en una modernidad alternativa, en la construcción de comunidades donde la escasez ya no sea el núcleo que articula las relaciones, ya que las posibilidades técnicas para resolverlo existen. Apostamos a implicarnos más en nuestra subjetividad barroca para que la resistencia y la integración se encaucen hacia la utopía de una vida emancipada.

Diálogos posibles en nuestra América

Por último, nos interesa destacar que concomitantemente con lo que venimos pensando en el cruce entre el barroco echeverriano y nuestros análisis del movimiento antropofágico brasileiro, Boaventura de Sousa

¹⁵ Es necesario aclarar aquí que presentamos varios trabajos con la propuesta de una subjetividad barroca, sin haber encontrado estos indicios previamente en Boaventura de Sousa Santos. Al avanzar en estos desarrollos hallamos su propuesta que tomamos, analizamos y discutimos, ya que nos resulta apropiada a nuestro objeto. No obstante, no podemos tomarlo sin más luego de conocer las denuncias hacia su persona por abuso sexual y extractivismo académico, cuestiones que repudiamos absolutamente y que van a contramano de los procesos emancipatorios que proponemos y que de hecho él mismo pregona.

Santos utiliza también el concepto de subjetividad barroca¹⁵. Lo presenta en su libro *La caída del Angelus Novus (2003)* y en otro texto posterior en que amplía su desarrollo, que titula *Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución (2019)*.¹⁶ Su objetivo es pensar los procesos de transición en torno a los movimientos sociales y las resistencias emancipatorias en los inicios del siglo XXI, para proponer la posibilidad de una “globalización contrahegemónica”. Realiza, en función de ello, una genealogía de teorías críticas y emancipatorias que sostiene el autor se articulan en nuestra América. Vuelve a Martí, para rescatar la potencia inigualable de “Nuestra América” en su vínculo con lo local, con lo situado, con lo propio. Repiensa a partir de allí un proyecto político, económico, académico, cultural, pero también en vínculo con la naturaleza y con los demás. “Nuestra América se halla en las antípodas de la América europea. Es la América “mestiza” fundada por el cruce, a veces violento, de mucha sangre europea, india y africana” (de Sousa Santos. 2019, p. 491).¹⁷ Luego repiensa las herencias martianas en Mariátegui y cómo la discusión de lo propio y su tensión con el mestizaje se hace presente en Oswald de Andrade y su propuesta antropofágica.

Esta genealogía le permite dialogar con la propuesta de Echeverría y su *ethos* barroco desde una multiplicidad de perspectivas. Plantea una sociabilidad barroca, en términos colectivos, pero que se corresponde con la conformación de una subjetividad barroca. La propone como un

¹⁶ El texto que utilizamos es parte de una compilación publicada en JSTOR en 2019, pero cuya publicación original fue en Santos, B. de Sousa 2017 *Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el Epistemicidio* (Madrid: Ediciones Morata) pp. 79-102. Tomamos la paginación de la republicación que realiza JSTOR y que es el texto citado en la bibliografía.

¹⁷ Siempre es y fue violento. Compartimos, en general, la propuesta de Boaventura de Sousa Santos y consideramos que piensa consistentemente Nuestra América. No obstante, consideramos que se cuegan ciertos eurocentrismos al pensar que el mestizaje, la conquista y sus consecuencias han sido violentas “algunas” veces.

collage de materiales históricos y culturales, que exceden sin dudas, el período propiamente barroco, pero que permite pensar en una suspensión del orden y de los cánones establecidos y a partir de ello abrir a otras posibilidades por fuera del canon. Sostiene también que esto es producto de una modernidad alternativa a la que hegemonizó el discurso filosófico occidental –racional, universal, blanco, eurocentrado- y junto con ello el latinoamericano. Se trata de una “modernidad periférica”, una modernidad no hegemónica, no canónica.

El barroco, aunque latino, es el sur del norte, es la periferia de los centros de poder, que coexiste o surge justamente en el período en que los centros de poder están en crisis. Por ello Boaventura de Sousa Santos lo piensa como un proceso de transición, en ese siglo XVI y también ahora en su extrapolación al siglo XXI. Bolívar Echeverría también realiza un emparentamiento temporal, pero entre el siglo XVII y el siglo XX, como un proceso de transición “maduro, se diría, incluso, sobremadurado, que se mantiene sin embargo detenido, pasmado, encerrado en un círculo del que no encuentra la manera de salir” (Echeverría, 2000, p. 126).

En estos tiempos de crisis, transicionales y ambivalentes es donde lo barroco cobra fuerza y por ello su reactualización cada vez. De Sousa Santos lo plantea como un espacio para la imaginación, que atiende además a lo local, lo particular, lo momentáneo, lo transitorio. Se distancia del evolucionismo característico de una modernidad hegemónica y junto con ello de la idea de progreso, porque su tiempo no es lineal, es temporalidad de irrupción, que abre espacio a otro lugar y en este sentido a la heterotopía y por qué no a la utopía. Impide la clausura y la completud y por eso nos permite pensar la emergencia de lo nuevo.

Consideramos que tanto la propuesta de Bolívar Echeverría como la de Silvia Rivera Cusicanqui pueden ser convergentes en términos de denuncia, de visibilizar la incongruencia de la modernidad y la necesidad

del cambio. Ambos se hacen cargo de las tensiones de la modernidad capitalista y deberíamos agregar colonial-capitalista. Ambos denuncian la subsunción de la forma natural a la forma valor, solo que Echeverría analiza el barroco como una posibilidad de hacer vivible esa contradicción, mientras que Rivera Cusicanqui denuncia cómo al entroncarse este sistema con la colonialidad producen una colonialidad de la que aún no logramos salir. Si bien con tramas más anarquistas que marxistas, Silvia Rivera Cusicanqui también destaca cómo hay una resistencia que pervive y que se hace presentes en las tramas de larga duración. Eso es lo que posibilita hacer frente a los avances cotidianos de la subsunción capitalista y habilita formas de vida posibles en medio del asedio y de la muerte. Esa resistencia que asume la ambivalencia y la contradicción es su propuesta de lo *ch'ixi*. La historia de resistencia andina ha dado grandes ejemplos de esto, desde las rebeliones de Tupac Amaru, Tupac Katari, de los Caciques empoderados, del cercamiento a La Paz, entre tantas otras que la socióloga rescata fuertemente. Sin embargo, no son solo esos hechos que podríamos considerar icónicos, sino la cotidianeidad de la vida que se prioriza frente al capital, o que logra al menos procesos más mediados frente a la homogeneización de la vida.

Este pueblo –abigarrado y tumultuoso– es hoy por hoy un conjunto fragmentado de poblaciones, comunidades, y organizaciones de base, profundamente penetradas por la lógica clientelar desde arriba, pero capaces de salir del letargo retomando su trayectoria histórica de luchadorxs por la vida, la memoria y la diversidad de las diferencias. Y es que, aún fragmentadas, estas formaciones abigarradas del mundo indígena/popular siguen caminando con el pasado ante sus ojos y el futuro en sus espaldas. (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 46).

Consideramos entonces que trabajar en torno a la posibilidad de una subjetividad barroca abre una crítica a lo transitado y habilita diálogos y alternativas necesarias de ser pensadas en Nuestra América.

Referencias

De Andrade, Oswald (2008). *Escritos Antropófagos*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

De Sousa Santos, Boaventura (2003). *La caída del Angelus Novus: Ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*. Bogotá: ILSA.

De Sousa Santos, B. (2019) *Construyendo las Epistemologías del Sur Para un pensamiento alternativo de alternativas*, Volumen I, pp. 487-516. Disponible en:
<https://www.jstor.org/stable/j.ctvt6rmq3.16>
<https://doi.org/10.2307/j.ctvt6rmq3.16>

Dussel, Enrique (2000). Europa, modernidad y eurocentrismo. En: E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 24-33). Buenos Aires: CLACSO. Recuperado de: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708040738/4_dussel.pdf

Echeverría, Bolívar (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.

Echeverría, Bolívar (2002). *La clave barroca en América Latina*. Quito. Recuperado de:
http://bolivare.unam.mx/ensayos/la_clave_barroca_en_america_latina

Echeverría, Bolívar (2007). *Meditaciones sobre el barroquismo*. Ponencia presentada en la Universidad de Toronto. Recuperado de:

<http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Guadalupanismo%20y%20barroco.pdf>

Echeverría, Bolívar (2009) “¿Qué es la modernidad?”. En: *Cuadernos del seminario. Modernidad Versiones y Dimensiones*, México, UNAM.

Echeverría, Bolívar (2010). *Definición de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

Echeverría, Bolívar (2011). *Crítica de la Modernidad Capitalista*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia / OXFAM. Recuperado de:
https://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/bolivar_echeverria.pdf

Pacheco Chávez, Víctor Hugo (2014). Bolívar Echeverría, *ethos* barroco y destrucción de la riqueza. *Youkali*, (16), 70-79.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch'ixi es posible*. Buenos Aires. Tinta limón.

LA COMPRENSIÓN FILOSÓFICA DE LA MODERNIDAD EN BOLÍVAR ECHEVERRÍA. UNA APROXIMACIÓN A LAS FRONTERAS DE NUESTRA CIVILIZACIÓN

The philosophical understanding of Modernity in Bolívar Echeverría. An approximation to the borders of our civilization

A compreensão filosófica da Modernidade em Bolívar Echeverría. Uma aproximação às fronteiras da nossa civilização

Oscar Llerena Borja

Universidad Central del Ecuador, Facultad de
Comunicación Social
oallerena@uce.edu.ec
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7417-2732>

Romel Armando Hernández Silva

Universidad Cooperativa de Colombia, campus
Pasto
romel.hernandez@campusucc.edu.co
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0724-3999>

Recibido: 01 - 06 - 2023
Aprobado: 08 - 06 - 2023
Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Llerena, O. y Hernández, R. (2023). La comprensión filosófica de la modernidad en Bolívar Echeverría. Una aproximación a las fronteras de nuestra civilización. *Pucara* 34(1), 30-40.

Resumen: Este trabajo es una indagación en el mundo moderno, a partir del aparato conceptual que nos ofrece la obra de Bolívar Echeverría. Nuestra intención, en las páginas que siguen, es comprender la forma y la sustancia de la vida civilizada en la cual desplegamos nuestra existencia y el problema de la concreción histórica futura que esa vida enfrenta. Hemos dividido esta indagación en tres partes: la primera que atiende al problema de la noción modernidad, sus contornos y su movimiento, la segunda se concentra en el fundamento material de la modernidad como sustrato y potencia viva que permite aspirar a otros modos de concreción de ese fundamento y la tercera, que a modo de

conclusión ofrece al lector una perspectiva de los horizontes de la vida civilizada moderna, es decir, de sus posibilidades de futuro.

Palabras clave: civilización, crisis, modernidades alternativas.

Abstract: This paper inquires into the modern world, based on the conceptual framework of Bolívar Echeverría's work. Our objective is to understand the form and the substance of the civilized life in which our existence unfolds, as well as the problems faced by that life for its future historical materialization. We have divided this paper into three parts: the first one deals with the notion of modernity, its contours and its movement; the second one focuses on the material foundation of modernity as a substratum and living power in order to aspire other ways of concretion of that foundation; and the third one, as a way of conclusion, offers the reader a perspective of the horizons of modern civilized life, that is, of its possibilities for the future.

Keywords: civilization, crisis, alternative modernities.

Resumo: Este trabalho é uma indagação sobre o mundo moderno, a partir do aparato conceitual que nos oferece a obra de Bolívar Echeverría. A nossa intenção, nas páginas que se seguem, é compreender a forma e a substância da vida civilizada em que desenvolvemos a nossa existência e o problema da futura concretização histórica que essa vida enfrenta.

¹ La base de este artículo es el Trabajo de Fin de Máster (TFM), en especial el capítulo I del mismo que, bajo la dirección de Nuria Sánchez Madrid, defendí, en la Universidad Complutense de Madrid, el 12 de septiembre de 2012. Las ideas de ese capítulo se desarrollan aquí, merced al diálogo filosófico con Romel Hernández, en una línea distinta, pero parten de un piso común. Los autores hemos realizado también varios cambios formales con el fin de adaptar el documento a la forma de artículo y a las exigencias de la revista *Pucara*.

² Sobre la recepción latinoamericana del pensamiento de Bolívar Echeverría, recomendamos dos recientes publicaciones: a) el dossier que sobre Bolívar Echeverría publicó la revista *Ciencias Sociales* de la facultad de Ciencias Humanas de la

Dividimos esta indagação em três partes: a primeira que aborda o problema da noção de modernidade, seus contornos e seu movimento, a segunda enfoca o fundamento material da modernidade como substrato e potência viva que nos permite aspirar a outros modos de concretização desse fundamento e o terceiro que, a título de conclusão, oferece ao leitor uma perspectiva dos horizontes da vida civilizada moderna, isto é, das suas possibilidades de futuro.

Palavras chave: civilização, crise, modernidades alternativas.

Introducción¹

Este trabajo coincide con un potente proceso de recepción global del pensamiento de Bolívar Echeverría. A este respecto, resultan particularmente reseñables las acciones editoriales en torno a la obra echeverriana, que se están llevando a cabo en América² y Europa³. Se trata -al parecer- de un descubrimiento, y muchas veces de un redescubrimiento, de Bolívar Echeverría -fallecido el 5 de junio de 2010-, en el que crece la dimensión universal de nuestro filósofo mayor.

Con cierta miopía, se vio a Echeverría exclusivamente como un autor marxista y se lo olvidó cuando, después de la caída del muro de Berlín, todo lo que sonara a marxismo cayó en la marginación intelectual. El tiempo ha demostrado dos cosas a este respecto: a) que el marxismo como

universidad Central del Ecuador (<https://revistadigital.uce.edu.ec/index.php/CSOCIALES/issue/view/232/256>) y b) el tomo doble: *Modernidad Barroca y capitalismo*, dedicado íntegramente al autor, que acaba de publicar la UNAM (<http://www.filos.unam.mx/.../modernidad%20barroca%20y>)

³ Un verdadero hito de la recepción europea del pensamiento de Bolívar Echeverría es el volumen: *Crítica y resistencia. Legados de Bolívar Echeverría frente a la crisis civilizatoria*, que bajo la edición de Borja García Ferrer, está muy próximo a aparecer en la editorial Guillermo Escolar, Madrid España.

análisis crítico de la sociedad capitalista tiene hoy tanta o más vigencia que antes, y b) que el pensamiento de Echeverría va mucho más allá de cualquier *ismo*, porque su trabajo lejos de ser dogmático es sustancialmente crítico.

Los autores aspiramos sinceramente a que este trabajo contribuya a la difusión del potente pensamiento de Echeverría y que a la crítica a la modernidad capitalista -que él tan brillantemente llevó a cabo y que hoy es tan necesaria- encuentre más preguntas que formular, más caminos que andar.

I

La diseminación de objetos de Tlön en diversos países completaría ese plan... Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que quería ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden –el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo– para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado?

Jorge Luis Borges: *Tlön , Uqbar, Orbis Tertius*.

Una aproximación al pensamiento de Bolívar Echeverría, que no atienda al marco más amplio de su *universo de comprensión*, es simplemente medrosa. El vínculo entre las diversas problemáticas que Echeverría aborda en su obra se parece mucho a un tejido ajustado y firme. Preguntémosnos, por ejemplo: ¿es posible entender separadamente los conceptos de *ethos barroco* y de *mestizaje*? Creemos que no, pues en Echeverría ambos se entrelazan sin solución de continuidad y es justamente este trenzado el que da vigor al pensamiento de nuestro filósofo. Esta premisa es válida tanto para los conceptos como para las dimensiones que Echeverría abarca en su reflexión. Quizá la noción más

general con la que Echeverría piensa el mundo humano sea *civilización*. Para Echeverría, ella es una forma histórica de *totalización civilizatoria* de la vida humana (Echeverría, 2001, p.138). Vista así la modernidad, es decir la civilización en la que vivimos, es una arquitectura total que abarca a la vida humana en su conjunto. De ahí que esta dimensión de la vida humana, su generalidad y su alcance, nos obligue a tenerla siempre presente como trasfondo, bajo pena de empobrecer gravemente nuestra comprensión sobre ella. Nuestro propósito inicial en este artículo es ofrecer a los lectores una mirada, lo más integral posible, de la idea de civilización en Bolívar Echeverría. Pues creemos que esa idea es una herramienta conceptual indispensable para comprender y profundizar en el legado echeverriano.

Pero, ¿cómo abarcar en una mirada la idea de civilización?, ¿cómo dar cuenta de una forma de totalidad de la vida humana?, ¿es acaso posible tal ejercicio? El camino que hemos decidido tomar aquí, nos lleva por el territorio de la literatura y si bien las ficciones no pueden aspirar al estatuto epistemológico de la demostración, pueden en su evocación transmitir, con fuerza inusitada, las ideas que la filosofía o la ciencia sólo pueden aspirar a comprobar. Muy a menudo, la literatura desvela, muestra, expone con mayor capacidad y belleza que el pensamiento racional y, por eso, hacemos bien en ampararnos en ella. En *Tlön , Uqbar, Orbis Tertius*, cuento incluido en su libro *Ficciones*, Jorge Luis Borges, relata un hallazgo funesto e inconmensurable, una empresa humana de tal magnitud que nunca antes habría sido intentada deliberadamente. Se trata del proyecto de creación de todo un mundo, *ex nihilo*, a partir tan sólo de la imaginación del hombre. Tlön empieza siendo una mera y vaga referencia, un juego de mal gusto, un error –e incluso forzando el término– una metáfora fantástica y nada más. Dice Borges: “Al principio se creyó que Tlön era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación...” (1974, p.435). Pero haríamos bien en recordar la advertencia de Milan Kundera: “...Las metáforas son peligrosas. Con las

metáforas no se juega. El amor puede surgir de una sola metáfora” (1984, p.8). El amor, o cualquier otra creación, podría decirse. De forma fortuita, Tlön entró en nuestro mundo y, poco a poco, fue colonizándolo hasta someterlo del todo. Al final del relato de Borges quedan pocos rastros del mundo conocido, todo él, de una u otra manera, ha sido ya referido a Tlön. El hombre como demiurgo ha llegado a un punto tal de esplendor que su creación lo toma y lo constituye. El hombre como demiurgo termina atrapado en su metáfora, enredado en los hilos de sentido que él mismo ha urdido. Continúa Borges:

El contacto y el hábito de Tlön han desintegrado este mundo. Encantada por su rigor, la humanidad olvida y torna a olvidar que es un rigor de ajedrecistas, no de ángeles... Una dispersa dinastía de solitarios ha cambiado la faz del mundo. Su tarea prosigue. Si nuestras previsiones no yerran, de aquí a cien años alguien descubrirá los cien tomos de la Segunda Enciclopedia de Tlön. Entonces desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön... (1974, p.443).

Tlön, es pues, el relato de una conquista total, de la victoria paciente y descarnada de un oscuro grupo, que se propuso cambiar el mundo, conquistarlo, destruyendo y enterrando lo anterior. El mundo en que vivimos, el suelo en que pisamos, que creemos firme, inexpugnable, es más bien una hoja al viento y nosotros, como el marinero schopenhauriano, unos pobres y crédulos navegantes, confiados ciegamente a la solidez de nuestra barcaza en medio de las olas, altas como montañas, de un mar embravecido (Schopenhuer, 2016). Tlön, atestigua así, la fragilidad endémica de la vida civilizada. Este cuento, una ficción pero no una mentira, bien podría ponernos en guardia frente

⁴ Se usa aquí la expresión *mundo de la vida*, no en el sentido husserliano de *Lebenswelt*, esto es, en tanto que problema constitutivo de la fenomenología y limite infranqueable de la vida humana, sino simplemente en su literalidad, es decir como campo, como totalidad, en la que se desarrolla la vida y, específicamente, la vida

a la tormenta que nos desborda por todos lados. Tlön, es un mundo nuevo que ha entrado en la realidad a través de dos objetos igualmente simples y poderosos: un espejo y un tomo espurio. Por esa rendija, por esa abertura imperceptible, de la que solo tenemos noticia gracias a la erudición, se nos cuele esta invención de ajedrecistas.

Tlön es una existencia artificial, con la capacidad de colonizar nuestra vida y dominarla. Merced a Tlön, la faz del mundo ha cambiado y nada volverá a ser igual. Borges nos deja en este cuento la lección de las lecciones: la vida como la conocemos es frágil, temporal e histórica. La dinámica de la vida civilizada se nos desvela en el cuento de Borges. Igual que Tlön, la modernidad irrumpió en el mundo del Antiguo Régimen como una extravagancia sin peso, sin mayor pretensión de permanencia. Como Tlön, la modernidad parecía incapaz de atentar contra la forma establecida del *mundo de la vida*⁴, pero estas pretensiones solo ponen de manifiesto una verdad incuestionable:

Nuestra vida se desenvuelve dentro de la modernidad, inmersa en un proceso único, universal y constante que es el proceso de modernización. Modernización que, por lo demás -es necesario subrayar-, no es un programa de vida adaptado por nosotros, sino que parece más bien una fatalidad o un destino incuestionable al que debemos someternos. (Echeverría, 2001: p. 142).

Hay entonces una dualidad en la vida civilizada, por un lado, ella, se nos presenta como el suelo firme e incólume sobre el que se levanta la posibilidad de la existencia humana, es por tanto su piso, su principio y su fin, y por otro ese suelo, en ciertos momentos, parece etéreo, frágil, en peligro, momentos en los que se presenta como permeable a *ficciones*

humana. Aunque no conozco un texto en el que Echeverría defina esta expresión, creo que él también la usa en su literalidad, como acepción muy cercana a la de vida, vida social, socialidad, etc. (Echeverría, 2011: págs. 117-118).

como Tlön. La lógica aristotélica enseña que algo no puede ser y no ser al mismo tiempo, pero desde la perspectiva de este trabajo, es justamente esta ambigüedad fundadora, la que otorga, a la vida civilizada, su carácter y su significado. La vida civilizada es pues ambigua, pues, por un lado permanece, esa es su forma objetiva, lo que todos vemos, la verdad que atestiguamos. Y al mismo tiempo, está sujeta a cambios, cambios mayoritariamente imperceptibles, decisivos e irrevocables. La vida civilizada es un devenir del que no tenemos conciencia pero en el que habitamos, consiste en una dialéctica entre lo que es, en tanto que concreción histórica, y su fundamento en tanto que *potencialidad*. En el pensamiento de Bolívar Echeverría, el concepto de civilización es una comprensión general de la vida humana, de la socialidad, que permite al filósofo entrar en el debate de modernidad versus posmodernidad a partir de una categoría, amplia y capaz de abarcar ese *topos* de forma íntegra. Echeverría entra en ese debate con la convicción declarada de que ningún discurso que aspire a decir algo de interés sobre la vida contemporánea puede prescindir de la dimensión crítica. Esta, a su vez, se juega, en aquel momento de reflexión que alcanza a atravesar las características de la modernidad “realmente existente” y a descubrir su esencia (Echeverría, 2001).

II

El predominio de lo moderno es un hecho consumado y un hecho decisivo. Nuestra vida se desenvuelve dentro de la modernidad, inmersa en un proceso único, universal, y constante que es el proceso de modernización.

Bolívar Echeverría: *Las ilusiones de la modernidad*.

La humanidad del Antiguo Régimen atestiguó un cambio similar al que nosotros experimentamos hoy. E, igual que nosotros, creyó que esa novedad que empezaba a mostrarse sería una moda pasajera, una excentricidad de jóvenes y desviados. Pero no, ese mundo, esos valores,

esa organización de la vida terminó imponiéndose. Igual que Tlön la modernidad se coló por una ventana y sus efectos sobre el mundo son también irrevocables, contundentes, incluso terribles. Como afirma Bolívar Echeverría:

Los hombres de hace un siglo (ya inconfundiblemente modernos) pensaban que eran dueños de la situación; que podían hacer con la modernidad lo que quisieran, incluso, simplemente, aceptarla—tomarla completa o en partes, introducirle modificaciones —o rechazarla— volverle la espalda, cerrarle el paso, revertir sus efectos... (2001, p.141).

Es evidente que estos hombres de hace un siglo —vanidosos e ingenuos demiurgos incapaces de dar dimensión a sus travesuras— no podían comprender aún que la Modernidad era un camino sin retorno en el que el mundo había recorrido ya una distancia implacable. Todo lo conocido estaba ya, en ese momento, referido a la Modernidad, de una u otra forma, por aceptación o negación, en algún nivel. En tanto que esquema civilizatorio, todo el *mundo de la vida* había sido ya domesticado por la presencia del hecho moderno. Nosotros, los humanos del siglo XXIno podemos exceder las dimensiones de la Modernidad, aunque estemos asistiendo a su crisis. La Modernidad no es en nosotros *un programa de vida*, sino una parte nuestra, algo que nos constituye desde dentro, algo nuestro de lo cual podemos renegar, pero no escapar. El hombre solo llega al habitar a través del ejercicio de construir (Heidegger, 2001, p.107), el ser humano habita construyendo y es simultáneamente habitado por su hacer. De tal forma, y llevando esta premisa heideggeriana al campo materialista marxiano, podríamos afirmar que la humanidad es lo que hace. El despliegue de su libertad a través de su hacer, la determina.

Vista así la Modernidad, en tanto que esquema civilizatorio, abarca todo el universo de la vida, por lo tanto, nada de lo humano se le escapa. Si el hombre es ese tipo de animal peculiar que, para la reproducción física de

su vida, exige de todo un *entramado de sentido*, el esquema civilizatorio sería el marco en el que tiene lugar esa reproducción de la vida, tanto física como simbólica. Al hablar de Modernidad, por tanto, debemos tener en cuenta, en primer lugar, la magnitud de lo que nombramos con esta palabra (Echeverría, 2001).

Este inabarcable proyecto humano, inabarcable al menos a simple vista, hunde sus raíces en todas las edades del hombre, pero especialmente en la Grecia Antigua. Existen claros fenómenos proto o temprano modernos en el Occidente Antiguo. Bolívar Echeverría (2011) menciona como ejemplos de estos indicios tempranos de la Modernidad las figuras de Dédalo, Teseo y Prometeo (pp.122-124). Pero también, nos advierte que estos asomos no son suficientes para dar cuenta de la especificidad de la Modernidad como esquema civilizatorio. Lo propio, lo específico de la Modernidad no consistiría sólo en sus instituciones o en las múltiples expresiones de su cultura sino, más bien y sobre todo, en una transformación radical de las fuerzas productivas y en las diversas respuestas ejercitadas por la humanidad ante esa revolución tecnológica acaecida en el siglo X⁵ de nuestra era. El detonante de la Modernidad como esquema civilizatorio sería entonces el apareamiento de la llamada

⁵ Como hemos insinuado en el prólogo de este trabajo, Echeverría fue un lector crítico, capaz de nutrir su reflexión en varias y diversas fuentes. Él mismo denunció su deuda con autores como Braudel, Bataille o Benjamin. En lo que respecta a su comprensión de la técnica segunda o lúdica, consideramos que sigue la obra de Lewis Mumford. Para muestra, el siguiente pasaje: la mayor parte de los descubrimientos e invenciones que sirvieron de núcleo de un ulterior desarrollo mecánico, no surgieron, como pretendía Spengler, de algún místico impulso interno del alma faustiana: eran semillas traídas por el viento desde otras culturas. Después del siglo X en Europa occidental, como he mostrado, el suelo estaba bien rastrillado y arado y removido, dispuesto para recibir aquellas semillas, y mientras las mismas plantas iban creciendo los cultivadores del arte y de la ciencia se ocupaban en mantener el suelo en condiciones. Tomando raíces en la cultura medieval, en un clima y en suelo diferentes, estas semillas

neotécnica o “*técnica segunda*” o “*lúdica*” –como la denomina Walter Benjamín– que, Bolívar Echeverría define así:

Se trata de un giro radical que implica reubicar la clave de la productividad del trabajo humano, situarla en la capacidad de decidir sobre la introducción de nuevos medios de producción, de promover la transformación de la estructura técnica del aparataje instrumental. Con este giro, el secreto de la productividad del trabajo humano va a dejar de residir, como venía sucediendo en toda la era neolítica, en el descubrimiento fortuito o espontáneo de nuevos instrumentos copiados de la naturaleza y en el uso de los mismos, y va a comenzar a residir en la capacidad de emprender premeditadamente la invención de esos instrumentos nuevos y de las correspondientes nuevas técnicas de producción. (2011, pp.123-124).

Esta transformación de la vida humana y de sus posibilidades debe ser leída con una mirada que no escamotee el significado de la materialidad para la vida social. Es exigible aquí una perspectiva que comprenda la afirmación de Marx de que el primer hecho histórico es la producción de los medios indispensables para la satisfacción de las necesidades humanas (Marx, 2014, p.22). Echeverría describe así lo que para él es lo central del advenimiento de la técnica lúdica:

de la máquina experimentaron una mutación y adoptaron formas nuevas: quizá, precisamente porque *no* habían sido originadas en Europa occidental y no tenían allí enemigos naturales, crecieron tan rápida y gigantescamente como el cardo del Canadá cuando se abrió camino hacia las pampas sudamericanas. Pero en ningún momento —y esto es lo importante que hay que recordar— representó la máquina una completa ruptura. Lejos de no estar preparada en la historia, la edad de la máquina moderna no puede ser comprendida sino en términos de una preparación muy larga y diversa. La noción de que un puñado de inventores británicos hicieron de repente zumbir las ruedas en el siglo XVIII es demasiado burda incluso para servirla como cuento de hadas a los niños. (Mumford, 1992: p. 47). La pista que sigue Echeverría en la obra de Mumford, es a nuestro entender muy fructífera, consideramos que en los próximos años permitirá nuevos y potentes desarrollos, por eso llamamos la atención del lector sobre ella.

Lo principal de este recentramiento tecnológico está, desde mi punto de vista, en que con él se inaugura la posibilidad de que la sociedad humana pueda construir su vida civilizada sobre una base por completo diferente de interacción entre lo humano y lo natural, sobre una interacción que parte de una escasez sólo relativa de la riqueza natural, y no como debieron hacerlo tradicionalmente las sociedades arcaicas, sobre una interacción que se movía en medio de la escasez absoluta de la riqueza natural o de la reticencia absoluta de la naturaleza ante el escándalo que traía consigo la humanización de la animalidad (Echeverría, 2011, p.124).

Esta transformación de las fuerzas productivas no representa únicamente un cambio en la forma de producir, sino que en esa medida y dada su profundidad, constituye un reto a lo humano. Se trata de una interpelación a la vida civilizada que provocó un necesario reajuste, mutación, recreación, del mundo de la vida. A los efectos de esa recreación es a lo que, en términos generales, llamamos hoy Modernidad. Por tanto, podría decirse inicialmente que la Modernidad es:

...la respuesta o re-acción aquiescente y constructiva de la vida civilizada al desafío que aparece en la historia de las fuerzas productivas con la neotécnica gestada en los tiempos medievales. Sería el intento que la vida civilizada hace de integrar y así promover esa neotécnica (la “técnica segunda” o “lúdica” propuesta por W. Benjamin) lo mismo en su propio funcionamiento que en la reproducción del mundo que ha levantado para ello (Echeverría, 2011, p. 125).

Esta revolución tecnológica trajo consigo, fundamentalmente, la promesa de la superación de la escasez que signaba las relaciones del hombre con la naturaleza y volvía hostiles esas relaciones. La Modernidad como potencialidad –en sentido general– y los diversos proyectos específicos que históricamente se disputan su concreción –de forma particular– han intentado dar respuesta a esta deuda inscrita en el propio nacimiento de

la civilización moderna. Como potencialidad, como esencia, la Modernidad sería un proyecto inacabado buscando insistentemente realizarse, cumplir sus promesas. Liberar al hombre, potenciarlo y construir un relacionamiento distinto entre lo humano y el otro, la naturaleza. La Modernidad realmente existente, es decir, las múltiples maneras en que las diversas formas de lo humano buscaron acomodo ante esa transformación técnica que cambió el mundo irreversiblemente, es morosa de esas promesas. Existe, por tanto, una ambivalencia fundante en la Modernidad: su potencialidad, su condición de *forma histórica de totalización de la vida humana* (Echeverría, 2001, p.146). Está permanentemente en suspenso, sujeta a la búsqueda inexorable e inacabable de cada nueva oportunidad de concreción.

Oriente y Occidente tuvieron que hacer algo frente al reto que la técnica lúdica introdujo en las fuerzas productivas. Pero de todos esos ejercicios, de todos esos intentos, de todas las innumerables respuestas que el hombre dio a esta transformación, la réplica que realizó el Occidente europeo capitalista, frente a esa exigencia, sería la que ha terminado por imponerse a las otras posibles formas de incorporar la neotécnica al mundo humano. Es en esta medida, en la lógica de su triunfo civilizatorio, que la respuesta europea capitalista es la que termina por donar contenido a la Modernidad asfixiándola o, mejor dicho, atrapándola en un “férreo estuche” como dirá Weber:

Según la opinión de Baxter, la preocupación por los bienes externos solo tendría que ser como «un abrigo liviano que se puede quitar de encima en todo momento», sobre los hombros de sus santos. Pero el destino ha convertido este abrigo en un caparazón duro como el acero. Al emprender el ascetismo la transformación del mundo y al tener repercusión en él, los bienes externos de este mundo lograron un poder creciente sobre los hombres y, al final, un poder irresistible, como no había sucedido nunca antes en la historia. Hoy el espíritu de ese ascetismo se ha salido de ese caparazón, y quien sabe si

definitivamente. El capitalismo victorioso, desde que tiene una base mecánica, ya no necesita de ese apoyo. También parece extinguirse el fresco talante de su sonriente heredera, la Ilustración, y la idea del «deber profesional» ronda en nuestra vida como el fantasma de una fe religiosa del pasado (2010,: pp. 233-234).

Esta imagen que se ha popularizado como la *jaula de hierro* —la tremenda descripción que hará Weber del mundo moderno capitalista— no es aquí solo un recurso estilístico, es especialmente válida para este argumento, pues sitúa magistralmente el núcleo de la cuestión, la clave capitalista de la Modernidad fáctica, de esa Modernidad concreta y deudora en la que vivimos. La Modernidad capitalista encierra en su hacer productivo la característica determinante del mundo de la vida:

se concentra en el aspecto cuantitativo de la nueva productividad que la neotécnica otorga al proceso de trabajo humano y que será por esta razón la que promueva esa neotécnica de manera más abstracta y universalista, más distinguible y “exportable”, más evidente en el plano económico y más exitosa en términos histórico pragmáticos (Echeverría, 2011, p.128).

Lo que oculta en el fondo esta relación entre la Modernidad como potencia y Modernidad como concreción occidental europea y capitalista es la utilización instrumental, limitada y medrosa de la potencialidad que se abre con la neotécnica. Ocurre que:

Nada se produce, nada se consume, ningún valor de uso puede realizarse en la vida práctica de la sociedad capitalista, si no se encuentra en función de soporte o vehículo de la valorización del valor, de la acumulación del capital (Echeverría, 2011, p. 131).

En el capitalismo, todas las potencias humanas se direccionan al fin último de la reproducción incesante del capital. Todo el infinito caudal de lo humano queda subsumido a esta única razón de ser. El ímpetu

majestuoso del hombre convirtiéndose en demiurgo, el desate de sus fuerzas cósmicas, la danza de la humanidad con la naturaleza, la posibilidad del enamoramiento y del matrimonio feliz entre lo humano y lo extra humano, todo eso se descompone al interior del capitalismo. Ese leve manto que debería poder quitarse de encima de los hombros en cualquier momento trocado ya en férreo estuche hace referencia no solo a la actitud del avaro sino, sobre todo, al componente técnico que da éxito al capitalismo. La reproducción incesante del capital, la búsqueda insaciable de nuevas vías para esa reproducción, a costa incluso de la recreación innecesaria de la escasez, ha transformado el provisorio mundo que se inaugura con la neotécnica, en una agonía inenarrable. Bolívar Echeverría comienza su ensayo *Un concepto de modernidad* con una contundente cita de Walter Benjamin. Esa cita resulta extraordinariamente bella en su profunda oscuridad. El capitalismo ha trocado la mayor promesa de la humanidad en un terrible holocausto:

Este gran galanteo con el cosmos tuvo lugar así, por vez primera, a escala planetaria, y además en el espíritu de la técnica. Mas, como el incesante afán de lucro propio de la clase dominante proyectaba expiar precisamente en ella su voluntad, la técnica traicionó a la humanidad, transformando su tálamo en un gran mar de sangre (Benjamin, 2010, p. 88).

III

Cuando la complejidad de la vida social desborda y pone en peligro las formas que la organizan y la hacen posible, y que han sido justamente el punto de partida de tal complejidad, dichas formas entran en un periodo de inestabilidad: de descomposición y recomposición incesantes. Se empeñan — intentos muchas veces desesperados — en alcanzar "mutaciones readaptativas" que deben, según ellas, salvarles

de su muerte anunciada. Este proceso, que es propiamente el de la crisis de una época, puede estabilizarse en su inestabilidad, adquirir consistencia y perdurar; llega entonces a reclamar para sí toda una época: una época a la que llamamos "de transición".

Bolívar Echeverría: *Las ilusiones de la modernidad*.

La dolorosa afirmación de Benjamín con la que termina el apartado anterior, esa terrible acusación: de haber transformado el tálamo nupcial en un mar de sangre, asume para la humanidad actual la forma de una sentencia definitiva. Ansel Jappe (2019), partiendo igual que Echeverría de la crítica del valor, llega a calificar de autófaga a la sociedad de nuestros días, calificativo evidentemente no menor. Creemos que existe un significado profundo en esta dura definición, pues ella desnuda el mecanismo sobre el que se levanta esta sociedad que es presa de un hambre implacable. Recordemos que Jappe utiliza el mito de Eresictón⁶ para dar forma plástica y literaria a su idea de que el personaje se devora a sí mismo. Los seres humanos que habitamos el siglo XXI, no somos solo destructores del mundo, de nuestro entorno, de la naturaleza, depredadores voraces e incontrolables. Es más grave aún: somos destructores de nosotros mismos, enfermos que, poseídos por su mal, tragan en cada bocado un poco de sí mismos, una parte del propio presente y de las posibilidades de futuro. Se trata pues de una enfermedad que afecta a la psique colectiva, si tal concepto es posible, un desorden, una *filia* que, como la adición quirúrgica, ataca a la materialidad del cuerpo del que la padece. Hecho el diagnóstico es necesario ponerle un nombre al mal: para nosotros esta terrible enfermedad es la subsumisión de la forma natural a la forma valor, el hambre que no podemos calmar, que nos enferma y nos posee, como Dionysos a las ménades haciéndoles

⁶ Aunque al mito de Eresictón se han referido varios autores, el más temprano parece ser el famoso bibliotecario de Alejandría, Calímaco (c. 310 a.n.e – c. 240 a.n.e.). Cronológicamente, después lo refiere Gayo Julio Higino: *Fábula 250*; luego, Pausanias,

cometer actos brutales y desgarradores, es la búsqueda de valorización del valor.

En un nivel superficial llama la atención el carácter innecesario y arbitrario de este padecimiento. El dolor, la miseria, el hambre, la enfermedad, los males que Pandora dejó escapar, todo eso y mucho más, es solo el mezquino y oprobioso requisito de la riqueza; los pobres del mundo, el anverso de las fortunas y el derroche. Ciertamente, el mundo fue siempre así. Pero en nuestros días existe un elemento cualitativo que hace que estas absurdas diferencias sean aún más crueles y vergonzosas: se trata de las capacidades técnicas que la humanidad posee, de esas potencias que en principio podrían hacer del mundo un lugar menos sombrío y de cómo nuestra civilización usa esas posibilidades. Esta realidad que describimos era ya cosa de perogrullo en la segunda mitad del siglo XX. Herbert Marcuse, lo expresa así:

He de empezar por una perogrullada: que hoy día toda forma del mundo vivo, toda transformación del entorno técnico y natural es una posibilidad real; y que su topos es histórico. Hoy día podemos convertir el mundo en un infierno; como ustedes saben, estamos en el buen camino para conseguirlo (Marcuse, 1986, p. 07).

El fin de la utopía del que habla Marcuse es, por tanto, el fin de la historia en tanto que despliegue de lo humano marcado por la escasez. Digámoslo de forma categórica: lo que ha terminado en nuestros días es la incapacidad técnica del ser humano para dar cuenta de sus necesidades. Pero este fin, esta promesa, en el capitalismo, es un borra y va de nuevo; un terminar que no significa un cambio sustantivo en la vida social. Por eso conserva la forma de una acusación que no cesa, se torna en una

geógrafo y viajante, autor de la *Descripción de Grecia*: X.30.1., luego Antonino Liberal: *Metamorfosis* 11; y finalmente, Mario o Mauro Servio Honorato, sobre la *Eneida* de Virgilio III 167.

interpelación al presente y al futuro que apela a la búsqueda de nuevos caminos para la vida humana:

Este final de la utopía —esto es, la refutación de las ideas y las teorías que han utilizado la utopía como demanda de posibilidades histórico-sociales— se puede entender ahora, en un sentido muy preciso, como final de la historia... ..en el sentido de que las nuevas posibilidades de una sociedad humana y de su mundo circundante no son ya imaginables como continuación de las viejas, no se pueden representar en el mismo continuo histórico, sino que presuponen una ruptura precisamente con el continuo histórico, presuponen la diferencia cualitativa entre una sociedad libre y las actuales sociedades no-libres, la diferencia que, según Marx, hace de toda la historia transcurrida la prehistoria de la humanidad. (Marcuse, 1986, p.07).

Así, interpelada y ciega, la civilización moderna continúa su camino al abismo. La humanidad actual vive en un mundo paradójico, de enormes capacidades y de, también, enormes y oscuras afectaciones, donde la riqueza comparece como un espectro, esto es, como algo que existe pero que solo de forma excepcional puede manifestarse en la realidad. Se trata de una riqueza que trasluce su potente fondo, pero que se queda en ello, una fuerza que no puede plasmarse en la vida, en el mundo. La riqueza en la modernidad capitalista es una suerte de síntoma, una muestra de la enfermedad que nos asfixia. Y es también una condena, una versión del castigo a la avaricia de Midas.

El momento de la crisis es un espacio privilegiado para asomarnos a las fronteras. La crisis civilizatoria en que vivimos, atestiguada desde los años 80 por el debate modernidad-posmodernidad, es una ventana para mirar el mundo por venir. La crisis que padecemos consiste, entre otras muchas cosas, en una reiteración del carácter inaceptable de nuestro mundo. Es inaceptable, en primer lugar, porque es absolutamente posible una realización distinta, emancipadora y libertaria de ese mundo. A los

seres humanos de nuestros días nos pesa, como una losa, la conciencia de que podemos construir un mundo mejor. Esa conciencia nos acusa y nos fustiga; pero también ella funciona como una apertura al futuro. Desde esa apertura, desde esa ventana, provocada por la tensión entre lo que somos y lo que podemos ser, se observa un paraje en el que el ser humano lucha por la reapropiación de sí mismo, como indica Marx:

La apropiación real de la esencia humana por y para el hombre (el) retorno del hombre por sí en cuanto hombre social, es decir, humano (el) retorno pleno consciente y efectuado dentro de toda la riqueza de la evolución humana hasta el presente. (Marx, 2012, p.XXII).

