



Historia para todos

CUADERNOS DE TRABAJO DE LA LICENCIATURA

Jane Dale Lloyd · Gabriel Poot · Ricardo Nava (coords.)

Inés Familiar Miller · Pamela Loera García · Josué Cuauhtémoc Montes Enciso

Jorge Rizo Martínez · Vicente Vértiz



Historia para todos



Historia para todos

CUADERNOS DE TRABAJO
DE LA LICENCIATURA

Jane Dale Lloyd · Gabriel Poot · Ricardo Nava (coords.)

Inés Familiar Miller
Pamela Loera García
Josué Cuauhtémoc Montes Enciso
Jorge Rizo Martínez
Vicente Vértiz

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA CIUDAD DE MEXICO.
BIBLIOTECA FRANCISCO XAVIER CLAVIGERO

[LC] F 1227 H57.2016

[DEWEY] 972.H57.2016

Historia para todos: cuadernos de trabajo de la licenciatura / Josué Cuauhtémoc Montes, Pamela Loera, Vicente Vértiz, Jorge Rizo, Inés Familiar; Coordinadores Jane Dale Lloyd, Gabriel Poot, Ricardo Nava. -- México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2016. -- libro electrónico. -- ISBN: 978-607-417-389-5

1. México -- Historia -- Estudio y enseñanza. 2. Historia -- Estudio y enseñanza -- Metodología 3. Ensayos mexicanos -- Historia y crítica. I. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Historia

D.R. © Universidad Iberoamericana, A.C.
Prol. Paseo de la Reforma 880
Col. Lomas de Santa Fe
Ciudad de México
01219
publica@ibero.mx

Primera edición: 2016
ISBN: 978-607-417-389-5.

Todos los derechos reservados. Cualquier reproducción hecha sin consentimiento del editor se considerará ilícita. El infractor se hará acreedor a las sanciones establecidas en las leyes sobre la materia. Si desea reproducir contenido de la presente obra escriba a: publica@ibero.mx

Impreso y hecho en México.



Presentación

La colección Historia para Todos tiene como objetivo difundir materiales con contenidos históricos producidos en las aulas universitarias, que a la vez sean de interés para la enseñanza tanto formal como no formal de la historia. En este volumen se reúne una serie de trabajos como producto de los Seminarios de Investigación Histórica II y III de la Licenciatura en Historia de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México. En ellos, los alumnos deben elaborar una investigación histórica o historiográfica sobre alguna temática de su propio interés, la cual es presentada públicamente por el alumno en un coloquio final ante sinodales que comentan y analizan los ensayos o productos de investigación sometidos a su escrutinio académico. Después, una comisión de tres académicos de tiempo completo del Departamento de Historia: los doctores Laura Pérez Rosales, Luis Vergara Anderson y Ricardo Nava Murcia, revisaron los trabajos finales de los alumnos de licenciatura y seleccionaron los mejores para su publicación en este volumen. Este cuaderno de trabajo reúne cinco ensayos que formulan preguntas acerca del proceso de conformación del Estado nacional mexicano y la escritura de la historia.

En las vísperas de los festejos para la celebración del Bicentenario de la Independencia de México, en el primer texto de esta colección, titulado “El insurgente Xavier Mina y el Panteón Nacional. *Un santo menor en el altar de la patria*”, Josué Cuauhtémoc Montes analiza la construcción historiográfica de la imagen de este personaje como héroe nacional, así como el concepto de *panteón nacional* y su configuración y establecimiento durante el México del siglo XIX. El autor hace un trabajo desde la perspectiva de la historia cultural, al atender el estudio de las *representaciones* diversas a través de las cuales el Estado se identifica e intenta legitimarse.

En el segundo texto, “La inestabilidad de la racionalidad en la historiografía mexicana del siglo XIX. Vestigios de oralidad en la obra de Carlos María de Bustamante”, Pamela Loera presenta un análisis de la obra de este controvertido y criticado escritor, para lo cual plantea un ejercicio de reflexión sobre su obra y la historiografía en torno a ella, y así hacer visible

las relaciones que mantienen con el “lugar social” al que pertenecieron, en especial a la comunidad de “historiadores” que dio comienzo a la labor de la escritura de la historia de la nación mexicana y a la incipiente configuración de una racionalidad de la disciplina histórica en México. En este texto, Loera resalta la figura de un “Bustamante social” para mostrar las presiones que moldearon y dieron forma a su discurso sobre la historia, y revalorar así las críticas que ha recibido a razón de sus procedimientos y pasiones individuales.