El alcance de esta lucha, de este esfuerzo de reapropiación, es civilizatorio; es decir, nos compromete a todos. En él se juega el futuro, al menos en algunas de sus formas. Late en él, aún, la intención comunista de construir un algo alternativo. Se trata de cómo la izquierda aparece hoy, de cómo se muestra y de si conserva alguna capacidad impugnadora y constructiva. Este conservar la capacidad de impugnar y construir aparece hoy bajo la forma de la resistencia:

...el ser de izquierda, habría que decir mínimamente que él consiste en un actitud de resistencia, sea ésta íntima o pública, a la reproducción del esquema civilizatorio de la modernidad capitalista; en la búsqueda de una salida fuera de ella, hacia una modernidad verdaderamente alternativa, postcapitalista --y no en la búsqueda de un nuevo reacomodo dentro de ella... (Echeverría, 2002, p.10).

Ser de izquierda hoy significa resistir a la modernidad capitalista, estorbarle, enfrentarle en una guerra de guerrillas. Significa, por ejemplo, ir a contra corriente, oponer lo humano a lo mecánico. Pues solo en esa actitud es posible albergar alguna fe en el futuro.

Referencias

- Benjamin, W. (2010). *Obras completas. Libro IV Volumen 1*. Abada.
- Borges, J. (1974). *Obras completas 1923 – 1972*. Emecé Editores.
- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México, D.F: Ediciones Era.
- _____. (2001). *Las ilusiones de la modernidad*. México, D.F: Tramasocial Editorial.
- _____. (2002) *La clave barroca de America Latina*. Consulta en línea: [http:// www.bolivare.unam.mx/ensayos/clave_barroca.html](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/clave_barroca.html) del 22 de febrero de 2018.
- _____.(2010). *Definición de la cultura*. México, D.F: Itaca Editorial.
- _____.(2011). *Antología Bolívar Echeverría Crítica de la Modernidad Capitalista* [en línea]. Quito: Ecuador, (Última revisión: 16-09-2012). <http://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/bolivar_echeverria.pdf>, [Consulta: 14 de Jul. 2012]
- Gandler, S. (2010). «Reconocimiento versus ethos». Revista *ICONOS* 43.
- Jarpe, A. (2019). *La sociedad autófaga*. Madrid. Pepitas de Calabaza.
- Heidegger, M. (1992). *Artículos y conferencias*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Kundera, M. (1984). *La insoportable levedad del ser*. Traducción Fernando Valenzuela. Barcelona: Tusquests Editores.
- Marx, K. (2012). *Marx*. Gredos.
- _____. (2014). *La ideología alemana*. Akal.
- Marcuse, H. (1986). *El fin de la utopía*. Planete-De Agostini.
- Mumford, L. (1992). *Técnica y Civilización*. Madrid: Alianza Universidad.
- Weber, M. (2010). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Traducción Joaquín Abellán. Alianza Editorial.
- Schopenhauer, A. (2016). *El mundo como voluntad y representación*. Fondo de Cultura Económica.

REDENCIÓN O REVOLUCIÓN: ACERCA DEL CONCEPTO DE HISTORIA EN BOLÍVAR ECHEVERRÍA

Redemption or revolution: About the concept of history in Bolívar Echeverría

Redenção ou revolução: Sobre o conceito de história em Bolívar Echeverría

Wladimir Sierra Freire

Pontificia Universidad Católica del Ecuador

mwsierra@puce.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5156-6723>

Recibido: 01 - 06 - 2023

Aprobado: 23 - 06 - 2023

Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Sierra, W. (2023). Redención o revolución: Acerca del concepto de historia en Bolívar Echeverría. *Pucara* 34(1), 41-49.

Resumen: Este artículo somete a discusión el concepto de *historia* en Bolívar Echeverría. Para entender cómo se formuló este concepto se lo relaciona con los que produjeron dos autores importantes en su formación intelectual: Karl Marx y Walter Benjamin. El concepto de historia en Echeverría, sostenemos, está determinado fundamentalmente por la interpretación mística que hiciera Benjamin del concepto marxista de historia, que se lo puede rastrear en los textos de Marx. Creemos que esa afinidad se debe a las condiciones sociales en las que surgieron cada una de esas conceptualizaciones.

Palabras clave: Redención, revolución, historia, Benjamin, Echeverría

Abstract: This article discusses the concept of history in Bolívar Echeverría. To understand how this concept was formulated, it is related

to those produced by two important authors in his intellectual formation: Karl Marx and Walter Benjamin. The concept of history in Echeverría, we maintain, is fundamentally determined by Walter Benjamin's mystical interpretation of the Marxist concept of history, which can be traced in Marx's texts. We believe that this affinity is due to the social conditions in which each of these conceptualizations arose.

Keywords: Redemption, revolution, history, Benjamin, Echeverría

Resumo: Este artigo discute o conceito de história em Bolívar Echeverría. Para entender como esse conceito foi formulado, relaciona-se com aqueles produzidos por dois autores importantes em sua formação intelectual: Karl Marx e Walter Benjamin. O conceito de história em Echeverría, sustentamos, é fundamentalmente determinado pela interpretação mística de Walter Benjamin do conceito marxista de história, que pode ser rastreada nos textos de Marx. Acreditamos que essa afinidade se deva às condições sociais em que cada uma dessas conceitualizações surgiu.

Palavras chave: Redenção, revolução, história, Benjamin, Echeverría

Bekanntlich war es den Juden untersagt, der Zukunft nachzuforschen.

Walter Benjamin

Die früheren Revolutionen bedurften der weltgeschichtlichen Rückerinnerungen, um über ihren eigenen Inhalt zu betäuben. Die Revolution des neunzehnten Jahrhunderts muß die Toten ihre Toten begraben lassen, um bei ihrem eignen Inhalt anzukommen.

Karl Marx

Es conocido que la reflexión filosófica del pensamiento crítico de Bolívar Echeverría se desplazó, en su biografía intelectual, desde una reconstrucción político-económica de los textos de Marx [*Circulación capitalista y reproducción de la riqueza social*. (1994). México: UNAM; *Apunte crítico sobre los esquemas de K. Marx*. (1998) Quito: Nariz del diablo] hacia una crítica cultural de la modernidad capitalista, mediada por una ampliación antropológica del concepto marxiano de “valor de uso” (*Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco* (1994) México: El Equilibrista), para terminar en una apropiación crítica del pensamiento del filósofo judeo-alemán Walter Benjamin, sobre todo, de sus *Tesis sobre el concepto de historia*. [*La mirada del ángel*. (2005) México: Era; *En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. (2006). México: Era]. Ese caminar, por supuesto, está marcado por las urgencias de los momentos históricos que determinaron su pensamiento, pero también por una particular condición existencial propia de su pertenencia a un tiempo y a un compromiso político que él mantuvo como actor social.

En este texto buscamos explorar, no tanto sus dos primeros momentos, cosa que ya lo hemos realizado en otros ensayos (Sierra: 2011, 2013, 2022), sino concentrarnos en esa compleja interacción que tuvo Bolívar

con las *Tesis sobre el concepto de la historia* de Benjamin. Con esa intención exploraremos: 1) el concepto de historia en Marx; para luego, 2) referir el concepto de historia en Benjamin; seguido de, 3) un intento de interpretación del concepto de historia en Echeverría; y, finalmente, 4) arriesgar un balance de cierre.

El concepto de historia en Marx

Tratar de recuperar el concepto de *historia* en la obra de Carlos Marx nos llevaría a someter a discusión toda su extensa producción, tarea temeraria a todas luces; empero, para los propósitos de este texto, quisiéramos ubicar dos momentos fundamentales en su aproximación a esta categoría. El primero que nos ubica en su producción de juventud muy cercana a la filosofía hegeliana en la *Ideología alemana* (1969); el segundo, que se lo puede extraer de sus reflexiones críticas sobre la economía política en los *Gründrisse* (1963) y *El Capital* (1966).

En el primer momento, quizás lo más importante que diferencia el pensamiento de Marx de la filosofía hegeliana sea la materialización dialéctica del concepto de historia que se lo puede rastrear tanto en las *Tesis sobre Feuerbach* (1990) como en la *Ideología alemana*. En esta concepción, Marx se distancia de la teleología idealista hegeliana para ir articulando una noción abierta del proceso histórico con primacía de su momento material.

Para Marx son, pues, los procesos materiales productivos los que marcan el caminar histórico de las sociedades y no aquellos que pueden darse en el caminar espiritual de estas. Esta materialización de la historia está indisolublemente conectada con una ácida crítica a los filósofos que, siguiendo algunos momentos del sistema hegeliano, postulaban una historicidad de las ideas con independencia de los procesos económico-materiales que, desde la crítica marxiana, sustentaban los universos

ideológicos. El concepto material de la historia en Marx es el resultado de una crítica que apuntaba a desarticular los vestigios del idealismo histórico formulado en la filosofía hegeliana.

En el segundo momento, esa concepción ya materialista dialéctica de la historia adquiere su madurez con el anclaje de este concepto en el movimiento dialéctico que se da entre las fuerzas motoras de la sociedad y las conexiones laborales que se entretajan en ellas, o, para decirlo en lenguaje marxista: las relaciones dialécticas entre fuerzas productivas y relaciones sociales de producción. Aquí, la historia ya no es pensada desde la abstracción de la discusión filosófica, como en el primer Marx, sino desde la concreción del momento productivo y consuntivo social. La historia es, pues, el caminar de las sociedades impulsadas por la contradicción dialéctica entre el desarrollo de las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción que articulan a las clases sociales. La historia es, pues, el despliegue de ese movimiento contradictorio.

En los dos momentos, el concepto de historia encuentra su forma de manifestación más clara en el acto socio-histórico por excelencia: *la revolución social*. Esta, la revolución, es entendida, por el pensamiento de Marx, como la tensión máxima en el desarrollo de la historia, esto es, como aquel momento de concentración y densificación de las contradicciones sociales o productivas, según cada caso, que impulsan hacia adelante el caminar social. Un impulso que tiene que ser entendido como la transformación radical de las relaciones sociales de producción y, mediante ella, de la sociedad en su totalidad. Es quizás el lugar donde se manifiesta con toda claridad el secreto del devenir histórico expresado como una multiplicidad de contradicciones, que exige una explosión del orden social que nos arroje a otro momento, a otra época si se quiere, condicionada por la aniquilación de las relaciones sociales y las fuerzas productivas que apuntalan ese presente.

Así, el concepto de *revolución social* asume estas dos características fundamentales: ser aquel momento que conecta y dota de sentido al

caminar histórico, pero también ser ese dispositivo de alta tensión contradictoria que abre y arroja a las sociedades hacia su futuro.

El concepto de historia en Benjamin

En el caso de Walter Benjamin, su concepto de historia nos remite necesariamente a ese fascinante como enigmático texto postrero e inconcluso que la tradición crítica bautizara como *Tesis sobre la historia* (*Über der Begriff der Geschichte*). En ese texto, Benjamin realiza una singular reinterpretación de lo que él llama *materialismo histórico*. Y, en una abierta crítica a la comprensión que de este tenía la social democracia alemana, lo reconstruye pensándolo en clave de mística judaica. Desde un *pathos* que dota de sentido a esta categoría siempre en una conexión *misteriosa* con la necesidad de redención del pasado, pues, en esa redención encuentra su expresión el ahora histórico.

Desde su primera tesis, Benjamin deja en claro la importancia y la complicidad que la teología tiene o quizás, desde su perspectiva, debería tener con el *verdadero* materialismo histórico. Pero no se trata de cualquier teología, sino de la teología judaica, y en ella particularmente del momento mesiánico de la redención.

En las tesis XIV, XV y XVI, despliega Benjamin su comprensión del concepto de *revolución* como, según su lectura, lo hubiese entendido Marx. La revolución es, acorde al texto, ese momento de suspensión y ruptura del proceso histórico que otorga sentido justamente a la historia. “Die Geschichte, señala, ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet. (Benjamin, 1991, p. 701) (La historia, señala, es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por el tiempo pleno, tiempo-ahora) (Echeverría, 1995b, p. 8). Ese *Jetztzeit* es aquello que hace de la historia algo diferente a ese tiempo vacío y homogéneo). El *Jetztzeit* benjaminiano es la *revolución* en Marx: Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der

dialektische als den Marx die Revolution begreifen hat. (Benjamin, 1991, p. 701) (El mismo salto, apunta Benjamin, bajo el cielo despejado de la historia es el salto dialéctico, que así es como Marx entendió la revolución.) (Echeverría, 1995b, p. 8)

Como podemos notar, su crítica al concepto de tiempo vacío y homogéneo postulado por la social democracia es corregido por una comprensión de la historia fundamentada en su momento capital considerado ya por Marx: la revolución. Empero, esa revolución, y aquí se diferencia de los postulados marxistas, coincide con la categoría judaica de redención. El tiempo del ahora benjaminiano, es tanto el tiempo de la revolución marxiana como el tiempo de la redención judaica. Es el tiempo que concentra el sentido más profundo del devenir histórico, pero ese tiempo del ahora, ese tiempo de la redención, creemos, no nos arroja hacia la construcción de lo nuevo social, sino a la liberación del pasado.

Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillsstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionäre Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit (Benjamin, 1991, p. 703).

El materialista histórico, apunta el filósofo berlines, se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente, cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acontecer o, dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha a favor del pasado oprimido. (Echeverría, 1995b, p. 9)

El detenimiento mesiánico del acontecer nos abre a la posibilidad revolucionaria que, paradójicamente si lo miramos desde Marx, no nos lanza hacia la novedad social, sino que nos exige un reencuentro con un

pasado sometido. Es, desde ahí, que el texto sobre el concepto de historia de Benjamin encuentran su mayor sentido en la tesis más estudiada y discutida: la tesis IX, aquella que nos habla sobre el *Angelus Novus* de Klee, en código de ángel de la historia.

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heisst. Ein Engel ist daraufdargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, woruf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muss so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor *uns* erscheint, da sieht *er* eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sutum weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, dass der Engel sie nie nicht mehr schliessen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist *dieser* Sturm (Benjamin, 1991, pp. 687-698).

Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede

cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Echeverría, 2005b, p. 23).

El momento mesiánico está representado, en la alegoría benjaminiana, cuando el ángel de la historia dirige la mirada hacia el pasado; en ese instante el continuo de la historia se detiene y se abre el *Jetztzeit*, tiempo mesiánico, aquel tiempo que permite ese encuentro con la catástrofe, con el acumulado de ruinas sobre ruinas, con la necesidad de *redimir esos muertos*, de *recomponer lo destrozado*. Pero el tiempo mesiánico se cierra irremediablemente porque el huracán del progreso termina arrojando con violencia al ángel de la historia hacia el futuro.

Nos parece claro que, para el Benjamin de las tesis, el momento de tensión histórica es el tiempo del ahora, el tiempo mesiánico, el tiempo densificado, y ese tiempo encuentra su sentido último en la remediación del pasado, en el acto de la redención, y, por supuesto, no en la apertura del mundo hacia el futuro, pues, este, el futuro, está lamentablemente determinado por el huracán del progreso. Por aquello, no es posible que el ángel de la historia pueda seguir ocupándose del pasado, de la redención de ese pasado.

Desde este supuesto, la lectura que del concepto de historia tiene Benjamin halla en la imposibilidad de la redención su centro. En la incapacidad de que el tiempo mesiánico nos permita redimir a los muertos, misión esta que queda suspendida hasta que el mesías, como promesa incierta, en algún momento lo haga, no como *fin*, sino como *finalidad*, según lo anotara el mismo filósofo.

Nos parece que la propuesta filosófica de Benjamin está explicitada, como pensador judío que fue, en la letra B final con que se cierran sus célebres *Tesis*:

Sicher wurde die Zeit von der Wahrsagern, die ihr abfragten, was sie in ihrem Schosse birgt, weder als homogen noch als leer erfahren. Wer sich das vor Augen hält, kommt vielleicht zu einem Begriff davon, wie im Egedanken die vergangene Zeit ist erfahren worden: nämlich ebenso. Bekanntlich war es den Juden untersagt, der Zukunft nachzuforschen. Die Thora und das Gebet unterweisen sie dagegen im Eingedenken. Diese entzauberte ihnen die Zukunft, der die verfallen sind, die sich bei den Wahrsagern Auskunft holen. Den Juden wurde die Zukunft aber darum doch nicht zur homogenen und leeren Zeit. Denn in ihr war jede Sekunde die kleine Pforte, durch die der Messias treten konnte (Benjamin, 1991, p. 704).

Seguro que los adivinos que le preguntaban al tiempo lo que ocultaba en su regaso, no experimentaron que fuese homogéneo y vacío. Quien tenga esto presente quizás llegue a comprender cómo se experimentaba el tiempo pasado en la conmemoración: a saber, conmemorándolo. Se sabe que a los judíos les está prohibido escrutar el futuro. En cambio, la Thora y la plegaria les instruyen en la conmemoración. Esto desencantaba el futuro, al cual sucumben los que buscan información en los adivinos. Pero no por eso se convertía el futuro para los judíos en un tiempo homogéneo y vacío. Ya que cada segunda era en él la pequeña puerta por la que podía entrar el mesías (Echeverría, 2005b, p. 31).

Como judío que fue, a Walter Benjamin le estaba *prohibido investigar el futuro*, debía ocuparse de la conmemoración del pasado, mientras esperase a que el mesías ingresara por alguna pequeña puerta de la historia y abriera el tiempo de la redención.

El concepto de historia en Echeverría

Bolívar Echeverría realiza una interesantísima y sugestiva lectura de las *Tesis* de Benjamin. Su trabajo como traductor de este texto y como investigador del pensamiento del filósofo judeo-alemán, le permitieron tener una relación estrecha y profunda con ese documento.

En su lectura, Echeverría hace suya la tesis central del texto benjaminiano, por supuesto, no desde la perspectiva en que la hemos presentado líneas arriba. Para Bolívar la metáfora que se despliega en la primera tesis, aquella que alude a la relación que guarda el materialismo histórico con la teología, es recuperada como la relación entre un materialismo histórico social demócrata con un materialismo histórico crítico.

Por lo demás, afirma Bolívar, pienso que, cuando habla de la teología como la fuente secreta de la efectividad explicativa del materialismo histórico. Benjamin no predica el retorno a ninguna doctrina teológica, sea esta judeo-cristiana o de alguna otra filiación. Por teología Benjamin no parece entender un tratado sobre Dios, sino un determinado uso del discurso que persigue una explicación racional de los aconteceres del mundo, un uso que no requiere partir de la anulación del azar, sino que, por el contrario, reconoce en él el fundamento contingente de la necesidad y el orden que son su horizonte de inteligibilidad (Echeverría, 2005a, p. 30).

Este giro interpretativo, le permite a Bolívar leer el resto del texto por fuera del código metafísico propio de toda teología y centrar su reconstrucción en la radical crítica benjaminiana al concepto de progreso. De ahí la importancia que cobra en su interpretación la tesis nueve, la del ángel de la historia.

Las reflexiones de Benjamin sobre el concepto de historia, apunta Bolívar, ofrecen un aspecto que (...) puede servir de entrada al núcleo de su preocupación filosófico-política. En ella se hace evidente un esfuerzo de reflexión sumamente especial que pretende reconectar premeditadamente dos tendencias contrapuestas del pensamiento europeo, inseparables, aunque solo yuxtapuestas en su tradición y propias, la una, de la cultura judía y, la otra, de la cultura occidental: la tendencia al mesianismo, por un lado, y la tendencia al utopismo, por el otro (Echeverría, 2005a, p. 15).

Acorde con esta afirmación, Echeverría reconstruye, con Benjamin, el concepto de revolución marxiano determinado por el momento mesiánico de la teología judaica. Con esto, y como señala explícitamente Bolívar, Benjamin precautela *que la teoría de la revolución evite caer en su propia trampa*. (Echeverría, 2005a, p. 30) La trampa a la que hace referencia consiste en que aquel utopismo que fundamenta el concepto de revolución no se desboque al identificarse con el huracán del progreso, crítica central del texto benjaminiano.

Ya algunos años antes, Echeverría en *Modernidad y revolución*, pone a discusión una de sus tesis más radicales, tesis que volverá a estar presente en *El ángel de la historia y el materialismo histórico*, a saber, que la revolución, incluso la formulada por Marx, no es sino la forma más aberrante de la idea de progreso. ... “el mito moderno de la revolución, nos dice, supone que el ser humano está en capacidad de crear y re-crear ex nihilo no solo las formas de socialidad sino la sociedad misma, sin necesidad de atenderse a ninguna determinación natural o histórica preexistente” (Echeverría, 2006, p. 163).

Este mito de origen moderno es también compartido por el pensamiento de Marx. Aquella idea de que la revolución, sea esta burguesa o socialista, puede provocar un cambio radical, sustancial de la sociedad precedente para arrojarnos a la novedad absoluta, es criticada por Echeverría, por

encontrar en ella la forma más acabada del huracán del progreso. La idea utopista de revolución olvida el momento mesiánico de la conmemoración, se lanza hacia el futuro sin considerar las ruinas amontonadas del pasado, sin llevar consigo esa *débil potencia mesiánica*.

Al final de ese texto que también es uno de los momentos conclusivos de su vida intelectual, Echeverría se pregunta, lanzando con toda honestidad su inquietud hacia su desarrollo filosófico ulterior:

La cuestión que es necesario plantearse es la siguiente: qué posibilidad tiene hoy el nuevo discurso crítico de construir un concepto de revolución que no sea el de la acción romántica (...) ¿que no esté ligado al *ethos* romántico y a su convicción de una simbiosis del destino individual con el sentido de la creación? ¿Cuál es la posibilidad de construir un concepto de revolución en torno a la idea de una eliminación radical de la estructura explotativa de las relaciones de producción, un concepto que efectivamente se adecue a una crítica de la modernidad capitalista en su conjunto?

¿Es posible una modernidad no capitalista? ¿Cuál podría ser y en que podría consistir? ¿Es posible, frente a la barbarie que se extiende, una defensa de la vida que no implique el retorno a lo arcaico, el abandono de la modernidad, la destrucción del nuevo plano de relación entre lo humano y lo otro conseguido por la técnica? ¿Es posible darle a la modernidad de las fuerzas productivas un sentido diferente al capitalista? Sólo en el ámbito que abre estas cuestiones resulta posible preguntar ¿cuál es la idea de revolución que sería propia del tránsito civilizatorio en el que nos encontramos? (Echeverría, 2006, pp. 167-168).

Esa pregunta no fue respondida en su totalidad por Echeverría, pero sí explica su proximidad con el pensamiento de Benjamin. Esa idea de revolución, que no puede ser la romántica, ni la realista, quizás, parece

ser la propuesta de Bolívar, puede ser reconstruida desde el ethos barroco apoyándose en el aporte benjaminiano. La necesidad de incluir el débil momento mesiánico para salvar al concepto de revolución de su propio aniquilamiento no es suficiente, nos parece, para reformular el concepto de revolución y con ella del núcleo de la historia.

Bolívar, creemos, no pudo dar respuesta a esa pregunta. El contexto social y su partida existencial, nos dejó esa difícil tarea para inquietar nuestro tiempo. El concepto de historia como la entendió la modernidad desde sus *ethes*, se encuentra cuestionado desde que el impulso revolucionario socialista se cerrara hace más tres décadas, el debilitamiento del concepto de revolución pensado por Benjamín y Echeverría aparece como un momento de transición y respiro para que busquemos formular, si se puede, otro concepto de revolución y con él otro sentido de la historia.

Balance de cierra

Visto ya con la ventaja de un considerable tiempo transcurrido, el concepto de historia, la comprensión conceptual del acaecer histórico realizada por nuestros autores coincide en entender a la historia como el fundamento articulador del mundo moderno, de la modernidad, de aquel periodo en que el ser humano se constituye progresivamente como centralidad de lo (de su) existente. En la historia y su conceptualidad están concentradas todas las apuestas del presente moderno, de una época que esencialmente es un superarse permanente, un ilusionarse de su futuro, de ahí su problematicidad a la hora de definirse.

La historia *tout court* se abre con la modernidad; la construcción de esta es la afirmación de su carácter histórico en sentido estricto. Solo en la modernidad el despliegue de lo social puede ser pensado como historicidad. Pico Della Mirandola, al inicio de esta aventura hacia el

siglo XV, apuntaló esa tesis cuando refiriéndose al ser humano, desde la voz divina, señalara:

Sin embargo, tú, no limitado por carencia alguna, la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. En el centro del mundo te he colocado para que observes con comodidad cuanto en él existe. Así no te he creado ni celeste ni terrenal, ni mortal ni inmortal, con el propósito de que tú mismo, como juez y supremo artífice de ti mismo, te dices la forma y te plasmas en la obra que eligieras. Tanto podrás degenerar en esas bestias inferiores como regenerarte, según tu ánimo, en las realidades superiores que, por cierto, son divinas (Della Mirandola, 2009, pp. 32-33).

Quizás es en la obra temprana de Marx donde la tesis sobre la historia como característica principal de la aventura humana encuentra su mayor entusiasmo, profundidad y radicalidad. Para él, el caminar crítico-consciente humano, la historia, desde condiciones predeterminadas por supuesto, tiene la capacidad de arrasar con lo pasado para transformarlo radicalmente, sin que por aquello deje de perpetuarse dialécticamente una parte de ese pasado, en la afirmación futura. La revolución social es justamente eso, la apoteosis de la destrucción radical del presente para la afirmación de un futuro deseado, destrucción que por ese hecho condena a ese presente a su extinción existencial y a su transformación en pasado semántico. La destrucción y aniquilación del presente es la condición *sine qua non* para que el futuro pueda brotar.

Esa tesis es la que es puesta en cuestión por Walter Benjamin a mediados del siglo XX y reafirmada por Bolívar Echeverría en el ocaso de ese mismo siglo. En los dos habita la necesidad contradictoria de mantener su núcleo radical, la revolución, pero reformulado, resemantizado y liberado de sus excesos. Creemos que este riesgoso trastrocamiento en la conceptualización de la historia se debe a experiencias políticas y sociales que cada uno de ellos experimentó en su tiempo, experiencias que desde

la concreción social mostraron los peligros que acarrea una práctica histórica impulsada por esa radicalidad destructiva. Sus experiencias estaban vinculadas con el oscurecimiento y un aparente cierre de la aventura histórica: la segunda guerra mundial y el ocaso del proyecto socialista planetario, respectivamente. Ese oscurecimiento, ese cierre, es el que les obligó a girar la mirada hacia el pasado, como el Ángel de Klee, en busca de algo que les permitiese seguir creyendo en el potencial revolucionario convertido ya en redención.

Jürgen Habermas (1989) afirmó ya hace un buen tiempo que la modernidad es un proyecto inacabado, que la apuesta ilustrada aún estaba por realizarse. Desde esa perspectiva la historia, núcleo de la modernidad, también es un proyecto inacabado; la historia aún no muestra su total radicalidad, su intrínseca cualidad creativa y destructiva. Las advertencias benjaminianas y echeverrianas, sus preocupaciones por los excesos aniquiladores que provocase ese caminar, son constitutivos a la dialéctica de la misma historicidad. Y son advertencias que nacen, nos parece, por confundir la radicalización de la historia con una de sus posibles manifestaciones: la destructiva. Lo que Benjamin llama progreso, esto es, la historia impulsada por una racionalidad extrínseca a la razón humano constructiva, por una *razón instrumental* como la denominara Max Horkheimer (1990), por aquella razón que produjera la *beschädigtes Leben* (vida dañada) adorniana (1951), por aquella que impide *escribir poesía después de Auschwitz sin que esto sea un acto bárbaro* (1949); no es toda la historia, hace falta la afirmación constructiva como complemento de su momento destructivo, hace falta aquella que fuera visualizada en su nacimiento por Pico Della Mirandola y en su realización por Karl Marx. Falta aquel otro momento dialéctico, aquel que está abierto hacia la edificación humana de la novedad futura. Aquel que no requiere ya mirar el pasado porque su destrucción, explícitamente, anuncia y fundamenta el nacimiento de un nuevo comienzo histórico.

Referencias

- Adorno. Th. (1951). *Minima moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Adorno. Th. (1979). *Gesellschaft Theorie und Kulturkritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin. W. (1991). *Abhandlungen, Gesammelte Schriften, Band 1-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Della Mirandola. P. (2009). *Discurso sobre la dignidad del hombre*. 2003. Buenos Aires: Longseller.
- Echeverría. B. (2005a). *La mirada del Ángel, en torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México: Ediciones Era.
- Echeverría. B. (2005b). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias.
- Echeverría. B. (2006) *Vuelta de siglo*. México: Ediciones Era.
- Habermas. J. (1991). *Die Moderne ein unvollendeste Projekt*. Leipzig: Reclam Verlag.
- Horkheimer. M. (1990). *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Marx. K. (1969) *Werke. Band 3*. Berlin: Dietz Verlag.
- Marx. K. (1966) *Das Kapital Band 1*. Berlin: Dietz Verlag.
- Marx. K. Engels. F. (1990) *Studienausgabe, Band 1 Philosophie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Sierra. W. (2011). “Teoría crítica ex-céntrica. Valor de uso, modernidad barroca y utopismo. Aproximaciones al pensamiento de Bolívar Echeverría”, en: *Procesos*, revista ecuatoriana de historia No. 32, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.
- Sierra. W. (2013). “Otra forma del giro lingüístico en la Teoría Crítica”, en: *Revista PUCE*, 95, PUCE, Quito.
- Sierra. W. (2016). “Política, cultura y lenguaje, Enunciación como crítica en la ontología social de Bolívar Echeverría”, en: *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, No. 26, Editorial Pedro Jorge Vera, Quito.
- Varios. (2022). *Ethos, estética y lenguaje en Bolívar Echeverría*. UCuenca Press. Cuenca.

LA CONSTRUCCIÓN DEL CANON MODERNO DEL ARTE EN CUENCA A FINES DEL SIGLO XIX E INICIOS DEL SIGLO XX

The construction of the modern canon of art in Cuenca in the late nineteenth and early twentieth centuries

A construção do cânone da arte moderna em Cuenca no final do século XIX e início do século XX

Tannia Edith Rodríguez Rodríguez

Investigadora independiente

terry727ymedio@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1054-1786>

Recibido: 26 - 04 - 2023
Aprobado: 13 - 05 - 2023
Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Rodríguez, T. (2023). La construcción del canon moderno del arte en Cuenca a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. *Pucara* 34(1), 50-62.

Resumen: El presente trabajo analiza cómo se institucionalizó la noción moderna que reguló los cánones del arte plástico en Cuenca a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. Parte de las propuestas teóricas de Bolívar Echeverría sobre el concepto de cultura y el valor del arte y el concepto de canon artístico de Carlos Rojas. Luego, revisa las fuentes documentales sobre el discurso estético cuencano de la época estudiada desde una perspectiva histórica para contextualizar el análisis de los géneros artísticos sobresalientes en la época estudiada. El trabajo concluye que el canon artístico de la plástica en Cuenca tuvo un desarrollo posterior y diverso al que tuvo en Quito.

Palabras clave: Bolívar Echeverría, canon artístico, arte cuencano, discurso artístico, valor del arte

Abstract: This paper analyzes how the modern notion that regulated the canons of plastic art in Cuenca in the late nineteenth and early twentieth centuries was institutionalized. It shows Bolívar Echeverría's theoretical proposals on the concept of culture and the value of art and Carlos Rojas' concept of artistic canon. Then, it reviews the documentary sources on the aesthetic discourse in Cuenca of the period studied from a historical perspective to contextualize the analysis of the outstanding artistic genres in the period studied. The work concludes that the artistic canon of the plastic arts in Cuenca had a later and different development than in Quito.

Keywords: Bolívar Echeverría, artistic canon, cuencan art, artistic discourse, value of art.

Resumo: Este artigo analisa como foi institucionalizada a noção moderna que regulava os cânones da arte plástica em Cuenca no final do século XIX e início do século XX. Ele começa com as propostas teóricas de Bolívar Echeverría sobre o conceito de cultura e o valor da arte e o conceito de cânone artístico de Carlos Rojas. Em seguida, analisa as fontes documentais sobre o discurso estético de Cuenca do período estudado a partir de uma perspectiva histórica, a fim de contextualizar a análise dos gêneros artísticos de destaque do período estudado. O trabalho conclui que o cânone artístico das artes plásticas em Cuenca se desenvolveu mais tarde e de forma diferente do de Quito.

Palavras chave: Bolívar Echeverría, cânone artístico, arte cuencana, discurso artístico, valor da arte

Introducción

Según Bolívar Echeverría (2010a), el ser humano ha llegado a su estado actual a través de un proceso de hominización en el cual la cultura juega un papel preponderante. Esto se evidencia en el hecho de que no realiza sus actividades de forma meramente material y para subsistir, sino que las impregna de una existencia metafísica. De esta forma, todas sus actos integran una parte funcional relacionada con el “plano de los valores meramente pragmáticos” (p.19) y una parte “sobrefuncional” que es la “dimensión cultural de la existencia humana”¹ (p.19). Si bien es cierto, el autor señala que el plano cultural va más allá de lo racional y utilitarista, lo describe integrado a su mundo vital. Tanto así que la cultura es descrita como la dimensión “precondicionante del cumplimiento de las funciones vitales del ser humano” (p.21) y, por lo mismo, va señalando el camino que los grupos humanos siguen y el uso que le dan a las técnicas e instituciones que desarrollan, permeando así todo proceso de trabajo.

Sin embargo, hay una concepción de cultura de origen moderno que se presenta como un elemento de jerarquización social y está vinculado a una noción de arte que responde a un esencial abstracto. Todo este mecanismo de jerarquización está asentado en el discurso que ha dado paso a cánones del arte que se presentan como universales con los que juzgamos qué es arte, quién es un artista y qué es una obra de arte². También, explica la concepción moderna de cultura como alimento espiritual desligado del quehacer cotidiano de lo humano, “remanso de la improductividad permitida” o “reducto benigno de la irracionalidad que se encontraría actuando desde un mundo exterior...” (p.20). Sobre este ensamblaje discursivo, se asienta la ‘institución arte’ y sus normas

¹ El concepto de cultura de Echeverría parte del pensamiento marxista y está alimentado por el existencialismo de Sartre, el estructuralismo de Levi-Strauss, la semiótica moderna, la filosofía de Heidegger.

² Dicho discurso gira en torno a la ideal del artista como genio que se cuajó durante el Renacimiento, y fundamentó con la filosofía de Kant y la crítica romántica del arte. Kant aportó a la consolidación de la disciplina filosófica a la que llamamos Estética.

a las que llamamos cánones³ (Rojas, 2012). El arte, así descrito, supone la confluencia de una serie de valores⁴.

Para Echeverría (2010b), el concepto de ‘valor de culto’ de la obra de arte es equiparable con el concepto de ‘aura’ propuesto por Benjamin (1936). Sin embargo, Echeverría distingue entre el valor de culto tributado al objeto religioso y el valor de culto que posee la obra de arte que, si bien proviene del rito religioso católico, solo empieza a existir a medida en que la obra de arte se “emancipa de su aura metafísica” (Echeverría, 2010b, p.13). Entonces, se da paso a una suerte de “efecto de extrañamiento” que experimenta el espectador de la obra de arte que halla su valor de culto (aura) en el carácter irreplicable y perenne de su singularidad (Benjamin, 1936).

El presente estudio distingue dos tipos de valores de culto: el valor de culto sacro-religioso y valor de culto artístico. El valor de culto artístico de la obra de arte está asentado sobre esa espiritualidad artificial “inserta en “otra dimensión igualmente mágica” y “religiosa” pero denegada como tal por la profesión de profanidad o secularidad que es la propia vida moderna...” (p.13). Ahora bien, en los dos tipos de valor de culto, el problema radica en que la lejanía del fetiche –obra religiosa u obra de arte- propicia una enajenación de las masas con relación a su realidad vital (Echeverría, 2010b; Benjamin, 1936). De este modo, tanto el objeto religioso como la obra de arte poseen un valor de culto ligado a los rituales a los que están unidos pero, de algún modo, separados del mundo de la vida. Por eso, con su publicación de 1936, Benjamin saluda

³Rojas (2012) ha identificado tres elementos en el canon moderno del arte: el canon del artista y la obra; el canon de los temas y las técnicas; y el canon del discurso. El autor advierte que este último juega un papel central en la institucionalidad del arte, porque integra tanto al artista como a la obra y su producción en una trama argumentativa que existe con su propia lógica social y cultural. Así también, el discurso

la emancipación de la obra de arte de su aura (valor de culto artístico) a través de la reproductibilidad técnica.

Por su parte, si bien el valor exhibitorio convive con el valor de culto tanto en la obra sacro-religiosa como en la obra de arte aurática -pues han sido creadas para la exposición en medio de sus propios rituales- tiene un peso relevante en la obra de arte que ha sido creada a través de la reproductibilidad técnica y propicia una lógica en su ritual. Por eso mismo, Benjamin consideró que el uso de técnicas que facilitaban la reproducción de la obra de arte anunciaba tanto otro tipo de obra como otro tipo de espectador, uno emancipado de sus esclavitudes y fetichismos cuya finalidad sería el ejercicio mesiánico aplicado a la política vital cotidiana. Pensaba que el predominio del valor para la exhibición -facilitado por la reproductibilidad técnica de la obra de arte y que está relacionado también con la experiencia estética- se impondría al valor de culto artístico o aura para propiciar una nueva forma de vivir en el mundo, para democratizar la experiencia estética.

En cierto sentido, lo que llamamos postmodernidad sí implicó un drástico cambio, sobre todo, en la ‘forma arte’ (Rojas, 2012, 2018) debido, precisamente, a las tecnologías que facilitaron la reproductibilidad técnica de la obra. También lo hubo en el sentido en que el post-arte empujó una crítica hacia la institucionalidad del arte y hacia la propia sociedad, volcando su atención sobre el concepto (Danto, 1997). En la postmodernidad, el arte se ha vuelto concepto. Pero, el arte aurático no ha desaparecido: “sigue existiendo junto al arte pseudo-posaurático” (Echeverría, 2010b, p.29).

canónico del arte se relaciona de múltiples maneras con las formas canónicas y no canónicas del arte.

⁴ Bolívar Echeverría considera que el invento de la moneda es otro de los grandes hitos de la cultura actual. Se trata de un valor abstracto que, sin embargo, ha llegado a imponerse por encima del valor de uso de la vida cotidiana.

Y más allá de eso, en medio de una sociedad ampliamente mercantilizada, el arte ha creado su propia ritualidad. Bolívar Echeverría considera que hay un vínculo explícito entre el valor de culto del arte y el valor de cambio. Este valor de culto del arte relaciona la unicidad extraordinaria o genial de la obra de arte con una “renta de la genialidad” (Echeverría, 2010b, p.14). De este modo, el intercambio mercantil “frío pero excitante” (p.14) se convierte en un acto de culto en donde la obra de arte se transforma en un fetiche mercantil que como todo fetiche moderno “actúan como deidades profanas o desencantadas” (Salinas, p.32). En este culto:

...se destruye y reconstruye cotidianamente la necesidad de ese sacrificio fundante de la vida moderna que consiste en la entrega del valor de uso como ofrenda al valor mercantil capitalista y a la reproducción del “dios” moderno, el capital... (Echeverría, 2010b, p.14).

A partir de la caída del Muro de Berlín, el mercado del arte se revitalizó (Danto, 1997). Como nunca, las obras de arte han alcanzado inmensos precios. Para Echeverría, el avance de la mercantilización del arte es la nueva manera de vivir el valor de culto artístico.

En todo caso, este estudio considerará cuatro valores diferentes, aunque no excluyentes en la obra de arte: el valor de culto religioso, el valor de culto artístico, el valor exhibitorio y el valor de cambio. Además, para el análisis de los géneros existentes durante la configuración del canon moderno en Cuenca, acudimos a la teoría de los cuatro *ethe* de la modernidad (Echeverría, 1998) que, retomando la tradición de la teoría marxista, sostiene que el capitalismo moderno se funda en la contradicción que existe entre el valor de uso y el valor de cambio. Así,

Echeverría presenta cuatro versiones extremas del modo en cómo las culturas enfrentan el hecho capitalista: el ethos realista, el ethos clásico, el ethos romántico y el ethos barroco. Este estudio aplica estos *ethe* a la contradicción que existe entre los valores de uso y el valor de cambio en las formas canónicas y no canónicas de obra de arte a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX.

El discurso del arte en Cuenca a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX

Ahora bien, en el Ecuador, hacia la segunda mitad del siglo XIX, había una pluralidad de discursos relacionados con la presencia simultánea de diferentes corrientes filosóficas, pero la mayor aproximación se corresponde al idealismo romántico del siglo XIX. Por lo mismo, se registra la aparición de un discurso que liga la idea del genio en soledad con la concepción de artista como constante en la teoría del arte ecuatoriano de la época (Rivadeneira, 1968).

Además, hacia 1850, en Quito se estaba configurando la imagen del artista plástico virreinal como figura importante del imaginario nacional con base en los datos que se tenía sobre la producción de imaginería virreinal (Fernández, 2007; Pérez, 2012). En Cuenca –en donde no había una imaginería virreinal de importancia (Moscoso, 2008)- el género artístico al que la crítica dedicaba sus páginas no era la plástica, sino la literatura. La voz intelectual sobresaliente en la Cuenca de mediados del siglo XIX, fue la de fray Vicente Solano⁵, fundador del primer periódico de la ciudad, “La escoba” (1854-1858).

⁵ Nació a fines del siglo XVIII. Fue fraile franciscano y hombre de letras de gran erudición. “primer teórico del descentralismo halló en Benigno Malo a uno de sus más brillantes discípulos” (Cevallos García 1989, 19).

Solano insistió en la necesidad de “barrer la inmundicia de la libertad”⁶ (p.1). Influidor por el idealismo romántico, que niega la igualdad entre los seres humanos, consideraba que el artista era un genio predeterminado por Dios con un don sobrenatural. En su artículo de 1854 titulado “El ingenio” sostuvo que las obras artísticas suponen una excepcionalidad que permite al artista alcanzar “la originalidad, la belleza, el fuego de las pasiones” (p.53). En fin, para Solano el pensamiento es materia prima del artista; y las letras, el producto de la genialidad.

Solo más adelante, en concordancia con los postulados liberales, Benigno Malo concibió la universidad⁷ para la formación de las clases obreras. Entre ellas, los artesanos a los que consideraba vinculados a la belleza⁸. Malo negó la genialidad como un don divino y concibió el arte como producto de los recursos civilizatorios y del ejercicio práctico de las técnicas artístico-plásticas. A la vez, demandó la denominación de arte para algo más que la literatura: “Mucho se ha hecho y se hará todavía por la institución letrada; pero ¿qué nos merecen las artes y los oficios de nuestro buen pueblo?” (p.315). Consideró que dar pasos hacia el progreso y en la moralidad era “colocar a igual altura el cincel de Vélez⁹ y la pluma de Solano” (p.135). Y es que, fuera de Benigno Malo y Pablo Herrera, la crítica elitista en Cuenca no hablaba sobre la plástica ni sobre Miguel Vélez antes de 1893, un año después de su muerte¹⁰. No cabe duda de que la perspectiva reivindicativa del arte plástico frente a la literatura en Cuenca se debe al progresismo que, a la vez, asumió el

discurso de la crítica de arte proveniente de las élites tradicionales y se interesó en democratizar el arte, en un sentido amplio. Este discurso se publicó a través de la edición de periódicos¹¹ que incluyeron notas culturales e ilustraciones litográficas.

De este modo, los libros y las revistas literarias estaban dirigidas a las élites tradicionales; en cambio, los periódicos tendieron a ser más inclusivos al dirigirse al vulgo como lector predilecto: “Los libros son para los sabios y los periódicos son para los pueblos”, anotó el epígrafe de “El Correo del Azuay” en su primer número impreso el 29 de enero de 1881. Este contexto discursivo explica por qué, durante su vida, la fama de Vélez, hombre de excepcional habilidad escultórica, aún oscilaba entre ser llamado artista y vivir como artesano. En Cuenca durante la segunda mitad del siglo XIX y ya bien entrado el siglo XX, el arte plástico era un arte de segunda clase con relación al arte literario.

El económico fue otro tópico recurrente con el que se debió enfrentar la institución de la enseñanza artística plástica formal en su inicio en Cuenca. El popular (1864), que trae el siguiente epígrafe: “...un periódico sin pretensiones literaria, artístico, político, mercantil ni cosa que valga” (p.1) en su número 9, resalta la figura de Vélez como la de un genio; pero lo hace también subrayando que los ecuatorianos “somos tan miserables que no nos es posible otorgar al mérito (...) una recompensa pecuniaria suficiente” (p. 28).

⁶ Gabriel García Cevallos (1988) sostiene que, si bien, solano “nada tuvo de literato romántico” (p.16), “fue un hombre romántico, por el modo peculiar con el que afirmó su carácter apasionado...” (p.16).

⁷ En un principio, la universidad sólo se interesó en los ámbitos “filosófico y el científico-práctico” que corresponden a las Facultades de Derecho, Medicina e Ingeniería.

⁸ Malo expresó: “Y para que nada faltase a la belleza de las formas de nuestra Universidad, sólo sería de desear que arrojara una mirada hacia la educación de nuestras clases obreras...” (p.315).

⁹ Escultor de bustos y de imaginería religiosa cuencano que nació hacia 1929 y murió en 1992.

¹⁰ Malo da cuenta de la marcada distinción que existe en Cuenca entre la literatura, privilegiada como arte sublime, y la plástica, considerada aún como oficio; y demanda el reconocimiento para José Miguel Vélez. Sin embargo, Pablo Herrera sí construye la imagen artística de Vélez sobre la idea del genio.

¹¹ Entre estos tenemos: El popular (1964); El espectador (1964); El correo del Azuay (1881); El artesano (1881); El pueblo (1891); El artesano del Azuay (1881).

El año de 1892 fue crucial para las artes plásticas en Cuenca: se fundó la primera Escuela de Dibujo y Pintura formal a cargo de Tomás Povedano del Arco¹², adjunta a la Escuela de Artes y Oficios a cargo de los religiosos salesianos y su superior R. P. Calcagno. Años más tarde, estuvo ligada al Colegio Nacional (fundado en 1858) y la Corporación Universitaria (fundada en 1868). Con esta fundación, el canon discursivo dio un giro sobresaliente y empezó a incluir a las artes plásticas en sus páginas. Sin embargo, la institución de una escuela de artes plásticas en Cuenca también tuvo grandes obstáculos económicos¹³, pues se la siguió considerando un arte secundaria hasta bien entrado el siglo XX¹⁴.

Para 1920, la creciente demanda de personas para trabajar en la imprenta hizo que -a más del curso de Dibujo, Pintura y Litografía dictado por Abraham Sarmiento, quien ganaba entonces 80 sucres mensuales- se abriera otro curso solo de litografía para cuyo instructor se asigna un sueldo de 20 sucres. Esto indica no solo que la demanda de litógrafos creció sino también que tuvo menor importancia que el dibujo y la pintura. Pese a esto, la situación académica y financiera del que pasó a llamarse Curso de Litografía, Dibujo y Pintura no varió hasta 1925 cuando la Universidad de Cuenca decidió reformar su estatuto por demanda del gobierno central. En dicho estatuto consta que la oferta académica de la Universidad de Cuenca, en ese entonces, comprendía las facultades de Ciencias Sociales y Políticas, Jurisprudencia; Ciencias

¹² Tomás Povedano del Arco fue contratado por el Municipio para dictar las clases de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios. Sin embargo, la situación económica no le era halagadora: el 27 de marzo de 1893 se quejó de que los salesianos no observaban el compromiso que tenían con él: “(e)n las cláusulas 21 y 23 de ese contrato se establece: 1º que la Escuela de Dibujo y Pintura que dirijo se considerará como anexa a la Escuela de Artes y Oficios y será costeadada con los fondos de esta...” (fol. 1). Povedano expresó que solo el deber de su compromiso lo detenía en Cuenca puesto que había sido invitado a trasladarse a Quito.

¹³ En mayo de 1893 aún subsistían los problemas financieros y se designó a la Junta del Colegio Nacional “para que arbitre un medio legal de atender con sus fondos

Físicas y Naturales, Medicina; Filosofía y Letras; y Ciencias Matemáticas. A estas facultades se suman las escuelas superiores de Bellas Artes, Ingeniería, Agronomía, Industrias y Comercio.

La institución de la Academia de Bellas Artes en 1925 en Cuenca obedece a la demanda de “reconstrucción de la enseñanza superior, para encaminarla hacia disciplinas de más provecho, de mayor extensión cultural para el Estado y para la juventud” (Díaz, 1926, p. 96). En 1926 el poder gubernamental siguió estando interesado en tomar al arte como uno de los elementos prioritarios para la construcción del Estado; sin embargo, y porque la asignación económica no se había modificado en varias décadas, la institucionalidad del arte plástico en el Ecuador fue paulatina y sus procesos fueron diversos en una ciudad que en otra.

El proceso que inició en Cuenca en 1892 había iniciado en Quito en 1852 –cuarenta años antes- con la fundación de la Escuela Democrática de Miguel de Santiago; del mismo modo, el establecimiento de la Academia de Bellas Artes en Quito en 1875 fue equiparable a la institución de la Escuela de Bellas Artes adjunta a la Universidad de Cuenca en 1925, cincuenta años después. Sin embargo, el mérito del caso cuencano es que su escuela tuvo un constante funcionamiento. Por otro lado, si bien la institución de los estudios en artes obedece al programa que busca legitimar el arte como emblema del valor civilizatorio cuyo objetivo final era la consolidación de la unidad nacional, los detalles de los procesos de

al pago de la renta que se le debe al Sr. Povedano”. A su vez, el Colegio Nacional no acogió esta disposición, sostuvo que no podía solventar ni sus propios gastos.

¹⁴ En el primer cuarto del siglo XX, Honorato Vázquez, Rector de la Universidad de Cuenca durante ese periodo, se precia de que la de Cuenca es la única universidad en el país que “tiene anexas a su instituto estas enseñanzas de arte” (Vázquez, 1916a, 142); eso sí, se aclara que estas enseñanzas “funcionan en oficio separado del de la Universidad” (p. 142). La realidad del arte plástico contrasta con el discurso intelectual que trata de exaltar las artes plásticas. Todavía, no hay una apertura institucional para las artes plásticas.

institucionalización del discurso de las artes plásticas dependieron del contexto social y económico que ofrecía la ciudad.

En Cuenca el argumento que sostiene el valor artístico de la ciudad es que se trata de una tierra de intelectuales y poetas. La literatura como género artístico no tiene competencia: se coronan los poetas, se hace grandes exequias a los intelectuales, el Colegio Nacional y la Universidad de Cuenca están directamente vinculados a los literatos y, solo indirectamente, a la Escuela de Dibujo y Pintura la cual tiene mayor relación con la litografía, y pintura de oficio y decorativa, al menos antes de 1950. Tal es la importancia de las letras en Cuenca que, en 1942, la Escuela de Dibujo y Pintura, ya desvinculada de la litografía, pasa a llamarse Academia de Bellas Artes “Remigio Crespo Toral” y no, Gaspar Sangurima ni José Miguel Vélez ni Abraham Sarmiento como podría haberse esperado.

Los géneros y el artista plástico en la cotidianidad

Entre 1850 y 1950, en Cuenca se distinguen cuatro tipos de géneros a los que se dedican los artistas plásticos. Por un lado, está la pintura de caballete, entre la cual el retrato es el género destacado; por otro, está la decoración de casas y templos; por otro, la escultura; y por último, la litografía e ilustración de periódicos y revistas. Esto no excluye que los artistas hubieren podido desarrollar varios géneros a la vez¹⁵.

El retrato y ethos realista

La variedad de géneros implica también una variedad de valores que confluyen en las obras. La pintura de caballete tiene un mayor valor artístico en la época estudiada. El retrato, en particular, es el género

¹⁵ Así, Abraham Sarmiento, padre, en 1916 se dedicaba a la litografía; pero fue contratado por la Universidad de Cuenca para trabajar el retrato de Juan Jaramillo. El valor monetario del retrato fue 60 sucres.

artístico canónico. Sin embargo, los documentos del archivo de la Universidad de Cuenca muestran que -aunque hay un marcado interés por el retrato y la escultura de bustos conmemorativos de personajes importantes para la ciudad-, salvo contadas excepciones, hasta 1940 no se menciona el nombre del artista que las ejecuta si este es local. Esto contrasta con los casos de las obras literarias en las que el artista cuida de consignar siempre su nombre. Con la producción del retrato como género predilecto del arte plástico, inicia en Cuenca la preocupación por consignar la marca de la autoría en estas obras¹⁶. Además, las obras plásticas adquiridas por la Universidad de Cuenca viajan a Quito y son prestadas para exposiciones nacionales y locales.

Entonces, con la llegada de Povedano, el retrato como género adquirió un matiz diferenciador con relación al del siglo XIX. La factura misma de las obras es diferente, se ha pulido la técnica, el color se ha beneficiado, se han incluido detalles del contexto biográfico a modo de atributos de los personajes representados. Todo esto, sin abandonar el gusto por la sobriedad y los fondos oscuros que eran recurrentes antes de la llegada de Povedano. Por ser este el género que presenta las formas canónicas es el más apreciado entre los pintores y el público.

¹⁶ Povedano introdujo la costumbre de firmar las obras; y, aunque no en todos los retratos, en el siglo XX, es mayor la recurrencia de hallar firmas que en el siglo anterior cuando era nula.

Figura 1

Retratos de Remigio Crespo. Museo Remigio Crespo Toral. Original por Tomás Povedano, derecha; réplica por Nicolás Vivar, izquierda. Siglo XX.



Los retratistas destacados en Cuenca a partir del siglo XX son Filoromo Idrovo, Luis Pablo Alvarado, Nicolás Vivar Regalado y Abram Sarmiento. Todos ellos estuvieron vinculados con la Escuela de Dibujo y Pintura de la que fueron alumnos o docentes en diferentes etapas de su funcionamiento. Por esto, vale la pena subrayar que el retrato en Cuenca sí tomó como modelo las obras producidas por Povedano, incluso más allá de la segunda década del siglo XX como se puede apreciar en la figura 1.

¹⁷ Además, en el año de 1910 se ha solicitado a un pintor, cuyo nombre no se consigna, que ejecute los cuadros de Juan Bautista Vázquez y Honorato Vázquez. Al observar el retrato de Honorato Vázquez la junta decide que se debe cambiar el ropaje

El discurso canónico de este arte crea un valor de culto artístico y el valor exhibitorio cuyo discurso niega que haya una contradicción entre sus valores de uso –que se asientan sobre la concepción de cultura como alimento del espíritu humano- y el valor de cambio. Por un lado, este género implica la elaboración artificial de una espiritualidad elitista como fundamento del arte al que se idealiza como el valor preponderante del objeto estético. Por otro lado, se niega que dicho arte tenga un vínculo con el valor monetario, pues se considera que el arte no está al servicio de otro rito que no sea el de su propia institucionalidad. Pero sí se considera que la remuneración es una consecuencia del talento artístico, aunque no, su fin. Por todo esto, el arte canónico, sus formas y sus técnicas pueden relacionarse con el ethos realista propuesto por Bolívar Echeverría (2010). Desde la perspectiva de este ethos “(l)a oposición entre valor de uso y valor de cambio no tiene sentido, pues el primero es entendido por el otro y, aún más, el ethos realista promueve la convicción de que la lógica del valor (de cambio) permite el desarrollo del valor de uso...” (Carrión, 2017, parr.16). Sin embargo, hay un conflicto incluso tanto entre los valores de uso del género retrato y la necesidad cultural en la que se originó como registro de la memoria familiar y comunitaria, para elaborar una necesidad artificial con base en la jerarquización del valor de culto como obra de arte. De este modo, crea su propio rito cultural.

Pese a todo lo observado, es necesario aclarar que el retratista cuencano, incluso durante la primera mitad del siglo XX, no tiene suficiente libertad¹⁷ para ejecutar la obra ni goza del prestigio que los pintores quiteños del mismo género gozan en Cuenca. Tanto es así que, cuando la Universidad de Cuenca se constituye en un mecenas interesante durante la primera mitad del siglo XX -porque está construyendo la historia de su

del personaje representado. Los retratistas están al servicio de quien les paga con poca libertad para la creación; por su parte, a los contratistas de la obra les importa el tema más que autor que la ejecuta.

fundación y decreta colocar los retratos de los personajes más destacados en el Palacio Universitario- hasta 1940 no es común consignar en las actas del Consejo los nombres de los artistas contratados para ejecutar dichos cuadros si estos son locales.

La pintura decorativa y el ethos romántico

Ser decorador de casas y templos, en Cuenca era una ocupación con bastante demanda hasta inicios de la década de 1960. De hecho, entre 1875 y 1960, este era el trabajo más común entre los pintores de la ciudad. La decoración se mueve en un campo en el que tampoco se reconoce una contradicción entre los valores de uso y el valor de cambio de la obra, pues se da por sentado que los cánones formales impuestos por la noción moderna de arte son el ideal de la producción estética en todos los ámbitos y no se rigen por el valor de cambio. Considerando que la diferencia entre el ethos realista y el ethos romántico-propuestos por Echeverría (2010) es que este segundo se inclina por el valor de cambio, podemos relacionar este ethos con la pintura decorativa. Si bien, el decorador ve como deseable que su trabajo adquiriera las formas y las técnicas impuestas por el canon formal, sabe que la pintura decorativa es un trabajo y aspira a obtener una remuneración por ella. De este modo, para el decorador de casas y templos no importa la autoría ni el culto de la obra pues, siguiendo una moda, hay un patrón de pintura que se repite sobre muchos muros; los tumbados que venían, generalmente, de Francia y Alemania eran pintados de la misma manera en las casas de los ricos que en los templos. Este tipo de pintura resalta la producción manual de la obra como un útil irreplicable pero no da importancia ninguna al autor.

Figura 2

Comedor de la casa de Adolfo Vázquez. Probablemente, Francisco Gallegos, siglo XX.



El decorado está hecho para ser habitado; aunque la demanda exige que se usen las técnicas vigentes y que las formas sean las canónicas, el pintor cumple el contrato y su fin es la paga. Este tipo de artista no gozaba del prestigio de genio y no se exigía ejecutar las pinturas por propia mano, sino que se dejaba ayudar. Lo que se aspiraba era cumplir con la copia de los modelos formales y temáticos vigentes en la época: paisajes en murales y otros motivos para la sala y comedor y manufacturarlos al estilo canónico (figura 2). El dueño del contrato siguió trabajando juntamente con sus operarios como lo habían hecho, tradicionalmente, en el mundo occidental cuando estaba asociado a los gremios y cofradías.

Era común que se lo denominase como ‘maestro en pintura’ y otras veces, como artesano. En los templos céntricos y rurales se pintaba también la iconografía vigente en la época; aunque hoy se ha conservado en muy pocos casos intacta esa decoración.

Además, a pesar de que es un hecho que los estudios formales habían tomado un lugar preponderante y que la Escuela de Artes y Oficios fue fundada en Cuenca en 1892, la mayor parte de los pintores de este género carecían de estudios. En general, estos pintores se habían formado como ayudantes de otros pintores que sí tenían título o que tenían fama de haber ejecutado obras muy destacadas en la pintura de murales en templos y casas de habitación. Esto fue así, hasta que el Concilio Vaticano Segundo en 1968, que sugirió eliminar los decorados de los templos, determinó que este tipo de trabajo se acabara porque también las casas de vivienda dejaron de decorarse.

Pese a todo, sí hay una jerarquía entre este tipo de artistas plásticos, no tiene un mismo rango el pintor con título que el que no lo tiene; ni tampoco el dueño del contrato, cuya experiencia supone una amplia trayectoria, que sus ayudantes: el artista no nace, se hace a través de la experiencia, de la práctica y del conocimiento.

La litografía y el ethos clásico

El tercer género de importancia en Cuenca en el periodo estudiado es la litografía. Este género aparece ante los ojos de sus productores sin ningún disimulo como una obra accesoria en relación a la literatura y el periodismo; por lo tanto, no pertenece al canon formal artístico plástico. Sus artífices reconocen la contradicción entre el discurso que apoya una espiritualidad superior para el arte y las formas no canónicas al servicio de otros requerimientos que les reportaban escuetas ganancias económicas. Sin embargo, abiertamente, optan por poner su talento al servicio de dichas formas no canónicas de entre las cuales se destaca la litografía a la que hemos relacionado con el ethos clásico porque en él se

tiende a acomodarse al valor del capital pues lo asume como algo necesario, trágico.

Este tipo de artista está consciente de la contradicción entre los valores, pero acepta que la prevalencia del valor monetario es algo inevitable. Puesto que ser aceptado dentro del canon es bastante difícil y la litografía ofrece una salida laboral más rápidamente rentable, saca abiertamente beneficio de los estudios académicos en dibujo y pintura para ilustrar las notas periodísticas y la publicidad.

Figura 3

Copia litográfica del óleo que ganó la exposición de 1923, Abraam Sarmiento, siglo XX



Nota: Revista Anales, 1924, p.146.

El valor de uso que impera es el valor exhibitorio que se pone al servicio del valor de cambio. Sin embargo, vale la pena considerar que quien se dedica a la litografía en Cuenca goza de mayor prestigio social entre las élites intelectuales que el pintor decorativo, sobre todo, desde la segunda cuarta parte del siglo XX; aunque el reconocimiento como artista se dará al pintor de caballete.

La escultura sacro-religiosa y el ethos barroco

La escultura, en general, en Cuenca es el género con mayor ambigüedad en cuanto a su valor. Si bien la Universidad durante el periodo estudiado no ofertó nunca un curso de escultura y, por tanto, la escultura no estuvo vinculada a las formas canónicas, este sí es considerado hoy un género destacado en la ciudad: en la memoria colectiva se han inscrito como los grandes artistas plásticos cuencanos los nombres de los escultores¹⁸ de este periodo. Este género estuvo, sobre todo, dirigido a la producción de imaginería religiosa de la que dependía su subsistencia; pero también se aplicó a temas seculares a través de la escultura de bustos de los héroes de la independencia. La imaginería religiosa implica la prevalencia de un valor cultural sacro-religioso¹⁹ por encima del valor de culto artístico. Esto ha determinado que hoy no se sepa con certeza quién es el autor de una obra. El ethos barroco se aplica únicamente al valor de la escultura imaginera religiosa.

En este caso, no se niegan la existencia de otros valores que rigen la producción de los objetos; pero se exalta el valor de culto sacro-religioso de las obras debido al tema representado. Se reniega del valor monetario

¹⁸ Sangurima, Vélez, Ayabaca y Alvarado. Léase a Gabriel Cevallos García (1988).

¹⁹ Llama, pues, poderosamente la atención que, en este tipo de trabajo, en cuanto tiene que ver con los temas seculares, la sociedad conserva mayormente la memoria del autor. Por ejemplo, todos conocemos que el busto de Simón Bolívar que se conserva en el museo Remigio Crespo es de autoría de Vélez; en cambio, hay duda

como un aspecto secundario porque lo que importa en la obra es que eleve el espíritu hacia la reflexión de los misterios divinos y los dogmas de la fe. Por otra parte, en el caso de la imaginería se resalta aún más la lógica de los gremios y el aprendizaje informal. Tanto Vélez como Alvarado se formaron en familias de artesanos. De hecho, aunque es común que la historia de la ciudad los recuerde como individuos que se destacaron en su arte, ninguno de los dos habría existido sin la lógica del taller familiar. Los periódicos y los documentos de la época muestran que, en Cuenca, los Vélez eran artesanos dedicados a oficios complementarios a la escultura imaginera como la platería o la hojalatería.

Por lo mismo, en su discurso sobre las bellas artes, Octavio Díaz no duda en mencionarlos en plural: “Los Pinto, los Salas, los Salgueros, los Vélez, los Ayabaca, los Guamanes, los Morochis, los Espinoza, los Rodríguez, los Pautas, los Sangurimas, los Izquierdo, etc. son estupendas muestras de lo que ha sido y puede ser arte ecuatoriano...” (Díaz, 1925, p. 203).

La obra de culto sacro-religiosa es vista por los artistas como una encomienda laboral que implica una paga; pero está sometida a los modelos, a la tradición y a los dogmas religiosos. Esto no permite demasiada libertad en su ejecución. Quienes ejecutan este género sí son artistas locales. Mientras que la pintura de caballete se contrata en Quito; la escultura de imaginería se contrata en Cuenca y otras localidades cercanas. Además, vale la pena aclarar que el decorado de templos puede incluir la factura de imágenes religiosas que, a la vez, pueden tener una función didáctica al recordar la pasión de Cristo o tratar de explicar la iconografía del Corazón de Jesús. Pero, en general, la decoración no es

sobre quién es el autor del cristo que se halla en el templo de Todos los Santos. Cuando, hace una década, inició la restauración de las esculturas del templo, se adjudicó la autoría del cristo a Vélez. Sin embargo, recientemente se ha hallado la inscripción D.S. Alvarado en el interior de una de las estatuas. Esto es el indicio de que el cristo, probablemente, no es de Vélez sino de Alvarado, pues Vélez ya había muerto cuando fue ampliado el templo de Todos los Santos.

figurativa como se observa en los muros de las iglesias o los tumbados de las casas. El escultor sí debe poseer mucha habilidad en la ejecución de las obras encargadas.

En síntesis, en la lógica de la producción de imagerie, el artista vivo en Cuenca no goza del culto secular rendido al artista virreinal en Quito. Es más, cuando la imagerie ha sido representada en el formato de caballete, la obra muy generalmente es de un artista quiteño: Troya, Salas, Cadena. La imagerie vale por la fuerza de la expresividad con que golpea al devoto.

Figura 6

Cristo crucificado. Templo de San Alfonso. Miguel Vélez, siglo XIX



Conclusiones

En Cuenca, durante el periodo estudiado, el género considerado artístico no eran las artes plásticas sino, más bien, la literatura. En general, se descarta que en Cuenca, durante el periodo estudiado, el artista plástico vivo se viera a sí mismo u otros lo vieran como un elegido para ser un genio creador. Así, se construyó una imagen de artista plástico que, en general, sólo se aplicó para los productores de imagerie capitalinos; mientras que en general, simultáneamente, los productores locales – sobre todo, los escultores y pintores decorativos-, seguían siendo considerados artesanos.

La construcción de una noción moderna de arte no socavó el valor de culto sacro-religioso de la imagerie católica ni interfirió en la labor cotidiana del artífice. Así, también, el pintor de decorados –trabajo común en la época- seguía viéndose como un artesano que trabajaba con sus ayudantes. No le interesaba la obra como tal. La perfección no era su objetivo. No miraba la obra como el fruto único de un momento epifánico destinado a dar a luz lo sublime; sino que estaba pensando en los requerimientos de su economía.

Si bien, la plástica, en general, es un género secundario; dentro de ella sí hay una jerarquía: primero se encuentra el retrato al óleo, en segundo lugar, la litografía, luego tenemos la imagerie religiosa y por último, la pintura decorativa.

Fuentes documentales consultadas

Hemeroteca del Banco Central del Ecuador.
Archivo Histórico de la Casa de la Cultura, Núcleo Azuay.
Archivo Histórico de la Universidad de Cuenca.
Revista Anales de la Universidad de Cuenca²⁰ (1850-1950).

Referencias

- Agoglia, R. (1988). Estudio Introductorio. En *Pensamiento romántico ecuatoriano*. Banco Central del Ecuador.
- Benjamin, W. (2010 [1936]) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Rayuela Editores.
- Carrión, C. (2017). “El ethos barroco: una lectura desde la teoría de los modos literarios”. *Universitas, Revista de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador*, Año XV, No. 26, (163-178).
- Danto, A. (1998). *Después del fin del arte*. Traducción: Elena Neerman Rodríguez. Editor digital: Titivillus.
- Díaz, O. (1925). Las bellas artes. *Anales*, No abril 1925, (202-204).
- Echeverría, Bolívar. (2012). Valor, uso y utopía. Editorial Siglo XXI.
- _____. (2010). *Definición de cultura*. (Segunda Edición). Ítaca.
- _____. (2010). Arte y utopía. En Benjamin, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (pp.7-30). Rayuela Editores.
- _____. (1998). *La modernidad de lo barroco*. Editorial Era.
- Malo, B. (1989). “Discurso inaugural de la Universidad del Azuay”. En *Antología de la oratoria cuencana*. Cuenca: Banco Central del Ecuador.
- Moscoso, S. (2008). *Arquitectura historicista en Cuenca: La Iglesia de San Alfonso*. (Tesis de pregrado). Universidad de Cuenca.
- Pérez, T. (2012). *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo*. (Tesis de doctorado). Universidad Andina Simón Bolívar.
- Ribadeneira, E. (1987). Introducción. En *Teoría del Arte en el Ecuador* (pp.11-65). Corporación Editora Nacional.
- Rodríguez, E. (2013) . *El héroe romántico en la poesía ecuatoriana del siglo XX*. Tesis de pregrado. Universidad de Cuenca. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/20850>.
- Rojas, C. (2011). *Estéticas Caníbales. Del canon posmoderno a las estéticas caníbales*. Universidad de Cuenca.
- _____. (2018). *Estéticas Caníbales. Del ethos barroco al ethos caníbal*. Universidad de Cuenca.
- Salinas, C. (2021). Bolívar Echeverría: Modernidad barroca latinoamericana. *Cadernos Prolam/USP-Brazilian Journal of Latin American Studies*, v. 20, n. 39, p. 28-53, jan./jun. 2021
- Solano, V. (1858). El ingenio. *La escoba* (Imprenta del Clero), N. ° 14: (1).
- Vázquez, H. (1989). “Discurso en la apertura del curso escolar de la Universidad de Quito, el 12 de octubre de 1888”. En *Antología de la oratoria cuencana*. Banco Central del Ecuador.

²⁰ Esta revista inicia su vida editorial bajo el nombre de Revista Literaria

EL FUTBOL PROFESIONAL COMO ESTRATEGIA DE PODER DEL GRUPO TELEVISIVA

Professional football as a power strategy of Grupo Televisa

O futebol profissional como estratégia de poder do Grupo Televisa

Jonathan Montero Oropeza

Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES)
Unidad León, Universidad Nacional Autónoma
de México (UNAM)
jmonteroo@enes.unam.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3516-6081>

María Verónica Ibarra García

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad
Nacional Autónoma de México (UNAM)
mariaibarra@filos.unam.mx
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5478-2592>

Recibido: 16 - 02 - 2023
Aprobado: 13 - 03 - 2023
Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Montero, J. e Ibarra, M. (2023). El fútbol profesional como estrategia de poder en el Grupo Televisa. *Pucara* 34(1), 63-77.

Resumen: En el presente artículo se analiza desde la geografía a las redes de poder empresariales, políticas y técnicas que permitieron la consolidación del *Grupo Televisa*. A partir de la categoría de espacio visto como producción social, se realiza una interpretación de la influencia en el deporte profesional, el proceso de urbanización y el accionar político de esta empresa de telecomunicaciones mexicana, por lo que se plasma el origen de esta firma y el establecimiento de redes hasta los albores del neoliberalismo.

Palabras clave: Futbol, *Televisa*, poder, empresa, espacio.

Abstract: The following article analyzes from geography the networks of business, political and technical power that allowed the consolidation of "Grupo Televisa". From the category of space seen as social production, an interpretation is made of the influence on professional sports, the urbanization process, and the political action of this Mexican

telecommunications company, so it reflects the origin of this firm and the establishment of networks until the dawn of neoliberalism.

Keywords: Football, *Televisa*, power, company, space.

Resumo: O presente artigo analisa da perspectiva da geografia as redes empresariais, políticas e técnicas de poder que permitiram a consolidação do Grupo Televisa. Com base na categoria do espaço visto como produção social, é feita uma interpretação da influência desta empresa mexicana de telecomunicações sobre o esporte profissional, o processo de urbanização e suas ações políticas, refletindo assim a origem da mesma e o estabelecimento de redes até a aurora do neoliberalismo.

Palavras chave: Futebol, Televisa, poder, empresa, espaço.

Introducción

La familia Azcárraga, a lo largo de tres generaciones, constituyó a la empresa de medios audiovisuales con mayor influencia en México, aunque cabe añadir que su espectro de control no se limita a contenidos televisivos, radiofónicos y de medios impresos; su hegemonía se extendió también al deporte profesional. Mediante la adquisición del Club América, la familia Azcárraga penetró y posteriormente consolidó su presencia en el balompié profesional mexicano, a través de su influencia en la Federación Mexicana de Fútbol (Femexfut), con lo cual ejerce poder de decisión en el sistema nacional de ligas profesionales y sobre la selección mexicana de fútbol. Esta presencia en el ámbito deportivo es parte de una estrategia de posicionamiento empresarial que se materializó mediante la inauguración en 1966 del estadio Azteca en el sur de la Ciudad de México, inmueble que es uno de los referentes espaciales de la capital del país.

La ruta metodológica que sustenta esta investigación tuvo su punto inicial en una entrevista semiestructurada que se realizó en noviembre de 2013 al exfutbolista y director técnico leonés Agustín Santillán Vázquez, sobrino de Antonio Vázquez Torres, quien ganó el concurso para nombrar al estadio Azteca. Si bien el propósito de ese encuentro era obtener datos para otra investigación, sirvió como punto de referencia para que años después se tuviera la intención de realizar una indagación sobre las estrategias de poder de *Televisa* en el fútbol mexicano. El paso siguiente consistió en la búsqueda de fuentes bibliográficas en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en la Biblioteca Central Estatal Wigberto Jiménez en León, Guanajuato. A la postre se inició una pesquisa de datos a través de fuentes hemerográficas físicas y de Internet para corroborar fechas y datos sobre algunos actores sociales que se mencionan en el texto. Finalmente se realizó un trabajo de archivo en el Registro Agrario Nacional (RAN) para revisar puntualmente el proceso de producción espacial del estadio Azteca.

Una parte importante de esos resultados se presentan en este texto, el cual cuenta con tres apartados. El primero plasma los rasgos más fundamentales de la formación de *Telesistema Mexicano* y las alianzas con actores sociales de los sectores privados (Rómulo O´Farril), públicos (Miguel Alemán Valdés), así como técnicos (Guillermo González Camarena) que permitieron a la familia Azcárraga conformar una de las empresas de telecomunicaciones más relevantes hacia mediados del siglo XX en México e Iberoamérica. En este apartado también se señala la relevancia estratégica que implicó la adquisición del Club América para expandir los intereses de sus empresas hacia el fútbol profesional.

El segundo punto señala el proceso de producción espacial del estadio Azteca. La edificación de este inmueble implicó un proceso de invasión en los ejidos de Santa Úrsula Coapa y varias comunidades aledañas del sur de la Ciudad de México. La construcción del coso más grande de

México significó forjar una serie de relaciones técnicas con el connotado arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y relaciones burocráticas con el entonces regente del Departamento del Distrito Federal (DDF) Ernesto P. Uruchurtu. La construcción del estadio Azteca fue una de las principales cartas de presentación para que el ejecutivo de *Telesistema Mexicano*, Guillermo Cañedo de la Bárcena, gestionara ante la *Fédération Internationale de Football Association (FIFA)* la sede del Mundial de Fútbol de 1970 en México; a la postre Cañedo arribó a la vicepresidencia del máximo organismo rector del balompié profesional.

Finalmente, en el tercer apartado se evidencia cómo una alianza empresarial llevó a *Telesistema Mexicano* a constituir a *Televisa*. A partir de ahí se da cuenta de cuatro estrategias en las que el balompié profesional se convirtió en un mecanismo de poder para esta empresa de telecomunicaciones. La primera es la amplia cobertura del fútbol en su contenido audiovisual; la segunda fue la organización del mundial de fútbol México 1986; la tercera es el posicionamiento de diversos actores sociales cercanos a la empresa o con relaciones laborales en ella, que también participan en puestos estratégicos de la Femexfut; la cuarta estrategia implicó hacerse propietaria de otros equipos de fútbol profesional además del América, como por ejemplo el Club Necaxa y el Club San Luis.

1. La familia Azcárraga: fundación y consolidación en el sector de telecomunicaciones

Para la comprensión de la influencia de la familia Azcárraga es necesario remitirse a los albores del siglo XX cuando Emilio Azcárraga Vidaurreta laboraba para la firma *Radio Corporation of America (RCA)*, en su división *México Music*. Su desempeño lo motivó a tener un creciente interés en este sector de las telecomunicaciones por lo que fungió como Fundador de la *XEA-AM* en Monterrey y en la Ciudad de México se

convirtió en socio de la radiodifusora *XEW-AM Cadena Panamericana*, respaldada por la *Columbia Broadcasting System (CBS)*, empresa que es el antecedente de *Telesistema Mexicano* (Fernández, 2007).

Las transmisiones radiofónicas se realizaban en el cine Olimpia, inmueble propiedad de Azcárraga Vidaurreta. Tras el aumento de tasa de ganancias de la radiodifusora, se invirtió en la edificación del Teatro Alameda el cual se inauguró en 1935; en esa misma sede de la calle José María Marroquí se fundó de la *XEQ* hacia finales de octubre de 1938; y en marzo de 1947 comenzó transmisiones la *XEX* con sede en la calle de Córdoba en la colonia Roma. La influencia de Azcárraga Vidaurreta comenzó a cimentarse en el espectro de los medios de comunicación, puesto que estas estaciones eran las instancias que transmitieron múltiples composiciones y canciones de artistas que formaron parte de la cultura popular de la época y además sirvieron como ámbito para la difusión de ideas de un sector de la élite intelectual mexicana.

En 1947, el entonces presidente de México, Miguel Alemán Valdés, solicitó al director del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Carlos Chávez, organizar una comisión para indagar mediante trabajo de campo cuál de los dos sistemas de televisión más prestigiosos en el mundo resultaba idóneo para México: el sistema estadounidense de carácter privado o el británico con un perfil estatal (Benítez 2000; Fernández, 2007). La comisión se integró por el escritor Salvador Novo y el ingeniero Guillermo González Camarena quien era asistente técnico en una de las empresas de Azcárraga Vidaurreta (Benítez, 2000). Salvador Novo no recomendó plenamente ninguno de los modelos, aunque ponderó en favor de la *British Broadcasting Corporation (BBC)*, debido a los beneficios sociales que observó en Reino Unido; por su parte González Camarena propuso la adopción del sistema estadounidense al argumentar razones técnicas y financieras, como el ahorro que representaría trabajar con los receptores estadounidenses, que además, eran los que conocían los técnicos mexicanos (*Ibíd.*).

La primera concesión para operar un canal de televisión, se otorgó al dueño del periódico *Novedades*, Rómulo O'Farril, vía canal 4 (*XHTV*) (Páramo, 2002, p. 110). Si bien los primeros eventos que se televisaron fueron un sorteo en el auditorio de la Lotería Nacional y una corrida de toros (Benítez, 2000), de manera oficial, el canal 4 comenzó sus operaciones estratégicamente el 1° de septiembre de 1950, mediante la transmisión del IV informe de gobierno de Miguel Alemán (Fernández y Paxman, 2000). El siguiente año, en 1951, con un partido de béisbol en el desaparecido Parque Delta, se iniciaron las transmisiones del canal 2 (*XEWTV*) cuya concesión se otorgó a *Televimex*, propiedad de Emilio Azcárraga Vidaurreta, (Benítez, 2000). El Estado mexicano concesionó al ingeniero Guillermo González Camarena el canal 5 (*XHGC*); su fundación ocurrió en 1952, a través de la transmisión de un festival del *Excelsior*, diario que tenía como director al suegro de González Camarena (*Ibid.*). Los dueños de las tres señales se beneficiaron con la apertura de sus transmisiones, debido a los vínculos políticos que mantenían con el Estado.

El 26 de marzo de 1955, como parte de las fusiones corporativas capitalistas que se daban en México, Azcárraga Vidaurreta negoció la fusión de los canales 2, 4 y 5, para formar una única emisora: *Telesistema Mexicano*. Azcárraga Vidaurreta y González Camarena llevaban una relación de amistad, incluso Azcárraga financió las investigaciones técnicas de Camarena antes de la fundación de su canal (Páramo, 2002: 110-111). Por otra parte, la relación entre las familias Azcárraga y O'Farril era áspera debido a la competencia empresarial, sin embargo, decidieron generar una alianza entre sus firmas para expandir su rango de influencia y fortalecer sus empresas (*Ibid.*, p.110). La fusión empresarial permitió a Azcárraga Vidaurreta fungir como el primer presidente de la nueva empresa y su vástago nacido en septiembre de 1930, Emilio Azcárraga Milmo, se desempeñó como gerente de mercadeo y

producción. Con ello, los Azcárraga fortalecieron ventajas competitivas sobre otras pequeñas empresas de telecomunicaciones en México, a la vez que consolidaron alianzas. Por ejemplo, ese mismo año, un grupo de radiodifusores fundaron *Radio Cadena Nacional (RCN)*. Los ejecutivos de *RCN* creían tener en su favor el conocimiento de varios mercados locales y regionales y la credibilidad del público; por su parte la familia Azcárraga obtuvo el apoyo del entonces Secretario de Comunicaciones, Walter Buchanan. Tan sólo ocho años después, *RCN* pasó de tener 105 a 70 emisoras, puesto que los pequeños radiodifusores locales no pudieron competir ante las grandes empresas de radio y televisión (Benítez, 2000; Fernández, 2007).

Los Azcárraga deseaban diversificar sus empresas por lo que iniciaron una apuesta en el sector del deporte profesional. Las transmisiones televisivas de los partidos de fútbol de los Juegos Panamericanos México 1955 y del Campeonato Panamericano de Fútbol en 1956 tuvieron considerable éxito de audiencia y televidentes, por lo que Azcárraga Vidaurreta y su vástago Emilio Azcárraga Milmo, se percataron del potencial que tenía esta práctica deportiva para posicionarse mediáticamente. El deporte de conjunto que más se practicaba y seguía en varios puntos geográficos de la República Mexicana era el beisbol, actividad que en su versión profesional encabezaban empresarios como Jorge Pasquel y Alejo Peralta (Celis y Herrera, 2021).

Ante la dificultad por ingresar al ámbito empresarial del beisbol profesional, en julio de 1959, Emilio Azcárraga Milmo, adquirió al Club América, escuadra deportiva que pertenecía a Isaac Bessudo,¹ propietario de la embotelladora de refrescos *Jarritos*. Se puede interpretar que la adquisición del América tuvo como intención la expansión de la empresa hacia el ámbito del deporte profesional. Tal y como lo señala el geógrafo David Harvey, hacia mediados del siglo XX diversas corporaciones

¹ Bessudo adquirió en 1956 al Club América.

decidieron cambiar el rumbo desde la producción de bienes hacia la producción de eventos que tuvieran un tiempo de rotación casi instantáneo (Harvey, 1989, p. 181). En ese sentido, Azcárraga Milmo encontró en el fútbol profesional la oportunidad de generar un nuevo nicho de negocios, puesto que en sus canales televisivos comenzaban a producirse mayores transmisiones de fútbol y programas deportivos en que a este deporte se le otorgaba un considerable rango de cobertura.

Al adquirir al Club América se contrató como presidente al directivo tapatío Guillermo Cañedo de la Bárcena, empresario que fungió como presidente del Club Zacatepec, equipo del estado de Morelos, que bajo su mandato obtuvo dos campeonatos de primera división, en las temporadas 1954-1955 y 1957-1958 y el torneo campeón de campeones en 1958. Esta serie de logros sirvieron como antecedente para que Azcárraga Milmo lo contratara como presidente del Club América y vicepresidente de *Telesistema Mexicano*, con lo cual se convirtió en un empleado directivo de confianza de Azcárraga Milmo.

Mediante el impulso mediático de *Telesistema Mexicano*, se gestó la rivalidad Club América contra Club Chivas Rayadas de Guadalajara, al tener como ingredientes los antagonismos territoriales, económicos y socioculturales entre la Ciudad de México y la capital de Jalisco. Además, al ser el América propiedad de una familia de empresarios con considerable influencia económica y política en México, se colocó otro condimento más para forjar desde los contenidos audiovisuales de *Telesistema Mexicano* la rivalidad entre ambos equipos de fútbol. Al América se le configuró un perfil que se asociaba con el *establishment*, por lo que uno de los moteles del equipo era el de “Millonetas”; mientras que al Guadalajara, debido a que tenía entre sus filas a futbolistas exclusivamente mexicanos, se le vinculó con el proletariado y los estereotipos nacionales difundidos por el Estado mexicano, varios de los cuales surgieron en Jalisco (el tequila, los paisajes agaveros, el mariachi, el charro) (Fábregas, 2010).

En su papel de presidente del América, Guillermo Cañedo de la Bárcena contrató a destacados jugadores, tanto mexicanos como provenientes de Suramérica, a los cuales se les estimulaba con salarios por encima de la mayoría de otros equipos de la primera división. Tras reunir un grupo de futbolistas talentosos en su plantilla, los éxitos deportivos para el América llegaron, al convertirse en campeón de la temporada 1965-1966; el título alimentó mediáticamente la rivalidad entre el América y el Club Guadalajara, puesto que ese campeonato fue el primero para el América desde que se inició el profesionalismo en México (1943) y evitó que el Guadalajara obtuviera su tercer campeonato consecutivo, durante la etapa de mayor número de éxitos deportivos de la institución tapatía.

Este primer éxito deportivo fue paralelo a una demostración de poder empresarial: antes del inicio de la temporada 1966-67, el Club América dejó de jugar en el estadio Olímpico de Ciudad Universitaria, para tener sus partidos como local en el estadio Azteca, el cual se inauguró de manera oficial el 29 de mayo de 1966. La construcción de este monumental inmueble era parte de la expansión empresarial de *Telesistema Mexicano* para gestionar el IX Mundial de Fútbol a celebrarse en 1970.

2. Génesis del estadio Azteca y urbanización del sur en el Distrito Federal

Hacia inicios de la década de los sesenta, *Telesistema Mexicano* comenzó una campaña para impulsar a México como sede de la Copa Mundial de Fútbol de 1970. El objetivo consistía en seducir a la élite de FIFA por medio de la muestra de los logros económicos bajo el modelo de sustitución de importaciones, representado por el crecimiento urbano de las ciudades sede y mediante las maquetas de uno de los inmuebles deportivos más modernos y con mayor aforo del planeta. Para el proyecto de un nuevo coso, el Club América junto al Necaxa y Atlante

conformaron la sociedad *Fútbol del Distrito Federal S.A. de C. V.*, la cual encabezó Azcárraga Milmo; el mecanismo de alianza entre directivas para construir el inmueble fue similar a la que realizó en 1956 la organización *Clubes Unidos de Jalisco* para levantar el estadio Jalisco.

Para la edificación del coso se eligieron una serie de terrenos pertenecientes al ejido de Santa Úrsula Coapa, los cuales colindaban con la panificadora *Bimbo*, el predio del Centro Asturiano y la comunidad de San Pablo Tepetlapa. Esta descripción ayuda a comprender cómo se organizaba el espacio geográfico en esa zona periférica del Distrito Federal puesto que existía una convergencia de algunos cascos industriales, espacios recreativos y espacios rurales, por lo que el estadio marcó una pauta en el proceso de urbanización de la ciudad mediante la habilitación de espacios complementarios como el estacionamiento del inmueble y la ampliación de vialidades (Archivo del Registro Agrario Nacional, Expediente Sta. Úrsula Coapa).