En el tercer texto de esta colección, titulado “La épica y la historia”, Vicente Vértiz explora las relaciones entre el género narrativo de la épica y la escritura de la historia a lo largo del tiempo, a manera de elaborar una propuesta para reintroducir este género literario en el discurso histórico con el objetivo de recuperar sus cualidades en la construcción de identidades de la disciplina histórica en la actualidad, así como la búsqueda de nuevos géneros y formas con que dar cuenta del pasado, como la novela posmoderna y la ficción historiográfica. A partir de los textos de Hayden White y Dominique LaCapra, Vértiz argumenta sobre la necesidad de revalorar la práctica histórica-científica que ha predominado desde el siglo XIX, mediante el análisis de elementos como el entramado narrativo, los tropos, las emociones, el trauma, entre otros, en aras de una historia más emotiva que recupere el carácter ético y moral que la acompaña.

En el cuarto texto, “Música retórica y música absoluta: los jesuitas y el proceso de autonomización del arte musical”, Jorge Rizo nos invita a observar el impacto de la modernidad y la emergencia paradójica de la música como un arte autónomo independiente del lenguaje, las matemáticas y la representación. Plantea la posibilidad de pensar la paulatina emancipación del instrumento musical frente a la voz como un proceso de ruptura iniciado en el Barroco, que apunta a lo que será luego la “música absoluta” del siglo XIX; en este contexto, con las obras de los compositores Athanasius Kircher SJ, y Antonio de Eximeno SJ, el autor se propone analizar el papel de la Compañía de Jesús en esta transición.

En el último texto de esta antología, “Perspectivas en celuloide. La mirada fotográfica de George Miller sobre México”, Inés Familiar ofrece un estudio sobre la particular mirada de un extranjero en México en los años cincuenta por medio de la imagen *foto-gráfica*. Para esta autora, la fotografía ofrece una representación, un punto de vista o forma de ver el mundo, en este caso fragmentos de la sociedad mexicana de mediados del siglo XX, que ante los ojos de un extranjero aparece como aquella

alteridad del otro lado del lente que cautivó la atención de George Miller tanto en la Ciudad de México como fuera de ella. En este trabajo, Familiar abarca aspectos técnicos, biográficos y teóricos, y ofrece también una lectura e interpretación de una selección de imágenes fotográficas o huellas de la mirada de dicho fotógrafo, entre las que destacan la serie dedicada a las ruinas causadas por el temblor de 1957 en México.

JANE DALE LLOYD Y GABRIEL POOT



Índice

- 9 El insurgente Javier Mina y el panteón nacional. *Un santo menor en el altar de la patria* / JOSUÉ CUAUHTÉMOC MONTES ENCISO
- 40 La inestabilidad de la racionalidad en la historiografía mexicana del siglo XIX. Vestigios de oralidad en la obra de Carlos María de Bustamante / PAMELA LOERA GARCÍA
- 72 La épica y la historia / Vicente Vértiz
- 116 Música retórica y música absoluta: los jesuitas y el proceso de autonomización del arte musical / JORGE RIZO MARTÍNEZ
- 151 Perspectivas en celuloide. La mirada fotográfica de George Miller sobre México / INÉS FAMILIAR MILLER



El insurgente Xavier Mina y el panteón nacional. *Un santo menor en el altar de la patria*

JOSUÉ CUAUHTÉMOC MONTES ENCISO

*Unios pues, á nosotros; y los laureles que ceñiran
vuestras sienes, serán un premio inmarchitable
superior á todos los tesoros.*

Proclama de Mina a los soldados españoles
del rey Fernando, Soto la Marina, abril de 1817.

Introducción

En vísperas de los festejos que celebrarán el Bicentenario de la Independencia, tanto en México como en otros países de América Latina, diversos factores políticos y sociales se conjugan hoy para ofrecernos el momento más propicio y la inmejorable oportunidad de realizar nuevos estudios e investigaciones al respecto; lo anterior, con la finalidad de analizar estos movimientos y sus protagonistas desde múltiples ópticas.