En su parte inicial el proyecto del estadio se llevó a cabo en un terreno de 64000 metros cuadrados con la implicación del desafío arquitectónico e ingenieril que ello implicaba. Como consecuencia de los procesos eruptivos del volcán Xitle el suelo era rocoso por lo que se decidió dinamitar la superficie hasta encontrar una parte más firme para asentar los cimientos. En agosto de 1962 se desalojaron 180 mil toneladas de roca y otros materiales volcánicos en una superficie de 63590 metros cuadrados; posteriormente en enero de 1963 se realizaron las pruebas de cimentación mediante el estudio del subsuelo a través de perforaciones, labor que se asignó al sueco Per Anders Hedar. La obra por sus pretensiones y magnitudes requirió de diez arquitectos, diez ingenieros, quince técnicos y 800 obreros, (Rábago, 2019), lo cual demuestra la capacidad económica para invertir en cuestiones técnicas por parte de *Telesistema Mexicano*.

El proyecto arquitectónico del inmueble estuvo encabezado por dos prestigiosos arquitectos: Rafael Mijares Alcérreca y Pedro Ramírez

Vázquez. No está por demás revisar a grandes rasgos la trayectoria de ambos. Mijares Alcérreca diseñó el edificio que alberga a la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) y fue partícipe en la construcción del campus de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México; en mancuerna ambos arquitectos trabajaron en otros proyectos como el Museo de Arte Moderno, el cual se inauguró en 1964.

En el caso de Ramírez Vázquez como parte de la modernización de espacios de consumo y abastecimiento en la capital, encabezó el diseño de numerosos mercados como los de San Camilito en la Lagunilla, el mercado popular de Coyoacán (Ramírez y Mijares, 1966), además de otros como Tepito, Balbuena, Jamaica, Azcapotzalco, Coyoacán, Anáhuac y San Pedro de los Pinos. También dirigió obras como la Escuela Nacional de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) (1952), el edificio de la Secretaría del Trabajo (1954), la Escuela Superior de Educación Física (ESEF) (1959), el Museo Nacional de Antropología (1964), la Torre de Tlatelolco (1965), la Unidad Habitacional del Rosario (1972), la Nueva Basílica de Guadalupe (1976), el Palacio Legislativo de San Lázaro (1981), el Edificio Omega en Polanco (1984) y el Museo del Templo Mayor (1987). En labores vinculadas al urbanismo algunas de sus actividades más destacadas fueron las correspondientes a la creación del Plano Regulador de Culiacán, Sinaloa (1953), la reglamentación y la configuración del proyecto de remodelación de Dolores Hidalgo, Guanajuato (1960) y su papel como miembro del Comité Internacional de Planeación de Jerusalén en la década de los setenta.

Cuando se habla de Pedro Ramírez Vázquez debe de analizarse su papel más allá de su labor de ejecución arquitectónica y diseño; desde la perspectiva de la producción del espacio es fundamental comprender su vinculación con los proyectos y anhelos espaciales de las clases políticas y de diversas élites empresariales. Esta posición de prestigio que cimentó a lo largo de su trayectoria le permitió ser un actor social clave en los

proyectos de urbanización para el posicionamiento de diversas ciudades y regiones en México.

Cabe apuntar que Pedro Ramírez Vázquez fungió como una pieza fundamental en la promoción de México mediante los megaeventos deportivos. Por ejemplo, se le designó como presidente del Comité Organizador de los Juegos Olímpicos de México 68, por lo que fue creador de los denominados Programas de Identidad, así como de la Ruta de la Antorcha Olímpica; además participó junto al artista Mathias Goeritz en el trazo de la Ruta de la Amistad que conectó a la Villa Olímpica con el Canal de Cuernavaca; debido a esas tareas el Comité Olímpico Internacional (COI) lo designó Miembro de Honor Vitalicio del organismo.

Además del estadio Azteca, también diseñó el estadio Cuauhtémoc de Puebla, por lo que el Mundial de 1970 tuvo dos inmuebles producto de su ingenio. Hay que añadir que con anterioridad su hermano Miguel Ramírez Vázquez, fungió como presidente del Club América, por lo que en 1952 se le asignó la tarea de plasmar un logotipo para el Club América; años más tarde diseñó la tipografía del Mundial 1970 y en 1972-1973 el logotipo de *Televisa*. Estos datos confirman la confianza técnica y concerniente a cuestiones relacionadas con el diseño que tenían Cañedo y la familia Azcárraga con respecto al trabajo de Pedro Ramírez Vázquez, lo cual llevó a dichos empresarios a generar vínculos laborales que permitieron materializar sus anhelos espaciales y cimentar su poder y hegemonía empresarial.

² Este grupo de poder surgió como respuesta cuando el presidente Venustiano Carranza desconoció la soberanía de Sonora, entidad federativa del noroeste mexicano. Entre sus principales líderes estaban Álvaro Obregón, Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles quienes alcanzaron a ser presidentes de México.

³ En México se conoció a Uruchurtu como “El Regente de Hierro”, debido a políticas restrictivas en el D.F., como la prohibición de venta de bebidas alcohólicas los sábados y domingos. En consecuencia, durante su mandato se prohibieron diversos

Como ya se señaló, las obras del estadio Azteca se realizaron en un periodo de expansión urbana de la Ciudad de México, por lo que es fundamental analizar el papel de otro actor social relevante. El entonces denominado Departamento del Distrito Federal (DDF) se encontraba bajo el mandato del sonorense Ernesto P. Uruchurtu. Debido a su cercanía al Grupo Sonora² ostentó previamente dos cargos de relevante calado. Uruchurtu fungió primero como secretario general del Partido Revolucionario Institucional (PRI) (1945-1946); posteriormente entre octubre de 1951 y noviembre de 1952, estuvo al frente de la Secretaría de Gobernación (SG) durante la presidencia de Miguel Alemán Valdés. De manera consecuente Uruchurtu gobernó a la capital del país durante catorce años (1952-1966), a lo largo de tres sexenios presidenciales: durante el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958); después en el mandato de Adolfo López Mateos (1958-1964); y un lapso de la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). La regencia de Uruchurtu³ se caracterizó por la generación de espacios de consumo como por ejemplo diversos mercados, además de la extensión del Bosque de Chapultepec, el Museo del Caracol, el Museo de Historia Natural, la Ciudad Deportiva Magdalena Mixhuca y la Plancha de Concreto de la Plaza de la Constitución. También se entubaron los ríos Mixcoac y Consulado. Además, se llevó a cabo la ampliación de la Calzada de Tlalpan y la prolongación del Paseo de la Reforma.⁴ Como se observa, existía la intención de configurar espacios que proyectarán en la escala global a la capital mexicana como una urbe moderna gracias a su consolidación urbana y cosmopolita.

espacios recreativos, lo que ocasionó la apertura de cantinas, pulquerías y casas de prostitución en los municipios del Estado de México aledaños al Distrito Federal, como por ejemplo en Naucalpan.

⁴ Sobre la prolongación del Paseo de la Reforma en 1962, inclusive el cantautor *Chava* Flores compuso una canción, titulada precisamente *Vino la Reforma*, la cual plasma las desigualdades sociales y las contradicciones espaciales a raíz de la extensión de esta vialidad.

Otra de las características del gobierno de Uruchurtu consistió en la constante privatización de espacios ejidales, en especial en el sur de la ciudad, para favorecer a empresas inmobiliarias con el objetivo de construir viviendas, la mayoría para las clases medias y altas. El equipamiento urbano y el trazo de vialidades sirvió como pieza clave para que el Estado gestionará la candidatura de la Ciudad de México como sede olímpica ante el COI en 1968; por su parte un sector de la élite empresarial, encabezada por Emilio Azcárraga Vidaurreta y Emilio Azcárraga Milmo, solicitó ante FIFA la candidatura de México como sede mundialista para el año de 1970.

La expansión urbana hacia el sur del Distrito Federal obedecía al objetivo de conformar una ciudad competitiva a escala continental y global, lo cual representaba un reto para Ernesto Uruchurtu. Por su parte para los Azcárraga era una oportunidad de diversificar sus negocios, es decir, no restringirse al ámbito de las telecomunicaciones, sino que a través de estos posicionar otros dos productos suyos convertidos también en empresas: un equipo de fútbol y un espacio deportivo de magnitudes monumentales que marcaría la punta de lanza de la urbanización en el sur de la capital del país. En este tenor, Bataillon y Rivière (1973: 76) mencionaron que “hablar del gigantismo del conglomerado de la Ciudad de México se ha convertido ya en un lugar común”, sin embargo, no pasaron por alto que la ciudad presentaba “un aspecto prestigioso”, donde se encontraban “el más bello museo de América” y “el más grande hotel de América”. En ese sentido, el estadio Azteca se convirtió en uno de los referentes espaciales de la capital del país, puesto que en ese momento era uno de los estadios más grandes del mundo, con capacidad para 105,000 espectadores. De acuerdo con uno de nuestros informantes:

⁵ Otro ejemplo sería el estadio Olímpico Universitario donde los arquitectos Augusto Pérez Palacios y Jorge Bravo, intentaron recordar los símbolos de la mexicanidad impuestos desde las esferas gubernamentales mediante la forma de volcán

“Mi tío Antonio Vázquez Torres, ganó el concurso del nombre del estadio Azteca y se ganó un palco. Él sugirió ese nombre en referencia a nuestras raíces, a nuestra cultura, a ese grupo con el que se identifica a México dentro y fuera de nuestras fronteras” (Entrevista a Agustín “Pelón” Santillán por Jonathan Montero Oropeza. 11 de noviembre de 2013, León, Guanajuato).

Si el Museo de Antropología, desde una perspectiva arquitectónica, pretende evocar, enaltecer y reforzar al nacionalismo mexicano, el estadio Azteca sigue el mismo camino. La designación de su nombre pretende recordar el antepasado indígena mexicano. En ese contexto, el estadio por su gran dimensión intenta realizar un homenaje a las ciudades y a los grupos originarios mesoamericanos. Este marco es acorde con la perspectiva sobre la apropiación de los elementos indígenas por parte de las instancias institucionales, aspectos que criticó Bonfil Batalla (1987, p. 186) al señalar que “lo indio queda como un pasado expropiado a los indios, que se asume como patrimonio común de todos los mexicanos, aunque esa adopción no tenga ningún contenido profundo y se convierta sólo en un vago orgullo ideológico de lo que hicieron “nuestros” antepasados”. La perspectiva del connotado intelectual mexicano, Bonfil Batalla, coincide con las reflexiones de Harvey (1989:129) quien señaló que “nos apropiamos de espacios antiguos en formas muy modernas, tratando al tiempo y a la historia como algo que hay que crear, más que aceptar”. Los arquitectos Pedro Ramírez Vázquez y Rafael Mijares, intentaron reflejar la monumentalidad de las construcciones precolombinas a través del Estadio Azteca.⁵

Como se observa la familia Azcárraga se caracterizó por la producción de espacios recreativos mediante la generación de infraestructura urbana en alianza con el sector público. Por ejemplo, gran parte del auge turístico

y de sombrero de charro que tiene este inmueble, sumando ello, el mural de Diego Rivera conocido como “La Universidad, La Familia Mexicana, la Paz y la Juventud Deportista”.

del puerto de Acapulco, Guerrero, se debió a la construcción de hoteles como el Papagayo, el Ritz y el Paraíso, edificaciones que contaban con la inversión de los Azcárraga, por tanto, no es casualidad que en muchas películas mexicanas de las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta, tuvieran como locaciones dichos hoteles.

En un contexto similar, la urbanización del sur de la Ciudad de México tuvo como algunos de sus actores sociales destacados a la familia Azcárraga, a Miguel Alemán Valdés y a la intelectual y promotora cultural Dolores Olmedo Patiño. En el caso puntual que aquí se analiza, la edificación del estadio Azteca no estuvo exenta de controversia por el despojo a los ejidatarios de Santa Úrsula. Al respecto cabe señalar que en agosto de 1965 se otorgó el visto bueno por parte de los ejidatarios sobre la expropiación de 178200 metros cuadrados en la porción del frente de calzada de Tlalpan, esto con el objetivo de obras correspondientes al estadio, por lo que se solicitó la correspondiente remuneración económica. Se debe dejar claro que los terrenos en su mayoría eran de propiedad ejidal (Archivo del Registro Agrario Nacional, Expediente Sta. Úrsula Coapa).

El estadio Azteca se inauguró el 29 de mayo de 1966, mediante un partido amistoso que enfrentó al América contra el Torino de Italia.⁶ En esa tarde de mayo Díaz Ordaz al brindar palabras en la ceremonia inaugural, recibió sonoros abucheos y rechiflas por parte del público; tanto antes como después del cotejo una comitiva de colonos/ejidatarios le exigió el reconocimiento de las colonias Ajusco, Santa Úrsula y Coapa ubicadas en el Pedregal de Monserrat, frente al estadio Azteca (Mejía, 2011).

El objetivo siguiente por parte de los Azcárraga consistió en construir el estacionamiento para el inmueble. Por lo que el 12 de septiembre de 1966, una serie de trabajadores del DDF, granaderos y cuerpos policiacos

mediante *bulldozers* y equipo mecanizado ingresaron al asentamiento denominado Ejido de Santa Úrsula, en las inmediaciones del estadio Azteca, para desalojar violentamente a los colonos; Raúl Mendiola Cerecero, subjefe de la policía metropolitana, argumentó que el desalojo se hizo en beneficio de los habitantes de esos terrenos población, al encontrarse en riesgo ante las explosiones de dinamita de las minas de roca volcánica del Pedregal de Monserrat (Castro, 2020). Al día siguiente Uruchurtu presentó su renuncia como regente (Mejía, 2011).

Mejía documenta que existen evidencias que apuntan a que Díaz Ordaz no aceptó la renuncia de Uruchurtu para posteriormente él mismo despedirlo de su cargo, ante el desagravio por la rechifla que sufrió al inaugurarse el inmueble (Mejía, 2011). De acuerdo a las evidencias que encontramos, otro punto a considerar es que ni los diversos medios de comunicación, ni la Cámara de Diputados y tampoco los ejidatarios adjudicaron influencia o presión por parte de la familia Azcárraga en la decisión del desalojo.

Para *Telesistema Mexicano* la construcción del estadio Azteca representó la materialización de un espacio de poder, debido a la inversión económica de la obra, la reputación de los arquitectos que la dirigieron, el número de trabajadores que participaron en la construcción, la monumentalidad propia del inmueble y la tecnología de punta que se requirió en su construcción. El estadio Azteca se convirtió en un geosímbolo y un referente del espacio urbano capitalino. El caso resultaba ideal para servir como nueva sede en los juegos de local del Club América.

La celebración del mundial México 70, consolidó a la selección mexicana de fútbol como un bastión del nacionalismo generado por el Estado y el sector empresarial. Por tanto, el estadio Azteca también sirvió para que

⁶ El 2 de junio de 1966 se llevó a cabo el primer partido oficial dentro del marco de la Copa México 1966-67, con victoria de Tiburones Rojos de Veracruz sobre Atlante.

la selección mexicana de fútbol tuviera una sede de mayor envergadura para sus juegos de local, lo cual abrió el camino para que los Azcárraga a través de sus empleados de confianza y gente afín a sus intereses tuvieran un mayor rango de decisión y jerarquía en la Femexfut.

Las ganancias obtenidas en un campeonato mundial se reparten entre las naciones participantes, la mayor parte, corresponde al país que organiza el certamen deportivo; los ingresos se distribuyen principalmente entre los clubes de primera división, sin embargo, en el seno de la Femexfut, se gestó un descontento por la forma en que se repartieron las ganancias (Fernández, 1994: 31 y 92). Ante tal situación, Guillermo Cañedo abandonó el cargo como presidente de la Femexfut en octubre de 1970. Posteriormente asumió dos cargos de suma relevancia: el primero fue su nombramiento como presidente de la Organización de Televisión Iberoamericana (OTI), la cual tenía como objetivo el intercambio de programación vía satélite entre televisoras de Iberoamérica, Portugal y España. El segundo fue su designación como vicepresidente de FIFA, al asumir en 1974 la presidencia del organismo el brasileño Joao Havelange.

Telesistema Mexicano aprovechó los beneficios que para las grandes empresas implicó el crecimiento urbano durante el modelo de desarrollo de un centro de influencia, que a su vez servía como imán a grandes conglomerados humanos en torno a los centros de producción (García, 1985: 111). Desde esta perspectiva, los medios de comunicación, radiofónicos y televisivos apuntalaron sus inversiones en el espacio urbano de la capital del país, mediante diversas técnicas de publicidad, tecnología y nuevas modalidades de consumo, vinculadas con el surgimiento de nuevas concepciones morales, de cohesión social, de

modas, ideologías y de vanguardias arquitectónicas. Para los Azcárraga la construcción del estadio Azteca implicó la expansión geográfica de sus empresas.

3. La conformación de Televisa y su influencia en el fútbol profesional

Hacia 1972, tras la muerte en septiembre de Emilio Azcárraga Vidaurreta, *Telesistema Mexicano* y *Televisión Independiente de México (TIM)* se fusionaron en una sola entidad, con lo cual surgió *Televisión Vía Satélite, S.A. (Grupo Televisa)*, en 1973. Quien tomó las riendas de *Televisa* fue Emilio Azcárraga Milmo. En ese momento como un mecanismo de *marketing* empresarial surgió el famoso emblema creación del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez consistente en diez líneas horizontales formando un círculo, lo cual representa un ojo humano mirando a través de una pantalla. Paulatinamente, Azcárraga Milmo consolidó el emporio familiar mediante diversos modelos de entretenimiento audiovisual, el establecimiento más sólido de alianzas empresariales y nuevos acercamientos con las élites gubernamentales del país. *Televisa* depuró los mecanismos de posicionamiento empresarial a través del balompié profesional; para esta investigación identificamos cuatro estrategias que consideramos fundamentales para consolidar la hegemonía de *Televisa* en el fútbol.

La primera es el amplio contenido televisivo en donde el balompié es el deporte profesional con mayor horas de cobertura, mediante la transmisión televisiva de partidos, programas de análisis deportivo y la inclusión de cuestiones concernientes al fútbol en otros programas de la empresa.⁷ Cabe añadir que *Televisa* desde la década de los ochenta tiene

⁷ Para complementar las transmisiones de cotejos futboleros, *Televisa* produce contenido televisivo concerniente a programas deportivos que se convirtieron en emblemáticos de la empresa como *Acción o La Jugada*; a lo que hay que añadir que en diversas barras televisivas se hacía alusión al fútbol, como por ejemplo la célebre

rivalidad entre los cómicos Sergio Corona, seguidor del Guadalajara y Manuel “Loco” Valdés, partidario del América; además del apoyo incondicional hacia el equipo por parte de otros personajes mediáticos y carismáticos de la empresa como Xavier López

los derechos de transmisión de la mayoría de los equipos de primera división, debido a la capacidad de gestión de sus ejecutivos, el prestigio que implica para los equipos ser transmitidos por la empresa y el dinero que les paga a través de atractivos contratos.

Para consolidar al fútbol como el favorito de sus televidentes, durante la década de los ochenta y algunos años de la década de los noventa, transmitió partidos de las ligas de España e Italia y de las eliminatorias de la Confederación Sudamericana de Fútbol (Conmebol). A esto hay que sumar que *Televisa* gozó durante la década de los ochenta y parte de la década de los noventa de la mayoría en los derechos de transmisión de la selección mexicana; posteriormente en las negociaciones *TV Azteca* también consiguió derechos de transmisión con mayor equilibrio para su causa.

Esta hegemonía televisiva se reforzó mediante el segundo punto que a continuación exponemos, que es la gestión para organizar el mundial de 1986 en México. En un inicio hay que apuntar que la organización del mundial se asignó a Colombia, puesto que el 9 de junio de 1974 la FIFA le otorgó la sede del evento. Sin embargo, en octubre de 1982, el entonces presidente colombiano Belisario Betancur señaló que el país optaba por cancelar la organización del megaevento, al argumentar su desacuerdo con el cuaderno de cargos de FIFA (Fernández, 1994).

Ante tal situación, Estados Unidos y México compitieron por la nueva designación de la sede mundialista. Estados Unidos tenía a su favor que la candidatura encontraba el respaldo de Henry Kissinger, quien fungió como Secretario de Estado durante las presidencias de Richard Nixon y Gerald Ford; además promovieron como bastión mediático a Edson

Arantes “Pelé”. México a su vez contaba con la capacidad de gestión de Guillermo Cañedo, en ese entonces vicepresidente de *Televisa* y de FIFA.

El papel ejecutivo de Cañedo fue un factor clave para que México obtuviera la sede mundialista por encima de Estados Unidos. Cabe agregar que otro factor fundamental radicó en que varios de los estadios que proponía la Asociación de Fútbol de Estados Unidos, tenían contratos de exclusividad para la comercialización de productos que competían con productos que FIFA tenía firmado como exclusivos, en especial con la empresa transnacional refresquera *Coca-Cola*. En países como Estados Unidos el derecho de protección en la ley de comercio es muy clara: quien tiene contrato con un estadio se le autoriza a vender su producto en cualquier evento que se celebre en ese inmueble y se debe respetar ese compromiso (Ramírez, 2010, p. 99).

El mundial de 1986 se celebró en México entre el 31 de mayo y el 29 de junio de 1986. La capacidad de gestión de Cañedo, el discurso mediático de *Televisa* que hizo énfasis en que México se convirtió en el primer país en organizar dos mundiales de fútbol y las ganancias empresariales por los derechos de transmisión en el mundial consolidaron la hegemonía empresarial de *Televisa* en el fútbol profesional mexicano. En ese sentido exponemos el tercer punto, que se vincula a los personajes afines a la empresa en puestos de decisión al interior de la Femexfut. Por cuestiones prácticas mencionaremos solamente a tres de los que consideramos los más relevantes. El primero del que hablaremos será Justino Compeán. Su primer acercamiento con algunos personajes de *Televisa* se dio cuando organizó junto a Luis de Llano Macedo el Festival de Rock de Avándaro en 1971. Posteriormente participó en la comitiva que organizó la Copa Mundial de Fútbol de 1986, lo cual lo perfiló como un ejecutivo del ramo del entretenimiento, por lo que en 1987 ingresó a *Grupo Televisa*.

“Chabelo” y Roberto Gómez Bolaños “Chespirito”, incluso este último utilizó el estadio Azteca como una de las locaciones para la película *El Chanfle*.

En 1999 se le asignó la dirección del Club Necaxa; Compeán fue una parte fundamental en las negociaciones para que el Necaxa desplazará su sede en la Ciudad de México hacia Aguascalientes al gestionar esta movilidad geográfica con Luis Armando Reynoso Femat, alcalde de la capital aguascalentense y a la postre gobernador del estado hidrocálido (Montero, 2021). Después del desplazamiento espacial del Necaxa, Compeán dejó su cargo como directivo de ese equipo y se convirtió en el año 2003 en presidente del estadio Azteca. De manera consecuyente, en el año 2006 Compeán asumió la presidencia de la Femexfut cargo que desempeñó hasta 2015; además en ese lapso, entre 2011 y 2015 fungió como vicepresidente de la zona norte de la Confederación de Fútbol de la Asociación del Norte, Centroamérica y el Caribe (Concacaf).

Cabe agregar que quien ocupó el cargo como nuevo presidente de la Femexfut en sustitución de Compeán fue Decio de María Serrano, quien se formó académicamente como licenciado en economía en el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM) y acorde con su licenciatura se desempeñó en la subgerencia de información financiera en *Banxico*. Al igual que Compeán también formó parte del comité organizador de la Copa del Mundo de 1986 en México y en el año 2002 asumió el cargo como secretario de la OTI. Además, cuando Compeán ostentó la presidencia de la Femexfut, él fungió como vicepresidente. En 2012 encabezó la presidencia de la Liga MX y Ascenso MX, (primera y segunda división, respectivamente). Estos puntos son relevantes porque son evidencia de la preparación en cargos administrativos de estos actores sociales, los cuales son su carta de presentación para ascender a puestos ejecutivos de mayor calado.

El tercer actor clave es Yon de Luisa Plazas quien al igual que De María también tuvo un paso por la banca mexicana, en su caso *Banamex*, lo cual también lo llevó a tener funciones como gerente general de la Bolsa de Valores de la Ciudad de México. Entre su currículum en cuestiones concernientes a la gerencia deportiva se destaca su paso como dirigente

del comité organizador local de la Copa Mundial de Fútbol Sub-17 de México en 2011; además se desempeñó como vicepresidente del departamento de deportes de *Grupo Televisa*. En julio de 2018 asumió la presidencia de la Femexfut y en octubre de 2021 se convirtió en miembro del Consejo de la FIFA. Cabe resaltar que es director de la candidatura de México para la organización del mundial de 2026.

Como se observa estos personajes tuvieron funciones gerenciales o puestos de decisión en diversos rubros de negocios deportivos en *Televisa* como parte de la preparación de perfiles profesionales de corte administrativo y ejecutivo. Para esta empresa resulta fundamental generar capital social que le sea redituable para mantener su hegemonía en el ámbito del fútbol profesional mexicano, aspecto que preserva a pesar del fallecimiento de dos de actores sociales clave el mismo año.

En 1997 tras la muerte de Guillermo Cañedo y Emilio Azcárraga Milmo en *Televisa* hubo cambios sustanciales, con base en nuevas estrategias de expansión, comercialización, mercantilización y relación con diversos gobiernos estatales. El 20 de enero de 1997 murió Guillermo Cañedo de la Bárcena. Tras sus aportaciones como fundador y presidente de la OTI, su labor como vicepresidente de FIFA, presidente de la Femexfut y presidente del Club América, su hijo, Guillermo Jorge Cañedo White, por ese entonces presidente del Club América, propuso cambiar el nombre del estadio Azteca al de estadio Guillermo Cañedo. Parecía quedar atrás la idea de que el nombre de Azteca remitía a las raíces prehispánicas de México y reivindicaba el indigenismo.

Para el aficionado al fútbol el nombre de estadio Azteca es sumamente representativo y como suele ocurrir en nombres de calles, colonias, plazas e inclusive ciudades, que cambian oficialmente de nombre, la gente continuó llamando al estadio por su antigua nominación. Sin embargo, fue un conflicto entre empresarios, la causa por la que la designación del inmueble fue restituida otra vez por el de Azteca.

El día 16 de abril de 1997, murió Emilio “El Tigre” Azcárraga Milmo, por lo que su hijo en ese entonces de 29 años, Emilio Azcárraga Jean tomó las riendas de la corporación. *Televisa* vivía una época complicada, puesto que hubo un descenso del *rating* en su programación. Las estrategias de Emilio Azcárraga Jean fueron diversas para que *Televisa* volviera a captar televidentes, entre las principales a mencionar son: recortar el número de empleados de 20 700 a 16 205; hacer declaraciones del tipo de “las alianzas de mi padre no son mis alianzas” y crear nuevos acercamientos con el gobierno federal panista que le beneficiaron a largo plazo como es el caso de la denominada “Ley Televisa” (Villamil, 2007, pp. 50-54, 91). Una maniobra que causó revuelo fue cuando cortó vínculos con su primo Alejandro Burillo Azcárraga y con Guillermo Cañedo White, de ahí que el nombre del estadio Guillermo Cañedo no permaneciera. Guillermo Cañedo White se unió posteriormente a *TV Azteca* y más adelante fue miembro del Comité Deportivo del Santos Laguna Fútbol Club.⁸

Tras una etapa de hegemonía presidencial del PRI que se originó desde 1929 hasta diciembre del año 2000, el candidato del Partido Acción Nacional (PAN), Vicente Fox, asumió la presidencia de México. Azcárraga Jean obtuvo múltiples beneficios de su acercamiento con la clase gobernante panista, puesto que pasó de 30 mil a 51 mil horas de producción audiovisual, y en su momento pactó con *TV Azteca* un acuerdo duopólico para impedir la posibilidad de la competencia de otra televisora; de la misma manera garantizó hasta el 2021 el control de 260 concesiones de televisión abierta; consolidó su hegemonía en la televisión privada ante la desaparición de *DirectTV*, obtuvo 130 permisos para centros de apuestas y se introdujo al negocio de la aviación mediante *Interjet* (*Ibíd.*, p. 74).

⁸ Cabe anotar que en 2003 Guillermo Cañedo White retornó a *Televisa* al asumir la dirección adjunta de *Televisa Internacional* en Miami y Nueva York. En 2004 fue presidente del Club América, cargo al que renunció en 2008. En 2007 tomó la

Las alianzas estratégicas de *Televisa* con diversos gobiernos estatales también se ampliaron. *Televisa* decidió extender las locaciones de grabaciones de telenovelas no sólo a los foros de San Ángel en Ciudad de México, al ocupar escenarios en haciendas, rancherías o pequeñas comunidades en entidades federativas como Veracruz, Yucatán, Hidalgo, San Luis Potosí, Guanajuato y el Estado de México. De la misma manera *Fundación Teletón* a través de los Centros de Rehabilitación Infantil Teletón (CRIT), se localiza en más de la mitad de las entidades federativas de la República Mexicana.

Para las empresas la adquisición de una imagen es sumamente importante, por lo cual *Televisa* montó a través de *Fundación Televisa*, junto con *Grupo Nacional Provincia (GNP)*, la campaña “Goles con causa”, la cual tiene como objetivo la donación por parte de la televisora de dinero, despensas, viviendas, aparatos auditivos, computadoras a escuelas, prótesis, el pago por trasplantes de órganos y campañas de reforestación cada que se anota un gol durante las transmisiones de la televisora. Lo anterior le permite a *Televisa* posicionarse como una empresa vinculada con el altruismo, así como deducir impuestos.

El cuarto punto hace hincapié en otra estrategia, aquella que implicó en hacerse propietaria de otros equipos de fútbol profesional además del América, como el Club Necaxa y el Club San Luis. A lo largo de la década de los ochenta el Club América obtuvo cinco títulos en el campeonato de primera división profesional. El protagonismo deportivo de este equipo consolidó la hegemonía empresarial de *Televisa* en el fútbol profesional y la empresa se enfocó en adquirir otra franquicia deportiva para expandir su influencia. En 1982, *Televisa* realizó la transacción para comprar al Atlético Español al grupo inversor que lo administraba y lo renombró como Necaxa; *Televisa* decidió que el nuevo

vicepresidencia de la Zona Sur de la Concacaf, cargo que ocupó hasta 2011 en que lo substituyó Justino Compeán.

equipo de su propiedad mantendría su sede en la Ciudad de México (Montero, 2020).

El plantel del Club América contó con varios de los mejores jugadores mexicanos y extranjeros, mientras que el Necaxa solía mantener una nómina con jugadores de mediano perfil. Este aspecto cambió en la década de los noventa cuando el Necaxa obtuvo tres campeonatos de liga y una destacada participación como tercer lugar en el Mundial de Clubes del año 2000. A pesar de los éxitos deportivos, las campañas publicitarias, el apoyo mediático en los programas deportivos de Televisa y de contar con jugadores emblemáticos, el Necaxa no contaba con una base de aficionados considerable en la Ciudad de México. En consecuencia, como se mencionó líneas arriba, Justino Compeán conformó una alianza con un sector de la élite política y empresarial de Aguascalientes para construir un nuevo estadio y desplazar en el año 2003 geográficamente al equipo hacia ese estado del centro de la República Mexicana. Televisa estableció alianzas estratégicas empresariales con la burguesía aguascalentense hasta que en 2014 decidió vender al Necaxa a un nuevo grupo inversor (*Ibíd.*).

Otro equipo que también fue propiedad de *Televisa* fue el Club San Luis. Esta escuadra deportiva se adquirió en el año 2001 por parte del consorcio en telecomunicaciones cuando disputaba el torneo de Primera División A (segunda división). La *Promotora del Deporte Potosino* vendió la franquicia mediante la gestión de dos ejecutivos de *Televisa*: Javier Pérez Teuffer y Eduardo del Villar. Posterior a la transacción en diversos programas de la barra de la empresa se comenzaron a tener locaciones en el estado de San Luis Potosí e inclusive ahí se celebró el certamen femenino Nuestra Belleza México 2008. Tras dos ascensos de segunda a primera división en 2002 y 2005 y un subcampeonato en 2006 en el primer circuito, *Televisa* vendió en 2012 el equipo a Jorge Nacer Gobera, dueño de la empresa *Nacer Global*, propietaria del diario *El Economista*.

Conclusiones

La familia Azcárraga a lo largo de tres generaciones mediante *Telesistema Mexicano* y después *Televisa* forjó a la empresa más influyente en el sector de telecomunicaciones en México. La diversificación de esta firma derivó en generar apuestas en otros ámbitos como el fútbol profesional. La adquisición del Club América en 1959 le fue rentable no solamente para abrir el abanico de su contenido audiovisual sino también para generar redes políticas, empresariales y técnicas.

Para la entonces denominada *Telesistema Mexicano*, la edificación del estadio Azteca implicó en primera instancia posicionarse como un actor social con capacidad de agencia en el proceso de urbanización del sur de la Ciudad de México. El contratar a un connotado arquitecto como Pedro Ramírez Vázquez para encabezar y diseñar el coso, resultó fundamental para que la familia Azcárraga consolidara sus redes técnicas y materializara sus anhelos espaciales. Cabe agregar que la configuración del inmueble con mayor aforo en México fue una de sus cartas de presentación para que este país organizara dos copas mundiales, en 1970 y 1986, lo cual incrementó para *Televisa* su posición de dominio y hegemonía en el sector de las telecomunicaciones en México.

Además, se debe considerar el papel de actores sociales que se vincularon a la empresa para facilitar la expansión de ésta a través del fútbol profesional. El ejecutivo más sobresaliente en este rubro fue Guillermo Cañedo de la Bárcena quien se hizo cargo de puestos como la presidencia del Club América, la presidencia de la Femexfut y la vicepresidencia de FIFA, es decir, tuvo puestos de envergadura a escala nacional y global en el ámbito futbolístico que a la postre beneficiaron a *Televisa*.

Por tanto, la aportación de este trabajo consistió en evidenciar la utilidad de la geografía para analizar e interpretar al deporte profesional, los espacios que se producen para que se lleve a cabo, así como las redes

empresariales, políticas y técnicas que les permiten mantener y consolidar sus ámbitos de poder y control espacial. No está por demás mencionar que México será uno de los tres países sede para la Copa Mundial del 2026, de ahí que este texto tome relevancia para interpretar el papel que tendrá *Televisa* en el próximo certamen futbolístico global.

Referencias

- Bataillon, Claude y Rivière, Hélène (1973). *La Ciudad de México*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Benítez, César (2000). “Cincuenta años de telera nacional (I)”. *Revista La Mosca*. Año 7. No. 40. pp. 42.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1987) *México Profundo*. México: Grijalbo.
- Castro Sánchez, Aída (2020, 3 de mayo). “El regente que cayó por la construcción del Estadio Azteca”. *El Universal*. Recuperado 6 de mayo de 2022 de <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/mochilazo-en-el-tiempo/el-regente-que-cayo-por-la-construccion-del-estadio-azteca>
- Celis, Dante y Herrera, Rafael (2021). “El beisbol mexicano como productor de espacio: el peso de la élite en el deporte”. *Espacialidades*, [S.l.], v. 10, n. 2, pp. 35-53.
- Fábregas, Andrés (2010). “Lo sagrado del rebaño. El nacimiento de un símbolo”. En S. Martínez (Coord.). *Fútbol-espectáculo, Cultura y Sociedad*. México: Universidad Iberoamericana. pp. 311-338.
- Fernández, Claudia y Paxman, Andrew (2000). *El Tigre Azcárraga y su imperio Televisa*. México: Grijalbo.
- Fernández, Fátima (2007). *¿Cómo se constituyó Televisa en un poder fáctico?* *Revista Nexos*. Número 352, abril 2007.
- Fernández, José Ramón (1994). *El futbol mexicano: un juego sucio*. México: Grijalbo.
- García, Carola (1985). “El cable de Televisa”. En R. Trejo (Coord.), *Televisa el quinto poder*. México: Claves Latinoamericanas. pp. 111-123.
- Harvey, David (1989). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Traducción Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Mejía, Fabrizio (2011, 10 de junio). “Disparos en la oscuridad”. *La Jornada*. Recuperado el 1 de octubre de 2021 de <https://www.jornada.com.mx/2011/07/10/opinion/a04a1cul>
- Montero, Jonathan (2020). “El Club Necaxa: producción del espacio y movilidad geográfica del capital empresarial en el futbol profesional mexicano”. En S. Schmidt, V. Ibarra, G. Hatch (Coords.) *Geografía Política. Un ensayo interdisciplinar*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Ítaca.
- Páramo, Teresa (2002). “Televisión mexicana y alianzas políticas”. *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, vol. 2, núm. 2, pp. 105-148.
- Rábago, Ana Silvia (2019). Cómo se construyó el colosal Estadio Azteca. *Revista Vector*, en el *Especial Concreto*, edición 20. Recuperado el 11 de mayo de 2022 de <http://www.revistavector.com.mx/2019/05/30/>.
- Ramírez, Carlos (2010). *11 Décadas de fútbol mexicano*. México: Octavio Antonio Colmenares y Vargas editor.
- Ramírez, Pedro y Mijares Rafael (1966). “Dos mercados en México. Mercado de La Lagunilla en la ciudad de México, San Camilito y mercado popular en Coyoacán”. En *Informes de la construcción*. Vol. 19. No. 181. pp. 25-32.
- Villamil, Jenaro (2007). “Emilio Azcárraga Jean, las trampas del rating”. En Zepeda, Jorge (Coord.). *Los Amos de México*. México: Planeta. pp. 49-92.

SALVAGUARDAR EL BOSQUE, RESTITUIR LAS IMÁGENES. NOTAS EN TORNO A LAS *HISTORIAS DE JARISLANDIA DE OSWALDO ENCALADA*

Safeguarding the forest, restoring the images.
Notes on the Stories of Jarislandia of Oswaldo Encalada

Salvaguardar a floresta, restaurando as imagens.
Notas sobre as Histórias de Jarislandia de Oswaldo Encalada

Guillermo Gomezjurado Q.

Investigador independiente.

ggomezjuradoq93@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0516-0201>

Recibido: 21 - 03 - 2023
Aprobado: 13 - 04 - 2023
Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Gomezjurado, G. (2023). Salvaguardar el bosque, restituir las imágenes. Notas en torno a las *Historias de Jarislandia de Oswaldo Encalada*. *Pucara* 34(1), 78-91.

Resumen: En este ensayo se realiza un acercamiento a las historias de Jarislandia de Oswaldo Encalada, fijando la atención al diálogo que el autor mantiene con las formas breves de Jorge Carrera Andrade y José Juan Tablada y los cuentos de animales de Rudyard Kipling. Prestar atención a este diálogo con múltiples fuentes nos permite apreciar en los relatos analizados una propuesta literaria singular, heredera de la estrategia transculturadora, que experimenta, melancólica y lúdicamente, con la imagen poética y el relato etiológico, en un momento en que las posibilidades de escapar a la naturaleza son menores, el distanciamiento con los animales es cada vez más pronunciado y muchos elementos de la cultura popular se han perdido.

Palabras clave: Narrativa ecuatoriana, cuentos de animales, relatos etiológicos.

Abstract: In this essay, a close approach is made to the stories of Jarislandia of Oswaldo Encalada, paying attention to the dialogue that the author maintains with Jorge Carrera Andrade's and José Juan Tablada's short forms and Rudyard Kipling's animal stories. Focusing on this dialogue with multiple sources allows us to appreciate a singular literary proposal in the stories analyzed, which, heir to the transcultural strategy, melancholically and playfully experiments with the poetic image and the etiological tale at a time when the possibilities of escaping to nature are fewer, the distancing from animals is increasingly pronounced, and many elements of popular culture have been lost.

Keywords: Ecuadorian narrative, animal stories, etiological tales.

Resumo: Este ensaio aborda as histórias de Jarislandia de Oswaldo Encalada, centrado-se no diálogo que o autor mantém com as formas curtas de Jorge Carrera Andrade e José Juan Tablada e as histórias de animais de Rudyard Kipling. Prestar atenção a este diálogo com múltiplas fontes permite-nos apreciar nas histórias analisadas uma proposta literária singular, herdeira da estratégia transculturativa, que experimenta, melancólica e lúdica, com a imagem poética e o conto etiológico, num momento em que as possibilidades de fuga para a natureza são menores, a distância dos animais é cada vez mais pronunciada e muitos elementos da cultura popular têm-se perdido.

Palavras chave: narrativa equatoriana, histórias de animais, contos etiológicos.

Introducción

Quizá el primer acercamiento de Oswaldo Encalada (Cañar, 1955) a los seres diminutos de la naturaleza se da de la mano de dos cazadores de imágenes, en 1978, cuando presenta su tesis, *El haiku en la vanguardia hispanoamericana*, en la que estudia las formas breves de José Juan Tablada y Jorge Carrera Andrade, poetas a los que une la fascinación por la imagen, la brevedad de las composiciones y un común interés por insectos, árboles o animales minúsculos.

Quien se haya acercado a *Un día. Poemas sintéticos* (1919) de Tablada o a *Microgramas* (1926) de Carrera, estará familiarizado con estas pequeñas galerías donde se exponen —en el centro de una página en blanco, a través de las delicadas filminas que logra generar un ajustado puñado de líneas versales— pequeñas imágenes-movimiento donde ha quedado apresada la rana al saltar al charco o una libélula a la que le ha latido de pronto su corazón de fósforo.

Seguir los análisis de Encalada sobre estas pequeñas composiciones es tarea provechosa, sobre todo si lo ponemos en relación con el resto de su obra. Y es que *El haiku en la vanguardia hispanoamericana* no solo es un consistente informe académico, sino que puede ser leído también como una hoja de ruta de las propias búsquedas literarias del escritor ecuatoriano: ya están aquí el interés por el pensamiento analógico, el trabajo con la imagen, la apuesta por las formas breves y la ya mencionada sensibilidad por los seres diminutos y por la geografía cercana que serán fundamentales en sus cuentos.

Varios de estos intereses nos advierten, por otro lado, de la simpatía de Encalada por aquella “actitud del hombre que interpreta los mensajes de las cosas” (1967, p. 271) de la que hablaba Carrera Andrade, si bien, en el caso de nuestro autor, se trata de una mirada que no va hacia el mundo con la fe en el desciframiento, sino que lo toma como anzuelo o incentivo para jugar y producir narración.

En las historias de Jarislandia —la mayor parte publicadas en los libros *El jurupi encantado* (2004), *La casita de nuez* (2007) y *Los pergaminos de Jarislandia* (2011)— esa actitud productiva, liviana y lúdica se hace notoria en la creación de un mundo maravilloso con leyes propias, donde el interés está puesto en la vida minúscula y en una recreación juguetona, libre, sin pretensiones de inventario, de la fauna y flora locales. Finalmente, quienes pueblan este bosque lleno de sauces, eucaliptos, o alisos son las hormigas, chucurillos, lechuzas, chirotes, luciérnagas, a quienes el autor denomina ‘gente bichita’.

Escritas en un momento en que nuestro autor se dedica a jugar con distintos cuadros genéricos —de estos años son *Salamah* (1998), donde se emula a *Las mil y una noches* y el *Bestiario razonado & Historia natural* (2002), en el que se parodia la imaginación delirante de los inventarios naturalistas—, en las historias de Jarislandia se evidencia un acercamiento *en régimen serio* —en términos de Gérard Genette (1989, p. 41)— a los cuentos de animales de Rudyard Kipling. No se encontrarán aquí, en consecuencia, textos que cuestionen nuestra mirada hacia los animales, ni que planteen fisuras paródicas al modelo tomado del escritor británico, aunque sí vale decir que permitirán, a quien se encuentre interesado en su carácter pedagógico, destacar sensibilidades, valores o enseñanzas distintas a las que se podrían hallar en las historias de Kipling.

El diálogo intertextual que Encalada mantiene con el autor de *El libro de la selva* se conjuga, en cualquier caso, con materiales provenientes de otras fuentes. Es así que en estos cuentos la cotidianidad de sus personajes se entreteje con una serie de decires, rimas y sentencias que emulan las fórmulas propias de la cultura popular, imponiéndoles nuevos contenidos, sabidurías mínimas relacionadas con la vida y las experiencias de los habitantes de Jarislandia.

Si ponemos estas operaciones en el contexto de la literatura del continente, tanto el uso de cuadros genéricos de la tradición occidental como el interés por reelaborar elementos de los repertorios locales

amenazados por ciertos efectos de la modernidad, no dejan de recordar en algo aquella tarea que a mediados del siglo xx tentaron algunos de los más importantes narradores latinoamericanos, que, en una de sus variantes, la de los novelistas agrupados y estudiados por Ángel Rama bajo la noción de *transculturación narrativa*, habría conseguido la hazaña de lograr en su obra “la continuidad histórica de formas culturales profundamente elaboradas por la masa social, ajustándola con la menor pérdida de identidad, a las nuevas condiciones fijadas por el marco internacional de la hora” (1982, p.75).

Quizá fue a finales de la década del ochenta y a inicios de la del noventa, con la publicación de *El día de las puertas cerradas*, *A la sombra del verano* y *La signatura* cuando la narrativa de Encalada se acercó de un modo más palpable a las propuestas de estos narradores latinoamericanos, aunque ciertamente los relatos de Encalada no buscaran ni la densidad ni la desmesurada tensión que los transculturadores infligieron a sus experimentos. Sí coincidió, en cambio, en situar sus narraciones en una de esas zonas de trastierra —“escasamente pobladas, ajenas durante largo tiempo y tardíamente afectadas por las innovaciones de la modernidad” (Pacheco, 1992, p. 63)—, en recuperar ciertos elementos de las leyendas locales y en poner central atención en algunos temas de la vida campesina.

Recordamos esto último porque si en sus libros publicados en los años noventa Encalada ficcionaliza ciertas zonas rurales del austro en un registro realista, en las historias de Jarislandia parece volver la vista a una geografía similar, pero con otra finalidad: abrir un espacio maravilloso, un bosque imaginario que bien podría existir en un pliegue imaginario en las cercanías del nudo del Azuay.

Señalado esto, se torna necesario mencionar algunos elementos de la narrativa de Encalada que no encajan del todo con la estela que dejaron tras de sí los transculturadores latinoamericanos. Nuestro autor no va tras la búsqueda de claves identitarias, ni pierde el sueño con los intensos

trabajos de experimentación verbal que entretuvieron a muchos de sus antecesores o contemporáneos. Tampoco demuestra mayor interés por aquello que Octavio Paz denominó presente literario, algo que fue una preocupación compartida por algunos de los novelistas estudiados por Rama.

De hecho, si se considera la narrativa de Encalada en conjunto se notará que ésta generalmente abreva en otros repertorios, excéntricos a los temas, modos, géneros o estrategias considerados como novedosos o innovadores por sus contemporáneos. Lo demuestran sus primeros libros de microcuentos en donde trabaja con la imagen y lo grotesco, sus ejercicios con los cuentos orientales o con el bestiario, el permanente interés en esa especie de vanguardia discreta —vanguardia en puntillas— que hicieron Tablada y Carrera a través de sus formas breves: modos, todos estos, singulares y discretos con los que Encalada, más que entrar y salir de una supuesta modernidad literaria, orbita en su torno, y que parecen constituir, junto a sus investigaciones sobre el folklor, las supersticiones, los mitos, la cultura popular, su apuesta por una *ecología de saberes* que permite “salvar aquellas formas de conocimiento que fueron desautorizadas —invisibilizadas, deslegitimadas— por la modernidad” (Moraña, 2017, p. 160).

Ahora bien, quizá valga la pena reconocer estas búsquedas literarias en repertorios olvidados o laterales algo más y arriesgarse a encontrar en ellas un signo que las conecta con aquellas literaturas regionales que “conjugan a su propia manera una diversidad de movimientos, de tiempos y espacios, la cultura popular y la tradición letrada” (Perus, 1997, p. 37).

Resulta necesario entonces tomar distancia de uno de los prejuicios habituales del lector local, consistente en ver “las asincronías que caracterizan a muchas de las manifestaciones culturales y literarias de las regiones [...] como ‘atraso’ o ‘excentricidades’ aisladas, de dudoso o escaso valor” (Perus, 1997, p. 39), para pasar a ver en estos “deslices” temporales un signo positivo. Así pues, si es verdad que una primera

mirada a varios de los libros que Encalada publica bordeando los 2000 nos llevaría a verlos como manifestaciones literarias caprichosas, “tan independiente[s] [y distintas] en temática y ejecución de lo usual en su momento [...], que acepta[n] gustosa[s] el callejón sin salida de una forma narrativa ya exhaustivamente explorada” (Savater, 1976, p. 107), no se debería dejar de destacar en estos libros las posibilidades de provocación que tienen en tanto propuestas que buscan para sí la marca del destiempo y que adquieren o demandan —con este gesto— cierta potencia del anacronismo.

Considero, pues, que los caprichos literarios de *Salamah*, el *Bestiario razonado...* o las historias de Jarisandia no dejan de interferir y ampliar las posibilidades de lo decible en el espacio de la literatura ecuatoriana del momento, pese a que esa apuesta no haya tenido hasta el día de hoy mayor visibilidad y su injerencia haya sido más bien silenciosa.

Con esto dicho, quizá valga la pena insistir en que, si hemos optado por acercar —no aplicar— a estos cuentos la noción de Rama —y no otras que abordan, con otros acentos, fenómenos de hibridación—, ha sido entendiendo a la transculturación narrativa en un sentido amplio —es decir, como “el modo de recuperar la tradición latinoamericana en el momento de peligro de su avasallamiento autoritario” (Croce, 2015, p. 216)—, y con la finalidad de situar la herencia de los transculturadores latinoamericanos como una sombra suspendida o una presencia que todavía genera proximidad en proyectos como los de Encalada.

Así, “mientras categorías basadas en el reconocimiento nítido de formas culturales foráneas y vernáculas va perdiendo sentido”, según Moraña (2017, p. 16), estas historias sobre gente bichita aun permiten notar ciertas “negociaciones, empréstitos y reciclajes de material simbólico en espacios culturales que todavía conservan [o quieren conservar] su especificidad y su *diferencia*” (p. 159).

En ese sentido, considero que un factor importante para entender la cercanía que establecen estos cuentos con la noción del crítico uruguayo es la función de mediador —desempeñada antes por todos los transculturadores— que ha asumido Encalada a lo largo de su trayectoria con respecto a ciertos elementos populares de la cultura local, muchos de ellos amenazados por las condiciones de consumo y circulación de hoy en día; elementos a los que ha cuidado, restaurado y puesto a circular en nuevos contextos, y de distintas maneras, en los campos de la investigación y de la creación literaria. Sobre este punto, quizá valga la pena recordar lo que el mismo Oswaldo Encalada ha dicho en una entrevista realizada por Gloria Campos sobre las relaciones que tienen sus narraciones sobre Jarislandia con los relatos tradicionales:

Hace muchos, muchos años que ya casi nadie se acuerda” es la frase con la que inicio mis cuentos porque [de] esas historias lastimosamente ya nadie se acuerda, están desplazadas por los medios de comunicación e Internet. He visto con bastante preocupación que la tecnología ha llegado con fuerza a los niños y eso no les permite que conozcan sus raíces a través de sus padres. Los niños no están conectados con el tiempo del mito, por eso mi frase inicial en los relatos. (2015, p. 82)

Con esto dicho, de la propuesta que Encalada hace en estos relatos, en este trabajo únicamente fijamos nuestra atención en el diálogo que el autor genera con las formas breves de Carrera y Tablada, los cuentos de animales de Kipling y el relato etiológico, pues considero que prestar atención a este diálogo permite apreciar en las historias de Jarislandia una respuesta personal del autor a las condiciones de la vida contemporánea, donde las posibilidades de escapar a la naturaleza son menores, el distanciamiento con los animales es cada vez más pronunciado y muchos elementos de la cultura popular se han perdido.

1. Una narración que se desprende de la imagen

Decíamos que un primer interés de Encalada en la gente bichita se da en 1978, a partir del estudio de los poemas breves de Tablada y Carrera, pero no habíamos señalado en qué consiste tal acercamiento. Volvamos, pues, un momento a la colección de imágenes que Encalada agrupa en su estudio sobre el haiku en Hispanoamérica, prestando atención a algunos de los pequeños comentarios que el autor realiza sobre los textos seleccionados como parte de su método de análisis, ya que creo encontrar en ellos indicios de lo que serán sus narraciones sobre seres diminutos en Jarislandia.

Revisemos un ejemplo:

Hongo

Parece la sombrilla

este hongo polícromo

de un sapo japonista. (citado en Encalada, 1978, p. 16)

Sobre este poema de Tablada dice nuestro autor: “El tema es la impresión visual de semejanza que tiene el espectador entre un hongo y una sombrilla [...]. El cuadro es llamativo, parece una estampa de jardín donde en primer plano sobresale el hongo con manchas polícromas”. Y luego agrega algo que evidentemente no está en el texto de Tablada, sino en el ojo de quien lee y comenta; dice: como lectores, apenas leído el haiku, “nos imaginamos un sapo ‘japonista’ paseando, mientras se protege probablemente del sol con su sombrilla” (1978, p. 29).

Pues bien, mi idea es que son pequeños fragmentos como estos, que aparecen de vez en cuando como temblores de ensoñación entre el pulso metódico, escrupuloso y recto del Encalada-académico, los que se muestran como una semilla, un remolino diminuto que anuncia la narración futura: lector que juega, nuestro autor no sólo comenta la

imagen que planta el poema, sino que la lee como un fragmento que puede ser ampliado y recreado, extendiendo su mínima línea de acción. No en vano, algo de esta imagen aparece en un pasaje del cuento “El circo de los saltimbichos”, donde el grillo Miguelín va a ver una función de insectos:

[Miguelín dio] muchos saltos y finalmente llegó a una pequeña explanada donde alcanzó a ver la cubierta del circo, que estaba hecha con grandes hojas de bijao [...]. Había charlatanes, mercachifles, vivanderas, curiosos, negociantes de amuletos, vendededoras de refrescos y de frutas, que usaban como toldos a los hongos de paragüilla. (Encalada, 2007, p. 35)

Ahora bien, si tradicionalmente el haiku produce una impresión súbita, desusada, reveladora del mundo, a través de una composición mínima con una estructura determinada, donde un elemento de permanencia es desestabilizado por un elemento de cambio; en comentarios como el antes citado, Encalada estira la stampa del jardín, la convierte en una pequeña secuencia donde ya no sólo sobresale en primer plano el hongo manchado, sino que aparece un posible personaje —el sapo ‘japonista’ paseando, mientras se protege probablemente del sol con su sombrilla—, y lo hace de tal manera que bien podría ser este el inicio de un relato.

Por lo demás, hay algo en esta manera de comentar el haiku que recuerda el modo con que a veces leemos fotografías caseramente, preguntándonos por la “historia” que esta cuenta, sugiere o esconde, o intentando adivinar en ella el contorno vital que rodea a sus personajes, o tentando suponer el continuo temporal del que ha sido aprehendido aquel fragmento ahora detenido y ya para siempre convertido en instantánea. En cualquiera de estos casos lo que hacemos es utilizar la imagen como una especie de disparador para un relato imaginado que acoja o dé cuenta de las posibilidades de lo observado.

Otro ejemplo, este más interesante todavía, puede encontrarse en la lectura que hace Encalada de otro haiku de Tablada, pues en este se encuentra efectivamente la semilla del argumento de “La estrella fugaz y la araña”, cuento que se publicará casi treinta años después en *La casita de nuez*, el segundo de los volúmenes que recoge las historias de Jarislandia.

La araña

Recorriendo su tela

Esta luna clarísima

Tiene a la araña en vela. (Tablada, 2010, p. 43)

A este poema Encalada comenta en los siguientes términos:

el tema [...] en este caso es: el fulgor, el brillo de la luna en la tela de la araña. Lo evocado por el haiku es, en primer lugar, la tela de araña y luego una luna muy grande, luna llena de las que suelen aparecer en las noches diáfanas de nuestros campos (1978, p. 25).

Y ahora, nuevamente un fragmento en el que parece colarse el narrador:

esta luna llena de metal brilla en la tela al moverse con el viento y mantiene en vela a la pobre araña que, encandilada, no puede dormir por el mismo brillo, o porque al moverse la tela y el fulgor, la araña cree que en su red ha atrapado a algún insecto de luz y trata en vano de atenzarlo desplazándose de un lado para el otro de su tela (p. 25).

Otra vez nos topamos, pues, con que el comentario juguetón de Encalada en su estudio se separa un tanto de los elementos que están presentes en el poema del mexicano, aunque es evidente que de él se desprende, y sigue siendo fiel a la imagen propuesta por el poeta. Lo que nos interesa

es que tres décadas después este comentario hecho al pie de un poema, aun tiemble, soñando con ampliarse, tal como lo hará efectivamente cuando el autor lo retome con modificaciones en el relato ya mencionado, “La estrella fugaz y la araña”.

El cuento va de lo siguiente: una noche, cuando toda la gente bichita del bosque se ha ido a dormir, a excepción de la lechuza y otros seres nocturnos, la araña Carolina se queda en vela remendando su red destruida por los embates del viento. En esto está cuando de pronto

Levantó la cabeza y miró el cielo. Todo era un maravilloso manto de oscuridad donde reinaban los reflejos de las estrellas. Estaba en esa contemplación cuando alcanzó a ver un punto de luz que cruzó el cielo hasta perderse en el horizonte. De inmediato sintió la araña en el interior de su diminuto pecho, una ambición muy profunda. Quería hacer una tela de araña para atrapar ese insecto, porque estaba segura de que las estrellas no eran más que bichitos de luz que se estaban quietos, mirando la tierra, o que volaban de vez en cuando. Se imaginó que esos bichitos eran mejores que las ordinarias moscas y animalillos que atrapaba en su red junto al suelo. Su carne estaría hecha de luz y sus humores, con humedad de estrella, puesto que en el cielo se alimentarían únicamente de claridad.

[...Por lo que al] día siguiente, apenas despertó, se fue hacia el árbol de eucalipto más alto. Sabía que su tela debería quedar muy arriba, solo de ese modo podría atrapar un bichito de luz [...].

Desde entonces, la araña pasa casi toda la noche en vela, sosteniendo con una patita el hilo que deberá vibrar cuando caiga una estrella fugaz. A veces el viento pasa con fuerza y la araña se emociona muchísimo porque cree que

de ese mismo modo se ha de mover cuando caiga su presa
(Encalada, 2007, pp. 25-27).

El relato puede ser leído entonces como la ampliación del pequeño comentario hecho por Encalada al pie de la imagen presentada por el poema. El trayecto que sigue la imagen, por otro lado, es el mismo del caso anterior, ya que pasa por la atención del lector, el estudio y comentario del texto y llega a la reelaboración del motivo en el cuento — con ciertos cambios: la luna por la estrella fugaz, por ejemplo—.

Tal y como a veces ocurre que “un mito sea una metáfora desarrollada en una historia” (Encalada, 2013, p. 52), en este caso puede notarse que el escritor se ha apropiado del poema, ampliándolo. Pero más curioso aún es que en su texto, intacto, quizá como un centro de irradiación, aun lata el corazón de la imagen. Esto no es menor; da cuenta de una peculiaridad de la narrativa de Encalada: y es que muchos de sus relatos parecen servir de material protector, reconstituyente para vivificar y volver a hacer circular imágenes, unas propias, otras leídas, siempre amadas íntimamente (Gomezjurado, 2022, p. 23).

En conclusión, lo que hemos intentado observar en este apartado no solo es el deslizamiento de una imagen producida bajo el signo de la poesía —donde son “las palabras las que se adaptan al ritmo” (Eco, 2012, p. 323)— al reino de la prosa, donde las palabras que narran buscan fundamentalmente *concebir un mundo* (p. 323), sino dar cuenta de dos formas en que Encalada se demora sobre imágenes amadas, haciendo uso de su *derecho de proseguir* (Lévi-Strauss, 2018, p. 34) de continuar investigando aquello que le sugiere la imagen a través de dos formas distintas de prolongar el efecto estético que estas le causan: finalmente, tanto el texto narrativo como el comentario crítico le permiten abordar las instantáneas leídas de otra manera.

Si seguimos a Kenneth Clark (citado en Fu-Tuan, 2007, p. 130) cuando señala que la valoración crítica sería, entre otras cosas, un modo de

mantener la mirada fija en una obra, tras la desaparición de la sensación estética pura —fundamentalmente evanescente— que esta nos causa, habría que ver entonces en los comentarios críticos de Encalada sobre las formas breves de Tablada y Carrera, no solo un registro concreto de una primera reacción del autor ante el poema, sino sobre todo una de las tentativas de Encalada —la otra se daría en sus relatos— de renovar el efímero efecto que estas imágenes causan en él, en tanto lector.

A partir de lo dicho, y recordando que, según Vladimiro Rivas Iturralde, la poesía de Carrera Andrade dio “testimonio poético de un mundo casi desaparecido: el de la solidaridad entre las cosas que conforman el planeta y el equilibrio ecológico consecuente” (2014, p. 246), ¿se puede ver en las *Historias de Jarislandia* una mirada nostálgica sobre esa intuida solidaridad entre la naturaleza y los seres que lo pueblan, para proyectarla sobre las leyes de un mundo maravilloso? Si es así, el bosque de Jarislandia vendría a compensar —idealizando— una experiencia con la naturaleza que en nuestros días parece haberse reducido por completo.

O, dicho de otro modo: si ya en “Origen y porvenir del micrograma”, Carrera Andrade señalaba que el “colibrí, el caracol, el guacamayo, los grillos, van cesando su fiesta de colores y de sonidos ante el avance del motor” (1961, p. 79) y vaticinaba el renacimiento de un micrograma de carácter urbano, donde el “héroe ya no será la ostra, o la golondrina, sino cualquiera de esas creaciones mecánicas que transforman a nuestro tiempo en una Edad de Acero” (1961, p. 80), en estos cuentos Encalada se empecina en retomar la huida de la lechuza, el chirote o la luciérnaga de nuestras zonas rurales, cada vez más modernizadas, y les da cabida en el espacio de la ficción.

Bien se puede decir entonces que nuestro autor toma algunas imágenes de los seres diminutos de las colecciones de Carrera y Tablada, les da movimiento y los abriga con un mundo.

Por su voluntad de preservación, este mundo algo tiene de museo.

2. Museo de imágenes, laboratorio de relatos etiológicos

Tras haber revisado brevemente el cuidadoso acercamiento de Encalada a las imágenes de seres diminutos de la naturaleza valdría la pena desarrollar la relación que las historias de Jarislandia mantienen con los *cuentos de animales* de Rudyard Kipling —otra de las líneas de diálogo que habíamos propuesto en este trabajo—.

Para plantear esa relación, ante todo vale la pena tener en cuenta que la producción del escritor británico en torno al mundo animal es vasta y diversa, por lo que resulta necesario señalar de entrada a qué cuentos nos referimos aquí, cuando lo que intentamos es establecer una cercanía entre estas historias y las de Jarislandia.

Así pues, cuando en este texto nos referimos a los *cuentos de animales* de Kipling únicamente tenemos en mente a aquellos caracterizados a grandes rasgos por situarse en tiempos remotos, ser protagonizados por animales y, sobre todo, presentar un uso lúdico de los relatos etiológicos —esas “pequeñas narraciones con las que una cultura explica la aparición de determinadas características o un rasgo físico de un animal o inclusive del mundo vegetal” (Encalada 2010, p. 10)—. Algunos de los cuentos de Kipling que tienen estas características forman parte de *Just So Stories* (1902); son: “How the Whale got his Throat”, “How the Camel got his Hump”, “How the Rhinoceros got his Skin”, “How the Leopard got his Skin”, “The Elephant’s Child”, “The Sing-Song of Old Man Kangaroo”, “The Beginning of the Armadilloes”, “The Crab that Played with the Sea”, “The Cat that Walked by Himself”.

De un modo general podemos decir, pues, que el diálogo que nos interesa destacar en esta sección es el que establece Encalada con los cuentos de animales de Kipling que juegan con las posibilidades del relato etiológico. Pero, ¿cómo se establece ese diálogo? Si consideramos que un marco genérico es “un cuadro intertextual de forma narrativa o de modo de relatar” (Rojo, 2001, p. 249) del que el escritor se *apropia*, utilizando

el modelo como referencia del propio trabajo creativo, mi idea es que Encalada hace suyo el modelo de estos cuentos de animales, confiriéndoles un sentido particular.

Al igual que los de Kipling, los relatos de animales de Encalada operan por analogías, aunque obviamente ninguno de los dos escritores proponga sus relatos como herramientas que realmente intenten explicar una particularidad del mundo, como sí lo hacen los relatos míticos tradicionales. Son, pues, muchos de ellos, relatos que juegan a imaginar los motivos que dan cuenta lúdicamente de preguntas como: ¿por qué los osos hormigueros tienen la trompa alargada?, ¿por qué los chirotes tienen las plumas del pecho rojo?, o ¿por qué los escarabajos escribanos hacen signos en el lógamo de los charcos? Algunos relatos que juegan con preguntas como estas son: “El jurupi encantado”, “El llamado de la rana”, “El chirote valiente”, “El escribano”, “El robo de la palabra”, “Los bichitos de luz”, “El oso hormiguero y las hormigas”, “Los ciempies y los sin pies”, “El fin de los asaltamontes”, “La pereza y la tortuga”.

Así pues, si antes veíamos en Jarislandia un museo, por su capacidad para preservar una serie de secuencias de animales en movimiento, ahora debemos complementar esa idea pasando a ver en este bosque un laboratorio para experimentar lúdicamente con el pensamiento analógico.

Con un gesto algo parecido al del *bricoleur* —que constantemente se vuelve hacia un repertorio ya constituido en busca de las herramientas y materiales que le permitan constituir un nuevo objeto (Lévi-Strauss, 2018, pp. 36-38)—, Encalada escribe poniendo en movimiento las posibilidades proliferantes del pensamiento analógico mediante una vía narrativa con la que el lector está familiarizado. En ese sentido la apuesta de Encalada que queremos destacar aquí radicaría en lograr una considerable serie de relatos que desenrollan las posibilidades de la imagen o juegan con las preguntas del relato etiológico, a través de un modelo moderno de sobra conocido: el cuento de animales, cuya forma más popular la lograra Kipling, a inicios del siglo XX.

Vale señalar, con todo, una diferencia: ahí donde el autor de *So Just Stories* utiliza preferentemente las posibilidades lúdicas del relato etiológico para acentuar el carácter pedagógico de la fábula, Encalada, sin dejar de compartir con el lector una utilidad, un consejo o una sabiduría, se decanta por hacer proliferar, a través de pequeñas aventuras, las operaciones analógicas del relato etiológico; dicho de otro modo: se solaza en el divertimento, y lo hace con tanto ingenio y gracia que pareciera encontrar en este divertido cuestionamiento a las peculiaridades físicas o conductuales de la gente bichita una de sus líneas de acción favoritas.

3. Un pequeño giro al cuento de animales

Llegados a este punto se torna necesario advertir el desvío que el autor ecuatoriano hace respecto del cuento del maestro británico: sin subvertir del todo el modelo, salta a la vista que Encalada aborda sus relatos dirigiéndoles una mirada diferente, más cercana y amistosa a los animales. Lo que resulta interesante en este punto es que esa mirada vendría mediada por la forma de ver a los animales que Quiroga establece en sus *Cuentos de la selva* (1918), tal y como el mismo Encalada lo menciona en una entrevista:

Esa visión [cercana y amistosa a los animales] no es mía, es de Horacio Quiroga. Cuando él habla de la tortuga gigante, de las medias de los flamencos, de los cachorros de coatí, de la guerra de los yacarés [...], él pone muchísimo cariño a esas criaturas y creo que yo llevé un poco más adelante [esa perspectiva], para que sean vistas no como gente (seres humanos) sino como gente parte de los bichos, pero, con las mismas categorías que las personas, por eso, como en las fábulas, los animales tienen sentimientos, pueden pensar, planificar (Campos, 2015, p. 79).

Lo dicho por el autor introduce, pues, al escritor uruguayo en nuestra discusión y hace de sus cuentos un tercer término en la relación que veníamos marcando entre Kipling y Encalada. La relación que los cuentos de Quiroga establecen con las historias abordadas en este trabajo es, sin embargo, diferente, habida cuenta de que la mayor parte de sus cuentos de animales no juegan con el relato etiológico —una excepción sería “Las medias de los flamencos”— y parecen estar más cerca de los relatos de *El libro de la selva* que de las narraciones de *Just So Stories* a las que aquí nos referimos.

En consencuencia, y dicho esto *grosso modo*, quizá podríamos proponer que Encalada encuentra en Kipling un modelo del relato, mientras que en Quiroga halla una sensibilidad acorde a sus intereses, una forma más afectuosa de mirar a los animales.

Con esto dicho, y tomando en cuenta que el autor de *Cuentos de amor, locura y muerte* fue uno de los mayores lectores de Kipling en nuestro continente, puede resultar oportuno recordar algunos elementos generales que dan cuenta del distinto tipo de mirada que Kipling y Quiroga dirigen a sus animales, pues al tenerlos presentes quizá podamos notar mejor la cercanía que los cuentos de Encalada mantienen con el cuadro genérico proporcionado por Kipling, alineándose sin embargo con la manera quiroagueana de ver a los animales, de plantear cómo funciona su mundo y de las relaciones que se dan entre ellos y los seres humanos.

Recordemos, pues, que en los cuentos de Kipling —tanto en los de *Just So Stories* como en los de *El libro de la selva*—

los animales y el hombre viven en un mundo altamente competitivo y conflictivo donde lo que predomina es la violencia, la agresividad, la desconfianza y el individualismo. Los dotes personales que más se valoran son la fuerza, el poder y la astucia. Los animales se comen los unos a los otros, luchan a muerte y sienten la necesidad imperiosa de vengarse (Acevedo, 1979, p. 80).

Por su parte, en los *Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga:

si bien existe una barrera infranqueable entre el hombre y el animal, también existe una identidad profunda [...], la relación ideal entre el hombre y el animal debe ser de armonía y mutua colaboración [...]. La amistad, la colaboración, la lealtad y el agradecimiento son los valores que se demuestran [en estos cuentos] (Acevedo, 1979, p. 82)

Pues bien, en las historias de Jarislandia esta mirada amable y cercana —ya presente en los cuentos de Quiroga— se intensifica, lo que se puede notar en los elementos en torno a los cuales gira la narración. Así, mientras la mayoría de las historias de Kipling y de Quiroga se mueven alrededor del encuentro o desencuentro entre hombres y animales —nuevamente habrían excepciones como “Las medias de los flamencos” o “La abeja haragana”—, la mayor parte de las narraciones de Jarislandia se esfuerzan por abordar la vida de la gente bichita en el bosque, trasladando la atención a las relaciones que los animales establecen entre sí y con su entorno; es más, la mayor parte de los conflictos a los que hacen frente los habitantes de Jarislandia encuentran su causa en fenómenos naturales como la sequía, un eclipse, el paso de una estrella fugaz, o en hechos relacionados con formas supersticiosas como el mal viento o huaira-huañuy, “ese ser que puede causar muchos daños, e incluso la muerte” (Encalada, 2013, p. 102).

Asimismo, se puede señalar que en las historias de Jarislandia los problemas de la comunidad se solucionan con la participación colaborativa de sus miembros, incluso en las ocasiones en que la acción heroica de ciertos individuos se torna decisiva para recuperar la usual armonía del bosque; en esto, pues, están nuevamente más cerca de los cuentos de Quiroga que de los de Kipling, pero dan un paso más: situadas en el bosque de Jarislandia, muchas de las prácticas de los seres diminutos de estos cuentos se corresponden sobre todo con ciertas prácticas

tradicionales del mundo andino, como la minga, tal y como puede observarse en “Un hotel de cinco pétalos”.

Por lo demás, se puede mencionar que en todos estos casos en que la gente bichita trabaja mancomunadamente para devolver la usual armonía al bosque, estos cuentos no dejan de compartir con el lector una utilidad, un consejo, una sabiduría, abriéndose de esta manera “sobre la vida, sobre la posibilidad de seguir narrando, de sacar provecho práctico de lo narrado” (Savater, 1976, p. 30). En ese sentido, los dotes que más se destacan aquí son la empatía por el otro, el agradecimiento, la solidaridad, el ánimo colaborativo, la actitud reflexiva y atenta con respecto al entorno y a quienes lo habitan.

Otro punto que diferencia las historias de Jarislandia de los relatos de Kipling y de Quiroga tiene que ver con el espacio literario que los cuentos crean. Y es que ni los cuentos de *So Just Stories* —que se desarrollan en lugares distintos y tan lejanos como el desierto o la India—, ni los *Cuentos de la selva* —que tienen como referente sitios reales como Misiones y El Chaco—, han llegado a conformar, como los de Encalada, un mundo de ficción con leyes propias, habitado por distintos tipos de seres diminutos, cada uno de los cuales no solo habla su propia lengua, sino “conoce también la lengua general” (Encalada, 2004, p. 49-50) de Jarislandia, lo que les permite comunicarse con las otras especies del bosque.

De hecho, a poco de conocer algunas de estas historias, el lector reparará en que no solo está ante un mundo distinto, de carácter maravilloso, sino que en él se puede hallar una serie de creencias, costumbres, modos de hablar y organizarse en la comunidad que la habita, que pueden reconocerse y detallarse, de la misma manera como otros pueden inventariar las normas y leyes que rigen a las utopías.

Para terminar este apartado, no quisiera dejar de apuntar el uso de versos pareados en los diálogos como otro elemento de contacto entre los

cuentos de Kipling y los de Encalada. Sobre este asunto, se puede notar que en los relatos del escritor británico este uso es excepcional y está relacionado con la superstición: son, pues, breves rimas de encantamiento, cuya expresión en el momento y lugar adecuados ayudarían a conseguir un difícil propósito. Un buen ejemplo de lo dicho lo podemos encontrar en el *sloka* “By means of a grating / I have stopped your ating” (Kipling, 1978, p. 5), pronunciado por parte del personaje en el momento en que se propone ejecutar su plan para controlar a la ballena que lo había devorado es decidior.

En los cuentos de Encalada, por su parte, la presencia de este recurso es mayor, no solo porque los habitantes de Jarislandia sean dados a la superstición y, por ende, utilicen con frecuencia rimas como expresiones de encantamiento o como ensalmos, sino sobre todo porque “a la gente bichita le encanta hablar con rima” (Encalada, 2004, p. 54), por lo que el uso de este recurso en estos cuentos cumple una función que no se encontraba en los de Kipling: convierte la peculiar forma de comunicación de los seres del bosque en “un vehículo de identificación” (Encalada, 2008, p. 9), muestra a sus usuarios como parte de una comunidad de hablantes y proporciona a los diálogos un singular *efecto de oralidad*.

Conclusiones: hacia un bosque imaginado en los Andes, o el segundo retorno a la infancia

Recapitulemos. A lo largo de este trabajo nos hemos propuesto revisar las relaciones que las *Historias de Jarislandia* establecen con las formas breves de Tablada y Carrera Andrade, con los cuentos de animales de Rudyard Kipling y con los relatos etiológicos. Curiosamente, esto nos ha conducido a ver en el bosque de Jarislandia tanto un museo que preserva imágenes del entorno cercano, como también un laboratorio en el que se experimenta lúdicamente con las posibilidades del pensamiento

analógico. Aquí Encalada toma imágenes de los seres diminutos de la naturaleza, les da movimiento —suponiendo, a partir de una instantánea, pequeños conflictos narrativos— y los abriga con un mundo; de esta manera, en Jarislandia pueden encontrarse en tiempo presente numerosas secuencias de seres diminutos que se mueven de aquí para allá, emprendiendo las pequeñas aventuras que explicarán el porqué de algún rasgo conductual o físico que los caracteriza.

Teniendo en cuenta lo dicho, no quisiera terminar este trabajo sin antes considerar una última idea que quizá redondee nuestra propuesta de ver en Jarislandia un museo-laboratorio personal: me interesa, pues, recordar que nuestro autor vivió su niñez en el campo, para proponer que la cercanía que Jarislandia encuentra en la geografía andina del austro ecuatoriano, bien podría relacionarse con la nostalgia del lugar perdido: de esta manera, replegarse en el museo-laboratorio de Jarislandia sería un modo en que el autor no solo repasa una personal colección de imágenes de los seres diminutos de la naturaleza, o juega libremente con las posibilidades del relato etiológico; también sería un manera de retornar al espacio perdido de la infancia, aunque de un modo distinto al que ya había intentado en otros textos.

Para explicar la singularidad de esta empresa, quisieramos recordar, pues, que gran parte de la literatura de Oswaldo Encalada puede ser vista como una tentativa del autor de rondar por las cercanías de algún pueblo andino de otro tiempo, donde aun se pueda ver —con los ojos queditos de la memoria— a los niños más animados en el patio de la escuela, jugando con jurupis, a los que colocan en pequeños círculos dibujados con carbón en el suelo; de hecho, se puede recordar que ya en *El día de las puertas cerradas* y en *A la sombra del verano* —según lo reconoce el autor en una entrevista a Jorge Dávila— había intentado dar un tratamiento literario a “la vida en el campo; la cacería, el río, la vivencia con mis hermanos” (1990, p. 135).

No es de extrañar, así, que en estos libros y en otros como *El milizho* (2010), el lector tenga la impresión de que el escritor, a través de la escritura,

mira su propia infancia. Recuerda los tantos y tantos juegos que practicó en la escuela, fuera de ella, en las noches, en los días, en compañía de pocos, en compañía de muchos. Recuerda las rondas que jugaban sus hermanas. Frescas asoman a la memoria las frases, las imágenes. Repite palabras ya olvidadas, que suenan en sus bocas con acento de agua manantía (Encalada, 1999, p. 257).

Esta impresión, sin embargo, no se tiene con respecto a las historias de Jarislandia, en las que el autor parece hacer un pliegue en la geografía local para proyectar un bosque maravilloso, una personal forma de la utopía —a la que quizá habría que volver en otro texto a partir de los aportes de la ecocrítica—.

Nuestra impresión, pues, es que, en este, su segundo retorno a la infancia, Encalada vuelve a su niñez, aunque de un modo distinto, diferido, si se quiere: lo hace —según él mismo lo ha dicho en una entrevista— escribiendo las historias que le habrían gustado leer en aquellos años, cuando él mismo andaba entre gullanes.

Tal aseveración, dada por Encalada en la entrevista, es interesante y quisiera detenerme un segundo sobre ella, pues en su claridad y sencillez, es capaz por sí misma de disparar en quien la lee una imagen de escritura especular, melancólica y singularmente comprometida; una imagen en la que aparece un narrador adulto enfrentándose a la página en blanco, no para recuperar las esquirlas coloridas de la infancia que pudiesen abigarrar y enriquecer la situación que habita en el presente, sino para dirigirse más bien al niño que fue en otro tiempo, y proporcionarle —mediante los trucos y magias que ha llegado a dominar al día de hoy— las historias que podrían haberlo acompañado con suerte, en una época en la que la cercanía con la naturaleza era mayor, pero en la que gran

parte de los libros a los que se tenía acceso traían aventuras de mundos lejanos, exóticos.

Gracias al desarrollo de esta imagen, Jarislandia se nos aparece entonces como el dispositivo capaz de convertir el entorno inmediato y familiar en un espacio donde también son posibles las peripecias de la literatura, solo basta para comprenderlo afinar el ojo, ver el bosque, ser sensibles a la gente bichita que lo habita.

A partir de lo dicho tomo consciencia de que escribir puede ser también una forma de proporcionar material de lectura al niño que fuimos, cumpliendo así un anhelo al mismo tiempo secreto e imposible, propio quizá de escritores: el de lograr que el niño que fuimos, tras leernos, nos encuentre a la altura de sus ensoñaciones y expectativas, que nos lea y reconozca y quiera.

Cuenca, octubre, 2022.

Referencias

- Acevedo, R. (1979). “Kipling, Quiroga y los cuentos de animales”. *Revista de estudios hispánicos*, 6, pp. 76-84.
- Carrera Andrade, J. (1967). Interpretaciones hispanoamericanas. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- _____. (1961). Viaje por países y libros. Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Campos, G. (2015). Análisis narratológico y hermenéutico de los cuentos del escritor Oswaldo Encalada. Tesis de maestría. Universidad Técnica Particular de Loja.
- Croce, M. (2015). “Ángel Rama: una teoría literaria para los países dependientes”. La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada. Interzona Editora.
- Eco, U. (2012). “El signo de la poesía y el signo de la prosa”. De los espejos y otros ensayos. Debolsillo.
- Encalada, O. Cultura y superstición en Ecuador. Corporación Editora Nacional.
- _____. (1978). El haiku en la vanguardia hispanoamericana (Tablada-Carrera). Tesis de doctorado. Universidad de Cuenca.
- _____. (2004). El jurupi encantado. Editorial Radmandí.
- _____. (2007). La casita de nuez. Editorial El conejo.
- _____. (1999). “Los juegos populares infantiles”. Estudios, crónicas y relatos de nuestra tierra. II Tomo. María Rosa Crespo, comp. Casa de la Cultura Ecuatoriana, núcleo del Azuay.
- _____. (2011). Los pergaminos de Jarislandia. Editorial Norma.
- _____. (2010). Mitología ecuatoriana. Un acercamiento a la riqueza inmaterial de nuestras culturas. Corporación Editora Nacional.
- Fu-Tuan, Y (2007). Topofilia. Editorial Melusina.
- Genette, G. (1989). Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Taurus.
- Gomezjurado Quezada, G. (2022). “Lo que recubre la crisálida. Primeras notas para una introducción a la narrativa de Oswaldo Encalada”. Cuentos reunidos. Casa Editorial.

- Lévi-Strauss, C. (2018). El pensamiento salvaje. Fondo de Cultura Económica.
- Moraña, M. (2017). “Transculturación y latinoamericanismo”. *Cuadernos de literatura*. Vol. XXI, n. 41., pp. 153-166.
- Kipling, R. (1978). Just So Stories. Weatherave Books.
- Pacheco, C. (1992). La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea. Ediciones La Casa de Bello.
- Perus, F. (1997). “En torno al regionalismo literario. Escribir, leer e historiografiar desde las regiones”. *Literatura: teoría, historia, crítica*. N. 1., pp 33-42.
- Rama, Á. (1982). Transculturación narrativa en América Latina. Siglo XXI editores.
- Rivas Itrualde, V. (2014). Repertorio literario. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Rojo, V. (2010). “El minicuento, ese (des)generado”. Poéticas del microrrelato. Arco Libros.
- Savater, F. (1976). La infancia recuperada. Documento epub.
- Tablada, J. (2010). Un día. Poemas sintéticos. Edición para internet.

RÍO DE SOMBRAS (2003), DE JORGE VELASCO MACKENZIE: “QUEREMOS SER REVIVIDOS”. ESO DICEN LOS HOMBRES MUERTOS EL 15 DE NOVIEMBRE DE 1922¹

Río de sombras (2003), of Jorge Velasco Mackenzie: “We want to be saved”.
So say the men who died on November 15, 1922

Río de sombras (2003), de Jorge Velasco Mackenzie: “Queremos ser revividos”. Assim dizem os homens que morreram em 15 de novembro de 1922

Alicia Ortega Caicedo

Universidad Andina Simón Bolívar

alicia.ortega@uasb.edu.ec

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8575-3620>

Recibido: 16 - 05 - 2023
Aprobado: 13 - 06 - 2023
Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Ortega, A. (2023). Río de sombras (2003), de Jorge Velasco Mackenzie: “Queremos ser revividos”. Eso dicen los hombres muertos el 15 de noviembre de 1922. *Pucara* 34(1), 92-99.

Resumen: Jorge Velasco Mackenzie escribió una y otra vez sobre Guayaquil, su lugar de enunciación y horizonte de imaginación. En *Río de sombras*, el escritor recurre a dos imágenes poderosas: la ciudad amenazada por su propia sombra y los hombres muertos que caminan, perdidos bajo las aguas del río, con sus vientres abiertos como grandes bocas. Esos hombres son los muertos del 15 de noviembre de 1922, abaleados en las calles del centro de Guayaquil en el curso de una huelga obrera brutalmente reprimida. Guayaquil es imaginada en la novela como

¹ Este escrito fue leído el 22 de septiembre de 2022, en el marco del XIV Encuentro sobre literatura ecuatoriana y latinoamericana “Alfonso Carrasco

Vintimilla”, Homenaje a Jorge Velasco Mackenzie, organizado por la Universidad de Cuenca.

“puerto que fallece” y está narrada en tono apocalíptico. Uno que anuncia su ruina y próxima devastación en la coyuntura de fin de siglo, cuando una serie de medidas de construcción y políticas de crecimiento urbano edificaron una ciudad de espaldas a su propio pasado. El río que inunda la novela trae esos hombres a nuestro presente, para que esa matanza no deje de acontecer porque ellos, que son nuestros muertos, aún “viven” y reclaman el sitio que les corresponde en nuestra memoria.

Palabras clave: Jorge Velasco Mackenzie, Novela ecuatoriana, Río de sombras, los muertos del 15 de noviembre de 1922, Guayaquil.

Abstract: Jorge Velasco Mackenzie repeatedly wrote about Guayaquil, his place of enunciation and imagination horizon. In *Río de sombras*, the author appeals to two powerful images: the city threatened by its own shadow and the dead men who walk, lost under the river's waters, with their bellies open like big mouths. These men are the dead of November 15, 1922, shot in the streets of downtown Guayaquil in the course of a brutally repressed workers' strike. Guayaquil is imagined in the novel as a "dying port" and is narrated in an apocalyptic tone. One that announces its ruin and upcoming devastation at the turn of the century, when a series of construction measures and urban growth policies built a city that turned its back on its own past. The river that floods the novel brings these men to our present, so that this slaughter will not stop happening because these men, who are our dead, still "live" and claim their rightful place in our memory.

Keywords: Jorge Velasco Mackenzie, Ecuadorian novel, *Río de sombras*, the dead of November 15, 1922, Guayaquil.

Resumo: Jorge Velasco Mackenzie escreveu várias vezes sobre seu lugar de enunciação e horizonte de imaginação, Guayaquil. Em *Río de sombras*, o escritor recorre a duas imagens poderosas: a cidade, ameaçada pela sua própria sombra, e os homens mortos, que caminham perdidos sobre as águas do rio, com seus ventres abertos, como grandes bocas.

Estes homens são os mortos de 15 de novembro de 1922, baleados nas ruas do centro de Guayaquil durante uma greve operária, brutalmente reprimida. Guayaquil é imaginada no romance como “um porto que falece” e está narrada em tom apocalíptico, anunciando sua ruína e devastação iminente na conjuntura de fins de século, quando uma série de medidas de construção e políticas de crescimento urbano edificaram uma cidade de costas para o seu próprio passado. O rio, que inunda o romance, traz esses homens ao nosso presente, para que essa matança não passe despercebida, porque eles, que são nossos mortos, ainda “vivem” e reivindicam o espaço que lhes corresponde em nossa memória.