Esta situación, hasta cierto punto, representa una tendencia que se ha mantenido alrededor de todo festejo conmemorativo en el mundo, por lo que no nos debe resultar extraño que surjan nuevas interpretaciones sobre los procesos emancipadores que, sin duda, aportarán luz sobre el camino que siguieron las nuevas naciones en la búsqueda de la consolidación del naciente Estado republicano a lo largo del siglo XIX.

Uno de los referentes más inmediatos se encuentra en el cúmulo de actividades realizadas en 1989 para conmemorar el Bicentenario de la Revolución francesa. Diversas ponencias y debates, encuentros académicos y publicaciones se realizaron durante los años previos al festejo, las cuales giraron en torno a la construcción del Estado francés. Estos trabajos incluyeron la revalorización de ciertos elementos que facilitaron la creación de una identidad nacional y la institucionalización de un panteón cívico.

En México estamos en una situación paralela porque también han surgido muchas interrogantes producto de las más recientes indagaciones acerca del movimiento de Independencia en la Nueva España y los primeros años de vida soberana de la nación mexicana. En este contexto podemos ubicar al presente trabajo, ya que se enfoca al análisis del panteón nacional, en especial a la construcción de la imagen del héroe Xavier Mina.

De acuerdo con José María Miquel i Vergés, Martín Xavier Mina y Larrea nació en Otano, Navarra, el 1 de julio de 1789. A temprana edad comenzó sus estudios en Pamplona, y cuando la invasión francesa se trasladó a Zaragoza con el propósito de ingresar en la universidad. Allí se involucró en la contienda y abandonó la escuela para regresar a Navarra a luchar contra el invasor.¹ En Pamplona, Mina se unió a las tropas del coronel Aréizaga y, disfrazado, organizó un formidable servicio de inteligencia a lo largo de la frontera con Francia. La historiadora Guadalupe Jiménez Codinach nos dice que sus “partidas de voluntarios” fueron conocidas por el nombre de “guerrillas”, nombre que la prensa británica se encargaría de difundir a nivel internacional con prontitud.²

Las operaciones que llevó a cabo su grupo de guerrilleros —conocido con el nombre de “Curso Terrestre de Navarra”— alcanzaron gran notoriedad y prestigio, al grado de preocupar a los franceses.³ Sin embargo, después de varias misiones exitosas, Mina cayó en poder de oficiales del ejército francés, quienes le perdonaron la vida y lo trasladaron a Bayona, Francia; ahí convivió mucho tiempo con otro soldado que influiría de forma notable en su pensamiento y también era enemigo de Napoleón: Victor Fanneau de La Horie.⁴

A la caída del emperador francés, Mina pudo regresar a España lleno de ideales libertarios. En cuanto llegó, sufrió un terrible desengaño debido a que “Fernando VII había suspendido la Constitución, perseguido a los liberales y dividido a los españoles en una lucha política que azotaría a España el resto del siglo XIX”.⁵

Junto con su tío Francisco Espoz, organizó una revuelta a favor del régimen constitucional; pero, al no contar con el apoyo suficiente, se vio en la

¹ José María Miquel i Vergés, *Diccionario de Insurgentes*, p. 386.

² Guadalupe Jiménez Codinach, *La Gran Bretaña y la Independencia de México, 1808-1821*, p. 266.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*

necesidad de escapar para refugiarse en Londres, donde entró en contacto con otros desafectos al régimen español, quienes le propusieron encabezar una expedición en auxilio de México.⁶

Mina reclutó oficiales y aventureros en Inglaterra y Estados Unidos que quisieran acompañarlo en su sueño libertario. Sus capacidades militares le permitieron organizar un pequeño pero efectivo cuerpo militar con el que se internó en tierras novohispanas a mediados de 1817.⁷

No obstante sus acertadas acciones y primeros éxitos militares, su campaña relámpago en suelo mexicano no fue capaz de durar más de unos cuantos meses. Después de varios reveses significativos, fue hecho prisionero en el rancho del Venadito, el 27 de octubre de 1817, y pasado por las armas la tarde del 11 de noviembre de ese mismo año. Miquel i Vergés menciona que “Sus últimas palabras fueron: ‘No me hagáis sufrir’. Tenía entonces 29 años”.⁸

Es importante subrayar que no buscamos una reivindicación del héroe navarro, ni mucho menos restituirle un supuesto lugar arrebatado de manera injusta en la historia decimonónica mexicana. Sólo pretendemos comprender cuáles fueron los factores que entraron en juego al asignársele el sitio de honor que hoy ocupa.