Palavras chave: Jorge Velasco Mackenzie; romance equatoriano; *Río de sombras*; os mortos de 15 de novembro de 1922; Guayaquil.

Sus vientres abiertos, como grandes bocas,
parecían querer hablarme
“Queremos ser revividos”

Río de sombras (156)

Nadie nunca es la ciudad, señor Basilio,
ni siquiera las calles, ni los monumentos,
la ciudad es el tiempo que tardamos en vivirla;
el tiempo de las palabras con que podemos inventarla.

Río de sombras (172)

Leer a Jorge Velasco Mackenzie (1949-2021) y escribir sobre su narrativa es volver, de la mano del escritor, a Guayaquil. La ciudad sobre la que nunca dejó de escribir, su lugar de enunciación y horizonte de imaginación: la habitó, la recorrió, la narró, la imaginó, la mapeó, la reinventó. Jorge Velasco no habla sobre la ciudad. Escucha su voz y

escribe con ella al ritmo de su pulso cotidiano. Escribe con la lengua viva de la ciudad, la lengua de la calle, la lengua popular y marginal, la de la gente que encuentra mil maneras para sobrevivir en cualquiera de sus rincones. Supo escucharla, olerla, sentirla, tocarla, recordarla. Jorge Velasco no solamente vivió en Guayaquil a la que llamaba “la ciudad de los manglares” (a pesar de que ha perdido gran parte de esos inmensos bosques enmarañados con el agua, a partir de la urbanización de su entorno), sino que la conoció y la amó profundamente. Declaró en diferentes ocasiones que Guayaquil era su lugar de elección en el mundo. *Río de sombras* también es una novela volcada sobre Guayaquil. Esta vez, Jorge Velasco la imagina cuando la ciudad parece estar a punto de ser destruida con la llegada de una Sombra que la persigue.

La narración inicia con la llegada de Basilio, el larvero, a la “ciudad de las tierras del Sur” (“la última ciudad de la Tierra”) después de una larga ausencia en el Golfo. Vuelve después de escuchar la noticia de que una sombra está próxima a llegar para desaparecer a la urbe. El malecón y sus

² La invasión del Guasmo cierra su icónica novela *El rincón de los justos*, cuando los habitantes de Matavilela son expulsados del barrio por ser catalogado como zona roja. En esa novela de 1983 el Guasmo es todavía una pampa amplia y deshabitada. Actualmente es un barrio marginal, semi-formal de Guayaquil, que se originó en la década de los setenta. Se estima que en este sector viven casi 500 000 habitantes, uno de los barrios más grandes y poblados de la urbe.

³ Importa decir que Jorge Velasco imaginó y escribió un relato apocalíptico de la ciudad, en el cuento que le da nombre a su libro de relatos *Desde una oscura vigilia* (1992). El narrador también ha regresado a la ciudad de los manglares para morir en ella, “cuando la sombra la oculte completamente, borrándolo todo” (p. 11). Marcial, narrador-protagonista, también es larvero, como Basilio con quien comparte rasgos que lo asemeja: como él, llegó a la ciudad en un vapor cuando escuchó la noticia de que una sombra llegaba a eclipsar la ciudad. Es un solitario, un caminante. En el curso del callejeo urbano, el protagonista del cuento se encuentra con varios personajes con quienes mantiene fugaces encuentros que, a pesar de la extrema brevedad, comunican una desgarradura. Marcial encuentra un espacio abierto del Parque del Centenario en donde decide acostarse para recibir la sombra y desaparecer. En esa oscura vigilia, dice el narrador que siente como si se hundiera en el agua del golfo, atrapado por una ola

muelles, el Cerro del Carmen (allí en donde la ciudad empezó a nacer) y la vieja plaza de la Planchada, los barrios lacustres al pie del manglar, tabernas, prostíbulos, fondas, merenderos y portales del centro urbano, los comercios de la Bahía, el parque del Centenario (el lugar hacia donde todas las pisadas parecen encaminarse, el lugar elegido por Basilio para esperar la muerte; espacio constantemente recreado en la narrativa de Jorge Velasco, epicentro de encuentros y memoraciones), el viejo Mercado del Sur, la pampa del Guasmo (situada en la parte baja del río, frente a los manglares),² son referentes de un relato de tono catastrófico, de tinte milenarista en el horizonte de fin de siglo. Un guiño temporal así lo anuncia: “Mañana se elige último presidente del siglo” (p. 32), lee Basilio entre los titulares de un diario al día siguiente de su arribo. Referentes centrales de la historia fabulada son el río, sus dos tributarios y la isla Puná frente a la ciudad. Velasco Mackenzie se ha propuesto volver una vez más sobre Guayaquil para imaginarla, esta vez, bajo la amenaza de su inminente hundimiento.³

ennegrecida que alcanza a cubrirlo todo. El último párrafo recupera los personajes que fueron apareciendo a lo largo de la narración, pero esta vez la misma escena revela una situación de encuentro gozoso. Y ese extraño giro enrarece el relato, como si todos recuperaran sus gestos, pero de otro modo, como suele ocurrir en las imágenes oníricas de la muerte. Más interesante, podemos reconocer en los diferentes cuentos que hacen parte del libro, fragmentos que aparecen enteros en *Río de sombras*: descripción de encuentros, personajes, sucesos, edificaciones, detalles de acontecimientos, que tienen lugar en la calle y son observados por Basilio en su recorrido. Esto lo traigo a la reflexión para apuntar que *Río de sombra* es la reescritura de un proyecto literario anterior, la vuelta a un tema que ocupa un lugar central en la imaginación literaria de Velasco Mackenzie. Toda reescritura conduce la historia fabulada hacia una orilla diferente, porque hay un asunto que activa el deseo de regresar al texto ya escrito y publicado para intervenirlo y hacer de él otra cosa. Y, esta es mi lectura, ese asunto es el eco de los muertos del 15 de noviembre de 1922. Velasco Mackenzie se vio interpelado por esa memoria. Quiso actualizarla, revivir a esos muertos, imaginar esos cuerpos abiertos a balazo y hundidos en las aguas del río cien años después. Volvió a sus cuentos para recuperarlos como fragmentos de una novela en donde tuvieran cabida los muertos de la huelga con sus cruces.

Propone Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la historia* que la imagen verdadera del pasado relumbra en un instante de peligro. En la misma tesis que desarrolla esta idea, el filósofo también dice que es preciso arrancar la tradición, amenazada por ese instante de peligro, de las manos del conformismo que está a punto de someterla. Esta tesis, que es la VI, se cierra con una invitación a encender en el pasado la chispa de la esperanza. Y ello es posible si nos comprometemos con esto: “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” (Benjamin, p. 20). En *Río de sombras* Velasco Mackenzie recurre a dos imágenes poderosas: la ciudad amenazada por su propia sombra y los hombres muertos que caminan, perdidos bajo las aguas del río, con sus vientres abiertos como grandes bocas. Y esos hombres muertos son nuestros, referente emblemático de una memoria colectiva viva: los muertos del 15 de noviembre de 1922 en las calles del centro de Guayaquil, en el curso de una huelga obrera brutalmente reprimida a balazos. Quiero proponer que Jorge Velasco configura su novela alrededor de estas dos imágenes como recurso expresivo y posibilidad de salvación.

Guayaquil es imaginada en la novela como “puerto que fallece” y está narrada en tono apocalíptico. Uno que anuncia su ruina y próxima devastación en la coyuntura de fin de siglo, cuando una serie de medidas de construcción y políticas de crecimiento urbano edificaron una ciudad de espaldas a su propio pasado. Uno de carácter lacustre, fluvial, acuático. En la segunda mitad del siglo XVI, Guayaquil ya se había constituido en el astillero más importante del Pacífico. Y hasta las primeras décadas del siglo pasado, su vida económica, social, sensible, cultural, giraba alrededor del río y los muelles del Guayas. Recordemos también que el Estero Salado tiene decenas de ramales que cruzan la ciudad, ubicada a cuatro metros sobre el nivel del mar. Muchos de esos esteros han sido rellenados en privilegio de la industria inmobiliaria y el crecimiento urbanístico, asentamientos e invasiones. Los flujos migratorios –que se masificaron a lo largo del siglo XX- se asentaron en barrios suburbanos,

compuestos mayoritariamente por manglares que fueron talados y, posteriormente, rellenados para alojar asentamientos irregulares. El rostro que ahora exhibe la ciudad responde a modelos de modernización y desarrollo que alcanza un punto de inflexión con el plan municipal Malecón 2000, articulado a proyectos de “renovación” impulsados por quienes manejan el poder local. La aniquilación del espacio público, un lenguaje patrimonial genérico dirigido a la explotación comercial, una arquitectura que ensambla estéticas propias del turismo globalizado, son algunos de los efectos de estas políticas de reformatión urbana (Andrade 2006). En la perspectiva de estas ideas, Jorge Velasco crea una voz narrativa profundamente afectada ante el horror de un final, porque del fin de un cuerpo urbano se trata, de uno que ha sido despojado de su materia y horizonte fluvial:

“Yo quiero morir en mi ciudad [dice Basilio], igual que ustedes morirán en medio de esta urbe que cada día levanta un piso más hacia el cielo, como un nuevo escalón hacia dios, una pared de vidrio para separar el aire que deben respirar los pobres del que respiran los ricos. Por eso”, continúa hablando, “en el río hay pocos barcos, escasos comercios en el malecón, la ciudad huye del agua y quiere esconderse entre las altas construcciones de hierro y cemento” (p. 62, comillas en el original).

La ciudad que está a punto de morir y desaparecer es la que “huye del agua”, de su matriz vital, de su paisaje fundante. Pero esa materia líquida es recuperada en la novela de manera febril, vertiginosa, trepidante. Abundan en ella imágenes cargadas de agua: el curso anecdótico transcurre en invierno en medio de persistentes lluvias, los personajes recuerdan otras lluvias, sus vidas en algún momento han transcurrido a orillas del mar, junto a esteros o cerca de la ría, tienen visiones o pesadillas de inundaciones, diversos escenarios están tomados por masas de agua y gigantescas olas amenazan con inundarlo todo. Proliferan paisajes fluviales en donde nos encontramos con hombres peces,

laberintos de aguas inquietas, ciudades sumergidas entre las raíces de los manglares. *Río de sombras* puede ser leída como un archivo de imágenes de una ciudad próxima a ser abatida para devenir otra. De allí el estado de duelo de sus personajes, la percepción de la muerte como cercana sombra, la persistente presencia de un inacabable ejercicio de rememoración y recuerdos de infancia, el tono apocalíptico porque del fin de un mundo se trata. De un mundo conocido que se transforma en otro. Y la escritura que da cuenta de ese universo entremezcla, como búsqueda creativa de expresión, el estado de sueño y de vigilia, la realidad y la mentira, la imaginación y el recuerdo.

En *Río de sombras*, su autor abraza el mismo grupo humano que habita Matavilela, el vecindario alrededor del cual se desarrolla la novela *El rincón de los justos* (1983): sus personajes caminan la ciudad aferrados a ella, atentos a las pulsiones de la calle porque carecen de lugar propio. Callejean y deambulan en el espacio público como si de una sogá suspendida se tratara: “En la ciudad, el ansia de la ciudad está siempre en las calles” (p. 72). Tal como lo hacen los manglares: este colectivo humano (vendedores de lotería, lustrabotas, ruleteros, prostitutas, predicadores, solitarios, ebrios, ciegos y jorobados) lo soporta todo, agarrados con mayor fuerza a la vida cuanto mayor es la precariedad de sus condiciones materiales. Como los manglares, no necesitan enraizarse hacia dentro de la tierra, sino hacia fuera de ella en la exuberante proliferación de sus movimientos y el fragor de lo inmediato. En las primeras páginas de la novela, la voz narrativa observa: “Situada frente a la desembocadura de este gran río, y cerca del Golfo, nadie se explica por qué es urbe de pocos vientos y ardientes soles” (p. 14). Subrayo el demostrativo “este” que signa la proximidad de la cosa hablada: el gran río que en verdad es una ría, porque es un brazo de mar sometido a la acción de las mareas. Este gran río es el lugar de enunciación de la novela. “Basilio retorna a mirar por la ventana: el patio interior está vacío, el río sube despacio empujado por pleamar” (p. 22). También dice: “Ni siquiera el río huye del tiempo: cuando la marea comienza a bajar, arrastra

despojos, maderas, lechuguines, peces muertos, que ya sufren del mal de la piedra, que es mal del tiempo, o en las riberas de la isla, frente a la gran ciudad” (p. 29).

La historia de Basilio se cruza con la del ciego Morán. Ambos son cercanos interlocutores, y el motivo que los acerca y asemeja es la visión que los dos tienen de la ciudad. El uno y el otro parecen conocerla mucho, reconocen sus calles y edificaciones, las del presente y las del pasado. Registran los matices de su luz, sus olores, el aire que la impregna, los personajes que la habitan, los indicios de sus cambios. Callejean y vagan por la ciudad. Son “pievagantes”.

Adentrándose más en el centro de la ciudad, los olores siguen cambiando: son frescos y nuevos al pasar delante de los almacenes de ropa, voraces y odorantes los que manan los salones de comidas; avarientos y sucios los vertidos por los bancos de préstamos y que la gente trae entre las manos convertidos en billetes y monedas (p. 72).

[Con respecto al aire de la ciudad, dice Morán]: “Si va hacia el Sur, es pobre, busca los reinos de Juan X, los Guasmos, sin frutos y sin flores; si es al Norte, enriquece, estafa o roba; al Oeste, se envicia o se divierte jugando fútbol; pero si sopla hacia el Este se fuga, huye a las altas montañas” (pp. 77-78, comillas en el original).

Ambos personajes portan un mapa mental de la ciudad y se comportan como cartógrafos de ella, portadores de un conocimiento que la escritura propositivamente enrarece para revelarlo en un registro discursivo que participa de la delicuescencia onírica, el resplandor del recuerdo, las visiones alegóricas, la precisión del testimonio, la fabulación del contador de historias, la imaginación creativa de quien habita la ciudad al tiempo que la recorre, la recuerda, la relata, la escribe. Porque ambos escriben sobre ella, la sueñan, la imaginan, la recrean, la rastrean, la actualizan. El

pasatiempo favorito de ambos personajes, Basilio y Morán, es el juego de alterar el rostro de la ciudad: el que gana en los dados tiene la potestad de trasladar imaginariamente una locación elegida a otro lugar de su preferencia. En el último juego, Basilio decide mover el río y ponerlo encima de toda la ciudad: desde el cementerio hasta los Guasmos. “Parece que de tanto pensar en la ciudad nos estamos volviendo locos” (p. 77), observa Basilio.

Hacia el final de la novela, comprendemos que la historia que leemos la ha escrito Morán, a quien me gusta pensar como *alter ego* de Velasco. En algún momento de los diálogos que sostiene el ciego con Basilio, protagonista de sus escritos, le dice que escribe para vivir, no para inventar: “ser dueño de una historia que, si usted no la cuenta, se muere” (p. 96). De esa historia que se abre hacia múltiples derivas, quiero atender un episodio. El ciego Morán se embarca en un viaje que lo conduce al “país del río”, de los hombres peces de ojos rosados y una aldea de casas hechas todas de manglares. Allí descubre el viajero en su primer amanecer un grupo de hombres que avanzan lentamente, visten como los obreros de la ciudad y parecen estar a punto de cumplir con sus faenas:

Cuando me acerqué a ellos, ninguno levantó la mirada: eran trigueños, muy delgados y de manos encallecidas, como si hubieran regresado de alguna batalla, olían a pólvora; aterrado, noté que el vientre de todos estaba abierto en canal y los rayos del sol bordeaban los labios de estas heridas (p. 111).

Ante la sorpresa del viajero, el que hace de jefe de los hombres peces, le pregunta: “¿Recuerda los muertos en el río, las cruces que dejaron en el agua?”. Y agrega: “Desde que los mataron viven aquí entre nosotros, saben cazar y jamás comen algo que venga del agua, solo del cielo” (p.111, comillas en el original). El relato acerca del “país del río” es extenso, y pienso que esa abundante invención cargada de imágenes oníricas, alucinadas, fantásticas, desmesuradas tiene lugar en la novela porque hace parte de una escritura capaz de hacer posible que la memoria

de los obreros, artesanos y trabajadores sindicalizados, golpeados por la crisis económica a inicios del siglo pasado, levantados en huelga y masacrados en las calles el 15 de noviembre de 1922 no deje de acontecer. Allí están, con el olor a pólvora emanando todavía de sus cuerpos abaleados. Velasco Mackenzie apostó por una escritura capaz de acoger a esos cuerpos para devolverles al lugar del acontecimiento. Una escritura que les provee de un decir en tiempo presente. Esos muertos, cuyos cadáveres fueron arrojados a la ría, “viven” todavía. Eso nos dice Jorge Velasco en *Río de sombras*:

Y los hombres muertos que caminan perdidos, ¿qué hacen aquí? Viven [...]. Entonces, en el sueño, alguien comenzó a dibujar esta escena: Gendarmes vestidos de amarillo vigilaban un montón de cadáveres que soltaban un polvo blanco de sus cuerpos, todos mostraban heridas y algunos aún se movían; entonces ellos clavaron las armas en sus vientres y los lanzaron al agua donde se sumergieron y flotaron cruces en el agua. El río, frente a la ciudad de las tierras del Sur, pronto se cubrió de cruces que se fueron yendo con la marea, llegaron a la desembocadura para enredarse en los manglares formando otros temibles ramales (p. 135).

Observa el filósofo Alain Badiou que un acontecimiento es siempre localizable: “todo acontecimiento tiene un sitio singularizable en una situación histórica” (202). Así, entonces, el agua del río es el punto que liga el acontecimiento de la matanza obrera con la historicidad de su situación vivida: una que compromete la historia de la ciudad y de sus habitantes. El río que inunda la novela trae esos hombres a nuestro presente, para que esa matanza no deje de acontecer porque ellos, que son nuestros muertos, aún “viven” y reclaman el sitio que les corresponde en nuestra memoria. Esos hombres muertos caminan perdidos entre el laberinto de mangles y aguas inquietas que hacen parte del escenario novelesco: “gente extraña que ha hecho del agua su tierra y su país” (p.137). Esa imagen es la cara oculta de nuestra historia, de nuestro

presente, que no puede sino emerger en medio de presagios de fin de mundo. El río, con los muertos que caminan perdidos en su profundidad, es epicentro de la novela, “ojo del tiempo”.

“Queremos ser revividos”, le piden a Morán los hombres que perecieron luchando. Lo dicen “con sus vientres abiertos, como grandes bocas”. Recordar, inventar e imaginar para hacer posible la vida parece ser el rol de la escritura literaria tal como lo pone Velasco Mackenzie en boca de Morán, su *alter ego*. Recordar e imaginar a los muertos enmudecidos para devolverles el hálito de la palabra, la potencia del acontecimiento es también una apuesta política. En algún momento durante la estadía en el país del río, Morán pregunta por Basilio al jefe de los hombres peces: “Vivirá si tú lo decides, cuando termines de contar la historia del río y la sombra” (p. 109). Recordar inventando es una manera de asumir la escritura y la potencia de la imaginación poética, una manera de asumir la lengua y los asuntos humanos, así como una forma de recuperar el estremecimiento político de la literatura. Allí reconocemos el encuentro entre la ciudad, el río, el pueblo, la escritura. En esa desmesurada fabulación que es *Río de sombras* quiero reconocer una forma de expresividad literaria para presentarnos la figuración de una verdad estremecedora. Una imagen fundante que bautizó con sangre obrera la entrada de la ciudad de los manglares a la Modernidad: la masacre del 15 de noviembre de 1922, cuyo centenario este año conmemoramos. Todos buscan ser salvados en *Río de sombras*, los muertos y los vivos. La imaginación fabuladora de Velasco Mackenzie parece decirnos que no hay salvación posible con esos muertos que yacen bajo las aguas de la ciudad que habitamos. Solo cabe no olvidarlos. De allí el imperativo de escritura: “terminar la historia del río y la sombra”. Una forma de escritura bajo la cual una verdad se nos revela.

Importa tener presente que este episodio histórico aparece en distintas obras de Velasco Mackenzie: en la novela *Tambores para una canción perdida* (1986) y en el libro de cuentos *Desde una oscura vigilia* (1992)

sobre el que desarrollo algunas ideas en la nota 2 del presente escrito. *Tambores para una canción perdida* narra la fuga de José Margarito, el Cantador, un cimarrón negro que no se ha enterado de la manumisión de los esclavos y sigue huyendo durante años en búsqueda de la libertad. En el curso de esa huida, que entreteje la presencia de diversos orishas africanos y varios episodios reconocibles de la historia ecuatoriana, José Margarito se embarca en la aventura del submarino Hipopótamo, reconocido como el primer submarino en Latinoamérica. El Hipopótamo fue diseñado y construido por el inventor guayaquileño José Rodríguez Labandera. El 18 de septiembre de 1837, el Hipopótamo navegó bajo las aguas del río Guayas ante la euforia de la ciudadanía reunida en el Malecón de Guayaquil. En la imaginación fabuladora de Jorge Velasco, el Cantador llega en el justo momento en el que la “extraña nave, con techo y ruedas”, se disponía a sumergirse en el agua. En el interior de la nave, José Margarito actúa como asistente del inventor y se hace cargo de los pedales de impulso. En el curso de la navegación, se encuentran con una ciudad sumergida. Ante el espectáculo, el cimarrón que habla con los dioses dice “la ciudad que ves es la ciudad que será, me lo dice Babalao” (54). Mira, le dice al inventor. Y lo que ve es lo siguiente:

Miré: cuerpos sin movimientos, rostros sin vigor, pasos detenidos, brazos alzados a punto de caer sobre otros cuerpos que se protegen ovillándose. Todo quieto como un museo de multitudes en mármol. ¿Ves las cruces?, preguntó, esas son las cruces de los que morirán y serán lanzados al agua con los vientres abiertos para que no refloten; aquí yacen antes de nacer y morir porque todos los destinos se escriben así (p. 55).

Luego de esa visión, el Hipopótamo vuelve a moverse. Pero los muertos que vendrán están allí, con sus cruces y con sus vientres abiertos presagiando el futuro en el tiempo de la ficción, sosteniendo viva la memoria en el presente de la escritura novelesca. Imagen recurrente, imperecedera, testimonial a la que Jorge Velasco vuelve una y otra vez

porque se trata de un hecho que no deja de seguir aconteciendo. Por eso está allí, para interrumpir el curso de la nave, como el curso de la escritura y de nuestra lectura. Gesto de homenaje, de recordatorio, de alerta, de llamado de atención. El escritor de la ciudad de los manglares revive a los muertos del 15 de noviembre en su trasegar literario una y otra vez. Traigo nuevamente a Benjamin para cerrar este escrito: “solo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos” (p. 18). Jorge Velasco Mackenzie ha querido redimirnos de nuestra propia sombra, trayendo a los muertos de las cruces sobre el agua para que no dejemos de mirarlos de frente, de escucharlos, de olerlos y de encontrarnos con ellos. Nuestros muertos.

Referencias

- Andrade, Xavier. 2006. “Más ciudad, menos ciudadanía: renovación urbana y aniquilación del espacio público en Guayaquil”. *Ecuador Debate*. N.º 68, pp. 161-198.
- Badiou, Alain. 2015. *El ser y el acontecimiento*. Manantial.
- Benjamin Walter. 2005. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Contrahistorias.
- Velasco Mackenzie, Jorge. 2022. *Tambores para una canción perdida [1986]*. En *Dos novelas desde el margen*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- _____. 2003. *Río de sombras*. Alfaguara.
- _____. 1992. *Desde una oscura vigilia*. Cuentos. Abrapalabra editores.

ENSEÑAR RELATOS DE TERROR. EL POTENCIAL EPISTÉMICO DE LA LECTURA Y LA ESCRITURA EN LA EDUCACIÓN PÚBLICA

Teach horror stories. the epistemic potential of reading and writing in public education

Ensinar histórias de terror. o potencial epistémico da leitura e da escrita no ensino público

Eulalia Esther Rodríguez Rodríguez

Investigadora independiente

manahie@hotmail.com

ORCID: 0009-0002-0818-8135

Recibido: 30 - 05 - 2023

Aprobado: 15 - 06 - 2023

Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Rodríguez, E. (2023). Enseñar relatos de terror. El potencial epistémico de la lectura y la escritura en la educación inicial. *Pucara* 34(1), 100-111.

Resumen: El Currículo de Educación General Básica (EGB) vigente en el Ecuador propone una horizontal enseñanza del lenguaje a través del desarrollo de destrezas. Sin embargo, el texto ministerial de enseñanza del Lenguaje todavía enfatiza en contenidos conceptuales volviendo teórico el aprendizaje de la lectura y la escritura. Este problema es más complejo en las zonas rurales donde se desdeña el ejercicio de las competencias escritoras por considerarlas poco utilitarias. El objetivo del presente trabajo fue identificar de qué manera sucedía el aprendizaje de los relatos de terror, utilizando la lectura y la escritura como herramientas epistémicas entre los estudiantes del Octavo EGB de una escuela pública rural. Para ello, se llevó a cabo el diseño y la implementación de una secuencia didáctica que abordó el género mencionado. Los resultados

evidenciaron que la función epistémica de la lectura y la escritura activa interesantes procesos de interaprendizaje en las zonas rurales.

Palabras clave: Lectura y escritura epistémica. Relatos de terror. Educación rural.

Abstract: The General Basic Education Curriculum (EGB) in force in Ecuador proposes a horizontal teaching of language through the development of skills. However, the ministerial text on language teaching still emphasizes conceptual content, making the learning of reading and writing theoretical. This problem is more complex in rural areas where the exercise of writing skills is disdained because they are considered to be of little use. The objective of the present work was to identify how the learning of horror stories occurred, using reading and writing as epistemic tools among eighth grade students in a rural public school. For this purpose, the design and implementation of a didactic sequence that addressed the aforementioned genre was carried out. The results showed that the epistemic function of reading and writing activates interesting interlearning processes in rural areas.

Keywords: Epistemic reading and writing. Horror stories. Rural education.

Resumo: O Currículo Geral de Educação Básica (EGB) em vigor no Equador propõe um ensino horizontal da língua através do desenvolvimento de competências. No entanto, o texto ministerial sobre o ensino das línguas continua a dar ênfase aos conteúdos conceituais, tornando a aprendizagem da leitura e da escrita teórica. Este problema é mais complexo nas zonas rurais, onde o exercício das competências de escrita é desdenhado como sendo de pouca utilidade. O presente estudo teve como objetivo identificar como se deu a aprendizagem de histórias de terror, utilizando a leitura e a escrita como ferramentas epistêmicas, entre alunos da oitava série do ensino fundamental de uma escola pública rural. Para tanto, foi elaborada e aplicada uma sequência didática que

abordou o referido gênero. Os resultados mostraram que a função epistémica da leitura e da escrita activa processos de interaprendizagem interessantes no meio rural.

Palavras chave: Leitura e escrita epistémica. Histórias de terror. Educação rural.

Introducción

Ecuador fue declarado un país libre del analfabetismo en 2009; sin embargo, desde entonces hasta hoy, la realidad parece desdecir las proclamas oficiales. La deserción escolar y el analfabetismo cada vez más creciente en el área rural denuncian el fracaso de la escuela pública como ente llamado a proponer estrategias de comprensión y producción de textos que garanticen aprendizajes relevantes y duraderos. ¿Cómo enfrentar esta situación?, ¿qué hacer para lograr que los estudiantes de las zonas rurales no solo permanezcan en la escuela, sino que ejerzan sus competencias de lectura y escritura al tiempo que ejecutan sus actividades cotidianas?

En busca de respuesta a estas interrogantes, múltiples estudios (Carlino, 2008; Rosli, 2016; Villavicencio & Molina, 2017; Miras, 2000; Nievecela & Rodríguez, 2021) defienden el uso epistémico de la lectura y escritura para favorecer el aprendizaje significativo en cualquier área del conocimiento. Los trabajos citados demuestran que es posible aprovechar la interacción entre lectura, oralidad y escritura como herramientas para aprender cualquier disciplina. No obstante, estas investigaciones no se han extendido hacia el campo de la educación secundaria rural, lo cual evidencia que se trata del área con mayor vacancia de investigaciones respecto del tema en el Ecuador.

Dentro de esta línea, el presente trabajo indagó las posibilidades que tiene la educación media pública rural de implementar proyectos de enseñanza que utilicen la lectura y la escritura como herramientas epistémicas para el aprendizaje en contexto. El eje fundamental del estudio fue la consideración de la lectura y la escritura como actividades condicionadas por las estructuras sociales (Street, 2004), por lo que resultó importante elegir la muestra de entre instituciones educativas pertenecientes a la zona rural donde las comunidades tienen sus propias necesidades y formas de comunicación.

Escribir a través de la literatura, hoy

Lea y Street (2006), citados por Natalia Rosli (2016), nos hablan de tres modelos de enseñanza de escritura: habilidades de estudio, alfabetización académica y socialización. El primero de ellos considera suficiente adiestrar a los estudiantes en el manejo de habilidades concretas pero superficiales del texto: gramática, sintaxis, ortografía, puntuación. El modelo de alfabetización académica indaga las diferentes expectativas e interpretaciones de los docentes y estudiantes, y reflexiona en torno a las prácticas disciplinares y estrategias docentes porque prioriza las relaciones de poder que subyacen. Finalmente, el modelo de socialización académica plantea que la clave de enseñanza-aprendizaje de la escritura académica es comprender las características del discurso y de los géneros utilizados en cada disciplina, y enseñarlos explícitamente.

El principal antecedente de todos estos modelos es el movimiento *Writing Across Curriculum* (WAC) cuyo principal exponente, Bazerman (1988), observaba ya en los años setenta una separación entre el aprendizaje de la lengua y su utilización pragmática en otras disciplinas no lingüísticas. El autor advertía que las competencias que se desarrollaban en el aprendizaje de la lengua no eran significativas, no se aplicaban ni a la vida académica ni a la vida práctica de los estudiantes. Este importante aporte derivó en la teorización y estudio de los géneros discursivos que

desarrollará el enfoque sociocognitivo. Este enfoque concluiría después que cada disciplina académica había desarrollado un género de comunicación distinto, y que era necesario revisar qué géneros académicos debían enseñarse en asociación con la cátedra de lenguaje.

Para nuestro trabajo, el principal aporte del modelo de alfabetización académica es la consideración de que las dificultades que tienen los estudiantes al momento de aprender a escribir deben relacionarse con el contexto en el que se produce su educación; es decir, con sus circunstancias personales y sociales (Gee, 2004). Consideramos, dentro de esta línea, que el proceso de interaprendizaje de la escritura está atravesado por el componente ideológico y sociocultural que tiene evidente influencia en la educación pública rural. Del mismo modo, nos servimos del modelo de socialización en su enfoque socio-constructivista pues creemos que el proceso escritural es un conjunto de convenciones discursivas enmarcado en el contexto comunitario del cual depende el discurso que se maneja (Parodi, 2009). Comprendemos, desde este enfoque, que nuestros estudiantes escriben y leen como miembros de su propia comunidad discursiva; por lo mismo, priorizamos la caracterización del género discursivo —en este caso, leyenda de terror—, de manera que al socializar sus características, los estudiantes pudiesen aprender a escribirlo con sentido práctico.

Leer, dialogar y escribir en géneros discursivos: la función epistémica de la lectura y la escritura

Tradicionalmente, enseñamos a los estudiantes a “decir el conocimiento” (Scardamalia y Bereiter, 1992), esto es, a localizar información en los textos leídos y transcribir dicha información lo más fielmente posible. Esta función reproductiva de la lectura y la escritura (Carlino, 2008; Rosli, 2016) es imprescindible en una fase inicial de aprendizaje para adentrar a los estudiantes en la comunidad discursiva (Pecorari y Petrić, 2014), e incluye la habilidad para enfrentar el discurso de la autoridad

docente con argumentos y palabras propias o lo que llamamos “parafrasear”.

Pero manejar adecuadamente estas habilidades no es suficiente. Nuestros estudiantes precisan utilizar la lectura y la escritura como un verdadero eje transversal que les permita *transformar el conocimiento* en cualquier disciplina. Esta es la segunda función o función epistémica de la lectura y la escritura. Los teóricos (Miras, 2000; Carlino, 2008) enseñan que la composición textual tiene esta funcionalidad por cuanto pone en marcha un conjunto de actividades mentales: recuperar la información leída, reorganizar las ideas ajenas de un modo propio y generar ideas nuevas respecto de un tema tratado. Todo este proceso se activa a través de la lectura crítica y da lugar a una reelaboración del conocimiento (Miras, 2000). Entonces se trata de colocar al estudiante en la posibilidad de aprender acerca de lo que escribe al tiempo que aprende a escribir.

Por supuesto, este aprendizaje depende de una planificación cuidadosamente pensada para procurar al alumno un problema de tensión entre la situación de comunicación y el mensaje que desea transmitir (Camps, 2013). Miras (2000) recomienda que en este sentido las tareas exijan que el alumno manipule, contraste y reflexione sobre sus conocimientos y sobre su propio proceso escritural a través del análisis del conjunto de modelos explícitos. Para lograr que los estudiantes activen este proceso reflexivo es necesario lograr que ellos se sientan empoderados en el uso de la palabra con la seguridad de que no existen significados dados y autoevidentes sino distintas interpretaciones posibles pues cada alumno habla del texto y del mundo desde su posición social, cultural o lingüística.

La oralidad como estrategia de interaprendizaje

Olga Dysthe (2013) señala con razón que el intercambio dialógico permite dentro del aula de clase que las voces divergentes entren en tensión al abordar un mismo tema. Este proceso permite la construcción

de nuevos significados y modifica la forma en la que cada alumno comprende los contenidos. De este modo, el discurso oral aparece como un recurso del pensamiento y contrasta con las tradicionales prácticas docentes monologales que impiden el aprendizaje, porque llevan al estudiante a conformarse con la simple memorización para aprobar la materia (Dysthe). Por su parte, Carlino (2008) observa que en estas prácticas monologales -tareas que solicitan escribir en forma individual y a solas en el hogar, escritura sin un debate previo sobre lo escrito, preguntas docentes dirigidas únicamente a comprobar que los estudiantes están comprendiendo las explicaciones, o “discusiones” orales que imponen una respuesta autorizada- el único que aprovecha el trabajo en el aula es el docente porque es él quien lleva a cabo un proceso epistémico de lectura y escritura cuando prepara la clase: lee, escribe y organiza la información para exponerla. Para superar este problema, Carlino recomienda que se provea al estudiante de tareas semejantes a las que realiza el docente, en las que interactúen estos tres elementos: diálogo, lectura y escritura.

Ahora bien, las comunidades rurales son orales por naturaleza. Walter Ong (1997) advierte que existe una oralidad primaria que prescinde de la escritura pero que implica la existencia de una comunicación efectiva e, incluso, artística a través del discurso: la narración oral a la que llama “producciones orales”. Según Ong, esta oralidad primaria se contrapone a una secundaria y actual oralidad tecnológica que sí depende de la escritura y que es propia de los usuarios de la tecnología digital.

Debido a la migración tan acentuada en América Latina, es curioso observar cómo nuestras comunidades rurales transitan desde la oralidad primaria a la oralidad secundaria, tratando de no asentarse demasiado en la escritura y confiando, más bien, en la memoria: los campesinos escriben, sí; pero, no se preocupan de la corrección ortográfica o la precisión semántica.

Núñez (2004) considera que esto sucede porque las comunidades rurales se resisten al aprendizaje de elementos culturales urbanos (entre ellos la escritura) como se resisten fuertemente a la dominación. Mucho más porque la educación pública que se ofrece en las zonas rurales de América Latina, tradicionalmente, “ha estado subordinada a la cultura occidental” (p. 24), y no ha valorado debidamente los saberes propios de la cultura rural. Sánchez (2007), por su parte, respalda estas afirmaciones al observar que los estudiantes rurales comúnmente se niegan a aprender el estilo, lenguaje y sistemas de significado de la cultura dominante como una forma de resistencia, porque no es fácil “transitar a la cultura intelectual urbana desde un medio cotidiano en el que existen relaciones locales, orales, concretas, simples y empíricas” (p.47).

Lo anterior evidencia la necesidad de aprovechar la utilización de la oralidad como estrategia de aprendizaje en las comunidades rurales, pero ofreciéndolo como un aprendizaje con sentido, direccionado a lo utilitario y práctico de su vida cotidiana. La enseñanza de la escritura debe seguir un proceso respetuoso de los saberes rurales, entre ellos, la narración escrita.

Los géneros discursivos y las leyendas orales

Parodi (2009) define los géneros discursivos como constructos cognitivos o “entidades complejas en que se actualizan discursivamente los propósitos comunicativos de escritores y hablantes en la interacción contextualmente situada” (p. 35). Es decir, el contexto propicia la escritura y la adquisición de conocimientos porque activa una construcción previa del género almacenada en la memoria del sujeto; y, por lo mismo, es factible enseñarlos a través de la construcción y deconstrucción de textos modélicos.

Este estudio se adscribe a la teoría de los géneros discursivos por cuanto no nos interesa el aprendizaje del texto por sus características internas

sino por la observación de sus rasgos multimodales. Buscamos aprovechar el registro cognitivo que los estudiantes tenían en torno al género discursivo *leyendas de terror* de la tradición oral para propiciar la discusión sobre las movidas que caracterizan el género.

A partir de ello la idea era poner a los estudiantes a reordenar la trama de una leyenda oral en un esquema propio de manera que a través de la escritura ellos pudieran presentar su voz propia *en ruptura* con las voces de la docente y del autor colectivo.

Metodología

Siguiendo a Hernández-Sampieri (2010) el presente estudio se enmarca en el paradigma teórico crítico como un estudio naturalista de carácter descriptivo-interpretativo. El objetivo de nuestro estudio era comprender en forma situada y significativa, de qué maneras incide la utilización de la escritura como herramienta epistémica en el aprendizaje del género relatos de terror según la especificidad, singularidad y complejidad de los estudiantes de una escuela pública uni-pluridocente de la zona rural.

Este trabajo representaba, en sí mismo, un verdadero desafío por cuanto los estudiantes provenientes de estas zonas desdeñan las competencias de la lengua escrita por considerarlas poco utilitarias para su vida práctica. La muestra estuvo compuesta por 10 estudiantes quienes ya eran usuarios de la plataforma *Zoom* por lo cual pudimos llevar a cabo los encuentros virtuales a través de ella.

Contextualización de la institución y el grupo intervenido

La institución educativa intervenida fue la escuela “Joaquín Martínez” (EEBJM) de la parroquia rural Delegsol de la provincia del Azuay, comunidad que afronta duras condiciones de pobreza y migración. Los hombres han abandonado el hogar y las mujeres dirigen las familias y las sustentan a través del tejido del sombrero de paja toquilla. Por entonces,

la comunidad no fincaba sus expectativas de progreso en la profesionalización de sus jóvenes sino en el trabajo desde tempranas edades o la migración hacia países extranjeros. Los representantes enviaban a los niños a estudiar solamente hasta que ellos cumplieran edad suficiente para ser considerados como entes productivos: migrar al extranjero o encontrar trabajo como ayudantes de albañilería o como domésticas. Gran parte de los estudiantes que asistían a la escuela y cursaban el octavo año eran analfabetas en su sentido más básico. Los niños con esta dificultad venían de una escuela unidocente no funcional del anejo más cercano cuya docente y directora a la vez colocaba su tarea de enseñar a los niños a leer y a escribir por debajo de sus obligaciones como directiva.

Otra situación importante fue el conflicto social que implicó la pandemia por Covid-19 en las zonas rurales. El confinamiento forzoso endureció las condiciones de vida: los jóvenes fueron obligados por sus padres a cumplir las tareas del hogar, las clases presenciales fueron suspendidas y la asistencia virtual resultaba muy dificultosa sin aparatos tecnológicos e internet en casa, elementos considerados suntuarios en estas zonas.

Estrategias de recolección y análisis de datos

Para el desarrollo de esta investigación, como lo sugiere el enfoque cualitativo, diseñamos un método que nos permitiera comprender el proceso escritural, enmarcado en las situaciones sociales que lo acompañaron (Hernández Sampieri, Fernández, y Baptista, 2010).

Elegimos la secuencia didáctica (SD) (Díaz-Barriga & Hernández, 2010) como principal estrategia metodológica porque su naturaleza ayuda a fijar los componentes de enseñanza.

Nuestra SD contempló una duración de diez sesiones e intercalaba actividades sincrónicas y asincrónicas en las que se leía, se escribía y se reflexionaba sobre el proceso escritural. En general, el procedimiento de

aplicación fue así: en las clases sincrónicas por videoconferencia, los estudiantes leían en forma conjunta con la docente los textos propuestos para cada sesión: generalmente leyendas populares adaptadas por la investigadora al contexto sociocultural de los participantes. En las actividades previstas para el intercambio dialógico (conversatorio) los estudiantes intercambiaron reflexiones, ejercieron la coevaluación y se dieron mutuas recomendaciones sobre sus producciones.

Finalmente, en casa se desarrollaban las actividades de escritura y/o edición, propuestas en cada sesión. Una vez finalizado el producto, los estudiantes presentaron su trabajo en un blog que compartieron con los demás estudiantes de la institución y con los padres de familia a través de internet. Al final se compararon los resultados de la producción diagnóstica y la versión final resultante. Dichas producciones, las entrevistas directas que se aplicaron a los participantes; el diario docente y las clases que fueron grabadas y transcritas en su totalidad, constituyeron los datos triangulados para presentar los resultados finales de este estudio.

¿Cómo enseñamos a escribir relatos de terror en una escuela rural?

Para iniciar este ejercicio y aprovechando la riqueza cultural se les pidió a los estudiantes que investigaran dentro de sus hogares una leyenda de terror. Ellos debían escuchar la historia y transcribirla a partir de sus capacidades escriturales de manera que este texto inicial nos sirvió como diagnóstico y fue analizado a través de una rúbrica elaborada según el perfil de salida del Séptimo EBG del currículo de Lengua vigente.

La realidad de los estudiantes fue que, aunque oralmente podían narrar con cierta facilidad un texto de terror, les era difícil estructurarlo de forma escrita. En la segmentación del texto tanto como en la de los párrafos que lo componen, el grupo de estudiantes alcanzó un promedio de 13,30% de eficacia en el diagnóstico. La estructuración de oraciones también

presentó un nivel de eficacia de 13,30%; en cambio, el uso de conectores y de la puntuación llegó solo a un 20% en el promedio.

Cabe mencionar que, a pesar de los resultados en el diagnóstico, hubo estudiantes que mostraron gran habilidad en la expresión de su texto. Por ejemplo, en el relato titulado “El ataúd”, el autor cuenta cómo un encuentro casual del niño protagonista con un misterioso ataúd se transforma en una relación tenebrosa.

El autor construye un ambiente cotidiano e impresiona al lector con el uso de diminutivos y expresiones coloquiales propias de la zona: “la tía había rogado en los tiempos de trabajo que vaya a dar levantando las chacritas...”, “Dice la mamá que el muchacho ocioso ha de ir nomás...”. Seguidamente, propone el ambiente en el que se origina el problema “todos los mayores se pusieron a bailar tocando un balde viejo”, “pero el papá del niño tenía un redoblante”. El protagonista se dirige a traer el redoblante cuando, de pronto, se halla en un lugar extraño en donde se encuentra un ataúd: “inmediatamente se transformó en un ataúd que le seguía a él sonando guirush guirush guirush”. Es cierto que el texto no presentaba un buen final; sin embargo, sorprende con el uso de onomatopeyas, giros narrativos y una gran riqueza léxica propia de la comunidad. Cinco de las diez sesiones fueron conversatorios reflexivos acerca de las estrategias escriturales utilizadas. La lectura conjunta de las leyendas fue liderada totalmente por la docente aprovechando la vecindad que existe entre la lectura expresiva y la narración oral (a la que los estudiantes estaban acostumbrados por su procedencia cultural) y porque la lectura en voz alta era una seria dificultad para el alumnado que habría obstaculizado el avance de la SD.

Al inicio los estudiantes participaban tímidamente del diálogo. Sus escasas respuestas voluntarias aparecían en tono interrogativo evidenciando el temor a equivocarse. Posteriormente, los participantes fueron adquiriendo mayor confianza y, al final, lograron intervenciones

que defendían puntos de vista e, incluso, aleccionaban a la docente acerca de las costumbres de su pueblo.

En la figura 1 puede verse la organización y contenido de la SD diseñada a partir de los resultados obtenidos en una primera producción diagnóstica.

Figura 1

Secuencia didáctica utilizada

SESIÓN 1: Lectura de la leyenda <i>María Angula</i> , conversatorio y <u>padlet</u> .
SESIÓN 2: Lectura de la leyenda <i>La dama tapada</i> . Conversatorio. Identificar núcleos narrativos.
SESIÓN 3: Lectura de la leyenda <i>El dedo misterioso</i> . Identificar el vocabulario en relación con la movida <i>Ambiente de suspenso</i> .
SESIÓN 4: Escritura de la descripción del ambiente. Lectura de fragmentos de las producciones. Conversatorio. Reflexionar sobre cómo lo hizo.
SESIÓN 5: Lectura de <i>El gato negro</i> . Ejercicios de sustitución. Identificar el vocabulario en relación a la movida <i>Personaje amenazante</i> .
SESIÓN 6: Escritura de la descripción del personaje amenazante. Conversatorio. Reflexionar sobre el personaje del compañero.
SESIÓN 7: Lectura de la leyenda <i>La chica de la curva</i> . Identificar las estructuras gramaticales en relación con la movida <i>Incorporación de sucesos extraños y/o eventos generalmente inesperados</i> .
SESIÓN 8: Escritura de la narración de un suceso extraño o inesperado. Trabajo en pares.
SESIÓN 9: Conversatorio. Reflexión acerca de los avances. Identificar las estrategias que dieron resultado y la razón por las que no resultaron otras.
SESIÓN 10: Revisión del texto final. Trabajo en pares. Identificar estrategias para enfrentar la cuestión ortográfica.
ACTIVIDAD FINAL: Subir el texto concluido al blog del curso creado para el efecto.

En general, las producciones que se obtuvieron luego de terminada la SD dieron muestra de la influencia de los textos leídos y del proceso de edición realizado durante la Intervención. Por ejemplo, el texto intitulado “El demonio que aconseja” ubica la historia a inicios del siglo pasado “cuando todavía no había luz eléctrica”, y presenta a los personajes principales en la cotidianidad rural de la embriaguez brindando para tener estímulo y fuerzas para seguir su labor. En medio de todo este contexto que implica la preocupación de la familia y la desviación de los fondos del hogar para sufragar los gastos de la borrachera, se introduce al personaje maligno: “alto y engarzado, vestido de negro con unas horribles cicatrices rasgándole la cara. Este personaje pide que le dieran *unito*; y se identifica “yo soy el demonio” y les aconseja “que no vuelvan a hacer esperar a la familia”.

Análisis de datos

Al comparar el producto diagnóstico y las producciones finales se evidenció una notoria mejoría en todos los niveles textuales de escritura. En el Anexo se pueden observar los resultados de la prueba diagnóstica en contraste con los resultados de la evaluación del producto final. La aplicación de la secuencia incrementó el grado de conocimiento de las estructuras narrativas que antes era de 60% a un 92%. Así, de los ocho textos presentados en su versión final, en los siete puede distinguir un inicio, un nudo y un desenlace. Igualmente, las producciones mostraron que el manejo del género de leyenda de terror quedó consolidado. Este aspecto puntuó un 33,66% de eficiencia en el ejercicio diagnóstico; al final puntuó 83%. En general, los textos se ajustan a lo que la rúbrica considera un nivel óptimo. Las narraciones, fácilmente, permiten interpretar que la intención del autor es encaminar al lector por los parajes del miedo y del misterio a través del uso de las tres movidas que caracterizan al género leyendas de terror. Por ejemplo, en la construcción de los personajes terroríficos, ambientes tétricos y situaciones misteriosas

hay descripciones bastante bien logradas como la del texto “Manuela que no aprendió a tejer”. Este relato describe brevemente un personaje maligno: “había un pequeño demonio con la lengua partida como las de las serpientes que se alimentaba de carne humana”. Esta prosopopeya está relacionada con la topografía: “le advertían que no anduviera en el río”, que sin ser tétrica tiene connotaciones de ser un lugar apartado y peligroso. Al lugar se lo vincula con el suceso misterioso final y cobra un verdadero peso aterrador: “la encontraron sobre una mata de Altamizo, estaba muerta: alguien le había devorado la lengua y el corazón”.

Por otro lado, en la presentación de los resultados diagnósticos, se había observado que los recursos orales de los estudiantes constituyen una riqueza porque están imbuidos en las tradiciones y costumbres de su caserío natal; sin embargo, a nivel supraestructural se había observado grandes falencias que afectaban la escritura de las oraciones y párrafos. Al finalizar el ejercicio didáctico, se pudo constatar que todos habían logrado superar, en gran medida, las falencias con las que iniciaron este proceso: las leyendas escritas estaban compuesta por varios párrafos, también, correctamente segmentados.

Finalmente, con la aplicación de la secuencia didáctica se superó por completo el problema de la segmentación léxica que presentaban algunos estudiantes. Esto se debió al uso constante de las herramientas tecnológicas, en este caso, el *Word*. Asimismo, la ortografía se valió de este recurso pues ellos comprendieron que podían guiarse por las señales rojas que deja el corrector de *Word* cuando hay errores y usar las sugerencias que este les propone en la corrección de la ortografía. Es cierto que el problema del mal manejo de la ortografía es una dificultad que solo se supera con la práctica en el tiempo, pero la aplicación de la secuencia dejó en los estudiantes la conciencia de que es necesario aprender también las competencias de la lengua escrita. Así una de las participantes manifestó en la entrevista que necesitaba aprender más

ortografía pues esto fue una de sus más grandes dificultades al momento de escribir el relato.

Los estudiantes aprendieron que la redacción, para ser precisa, debe contener las palabras justas y adecuadas. El trabajo con el léxico también dio resultados halagadores, los estudiantes aprendieron el significado de nuevas palabras asociadas con el ejercicio de escribir leyendas de terror. Esto se sumó a la habilidad que ya habían mostrado a la hora de usar los términos sencillos pero significativos de su vocabulario cotidiano: “hacer podrir la paja”, “guambra”, “levantar las chacritas”, “mata de altamizo”, “la huaca”, “el mishí”, etc. En síntesis, esta intervención constituyó una gran aventura no solo para los estudiantes sino también para la docente. De seguro, ninguno de quienes participaron podrá eludir los efectos de este maravilloso proceso.

Conclusiones

1. El estudio confirmó que la oralidad es un elemento fundamental para el interaprendizaje en las zonas rurales; los educadores deberían preferirla como estrategias y fortalecerla cuando se trate de comunidades orales. El intercambio dialógico facilitó que los estudiantes desarrollaran aprendizajes significativos a partir de la exposición de sus ideas propias; y, propició su empoderamiento en el uso de la palabra. Así los participantes cambiaron sus iniciales aportaciones en tono interrogativo por afirmaciones argumentadas. Dos de las estudiantes llegaron, incluso, a entablar pequeños debates en los que defendían sus puntos de vista.
2. La reflexión llevada a cabo dentro de los intercambios orales permitió comprender que los estudiantes del área rural, personas habituadas al trabajo duro desde niños, poseían conocimientos ancestrales desconocidos para la docente investigadora. Esto los llevó a asumir un discurso de autoridad, incrementó su nivel de autoconfianza y motivó su proceso escritor. Durante el desarrollo

de la SD, aparecieron elementos que aludían a las costumbres del Caserío como el tejido de la paja toquilla, el uso de bebidas alcohólicas durante el trabajo, el temor por los “ojos” de agua de las totoras, el aporque de las chacras, el toque de redoblantes, etc. A su vez, esto enriqueció los conocimientos de la investigadora.

3. El intercambio dialógico propició el registro de ciertas categorías que no habían sido contempladas dentro del género y esto evidencia que la lectura y la escritura cumplieron su función epistémica. Así se categorizaron nuevas movidas del relato de terror: la identificación entre el personaje protagonista y el lector como seres amenazados y la leyenda como narración con referente real.
4. El uso de las herramientas virtuales fue una importante estrategia para el desarrollo de la SD. Si bien se evidenció que los estudiantes de las zonas rurales pueden tener una considerable resistencia al manejo de herramientas virtuales por considerarlas destrezas sin utilidad práctica, ya en la práctica, estas herramientas permitieron superar la dificultad del incumplimiento de tareas en casa e hizo real y efectivo el ejercicio lector. La lectura conjunta gracias a la herramienta *compartir pantalla* de *Zoom*, logró que los estudiantes superaran su idea de que esta pudiera ser una tarea aburrida y ello dio sus frutos visibles en el diálogo y en la escritura de las producciones finales.
5. El aprendizaje del género relatos de terror a través de la escritura epistémica fue relevante. Los estudiantes se sintieron motivados ante una secuencia que no les pedía, directamente, contestar cuestionarios o escribir resúmenes (tareas que se llevan a cabo tradicionalmente frente a un texto literario). Los estudiantes disfrutaron plenamente la lectura e, incluso, la escritura. Esto se

evidenció en el hecho de que aportaban ideas y daban giros a las historias que se corregían en forma conjunta.

6. Las principales dificultades que se presentaron dentro del proceso ratifican que las circunstancias socioemocionales son parte del proceso educativo. Los cortes de luz en el sector redujeron el tiempo definido para las sesiones; la falta de hábitos de los participantes impidió que se desarrollara la secuencia como se había planificado. El confinamiento por la pandemia por COVID 19 obligó a los jóvenes a asumir una doble responsabilidad: estudiar y colaborar en casa al mismo tiempo. Se registraron casos de violencia intrafamiliar, el fallecimiento de una madre de familia y un caso de deserción escolar.
7. A pesar de todas las dificultades expuestas, la escritura puede lograr un efecto catártico en los jóvenes. Los personajes de las producciones reflejaron la situación que sus autores vivían en casa. Esto convierte la escritura en un tesoro de riqueza, no solo cultural, sino emotiva, capaz de producir encuentros con otros chicos de su edad y de otras zonas rurales a través de la lectura. En síntesis, la escritura es un mundo maravilloso que nos acerca a la vida de las zonas rurales.

Anexo

Resultados de las evaluaciones diagnóstica y final según las categorías evaluadas

CATEGORÍAS EVALUADAS	Evaluación inicial	Evaluación final
MACROESTRUCTURA DEL TEXTO		
Estructura y secuencia narrativas	60%	92%
Caracterización del discurso del género de terror	34%	83%
Intención comunicativa relacionada al género	60%	92%
SUPERESTRUCTURA DEL TEXTO		
Segmentación del texto	13%	92%
Segmentación y estructura de los párrafos	13%	83%
Concordancia sintáctica y coherencia oracional	13%	92%
Uso de conectores	20%	67%
Puntuación	20%	83%
MICROESTRUCTURA DEL TEXTO		
Segmentación léxica	80%	100%
Precisión léxica	73%	100%
Riqueza léxica	43%	88%
Ortografía	34%	100%

Referencias

- Bazerman, Ch (1988), *Shaping Knowledge. The genre and activity of the experimental article in science*, University of Wisconsin Press.
- Camps, A. (2013). Texto, proceso, contexto, actividad discursiva: punto de vista de diversos sobre la actividad de aprender y enseñar a escribir. En C. A, *Secuencias Didácticas para aprender a escribir*. (pp. 13-17). GRAO.
- Carlino, P (2013). Alfabetización académica diez años después. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 18(57), 355-381.
- Díaz-Barriga, F. & Hernández, G. (2010). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo. Una interpretación constructivista*. Cap. 5 y 7. 3ª. edición, Mc Graw Hill.
- Dysthe, O. (2013). Perspectivas teóricas sobre el diálogo y la enseñanza basada en el diálogo. En O. Dysthe, N. Bernhardt, y L. Esbjørn, *Enseñanza basada en el diálogo. El museo de arte como espacio de aprendizaje*. Skoletjenesten.
- Gee, J (2004), “Oralidad y literacidad: de El pensamiento salvaje a Ways with Words”, en Virginia Zavala, Mercedes Niño-Murcia y Patricia Ames (eds.), *Escritura y sociedad. Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas*, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Hernández-Sampieri, R., Fernández, C. y Baptista, P (2010), *Metodología de la Investigación*, Mc Graw Hill.
- Lea, M. & Street, B. (2006). The “Academic literacies” Model: Theory and Applications. *Theory into Practice*, 45(4), 368-377.
- Ministerio de Educación, (2016), *Currículo de los niveles de educación obligatoria*. [PDF]
- Miras, M, (2000) La escritura reflexiva. *Aprender a escribir y aprender acerca de lo que se escribe, Infancia y Aprendizaje*, 23:89, 65-80, DOI: 10.1174/021037000760088099
- Nievecela, N. de J., & Rodríguez, T. (2021). Estrategias metacognitivas en la escritura de folletos turísticos con estudiantes de Séptimo de Básica . *Pucara*, 1(32). <https://doi.org/10.18537/puc.32.01.08>
- Núñez, J. (2004), Los saberes campesinos: implicaciones para una educación rural. *Investigación y Postgrado* [online]. vol.19, n.2. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-00872004000200003&lng=es&nrm=iso
- Ong, W (1997) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. (traducción de Angélica Scherp) Fondo de Cultura Económica.
- Parodi, G (2009). Géneros discursivos y lengua escrita: Propuesta de una concepción integral desde una perspectiva sociocognitiva. *Letras*, 51(80), http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832009000300001&lng=es&tlng=es
- Pecorari, D. y Petrić, B. (2014). Plagiarism in second-language writing. *Language Teaching*, 47, 269-302.
- Rosli, N (2016). *Leer y escribir en tres asignaturas de una escuela secundaria a la que asisten alumnos de sectores socioeconómicos desfavorecidos* [Tesis] Facultad de humanidades y Ciencias de la educación, Universidad Nacional de la plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1237/te.1237.pdf>
- Sánchez, C (2007) *Aprendizaje y creación en la escuela rural*, *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (N.º 9) enero-julio, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.
- Street, B. (2004). Los Nuevos Estudios de Literacidad. En V. Zavala, M. Niño-Murcia, y P. Ames (Eds.), *Escritura y Sociedad*.

Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas (pp. 81-107).

Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Villavicencio, M & Molina, E (2017). La escritura epistémica: experiencia en la asignatura narrativa latinoamericana, *Acción pedagógica*, (N.º 26), Enero – Diciembre, pp. 88-95.

LA LEYENDA COMO RECURSO DIDÁCTICO QUE MOTIVA LA LECTURA INFERENCIAL

The legend as a didactic resource that motivates inferential reading
A lenda como recurso didático que motiva a leitura inferencial

Alexandra Chumbe Mejía

Universidad de Cuenca

lcda_achumbe@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4931-3468>

Recibido: 12 - 10 - 2022
Aprobado: 16 - 06 - 2023
Publicado: 30 - 06 - 2023

Cómo citar:

Chumbe, A. (2023). La leyenda como recurso didáctico que motiva la lectura inferencial. *Pucara* 34(1), 112-122.

Resumen: A través de la observación empírica se identificó una necesidad de mejora en las habilidades de lectura inferencial en una población de estudiantes de educación general básica de la Escuela Fiscal “Ignacio Escandón” en la ciudad de Cuenca, periodo lectivo 2020-2021. Así, el presente trabajo tuvo como objetivo mejorar la comprensión lectora a nivel inferencial en dicha población, con una metodología cualitativa se realizó un diagnóstico que sustentó la construcción de una secuencia didáctica basada en el recurso narrativo de la leyenda para motivar la participación de estudiantes en las sesiones de aprendizaje. Se contó con una población de 25 estudiantes a quienes se aplicó los instrumentos de diagnóstico y a quienes se realizó la intervención didáctica. Los hallazgos permitieron evidenciar que la secuencia didáctica diseñada apoyó la mejora en dimensiones que fortalecían la capacidad crítica y reflexiva de los estudiantes, por lo que se recomienda el uso de instrumentos similares para responder a las necesidades de los estudiantes a mediano y largo plazo.

Palabras clave: Lectura inferencial, planificación curricular, secuencia didáctica.

Abstract: Through empirical observation, a need for improvement in inferential reading skills was identified in a population of Basic General Education students from Escuela Fiscal “Ignacio Escandón” in Cuenca, 2020-2021. Accordingly, the objective of this study was to improve inferential reading comprehension in this population. With a qualitative methodology, a diagnosis was made to support the construction of a didactic sequence based on the narrative resource of traditional stories to motivate student’s participation in classroom. There was a population of 25 students to whom the diagnostic instruments were applied and didactic intervention was carried out for. The findings showed that the design of a didactic sequence based on traditional stories supported the improvement in dimensions that strengthened the student’s critical and reflective capacity, so the use of similar instruments is recommended to cover student’s need for medium and long term.

Keywords: Inferential reading, curricular planning, didactic sequence.

Resumo: Através da observação empírica, foi identificada uma necessidade de melhorar as competências de leitura inferencial numa população de estudantes do ensino geral básico na Escola Pública “Ignacio Escandón”, na cidade de Cuenca, ano lectivo 2020-2021. Assim, o objectivo deste estudo foi o de melhorar a compreensão da leitura a nível inferencial nesta população. Utilizando uma metodologia qualitativa, foi realizado um diagnóstico para apoiar a construção de uma sequência didáctica baseada no recurso narrativo da lenda para motivar a participação dos estudantes nas sessões de aprendizagem. Havia uma população de 25 estudantes a quem foram aplicados os instrumentos de diagnóstico e a quem a intervenção didáctica foi levada a cabo. Os resultados mostraram que a sequência didáctica concebida apoiou a melhoria de dimensões que reforçaram a capacidade crítica e reflexiva dos estudantes, de modo que se recomenda a utilização de instrumentos

semelhantes para responder às necessidades dos estudantes a médio e longo prazo.

Palavras chave: Leitura inferencial, planeamento curricular, sequência didáctica.

1. Introducción

1.1. La lectura como proceso vinculado al desarrollo del pensamiento humano.

La lectura es una competencia básica para el ser humano en tanto acto que precede al aprendizaje; moviliza una serie de conocimientos, habilidades y procesos que incluyen el conocimiento del léxico, la morfología, la sintaxis y la semántica, la capacidad de razonamiento, la atención, la memoria de trabajo y la memoria a largo plazo, la capacidad de análisis y de síntesis (Meister & de Santana, 2019).

Según Hoyos & Gallego (2017), la lectura puede ser definida como un proceso vinculado a la construcción del conocimiento humano, en el cual el lector aplica estrategias, compone significados abstractos y genera reflexión; en este sentido, el proceso lector “implica una interacción entre el texto, el contexto y el lector en una extracción y construcción de significados” (p. 25).

Como se sustentó, aprender a leer es adquirir una habilidad específica cuyo desarrollo es crucial para la adquisición de conocimientos y para el desarrollo cognitivo en general. De acuerdo con el aporte de Seidenberg & McClelland, (1989) la habilidad lectora implica cuatro niveles de procesamiento interdependientes:

- 1) En el nivel ortográfico, tras la recepción visual de las formas impresas, se produce el reconocimiento de los patrones de letras familiares.
- 2) Con el procesamiento de todas las letras que se emparejan fonéticamente se promueve la activación fonológica de la palabra (oír la palabra en la cabeza).
- 3) En el nivel de procesamiento del significado se activan todos los posibles sentidos de la palabra.
- 4) En el nivel de procesamiento contextual el significado se selecciona sobre la base de las pistas contextuales.

En el último nivel de procesamiento referido toman lugar implicaciones importantes para el desarrollo del pensamiento. Dentro de estas, se encuentra la habilidad de inferencia, la cual desempeña un papel fundamental en los procesos de aprendizaje, ya que siempre que se pretenda comprender materiales escritos, la capacidad individual de descifrar el significado de los contenidos adquiere una importancia crucial (Buslon & Alieto, 2019).

En concordancia con lo dicho, se ha desarrollado una categorización sobre los niveles de comprensión lectora, los cuales siguen una secuencia progresiva en cuanto a complejidad:

- a) **Nivel literal:** En este primer nivel cobra importancia la conciencia lingüística sobre las palabras; con base en el desarrollo de esta capacidad, se puede generar dos habilidades distintas: reconocer y recordar. Se reconoce la localización e identificación de elementos en el texto; los detalles como nombres, personajes, tiempos gramaticales; las ideas principales y secundarias; la relación causa-efecto; los rasgos argumentales, entre otros elementos. Por otro lado, se recuerdan hechos, épocas y lugares; detalles del texto; ideas principales y secundarias; rasgos de los personajes, entre los más importantes (Herrera et al., 2015).

- b) **Nivel inferencial:** La comprensión inferencial vincula al lector con el texto desde su experiencia personal. En este nivel es posible inferir detalles adicionales que el lector podría haber añadido, ideas principales, por ejemplo, la inducción de un significado o enseñanza moral a partir de la idea principal; ideas secundarias que permitan determinar el orden en que deben estar si en el texto no aparecen ordenadas; rasgos de los personajes o de características que no se formulan en el texto (Herrera et al., 2015).

La generación de inferencias es quizá la operación mental más importante. Los procesos inferenciales dan lugar a que los lectores generen información que no aparece directamente en el texto (es decir, evocando conocimientos previos) (Soto et al., 2019). Es importante destacar que la nueva información produce una comprensión más profunda, porque los lectores incluyen otros elementos semánticos en su representación mental de la información del texto. Así, las inferencias desempeñan un papel importante en la calidad de las representaciones mentales (Soto et al., 2019).

- c) **Nivel crítico:** La comprensión lectora en el nivel crítico implica que el lector se encuentra en la capacidad de generar juicios de valor sobre las ideas con las que ha tomado contacto. Generalmente, los juicios son aplicados a ámbitos como: la realidad o la fantasía, juicios de apreciación lectora; impacto psicológico y estético del texto, entre otras dimensiones complejas (Herrera et al., 2015).

Hablar de lectura crítica implica hacer referencia a la habilidad de escrutinio en la práctica discursiva; en este sentido, el ejercicio analítico del lector cobra preponderancia y conlleva el dominio integral de los niveles anteriores de la comprensión lectora (Cardona Torres & Londoño Vásquez, 2016).

Una vez resumidos los tres niveles, debe mencionarse que la comprensión lectora que apoya las habilidades inferenciales se entiende como un acto de comunicación que implica el entendimiento literal de ideas, además de la comprensión relacionada con el desarrollo de habilidades de orden superior (Thamrin & Agustin, 2019); este último aspecto depende de los procesos complejos del pensamiento e implica la interpretación, el análisis y la síntesis de la información (Ghaith & El-Sanyoura, 2019).

En concreto, el desarrollo de las habilidades de comprensión lectora comprende la realización de inferencias sobre las ideas principales, así como las relaciones causa-efecto implícitas, la comprensión de los referentes de pronombres y adverbios, la determinación del estado de ánimo y el propósito del autor, la extracción de conclusiones, la resolución de problemas y la evaluación de la exactitud, la adecuación, la parcialidad y la oportunidad de la información (Ghaith & El-Sanyoura, 2019).

Considerando lo mencionado, puede decirse que la lectura no es solo un proceso que cobra sentido en el marco del abordaje curricular, sino que la lectura y habilidades de comprensión e inferencias son procesos que suponen un tratamiento integral del desarrollo del pensamiento en tanto capacidad humana y humanizante. Desde esta perspectiva la escuela, como institución social, está llamada a indagar: “¿qué hay en los textos o, más bien, en el modo en que nos aproximamos a ellos, que construimos representaciones muy superficiales que no logran anclarse en los conocimientos previos de manera constructiva y productiva?” (Parodi, 2010, p. 36).

El mejor medio para que el niño, joven o adulto tenga palabras de bien, de cultura, de humanismo, es decir, que tenga lenguaje, es desde la lectura. La lectura es de una seriedad vital en la formación de un individuo, tal como lo puede ser un plan de alimentación o de salud humana para que una persona pueda crecer sana (Guerrero-Jiménez, 2017, p. 3).

Para que la lectura cumpla su cometido en tanto acto que refuerza la capacidad del ser humano para comprender e incidir en su propia realidad, es necesario abordar la habilidad de inferir y, así, generar pesamiento crítico y reflexivo desde tempranas edades y en el medio en el cual los niños adquieren las bases de su desarrollo: la escuela.

1.2. La secuencia didáctica como apoyo a la enseñanza-aprendizaje

La herramienta de la secuencia didáctica no implica solamente del diseño distributivo de una secuencia de actividades a desarrollar en una hora de clase, sino que representa la complejidad de una construcción de situaciones de aprendizaje a través de las cuales los estudiantes generen sus conocimientos y desarrollen habilidades fundamentales.

Los estudios realizados desde hace tres décadas sobre secuencias didácticas sitúan este instrumento como una potente herramienta para enseñar lenguaje (Santolària Òrrios, 2019). Así, la secuencia didáctica es uno de los dispositivos de enseñanza que favorece el aprendizaje. De hecho, el uso de secuencias didácticas en los últimos treinta años ha sido prolijo y ha sido utilizado en todos los niveles educativos y en distintas lenguas (Santolària Òrrios, 2019).

En el caso de la didáctica de la lectura, se debe mencionar que el material empleado es fundamental en tanto estos recursos apoyan al proceso de actividades ordenadas que se orientan hacia el logro de un aprendizaje efectivo, cuyas acciones son manejadas y dirigidas por el docente dentro de un periodo de tiempo determinado (Rosero Morales et al., 2020). Además, los recursos didácticos son herramientas que pueden consolidar en los estudiantes diferentes capacidades como aquellas relacionadas con el sentido de indagación y reflexión.

1.3. La leyenda como recurso narrativo y didáctico

El recurso narrativo de la leyenda puede ser considerado como parte constitutiva de una estrategia didáctica orientada hacia la contextualización de contenidos en tanto facilita el contacto con lo histórico y cultural.

El prestar atención a una leyenda es una manera de mantener viva la memoria individual; con el uso de esta como recurso didáctico entre estudiantes, permite integrar sus mentes en la memoria de la historia de la humanidad, a partir de conocimientos cercanos a su entorno histórico y geográfico particular (Morote, 2017).

Las leyendas y cuentos narrados o leídos en voz alta crean vínculos de afectividad, que contribuyen a la satisfacción personal de los receptores. Desde el punto de vista psicológico, es interesante el aprendizaje significativo y lo pueden ayudar a formar personalidades equilibradas. Es, en suma, una actividad motivadora hacia la lectura y el aprendizaje.

2. Materiales y métodos

Se realizó una investigación de tipo cualitativo y de alcance experimental. Se trabajó con dos grupos de estudio: un grupo de control y un grupo experimental, en cuyos participantes se aplicó una secuencia didáctica que buscó fortalecer las habilidades lectoras de comprensión inferencial, apoyando las actividades de la secuencia en el uso de las leyendas como recurso narrativo.

2.1. Población

La población de estudio abarcó a un grupo de 25 estudiantes de 6to año de Educación general básica de la Escuela Fiscal Ignacio Escandón de la ciudad de Cuenca. Se emplearon criterios de pertinencia acordes al problema de estudio para elegir a los participantes del grupo control y del grupo experimental o de intervención.

2.2. Criterios

Los estudiantes cumplieron con los siguientes criterios:

- Asistir regularmente a clases dentro del centro educativo observado en el año lectivo 2020-2021.
- Tener autorización para su participación en el estudio, por parte de sus representantes legales a través de la firma de un consentimiento informado.

2.3. Criterios de exclusión

No se aplicaron criterios de exclusión en los participantes con base en características demográficas como género o edad.

2.4. Técnicas e instrumentos

En coherencia con el enfoque cualitativo, se desarrollaron estrategias para recabar información sobre las habilidades de lectura inferencial de los estudiantes. Las técnicas aplicadas fueron la observación participante con base en una lista de cotejo y las entrevistas semiestructuradas.

Las preguntas de las entrevistas para la recolección de datos fueron construidas con base en una revisión documental sistemática de producción científica sobre la temática de la lectura inferencial. Se identificaron los instrumentos más compatibles con la investigación desarrollada para su posterior aplicación, tomando en cuenta los objetivos del trabajo.

El cuestionario empleado para el diagnóstico de las habilidades inferenciales en las fases pre y post intervención con la secuencia didáctica contó con el respectivo proceso de validación y ajustes, previo a la aplicación experimental.

2.5. Procedimiento

Previo a la socialización de las leyendas como instrumentos para el diagnóstico de habilidades inferenciales, se tomó contacto con los representantes legales de los estudiantes que son parte del grupo de investigación, por tratarse de menores de edad. La vía de contacto fue grupal y se apoyó en la plataforma de comunicación virtual Zoom. A través de esta, se socializó la actividad propuesta para los estudiantes en el contexto de una investigación y se solicitó expresar la autorización para que los niños y niñas formen parte del proceso.

Luego se realizó la aplicación de dos leyendas con sus respectivas preguntas a los estudiantes del grupo. Este paso estuvo apoyado en la plataforma Zoom, a través de la cual la investigadora supervisó el proceso. Cabe destacar que, si bien los representantes de los estudiantes fueron los facilitadores presenciales del proceso, no tuvieron intervención alguna en el mismo.

La información obtenida gracias a la aplicación de la batería de preguntas para identificar habilidades de lectura inferencial en los estudiantes de EGB fue procesada a través de una valoración sobre las categorías de análisis que permitió obtener un diagnóstico pre y post aplicación de la secuencia didáctica. Esto dio lugar a la obtención de información correspondiente a las etapas anterior y posterior a la intervención, las mismas que fueron comparadas en sus resultados para, de esta manera, identificar falencias o mejorías en cuanto a las habilidades de comprensión inferencial en los estudiantes tras la aplicación de las estrategias diseñadas.

El trabajo desarrollado dio lugar a la profundización de las características de cada categoría de lectura inferencial, con base en el sustento de la información obtenida. Esto permitió el establecimiento de hallazgos finales y conclusiones que fueron plasmados en el presente informe.

2.6. Aspectos éticos

La recopilación de la información se desarrolló bajo los principios éticos de la investigación científica postulados por la *American Psychological Association* (APA), que contemplan estándares para el progreso en las diferentes fases de una investigación.

Además, previo a la recolección de información otorgada por los estudiantes participantes, se contó con la autorización de la institución educativa que fue escenario de investigación.

Así mismo, se solicitó que la participación de los estudiantes, por ser menores de edad, sea autorizada por sus representantes legales a través de la firma de un consentimiento informado en el cual se socializaron los objetivos de la investigación.

3. Resultados

Las categorías emergentes sobre las habilidades de lectura inferencial con base en las cuales se desarrollaron y aplicaron los instrumentos de la secuencia didáctica fueron las siguientes:

3.1. Reconocimiento de la idea general de la leyenda

Involucra la capacidad del lector para identificar ideas clave alrededor de las cuales surgen ideas secundarias que enriquecen una historia. En una primera instancia de aplicación de las leyendas al grupo de control y grupo experimental se pudo identificar que, de manera general el grupo de estudiantes denotaba una habilidad buena para señalar las ideas mencionadas en cada narración y se pudo identificar un refuerzo de esta habilidad en el grupo experimental una vez que fue aplicada la secuencia didáctica, lo cual da cuenta de que las estrategias a través de las cuales se genera un hábito lector y reflexivo en los niños sirven de apoyo.

3.2. Reconocimiento de estrategias discursivas para denotar ideas, sentimientos, convencer o refutar.

El reconocer estrategias que arman un discurso es la consecuencia de una representación mental sobre el significado de un texto; supone la transformación de símbolos (gráficos) lingüísticos en significados mentales e implica transitar desde un proceso inicial en la lectura hasta lograr la habilidad lectora que culmine en la percepción estética y placentera y en el desarrollo de la capacidad comprensiva e interpretativa (Cervera, 2008). Esta categoría de valoración obtuvo puntajes bajos en los dos grupos de estudiantes y se pudo identificar que, con la aplicación de la secuencia didáctica, el grupo experimental obtuvo una mejoría en sus habilidades para denotar ideas, refutaciones o expresar sentimientos sobre el mensaje de un texto. Especialmente, se evidenció lo mencionado al momento de plantear actividades en las que se requería una socialización grupal.

3.3. Identificación del propósito del autor de la leyenda

La valoración de esta área implica denotar intencionalidades en un texto socializado. Es importante que los estudiantes reconozcan que los textos tienen un propósito y una intención de comunicar: este es el principal motivo por el cual un autor escribe. Conforme se desarrollan las capacidades de observación, interpretación y análisis se va llegando a la comprensión de textos y de manera específica, a entender lo que el autor ha querido comunicar a través de lo que escribe.

En el marco de lo descrito, la dimensión valorada identificó que en los grupos de estudio los niños presentaron dificultades para reconocer unívocamente la intencionalidad del autor de cada leyenda y es un ítem que, de hecho, requirió de especial atención, incluso de manera posterior a la aplicación de la secuencia didáctica con el grupo intervenido. Con esta base, parecería ser que se trataría de una habilidad de complejidad

superior dentro de aquellas que involucran a las capacidades de lectura inferencial para el nivel de estudiantes observados.

3.4. Identificación de la dimensión temporal y espacial en la que se ubica el texto.

Dotar de dimensiones espacio-temporales a las acciones narradas en una historia o leyenda implica que el lector o en el caso de esta investigación, el estudiante, pueda ubicar en su pensamiento a los acontecimientos dentro de un contexto determinado y los relacione de ser el caso, con su propio contexto geográfico o época histórica. Al tratarse de leyendas que estuvieron contextualizadas en escenarios espaciales que coincidían con el lugar de residencia de los estudiantes, aunque en épocas diferentes, estas categorías fueron bien valoradas dentro de las habilidades inferenciales tanto antes como después de la aplicación de la secuencia didáctica.

3.5. Reconocimiento de la relación entre el título de la leyenda y la historia que cuenta.

La evaluación de esta dimensión de las habilidades inferenciales implica observar la capacidad de relacionar ideas en los estudiantes o lectores. Además, conlleva la habilidad de resumir la idea clave de un texto o leyenda para identificarla con un título. En los grupos de estudiantes, tanto en el grupo control como en el grupo de intervención o experimental, se identificó una buena habilidad de realizar este relacionamiento y fue así, un ítem que recibió refuerzo con la aplicación de estrategias para la lectura inferencial en los estudiantes que participaron.

3.6. Capacidad de expresión de un sentimiento o una reflexión sobre la historia que se desarrolla en la leyenda.

Esta habilidad valorada dentro de las capacidades inferenciales del lector indica la presencia de una aptitud para ejercitar la capacidad reflexiva y

generar, así, ideas creativas o expresión de sentimientos con base en el planteamiento textual de una leyenda. En la mayoría de casos, los estudiantes del grupo experimental y el grupo control denotaron una buena capacidad de expresar sentimientos con base en las historias que habían leído. No obstante, luego de tomar contacto con las estrategias diseñadas en la secuencia didáctica, se pudo observar un refuerzo en esta habilidad dentro del grupo experimental o de intervención, punto que puede estar directamente vinculado con el ejercicio regular de las habilidades lectoras en este conjunto de estudiantes.

3.7. Interpretación personal sobre la historia expresada en la leyenda.

Las habilidades inferenciales vinculadas al ejercicio lector implican también construir la capacidad de generar hipótesis alrededor del mensaje que da el texto. Respecto a esta habilidad, se encontró que la mayoría de estudiantes presentó, en mayor o menor medida, una habilidad para interpretar las leyendas socializadas desde sus propias ideas preconcebidas; sin embargo, también se evidenció que con la aplicación de la secuencia didáctica se pudo obtener interpretaciones más complejas en contenido en el grupo de estudiantes que fueron intervenidos con las estrategias diseñadas.

3.8. Generación de una conclusión personal sobre la historia presentada en la leyenda y una conclusión personal más allá de la historia, pero con base en ella.

Inferir en el ejercicio lector denota la habilidad de generar a más de hipótesis, conclusiones personales sobre lo leído y también sobre ideas que trascienden la historia socializada pero que se vinculan con su hilo narrativo o con alguna de sus ideas contenidas. Se observó que esta era una dimensión que requería refuerzo en el grupo de estudiantes, por lo que las estrategias diseñadas buscaron reforzar las capacidades inferenciales a través de varias dinámicas en las que los estudiantes del

grupo intervenido debían reflexionar y exponer sus opiniones y conclusiones sobre contenido textual.

3.9. Discusión

Según Barcenás Morales et al. (2019) los principales problemas a la hora de comprender textos escritos por parte de estudiantes de educación básica se evidencian en acciones como la dificultad al relacionar personajes y acontecimientos que se desarrollan en el espacio temporal de un texto; confusión en el significado de las palabras u omisión de aquellas que le dan sentido al texto; el uso de un vocabulario (a la hora del expresarse oralmente) que no es el adecuado; desmotivación permanentemente para leer y escribir; demostración de apatía y desinterés por participar en distintas actividades relacionadas con habilidades comunicativas, entre otras manifestaciones cuyos efectos se evidencian, según los autores citados, en el rendimiento escolar, teniendo en cuenta que la lectura es básica para los futuros aprendizajes. El panorama mencionado por los autores se confirma por la presente investigación, en el sentido que se evidencian falencias en las habilidades inferenciales que podrían mejorar con la aplicación de secuencias didácticas que se centren en el desarrollo de la competencia lectora en niveles avanzados de complejidad.

Sobre la realidad educativa observada, debe decirse también que en los últimos años se han ejecutado varios proyectos por parte del Ministerio de Educación del Ecuador, los cuales han tenido como meta trabajar en el nivel inferencial de comprensión lectora, tanto en estudiantes cuanto en docentes. Esto, debido a que se ha establecido que las deficiencias en las habilidades de lectura son adquiridas durante los primeros niveles formativos (Alarcón, 2017) y, por lo tanto, se requiere que los mismos docentes tengan refuerzo de estas capacidades para, así, poderlas reflejar en la aplicación de estrategias educativas en su respectivas instituciones.

En Ecuador el currículo oficial confirma el enfoque multidimensional que debe aplicarse a los procesos didácticos de la lectura. Así, en el nivel de educación general básica se ha definido que los docentes encargados de valorar la dimensión referente a las habilidades lectoras deben tomar en cuenta los siguientes elementos:

(...) el análisis de las relaciones explícitas entre dos o más textos; la identificación de las diferencias entre distintos tipos de texto y la elaboración de inferencias fundamentales, que permiten que los estudiantes de este subnivel adquieran la capacidad de comprender la estructura básica y los objetivos de los distintos textos seleccionados. (Ministerio de Educación del Ecuador, 2016, p. 686).

A continuación, se presenta una propuesta de lineamientos generales para generar una secuencia didáctica basada en el uso del recurso narrativo de la leyenda, herramienta que busca ser una alternativa para abordar la problemática observada, de acuerdo a las particularidades del caso de estudio y aplicable a casos similares.

3.9.1. Propuesta educativa: secuencia didáctica

En el aula de clase del sexto año de educación general básica de la Escuela Fiscal Ignacio Escandón, la cual está localizada en el sur de la ciudad de Cuenca, se encontró, con la aplicación de herramientas de diagnóstico previamente validadas, que los estudiantes que cursaban la materia de Lengua y Literatura, al responder a la actividad planteada sobre el análisis de textos que contenían dos leyendas tituladas: “María la guagua” y “El perro encadenado” presentaron algunas dificultades, específicamente en las siguientes áreas:

- Capacidad deductiva para recrear escenarios.
- Reconocimiento de los propósitos del autor de un texto.

- Identificación espacio-temporal en la que toma lugar una historia.
- Habilidad para generar inferencias sobre posiciones personales relacionadas con la emocionalidad.
- Dificultades en el ritmo y cadencia lectora.

Por tales motivos, se propuso aplicar una secuencia didáctica enfocada en el refuerzo de habilidades lectoras de tipo inferencial para el grupo de trabajo. Es importante indicar que, dentro de la malla curricular en la cual se llevó a cabo la adaptación de la secuencia didáctica propuesta, se consideraron ocho horas semanales asignadas a la asignatura de Lengua y Literatura.

Tomando como referencia el caso observado, se destacó que en la institución se valora tradicionalmente a la lectura de forma acumulativa, es decir, a través de resultados. Las sumatorias de estos ítems suelen ser calificaciones asignadas por los docentes respecto a elementos como la pronunciación al leer y la entonación utilizada por el estudiante; esto deja de lado la consideración de aspectos más cualitativos y que hacen referencia al enfoque multidimensional que defienden los autores citados con anterioridad, así como el propio currículo oficial del Ministerio de Educación.

En el caso de estudio, la falencia radicaba en que no se daban evaluaciones de la lectura con base en la motivación de los estudiantes respecto a elegir sus textos basándose en sus intereses personales; tampoco se tomaba en cuenta la habilidad de realizar inferencias en los educandos, o de construir hipótesis propias tras el contacto con ciertos contenidos textuales. Este sería un ejemplo que sustenta la necesidad de intervenir en el proceso educativo con evaluaciones pensadas y sustentadas desde la categoría de la multidimensionalidad.

En el caso de la valoración de la lectura, esta debe siempre considerar aspectos como la motivación y las habilidades de comprensión; así, se

fortalecería el enfoque transversal de la acción lectora, el mismo que conlleva trascender hacia una visión más integral sobre los beneficios que implica leer para el desarrollo del ser humano como ser crítico y reflexivo. Esta motivación es, precisamente, la que se ha retomado en la presente propuesta de secuencia didáctica.

La evaluación de la secuencia didáctica que se presente como propuesta, se realizaría con base en una lista de cotejo que apoye la indagación sobre aspectos de naturaleza cualitativa que, además, estén considerados a lo largo del proceso de aplicación de la secuencia didáctica diseñada. Adicionalmente se contará con una rúbrica de autoevaluación que retroalimente el proceso en su totalidad.

4. Conclusiones

Se concluyó la importancia de generar estrategias educativas que refuercen las habilidades críticas e inferenciales en la lectura de los estudiantes. Este refuerzo permitirá consolidar, no solo un hábito lector, sino la capacidad de contacto con el mundo e interpretación de los significados en diferentes áreas del conocimiento.

Sobre los resultados obtenidos con la aplicación de la secuencia didáctica, se puede destacar que, en la primera etapa del estudio, se evidenció que los estudiantes presentaron algunas dificultades para leer, con implicaciones inferenciales, textos de leyendas. La teoría analizada permitió, a su vez, destacar y corroborar la importancia del conocimiento previo en el desarrollo de la capacidad inferencial para comprender un texto.

Además, dada la dificultad manifestada por los estudiantes para comprender algunas dimensiones que denotan habilidades reflexivas e inferenciales, se concluye que es necesario orientar el proceso lector utilizando una variedad de estrategias didácticas que apoyen la

consolidación de la capacidad de inferir, de ser creativos y de reflexionar más allá del nivel literal.