Es conveniente empezar por definir el concepto de *panteón nacional* y distinguir su transformación a lo largo de los siglos —sin olvidar el uso político que se le dio por los monarcas y emperadores que buscaban ganarse el afecto y la aprobación de la población.

En seguida realizaremos una reinterpretación de los elementos que permitieron la configuración y el establecimiento del panteón de los próceres en México, así como un análisis de la variedad de intereses políticos y sociales que determinaron la estratificación de Xavier Mina y los demás héroes insurgentes.

En tercer lugar, desde la historiografía oficial decimonónica escrita por Lucas Alamán, Lorenzo de Zavala y Carlos María de Bustamante, se examinará lo escrito en torno a Xavier Mina, dada su condición de héroe, para reconocer las diferencias que lo alejan de otros personajes de mayor

⁶ *Ibidem*, p. 270.

⁷ Miquel i Vergés, *Diccionario de...*, p. 388.

⁸ *Idem*.

renombre y prestigio en el altar patriótico mexicano, con base, por supuesto, en la construcción histórica de sus supuestas cualidades heroicas.

Al examinar la imagen heroica del guerrillero navarro, pretendemos considerar numerosos factores, ya que es probable que ciertas características y atributos hayan sido compartidos entre otros héroes que también lucharon por distintas causas en el continente. Sin embargo, la presente investigación no profundizará mucho en ello, si bien no se dejará de analizar en posteriores trabajos si existieron dichos elementos en común, así como si los distintos panteones nacionales americanos han mantenido algún tipo de relación y afinidad.

Acercarnos al instante que construye e instaura determinado personaje heroico —y en consecuencia establece su devoción entre una población que lo empieza a percibir como referente de conducta— implica no olvidar que la difusión y propaganda cívicas de los héroes conlleva representaciones de distinto carácter: textuales, simbólicas, iconográficas, etcétera, las cuales son establecidas por el Estado en una especie de rito oficial que tiene entre sus principales objetivos enaltecer, rendir culto y perpetuar la memoria de los héroes nacionales; el análisis de tales éstas forma parte del campo de estudio al que se dedica la nueva historia cultural.

No debe asumirse que la nueva historia cultural se encarga y conforma con ser una “historia de los objetos culturales” o, en su defecto, que el lector opte por definirla como una “historia de las políticas públicas”. Antes bien, “aspira a reemplazar [a] la historia total de ayer [y con ello, conseguir] ser válida para un conjunto amplio, un grupo social, una sociedad entera. [Y] Para lograrlo, ha de convertirse en la historia de las representaciones colectivas”.⁹

La adhesión incondicional a esta nueva forma de escribir historia motivó a ciertos investigadores, en términos de Roger Chartier, a “comprender cómo un individuo o una comunidad interpreta, en función de su propia cultura, las ideas y las creencias, [así como también] los textos y los libros que circulan en esa sociedad que es la suya”.¹⁰ Lo anterior en lugar de seguir realizando los típicos análisis sobre los ingresos, modos de vida o el trabajo.

⁹ Antoine Prost, “Social y cultural, indisolublemente”, en Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli (dirs.), *Para una historia cultural*, pp. 142-143.

¹⁰ Roger Chartier, *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, p. 20.