Referencias

- Alarcón, R. (2017). Las tradiciones orales manabitas como aporte al desarrollo de la comprensión lectora en estudiantes universitarios. *Revista de Lenguas Modernas*, 0(26), 7–9.
- Barcenas Morales, M. C., Mercado, P., & Carrascal Torres, N. (2019). Mediaciones Tecnológicas para el desarrollo de la competencia semántica comunicativa- lectura inferencial en básica primaria. *Assensus*, 4(6), 26–42. <https://doi.org/10.21897/assensus.1723>
- Buslon, J. B., & Alieto, E. O. (2019). Lexical inferencing strategies and reading comprehension in English: A case of ESL third graders. *Asian EFL Journal*, 22(1).
- Cardona Torres, P. A., & Londoño Vásquez, D. A. (2016). El sentido de la lectura crítica en contexto. *Katharsis*, 22, 375. <https://doi.org/10.25057/25005731.835>
- Cervera, Á. (2008). Estrategias discursivas para la comprensión lectora de textos. *Diálogos de La Lengua*, 7–10.
- Ghaith, G., & El-Sanyoura, H. (2019). Reading comprehension: The mediating role of metacognitive strategies. *Reading in a Foreign Language*, 31(1), 19–43. <http://nflrc.hawaii.edu/rfl>
- Guerrero-Jiménez, G. (2017). *Lecturas Viajeras*. Ianua Editora. http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/ciefe/pdf/03/cvc_ciefe_03_0007.pdf
- Herrera, L., Hernández, G., Valdés, E., & Valenzuela, N. (2015). Dialnet-NivelDeComprensionLectoraDeLosPrimerosMediosDeCole-6429438. *Foro Educativo*, 125–142.
- Hoyos, A., & Gallego, T. (2017). Dialnet-DesarrolloDeHabilidadesDeComprensionLectoraEnNinos-

- 7795812... *Revista Virtual Universidad Católica Del Norte*, 51, 23–45.
- Meister, R., & de Santana, J. (2019). READING ALOUD : LINGUISTIC VARIATION AND THE Introdução. *Ilha Do Desterro*, 72(3), 41–62.
- Ministerio de Educación del Ecuador. (2016). Lengua y Literatura en el subnivel Medio de la Educación General Básica. In *Educación General Básica Media: Lengua y Literatura* (p. 125). <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/12/GUIAS-DE-IMPLEMENTACION-DEL-CURRICULO-DE-LENGUA-SUBNIVEL-ELEMENTAL.pdf>
- Morote, P. (2017). Las leyendas y su valor didáctico. *Centro Virtual Cervantes*, 391–403.
- Parodi, G. (2010). *Comprender y aprender a partir de los textos especializado en español*. 23. http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/ciefe/pdf/03/cvc_ciefe_03_0007.pdf
- Rosero Morales, E. del R., Ruiz Morales, M. I., Pérez Constante, M. B., & Mayorga Jácome, L. C. (2020). Proceso didáctico y destrezas en la lectura en niños de primer año de educación básica. *Horizontes. Revista de Investigación En Ciencias de La Educación*, 4(16), 634–644. <https://doi.org/10.33996/revistahorizontes.v4i16.142>
- Santolària Örrios, A. (2019). La secuencia didáctica: un instrumento para escribir textos en Educación Infantil. *Didáctica. Lengua y Literatura*, 31, 285–302. <https://doi.org/10.5209/dida.65953>
- Seidenberg, M. S., & McClelland, J. L. (1989). A Distributed, Developmental Model of Word Recognition and Naming. *Psychological Review*, 96(4), 523–568. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.96.4.523>
- Soto, C., Gutiérrez de Blume, A. P., Jacovina, M., McNamara, D., Benson, N., Riffo, B., & Kruk, R. (2019). Reading comprehension and metacognition: The importance of inferential skills. *Cogent Education*, 6(1). <https://doi.org/10.1080/2331186X.2019.1565067>
- Thamrin, N. R., & Agustin, S. (2019). Conceptual Variations on Reading Comprehension Through Higher Order Thinking Skills (Hots) Strategy. *English Review: Journal of English Education*, 7(2), 93. <https://doi.org/10.25134/erjee.v7i2.1777>

INFANCIAS Y LECTURAS: EL PENECA EN CHILE E HISPANOAMÉRICA

Clara Parra, Paulina Daza, Marcia Martínez
Limache: Provincianos Editores, 2023, 200 páginas.

Tomás Cornejo

Universidad Metropolitana de Ciencias de la
Educación, Chile
tomas.cornejo@umce.cl

Para comenzar, nada mejor que un testimonio: “mi madre me enseñó a conocer las primeras letras del silabario, que las aprendí en muy poco tiempo, y apenas pude leer algo, dejé el silabario a un lado y seguí leyendo los libros católicos que tenía mi madre, y que me gustaron tanto que los seguí leyendo toda la vida”, rememora Benito Salazar Orellana en *Memorias de un peón-gañán*, recordando hechos de cuando tenía unos 10 años, por allá por 1902, y vivía junto a su familia como inquilinos de un fundo que distaba una hora a caballo del pueblo más próximo.

Al igual que varios de los *puetas* que daban vida a la Lira Popular, no fueron pocos los hombres o las mujeres que hacia fines del siglo XIX se iniciaron en la lectura con textos religiosos. El libro que aquí reseñamos, fruto de una investigación colectiva patrocinada por el Fondo del Libro y la Lectura, atestigua un cambio, un verdadero relevo en el aprendizaje de las primeras letras que, a partir de los albores del XX, se apoyó en la prensa. En específico, en lo que nos toca, las revistas. Esto es parte de la larga secularización experimentada por las sociedades latinoamericanas, lo que podríamos expresar como reemplazo de la Iglesia por otras instituciones como el Estado -cuestión que se vuelve concreta en la escuela- o, en este caso, el mercado.

Se trata de un mercado de bienes impresos, muy disputado y variado, tanto desde el punto de vista de la oferta como de las posiciones políticas de los productores. Hubo además actores muy disímiles (sindicatos, gente de letras, asociaciones científicas, partidos políticos, empresarios) que se disputaron el favor del público y hubo algunos, como la empresa Zig-Zag, que se atrevieron a innovar

y llegaron a transformarse en actores preponderantes, gracias a su capacidad de gestión empresarial moderna y a sus políticas editoriales que diversificaron su oferta, en busca de distintos públicos específicos.

Fue un proceso histórico con más de una contradicción, porque *El Peneca* -al igual que otros impresos de la época- también cumplió funciones eventualmente civilizatorias, así como cívicas o nacionalistas, asunto que constituye una suerte de religión secular, a lo cual se agrega un cometido que se concebía como “misión espiritual” por parte de su equipo directivo.

Una de las vertientes en que esto se materializó fue una suerte de asistencialismo impulsado por el semanario durante el período más fructífero y recordado de su existencia, bajo la dirección de Roxane. Ella actuó desde *El Peneca* y más allá del mismo, organizando y realizando distintas iniciativas que demuestran un genuino interés por las infancias pobres, como las reconocidas colonias escolares de vacaciones, según se expone en el segundo capítulo del libro. Recordemos que éste era un derecho social emergente y una costumbre desconocida para la mayoría de la población del país, lo mismo que viajar o disfrutar de atractivos naturales en tiempos de “ocio” o descanso del trabajo.

Así se expresó uno de los aspectos de aquello que las autoras plantean como “modernización desigual”: dada la precariedad material de nuestras sociedades y de la injusticia social reinante, no era el Estado el que proveía protección y las necesidades eran parcialmente satisfechas con iniciativas privadas que prolongaban las prácticas de beneficencia de las elites decimonónicas.

Un aspecto del desenvolvimiento de *El Peneca* que llama la atención es su prolongada vida, desde 1908 hasta 1960. Puede que no sea discordante con publicaciones para la infancia de otros países que han tenido una existencia tanto o más larga, pero sí contrasta –y mucho- la aparente estabilidad de este proyecto editorial con la manifiesta inestabilidad política e institucional del Chile del siglo XX: el semanario vio desfilar y caer regímenes de gobierno y cambios constitucionales, tanto como el paso de una república oligárquica al surgimiento de una más democrática, provista de un Estado que intentó dotarse de herramientas para otorgar protección a los más desposeídos.

Pienso, en particular, en el período del Frente Popular (1938-1952), cuyos muy disímiles gobiernos trataron de implementar políticas culturales apelando a una reconfiguración de la nación y de aquello que se supone es su sustento, el pueblo. Por necesidad y por la evidencia del contexto cambiante de intercambio de símbolos y mercancías a nivel global que tuvo lugar a mediados del siglo XX, tales esfuerzos se emprendieron tomando en cuenta las transformaciones de la cultura popular de masas, donde el cine, la radio y las propias publicaciones periódicas habían abierto otros horizontes de sentido.

Por las mismas razones, al momento de pensar en las prácticas lectoras de niños y niñas, así como en el accionar de las publicaciones impresas enfocadas en ello, resulta útil un marco de análisis transnacional. Este libro y el proyecto de investigación del cual emana lo contemplan sobre todo en una dirección, la de las prácticas de recepción de *El Peneca* en otros países, donde se crearon tal vez comunidades de lectura específicas, modeladas por tradiciones o adaptaciones locales respecto al acto de descifrar un texto escrito o un conjunto de imágenes, o bien de concebir un objeto impreso como algo cotidiano/pasajero o algo extraordinario/permanente. Tales diferencias plausiblemente pueden provenir de las tasas de escolaridad –aunque *El Peneca*, nos recalcan Paulina, Clara y Marcia- alentó un espacio de autonomía, sin la mediación de adultos presentes (pero aquí, por invocar a Jesús Martín-Barbero, podríamos decir que el medio es la mediación).

La dinámica transnacional se da por igual en la dirección inversa, entendida como circulación de gustos literarios, modelos editoriales, lenguajes gráficos, técnicas periodísticas, concepciones sobre la niñez, mecanismos de fidelización de audiencia, innovaciones tecnológicas, etc., desde diversos centros metropolitanos hacia América Latina y hacia Chile en particular. Esto se verificó además a nivel regional, ya que tanto México como Argentina contaban con una industria gráfica muy potente, conocida y seguida en Chile por varias generaciones. Dos ejemplos que involucran audiencias infantiles: *Billiken*, en el caso de un título puntual; y la Editorial Novaro, que tuvo la licencia de numerosas historietas o comics estadounidenses para traducir y distribuir en Latinoamérica, lo que llenó de vaqueros y superhéroes los kioscos nacionales a mediados del siglo XX.

Al respecto, las transformaciones en el tipo y la cantidad de material literario o visual que manifiesta *El Peneca* a lo largo del tiempo, se explica no sólo por los cambios en los equipos directivos y de colaboradores, sino también por los factores externos antedichos, donde se incluye la competencia directa en la búsqueda del público infantil (¿cuándo y cómo se instaló Disney con todos sus títulos?), pero asimismo los cambios generacionales referidos a qué quieren niños y niñas como clientes o lectores.

Para aquilatar lo anterior es relevante el rol desempeñado por la empresa editora del semanario analizado en este estudio. Zig-Zag levantó un verdadero conglomerado cuyos vastos alcances llevaron la producción editorial chilena a varios países latinoamericanos. Como bien apuntan las autoras del libro, esta firma abarcó un gran arco de publicaciones de carácter especializado (deportes, espectáculos, “para las mujeres”), como misceláneo o magazinesco, partiendo por la edición de la “nave insignia”, el propio semanario *Zig-Zag*, de rutilante éxito de público y comercial que terminó dando nombre a todo este emporio cultural. Sería muy bueno contar con más informaciones y más trabajos sobre este aspecto de las cuestiones involucradas en los hechos culturales, salir de esa especie de sacralidad que a veces parecemos otorgar a las artes o la literatura y recordar que, junto con ser actividades del espíritu, lo son también de la materia. El libro de Paulina, Clara y Marcia se aventura por uno de esos senderos poco transitados en nuestro país, pero no por la vereda de la empresa o lo que subyace a las estrategias de los productores, sino poniendo el foco en los lectores y las lectoras, cuyos actos de lectura cambiantes y diversos constituyen el centro de análisis. Lo fundamental, como ellas plantean, se da en esos momentos, en la recepción, cuya fugacidad intenta revertirse parcialmente con un ejercicio de memoria.

Quisiera referirme también a dos asuntos de gran interés que se desarrollan en los capítulos finales del libro. A medida que se pasan sus páginas, quedan en la retina varias de las portadas de la revista que éste reproduce, muchas de ellas ilustradas por Coré (Mario Silva Ossa), donde además de advertirse la maestría en el uso del dibujo y el color, así como la sofisticación del contenido gráfico, es notorio el hecho de que se repita al propio *Peneca* como parte de la composición. En efecto, podemos ver en las portadas a niños y niñas de distintas edades leyendo *El Peneca*, o a un abuelo y su nieto disfrutando distintos

números de la revista, a niños suplementeros voceando una nueva edición en la calle, a personajes de fantasía escapándose de sus páginas, etc. Este carácter de auto-referencialidad es sumamente interesante y da cuenta de la madurez alcanzada por sus creadores. No es una invención suya, claro está, pues fue utilizado por varias publicaciones de largo aliento, pero es sugerente que apareciera con cierta frecuencia en una publicación destinada a niños y niñas. Alcanza un alto grado en el número celebratorio de los 42 años de trayectoria, en cuya portada se aprecia a un niño sentado junto a una niña, quien rompe la “cuarta pared” y dirige su mirada a la audiencia -a nosotros- *Peneca* en mano. Pueden verse aquí sugerentes reflexiones poéticas hechas con imágenes visuales sobre la lectura, lo imaginario, la(s) literatura(s)... El pequeño que desde esa portada levanta sus ojos de las páginas de *El Peneca* y nos mira, ¿ha interrumpido realmente el acto lector? ¿O estará leyendo en ese ejemplar de noviembre de 1949 una historia futurista sobre unas sabias e intrépidas académicas que investigan sobre la revista y quienes la leen?

La presencia de niños y niñas como parte del elenco de representaciones visuales del semanario es el segundo asunto. Las autoras plantean que este proyecto editorial fue socialmente transversal y puede verse desfilar por sus páginas a infantes de todas las clases sociales, desde aquellos que en los primeros años de publicación enviaban sus fotografías -en una época en que era un artilugio tecnológico más bien exclusivo-, hasta las ilustraciones de niños trabajadores, cuando el trabajo infantil era muchísimo más común que hoy. Sobre este punto me permito diferir e introducir un matiz. La representación gráfica de niños y niñas es sorprendentemente homogénea en el color de piel, cuyo tono es muy claro, denotando un fenotipo “blanco”. Sorprendente, por tratarse de una producción cultural surgida en un país y en un continente donde el racismo es indisoluble de las diferencias de clase y donde contamos con una variedad étnica muy rica, ¿puede ser esto parte del “corral” de protección infantil construido por *El Peneca* sobre el cual argumenta el libro? Además de obliterar las guerras mundiales, de ese modo se dejarían de lado los conflictos latentes no tan latentes en cada país latinoamericano.

Para finalizar, junto con felicitar al equipo de investigadoras por haber realizado este proyecto e invitar a leer parte de sus resultados sistematizados en el libro, aludiré a una faceta específica del problema de la recepción. Este constituye uno

de los mayores desafíos en las pesquisas que se inscriben en una lógica social de los fenómenos culturales. El escollo es mayor cuando intentamos estudiarlo para eventos ocurridos en el pasado y que, por su propia naturaleza, son íntimos, evanescentes y parecen ocurrir sólo en la subjetividad de los individuos. Aquí reside uno de los nudos de la historia cultural, y este libro realiza propuestas muy sugerentes que pueden continuarse o profundizarse en el futuro. Primero, al considerar las muchas o pocas revistas que los niños y las niñas lectores de *El Peneca* atesoran como patrimonio personal o familiar: no son monumentos públicos ni grandes obras, pero sí objetos utilizados y dotados de valor a lo largo del tiempo. Segundo, el interés por las marcas de uso que los ejemplares evidencian en su materialidad: los nombres inscritos como marca de propiedad, los crucigramas completados o a medio completar, los juegos resueltos y todo tipo de anotación o marginalia dejado por las manos de quienes dieron distintos usos a la revista. Todo aquello que se ha considerado como “rastros lectores” son una invitación abierta a seguir indagando lo que hacían los niños y niñas del ayer.

PEPITAS DE CALABAZA

Por **Oswaldo Encalada Vásquez**

Ciudad Calabaza es la capital del rico, grande y poderoso País de las Calabazas, lugar que está situado más allá del Monte de Piedad.

En esta afamada ciudad viven muchas personas; pero también, naturalmente, muchas, muchísimas calabazas. Las hay de todos los tamaños, desde las chiquitinas hasta las gigantazas, porque todas son calabazas. Las hay también de todos los colores y de todas las formas que se puedan imaginar.

El 30 de febrero es día de fiesta en Ciudad Calabaza. Se celebra, en esta fecha, el aniversario de la gran victoria que consiguieron en la guerra con el poderoso ejército de los pepinos, dirigido por el rey Pepino Octavo, el del ojo seco. Las tropas del País de las Calabazas estuvieron comandadas por el bravo y aguerrido Mayor Calabaza, el gran héroe, aunque él, por sencillez, prefiere que lo llamen, simplemente, Calabaza Mayor. En ese día de fiesta el Mayor Calabaza desfila con el traje especial de gran parada, con boina negra, y en su pecho lleva, colgadas, las innumerables medallas que recibió a causa, no de las muchas heridas ganadas en combate, sino de las muchísimas lágrimas que derramó en la contienda, porque los pepinos atacaron con rodajas de cebolla y, como todo el mundo sabe, las cebollas hacen llorar a las personas y ni se diga a las calabazas, así sean calabazas militares. Mientras que las tropas del País de las Calabazas atacaron con tomates.

–Era de ver –dicen los historiadores calabacinos– cómo de un tomatazo descalabraban para siempre a un pepino y lo dejaban listo para servirlo en ensalada.

En ese día hay desfiles de estudiantes calabazas. Son los más airosos y gallardos porque no se ocupan de nada, puesto que son calabazas. Van uniformados en rígidas escuadras. Hay carrozas, arcos triunfales, carros alegóricos que reconstruyen la inmortal guerra. Los únicos que en ese gran día no quieren salir a la calle, por la vergüenza, son los enamorados a quienes les han dado calabazas.

Hay habitantes que se disfrazan de calabaza o de pepita de calabaza –que son los más finos y elegantes – y se pasean por entre la gente, con mucha prosa, porque dicen que son los que más cerca están de ser calabazas. Se ven familias enteras disfrazadas: el padre, la madre, los hijos y hasta las mascotas.

Pero, talvez lo más importante de estas fastuosas celebraciones es que en ese día se cumple la única y más renombrada Fiesta de las Pepitas de Calabaza. Y toda la fiesta radica en formular preguntas y en encontrar respuestas. Los premios se otorgan a la mejor pregunta y a la mejor respuesta.

Existe, desde hace mucho, en Ciudad Calabaza, un selecto club llamado el Club de los Preguntones. Sus miembros son siempre niños que han aprendido a preguntar, porque formular una pregunta no es fácil. Hay que recibir mucho entrenamiento en las mejores escuelas de Ciudad Calabaza, y con los mejores maestros. Hay que saber cómo iniciar una pregunta, qué tono o qué tonillo ha de usarse para no asustar. Así, por ejemplo, los más acreditados manuales aconsejan que una pregunta comience llamando la atención del preguntado. De ese modo, se forma una especie de alianza amigable entre el preguntón y el preguntado. Y el preguntado, mirará de buena gana y con mejor cara al preguntón. De no ser así, la cuestión se enreda y el preguntón se queda con media palabra en la boca y el preguntado se aleja echando chispas.

Dicen que la mejor manera es comenzar llamando la atención, de esta manera:

–Don Tiburcio, oiga usted...

Luego de esto ya puede atreverse uno a soltar la pregunta. Y mejor todavía, dicen, si es que cerca del principio, se ha puesto el saludo, como una pequeña alfombra de bienvenida.

–Buenos días, don Tiburcio, oiga usted...

Como es día de fiesta, la gente está en libertad de preguntar a cualquier persona y en cualquier parte: en el mercado, en la calle, en el parque donde está el monumento al Mayor Calabaza, en la botica y en la rebotica, en clase, en la sala y en la antesala, en la iglesia, en el banco y en el sotabanco, en la feria y en el cementerio, en el campanario y en cualquier lugar solitario, en la tienda y en la trastienda. Se pregunta al panadero y al que toca el pandero, al ingeniero, al oficinista, al alegre, al pesimista. Se pregunta al enamorado, al mendigo, al que camina pateando piedritas, a la embarazada, a la abuela, al chofer de la ambulancia, al heladero que ofrece helado de coco para el loco, helado de mora para la señora...

Se entregan dos premios. El primero, que dicen es el de extraordinario valor, se lo entrega a quien formuló la mejor pregunta, y es una pepita de calabaza; pero de oro, colgada de una cadena que no es de oro sino de oropel. Esta pepita se la lleva en el cuello y sirve de distintivo para reconocer a los grandes afortunados. Además de este muy prestigioso premio ganan otras ventajas, como recibir descuentos en los boletos del circo, poder acercarse un poco más y ver mejor a los animales del zodiaco; escuchar los mejores chistes, reír más alto, leer los mejores cuentos para niños, tener mejores sueños, mirar las estrellas más brillantes, disfrutar más de la magia y de los payasos, oír con más claridad el canto de los pajaritos, sentir muchas más cosquillas que el resto...

El segundo premio es idéntico al primero; pero al revés: la cadena es de oro, y la pepita, de oropel. Este premio se lo entrega a quien ofreció la

mejor respuesta. Además, los ganadores son condecorados con la apreciada Orden de la Real Calabaza.

Para ese día está ya nombrado un jurado muy especial y muy estricto, que va detrás de cada preguntón, listo para escuchar la pregunta, y mucho más, para escuchar la respuesta, para, al final del concurso, seleccionar a los triunfadores.

La primera en preguntar fue Carolina. Se llegó hasta la tienda de doña Bertha y dijo:

–Buenos días, doña Bertha, ¿tendrá, por acaso, mostaza?

Y doña Bertha le respondió:

–Ni pimienta ni mostaza, porque hoy solo vendo pepitas de calabaza.

La gente que estaba cerca aplaudió durante un buen rato, mientras el jurado tomaba nota en unos cuadernitos que tienen forma de calabaza.

La segunda en preguntar fue Cristina. Se acercó a don Justo, el panadero:

–Buenos días, don Justito, oiga usted, entre sus muchos panes ¿tendrá, por acaso, una hogaza?

–No tengo palanqueta ni hogaza, porque solo hago pan con forma de pepitas de calabaza.

El tercero en preguntar fue Julián. Se acercó al vendedor de golosinas:

–Oiga usted, don Genaro, ¿tendrá un poco de melaza?

–No tengo miel ni melaza porque hoy solo despacho pepitas de calabaza.

El cuarto en preguntar fue José Antonio, que se llegó a una botica y preguntó:

Buenos días, doctor Juan, ¿por acaso tendrá mentol chino y gasa?

– No tengo mentol chino ni gasa porque hoy solo vendo pepitas de calabaza.

El quinto en preguntar fue César, el mejor alumno antes de ingresar a la escuela. Fue a la papelería y dijo:

– Buenos días, doña Marcia, ¿por acaso tiene papel de estraza?

Ni papel de seda ni papel de estraza, porque solo tengo pepitas de calabaza.

El sexto en preguntar fue Andresillo, el de los ojos muy vivos.

–Buenos días, señora cuyo nombre no me sé, ¿puedo subir a su terraza?

–No puedes, pequeñín, porque ahí estoy secando mis pepitas de calabaza.

El séptimo fue Carlitos, el pequeñuelo. Se acercó a un vendedor de talismanes detrás de la puerta de Santo Domingo.

–Señor, buenos días, ¿tendrá algún talismán para mi casa?

–El talismán más seguro es tener en casa, pepitas de calabaza.

La octava fue Juliana, la bailarina. Se acercó a un curandero que vendía aguas medicinales en el mercado de El Arenal.

–Buenos días, señor, ¿tendrá, talvez, agua de linaza?

–Ni agua de coco ni agua de linaza, porque solo vendo jarabe hecho con pepitas de calabaza.

La novena fue Luzmila, que se acercó a una tienda de ropa, la más elegante y fina de toda Ciudad Calabaza, donde se vendían los abrigos más caros, recién llegados desde El otro mundo, que así se llamaba la sastrería de la esquina del cementerio.

–Buenos días, doña Carmen, ¿tendrá usted una chompa para la ratona Tomasa?

–Yo vendo para la lechuza, una caperuza; una gabardina, para la gallina, y para la ratona Tomasa, pepitas de calabaza.

La décima fue Lorena, la hija del maestro tejedor de sombreros.

–Buenos días, doña Carlota, ¿por acaso vende uvas pasa?

–Ni ciruelas ni uvas pasa, porque yo solo vendo pepitas de calabaza.

La undécima fue Gladys, la de la risa fresca, que se acercó a un sacerdote que estaba mirando su libro de horas. Cuando lo hubo cerrado, ella dijo:

–Buenos días, señor cura, ¿cómo me puedo defender del mundo?, ¿podré usar una coraza?

–La mejor defensa no es una coraza sino tener siempre a mano, pepitas de calabaza.

La duodécima fue Angelina, que se acercó a don Francisco, el profesor de geografía, y le preguntó:

–Buenos días, maestro Francisco, ¿me puede decir dónde queda el río Pastaza?

–Ni el Palora ni el Pastaza, porque hoy solo enseño sobre las pepitas de calabaza.

La décima tercera fue Analía, que se acercó al profesor de lenguaje y le dijo:

–Buenos días, señor Raúl, ¿cómo podré hablar sin sentir que me han puesto una mordaza?

–Si tu lengua se traba o si te ponen mordaza, resuelve pronto el asunto con pepitas de calabaza.

El décimo cuarto fue Miguelín, el del pelo ensortijado. Se acercó a una monja recién comulgada y le dijo:

–Sor Imelda, buenos días tenga usted, ¿y cómo hacer si el mundo me rechaza?

–Si el mundo es feo y te rechaza. No te apures, consíguete pronto pepitas de calabaza.

La décima quinta fue Marinela, que se llegó a su maestra de Lugar Natal y le preguntó:

–Buenos días, tenga usted, Srta. Silvia, ¿sabe dónde queda la calle Muñoz Vernaza?

–Ni Muñoz Chávez ni Muñoz Vernaza, porque hoy solo sé dónde quedan las pepitas de calabaza.

La décima sexta fue Martina, la de los ojos más vivos que un jurupi. Ella había descubierto en el parque a una señorita disfrazada de pepita de calabaza y que estaba sentada en una de las bancas. Se acercó cautelosamente y, cuando ya estuvo a su lado, le dijo:

–Buenos días, disculpe usted, señorita disfrazada de pepita de calabaza, por la virtud que Dios le ha dado, dígame ¿cuál es su poder y en qué se basa?

–No tengo poder ni virtud, ni fuerza para una amenaza, porque apenas soy una pepita de calabaza.

Al oír semejante respuesta, los curiosos que iban detrás, lanzaron un grito de júbilo y aplaudieron mucho rato. Los miembros del jurado se apresuraron a tomar notas en sus cuadernillos con forma de calabaza; y, luego de haberse enredado en sumas y en divisiones, de haber forjado enlaces con ceros y con guarismos, de haber arrancado promedios y batallado con decimales, llegaron a la conclusión de que la pregunta de

Martina y la respuesta de la pepita de calabaza habían ganado el concurso en ese año. Fueron, de inmediato, adonde el señor alcalde para comunicar tan gran resolución, y Martina fue llevada directamente al escenario para la premiación, junto con la señorita disfrazada de pepita de calabaza.

NOTICIA SOBRE LOS AUTORES/AS

Tomás Cornejo, Chile

El académico del Departamento de Historia y Geografía UMCE Dr. Tomás Cornejo fue nombrado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (Fondecyt) como integrante del Grupo de Evaluación (GE) del área de Historia.

Alexandra Chumbe, Ecuador

Magister en Pedagogía de la Lectura y Escritura, Universidad de Cuenca (Ecuador). Magister en Tecnología e Innovación Educativa, Universidad ECOTEC (Ecuador). Docente titular de la EGB. Ponente en congresos nacionales e internacionales.

Oswaldo Encalada Vásquez, Ecuador

Narrador, ensayista, crítico literario y profesor universitario. Es doctor en Filología por la Universidad de Cuenca, y miembro correspondiente de la Academia Ecuatoriana de la Lengua desde el año 2010.

Guillermo Gomezjurado Quezada, Ecuador

Cuenca, Ecuador, 1993. Estudió Lengua y Literatura en la Universidad de Cuenca y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona. Tiene un máster en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha ganado el Premio Efraín Jara Idrovo, organizado por el Encuentro de Literatura Alfonso Carrasco Vintimilla. Ha publicado artículos en Kipus, Máquina combinatoria y en diarios locales.

María Verónica Ibarra García, México

Licenciada, Maestra y Doctora en Geografía. Profesora de Tiempo Completo de Geografía Sistema de Universidad Abierta y a Distancia

(SUAYED), UNAM. Sistema Nacional de Investigadores nivel 1. Líneas de Investigación, Geografía Política (Redes de Poder, megaproyectos, espacios de poder de grupos políticos) y Geografía Feminista.

Oscar Llerena Borja, Ecuador

Docente titular de la cátedra de Filosofía en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Central del Ecuador, se ha desempeñado además como docente de posgrado en varias instituciones de educación superior ecuatorianas. Doctor en Filosofía por la Universidad Complutense de Madrid (UCM) con una tesis laureada sobre Bolívar Echeverría. Es también máster en Estudios Avanzados de Filosofía y licenciado en Sociología.

Jonathan Montero Oropeza, México

Licenciatura en Geografía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Maestría en Geografía Humana por El Colegio de Michoacán, Unidad La Piedad; y Doctorado en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara. Laboró en el Museo Universum y participó en el Programa Estatal de Ordenamiento Territorial (PEOT) de Michoacán. Se desempeñó como profesor en la Universidad de Guanajuato, Campus León. Actualmente es profesor de asignatura en la Escuela Nacional de Estudios Superiores (ENES), Unidad León, de la UNAM. Candidato a Investigador del Sistema Nacional de Investigadores (SNI). Sus líneas de investigación son: geografía del deporte, sociología de empresas y empresarios; desarrollos geográficos desiguales; y geografía del turismo.

Alicia Ortega Caicedo, Ecuador

PhD en Lengua y Literatura Hispanoamericanas, University of Pittsburgh. Tesis de disertación: “La novela ecuatoriana en el siglo XX: escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria”. Magíster en Letras, y profesora, Universidad Andina Simón

Bolívar, Sede Ecuador, Quito. Filóloga. Profesora de idioma ruso y literatura, Universidad Lomonosov de Moscú, 1993.

Eulalia Rodríguez Rodríguez, Ecuador

Catedrática, escritora, docente, investigadora y crítica literaria. Es Licenciada en Lingüística, literatura y lenguajes audiovisuales y Magíster en Pedagogía de la Lectura y la Escritura por la Universidad de Cuenca. Ha dirigido sus preocupaciones hacia el estudio de la didáctica y el aprendizaje de la lectoescritura en la realidad educativa ecuatoriana presentando algunas ponencias sobre esta temática en eventos nacionales e internacionales.

Tannia E. Rodríguez Rodríguez, Ecuador

Es Licenciada en Ciencias de la Educación y Máster en Teoría y Filosofía del Arte (Universidad de Cuenca), Máster en Filología Hispánica (CSIC y la UNED) y Doctora en Historia de los Andes (FLACSO-Ecuador). Es autora de los poemarios Salmodia a la derrota y El fruto del paraíso; del cuentario Mara y otros desengaños y de múltiples artículos sobre educación, historia y cultura. Ha participado como ponente en congresos y seminarios nacionales e internacionales.

Federica Scherbosky, Argentina

Doctora en Filosofía (UBA) y Profesora de Filosofía (UNCuyo). Investigadora de CONICET en el grupo de Filosofía Práctica y la Historia de las Ideas Latinoamericanas. Docente investigadora en la Facultad de Educación de la Universidad Nacional de Cuyo, cátedra de Antropología Filosófica y Epistemología. Ha publicado artículos sobre filosofía intercultural, teorías del reconocimiento, problemática de la cultura y la alteridad, género y educación, entre otros. Su tema de trabajo actual gira en torno a las construcciones discursivas de la alteridad desde una mirada colonizadora.

Wladimir Sierra Freire, Ecuador

Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas, por la Universidad Central del Ecuador. Ph.D. en Filosofía por la Universidad Libre de Berlín. Profesor principal e investigador de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Su principal línea de investigación es la Teoría Crítica de las sociedades en digitalización. Es líder del grupo de investigación: Sociedad 4.0, socialización, subjetividad y tecnología digital, PUCE. Ha dictado conferencias y ha sido profesor invitado en varias universidades a nivel nacional e internacional. En la actualidad es Subdecano de la Facultad de Ciencias Humanas de la PUCE.

Ángeles Smart, Argentina

Profesora y Licenciada en Filosofía por la Universidad Católica Argentina. Magister con orientación en Filosofía e Historia de la Ciencia por la Universidad Nacional de Río Negro y Doctora en Teoría Crítica por *17, Instituto de Estudios Críticos*, México. Actualmente se desempeña como Docente Investigadora de tiempo completo en el Centro de Investigaciones en Ciencia, Tecnología, Cultura y Desarrollo y en la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Río Negro. Ha realizado numerosas publicaciones en torno a la Teoría Crítica, la estética y el pensamiento de Bolívar Echeverría.

DIRECTRICES PARA LOS AUTORES/AS

Forma y preparación de manuscritos

PUCARA publica artículos inéditos, los que serán sometidos a evaluación de acuerdo con lo indicado en el punto 2 de las normas de publicación.

Las personas interesadas en publicar en *Pucara* deberán tener en cuenta las siguientes consideraciones:

1. Son sujetos de evaluación dos clases de trabajos:

Tipo A: Artículos sobre aspectos teóricos, críticos o ensayísticos relacionados con las humanidades y la educación.

Tipo B: Reseñas sobre libros o documentos, vinculados a la teoría, investigación o creación literaria.

Tipo C: Creación. Textos cortos en verso o prosa.

2. Se consideran trabajos del tipo A los productos de investigación teórico o ensayístico y las revisiones bibliográficas sobre el estado actual del conocimiento en un tema determinado. Se dará prioridad a los reportes de investigación originales que constituyan un aporte significativo al campo específico sobre el que versan.
3. Los trabajos deben ser inéditos, escritos en el idioma del que tratan, y no estar sometidos a evaluación simultánea en otra revista.
4. Los trabajos tipo A tendrán una extensión máxima de 20 páginas, y los de tipo B no pasarán de seis.
5. Los materiales se remitirán en formato A4, a doble espacio interlineal, por una sola cara, con márgenes de tres centímetros arriba, abajo y a los lados y en letra Times New Roman tamaño doce, a través de la plataforma en envíos. A fin de garantizar el anonimato durante el proceso de arbitraje, la identificación del autor (o los autores) aparecerá solo en la primera página.

6. Los trabajos tipo A que el Consejo Editorial considere potencialmente apropiados para su publicación serán sometidos a doble arbitraje ciego por especialistas independientes, quienes propondrán que el trabajo se publique, con modificaciones o sin ellas, o que no se publique. En caso de discrepancia entre los árbitros el trabajo se enviará a un tercero y la decisión será tomada por mayoría. Si a juicio de los evaluadores el trabajo es publicable con modificaciones, le será devuelto oportunamente al autor con las observaciones de los árbitros, quien a partir de ese momento tendrá un mes para reenviar el trabajo corregido. De no recibirse en ese plazo, el Comité Editorial dará por sentado que el autor ha desistido de su intención de publicar en la Revista.
7. Los trabajos tipo B serán revisados por el Consejo Editorial, que decidirá sobre su publicación.
8. En los dos primeros tipos de trabajos, el autor (o autores) se compromete(n) a aceptar los cambios que los árbitros o el Consejo Editorial estimen convenientes.
9. Los autores de los trabajos no admitidos para publicación serán notificados oportunamente de la decisión de los árbitros, pero no les serán devueltos los originales.
10. Los trabajos tipo C serán revisados por el Consejo Editorial, que decidirá sobre su publicación.

Manera de presentar los originales

Artículos:

1. Página inicial. En ella aparecerán: a) título del trabajo (en lo posible no mayor de trece palabras) en español, inglés y portugués; b) fecha de finalización del escrito; c) nombre del autor o autores; d) adscripción institucional; e) direcciones (personal y laboral), teléfonos y correos electrónicos.
2. Resumen. En página/s aparte se incluirán el resumen, el abstract (versión del resumen en inglés) y el resumo (versión del resumen en portugués). La extensión de cada uno estará entre 100 y 150 palabras transcritas a un espacio. Al final se incluirán entre tres y cinco palabras

clave, Key Words o Palavras chave. Siempre que sea posible, el orden irá, de izquierda a derecha, de lo más general a lo más específico.

3. Agradecimientos. Si los hay, aparecerán en nota a pie de página cuya llamada será un asterisco ubicado en el primer título (INTRODUCCIÓN*, PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA* o lo que corresponda). Este es también el lugar en el que el autor dará noticia (si así lo desea) de las ayudas, becas o financiamiento que ha recibido para el desarrollo de la investigación, lo mismo que de cualquier otro dato al margen del contenido del trabajo que considere oportuno hacer público.
4. Texto. Se iniciará a partir de tercera página. Los artículos que expongan los resultados de una investigación deben contener claramente definida la estructura de un plan coherente: Introducción (planteamiento del problema, objetivos, justificación, posicionamiento teórico...), Desarrollo, Conclusiones y Bibliografía. Cada autor es libre de amalgamar o subdividir estas categorías, pero deberán estar presentes de algún modo como muestra de que la investigación se ajusta a los patrones generales de la ciencia.
5. La estructura de las revisiones teóricas o ensayísticas tendrán un carácter más libre. Seguirán, sin embargo, un orden expositivo asimismo lógico y estarán divididas en partes tituladas (y si es preciso, subtituladas), que permitan seguir ordenadamente el contenido del artículo.
6. Los encabezados dentro del texto indican su organización y establecen la importancia de cada tema. Todas las partes que posean idéntica importancia llevarán el mismo nivel de encabezado a lo largo de todo el texto. Se emplearán caracteres arábigos seguidos de punto en las partes principales (1. 2. 3.) y los subapartados se iniciarán con el número de la sección mayor de la que forman parte seguidos de nuevo por números arábigos separados por puntos (1.1., 1.2., 1.2.1., 1.2.2.).

7. Para los títulos se emplearán **VERSALES** y en los subtítulos cursivas.

8. Las citas y referencias se ajustarán a las normas de la *American Psychological Association* (APA, 7°). A continuación, se describen algunas de las más usuales:

8.1. Todas las citas estarán incorporadas al texto; en consecuencia, no aparecerá ninguna a pie de página.

8.2. Cuando las citas textuales contengan menos de cuarenta palabras, se incluirán en el párrafo correspondiente y entre comillas (“...”). En caso de tener cuarenta o más palabras, formaran un párrafo aparte con sangría de cinco espacios en ambos márgenes, sin comillas y escritas a doble espacio interlineal. Si se parafrasea a algún autor debe dársele el correspondiente crédito. En todos los casos se empleará el sistema año: página y se incluirá la referencia completa en la bibliografía.

8.3. Las referencias se relacionarán al final del trabajo por orden alfabético. Deberán aparecer todos los autores y trabajos citados. No se incluirán referencias a autores o publicaciones no mencionados en el cuerpo del artículo.

8.4. Las ilustraciones, tablas y/o figuras (gráficos, dibujos o fotografías) se limitarán al menor número posible. Se presentarán en blanco y negro, y deberán aparecer numeradas correlativamente y reseñadas en ese orden dentro del artículo, con cabeceras de texto apropiadas, leyendas explicativas y fuentes. El Consejo Editorial podrá decidir sobre la ubicación de las ilustraciones, tablas y/o figuras de acuerdo con las necesidades de diagramación.

Reseñas:

Las reseñas o recensiones constituyen noticias sobre la publicación de libros o documentos de reciente aparición. Pueden ser simplemente descriptivas, pero se recomienda que incluyan algún comentario crítico en tanto que su finalidad es

orientativa para el lector. Siempre que sea posible se acompañarán de una reproducción nítida en blanco y negro de la portada y contraportada del libro, documento o publicación, o de una fotografía clara en blanco y negro del material, instrumento o equipo al que hacen referencia.

Al igual que los artículos, se incluirá una página inicial independiente que contendrá a) la fecha de realización de la recensión, b) el nombre del autor, c) la institución a la cual está adscrito y d) sus direcciones (de domicilio y trabajo), correo electrónico y teléfonos.

Creación:

Son textos literarios (poesía o relato) breves que no sobrepasen las 1 500 palabras. Se incluirá la información solicitada para los artículos y reseñas.

Informaciones finales:

1. Todos los trabajos incluirán en una hoja aparte un breve currículum del (de los) autor(es) con una extensión de diez líneas, en el que se describa su perfil académico y profesional, así como sus principales líneas de investigación.
2. Los trabajos que no se ajusten a estas normas, tanto en el fondo como en las formas, no serán considerados para el proceso de arbitraje.

Sistema de arbitraje y selección de artículos. Los artículos recibidos se someten a la consideración del Consejo de Redacción. En casos conflictivos en que existan evaluaciones contradictorias se recurre a los miembros del Consejo Consultivo para dilucidar el problema.

Notificación a los autores. Se notificará la recepción del trabajo y, posteriormente, si este fue seleccionado por el Consejo de Redacción para su publicación.

Orden de publicación de trabajos. El orden de publicación de los artículos quedará a criterio del Editor.

PUCARA
Revista de Humanidades y Educación
Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación
Universidad de Cuenca
Av. 12 de abril. Ciudadela Universitaria.
Teléfono (593) 07 4051000 Ext. 2514
e-mail: pucara@ucuenca.edu.ec
Cuenca - Ecuador

- 06 La fuerza gravitacional de los días comunes: Teoría crítica y vida cotidiana en Bolívar Echeverría
Ángeles Smart
- 17 Subjetividad barroca: diálogos posibles en nuestra América
Federica Scherbosky
- 31 La comprensión filosófica de la Modernidad en Bolívar Echeverría. Una aproximación a las fronteras de nuestra civilización
Oscar Llerena Borja y Romel Armando Hernández Silva
- 42 Redención o revolución: Acerca del concepto de historia en Bolívar Echeverría
Wladimir Sierra Freire
- 51 La construcción del canon moderno del arte en Cuenca a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX
Tannia Edith Rodríguez Rodríguez
- 64 El fútbol profesional como estrategia de poder del Grupo Televisa
Jonathan Montero Oropeza y María Verónica Ibarra García
- 79 Salvaguardar el bosque, restituir las imágenes. Notas en torno a las Historias de Jarislandia de Oswaldo Encalada
Guillermo Gomezjurado Q
- 93 Río de sombras (2003), de Jorge Velasco Mackenzie: "Queremos ser revividos". Eso dicen los hombres muertos el 15 de noviembre de 1922
Alicia Ortega Caicedo
- 101 Enseñar relatos de terror. El potencial epistémico de la lectura y la escritura en la educación pública
Eulalia Esther Rodríguez Rodríguez
- 113 La leyenda como recurso didáctico que motiva la lectura inferencial
Alexandra Chumbe Mejía
- 124 Reseña: Infancias y lecturas: El Peneca en Chile e Hispanoamérica. Clara Parra, Paulina Daza, Marcia Martínez. Limache: Provincianos Editores, 2023
Tomás Cornejo
- 128 Creación: "Pepitas de calabaza"
Oswaldo Encalada Vásquez