Para Antoine Prost, esta forma de hacer historia se enfrentó a varios problemas debido a que no podía concentrarse en el estudio de las superestructuras sin preguntarse por el vínculo entre ellas y los individuos;¹¹ al hacerlo, por fuerza tenía que analizar el proceso colectivo de identificación —en los grupos que buscan establecer su propia identidad para diferenciarse de los adversarios— en virtud de que “La identidad colectiva da cuerpo a los valores con los que se legitima al grupo. [Por lo que] el grupo no existe sino en la medida en que es palabra y representación, es decir cultura”.¹² Así, cuando el historiador se afanó en reconstruir la diversidad de elementos que determinan a un grupo social, tuvo que centrar su atención en las representaciones simbólicas y sus discursos.¹³

Debido a que la nueva historia cultural intenta explicar los procesos en los que “los lectores, los espectadores o los oyentes dan sentido a los textos (o las imágenes) que se apropian [...] como producción de significación construida por la relación entre los lectores y los textos”.¹⁴ Y para lograrlo, unió a la crítica textual, la historia del libro y la sociología cultural con el fin de:

[...] comprender cómo las apropiaciones particulares e inventivas de los lectores singulares (o de los espectadores) depende, en su conjunto, de los efectos de sentido constituidos por las obras mismas, de los usos y de las significaciones impuestas por las formas de su publicación y circulación, y de las competencias, categorías y representaciones que rigen la relación que cada comunidad tiene con la cultura escrita.¹⁵

Maurice Agulhon señala que el desarrollo de la nueva historia cultural ha permitido que en años recientes los estudios que en otro tiempo hubieran sido vistos con desdén hoy adquieran importancia. Esto se observó cuando los historiadores, con renovada curiosidad, vieron desde otra óptica los hechos de la vida cotidiana, el decorado cívico, la cultura popular, así como todo lo que es conocido hoy por “la historia de las mentalidades”, etcétera;¹⁶ dejaron de abusar de la historia política tradicional —la cual se enfocaba en la vida de los grandes hombres, defendida en su tiempo por Michelet, Ranke, entre otros— para detenerse en el estudio de las dinámicas sociales.

¹¹ Prost, “Social y Cultural...”, p. 145.

¹² *Ibidem*, p. 146.

¹³ *Idem*.

¹⁴ Chartier, *El presente del...*, p. 25.

¹⁵ *Ibidem*, p. 29.

¹⁶ Maurice Agulhon, *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, p. 247.

De regreso al tema de la institucionalización del panteón nacional y la construcción del héroe Xavier Mina por parte de las elites dominantes, cabe recordar que todo aquel grupo que detenta el poder tiende a “hacerse reconocer, identificar y si es posible, apreciar gracias a todo un sistema de signos y de emblemas, de los cuales los principales son aquellos que llaman la atención visual”.¹⁷ Así, no debe resultar extraño que se apele a la historia de los héroes nacionales para encontrar respaldo a ciertos idearios políticos y proyectos de nación.

Lo anterior da la pauta para entrar al terreno de las representaciones, con el conocimiento de que el Estado moderno recurre a *personificarse* a sí mismo para establecer signos visuales que lo identifiquen, ya sea por medio de la figura de un monarca o un presidente electo, o a través de una representación alegórica que encarne de forma satisfactoria a la nación; esta última, una imagen que por lo regular es plasmada como mujer y reconocida por el nombre de “Marianne” o la patria.¹⁸

Son de diversa naturaleza, como se ha señalado, los símbolos que identifican al Estado, y comprenden una amplia gama de representaciones: estatuas, inscripciones, sellos, monumentos, bustos, pedestales, etcétera, y todos forman parte del inventario cívico de una nación. Por supuesto, los personajes heroicos son otra categoría de los signos del régimen en turno, los que establecen también una representación de éste.¹⁹

De esta manera pretendemos señalar el papel de la nueva historia cultural en el estudio de los símbolos, las imágenes y, en fin, todo el repertorio cívico y político inmerso en el propio Estado, al volverse una práctica común y recurrente el uso de la representación con tintes políticos.

Finalmente en esta introducción, en las fuentes consultadas para la elaboración del presente texto sobresalen varios libros recientes que abordan la vida del guerrillero navarro y los pormenores de su expedición a tierras mexicanas: textos de Guadalupe Jiménez Codinach, Manuel Ortuño Martínez, Virginia Guedea, entre otros, sin olvidar la bibliografía clásica sobre la historia de México escrita por Bustamante, Zavala y Alamán, que nos ayudan a entender las variables que influyeron en el resultado de la construcción histórica de nuestro personaje.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 247-248.

¹⁸ *Ibidem*, p. 249.

¹⁹ *Idem*.

Al mismo tiempo, se revisaron algunos artículos hemerográficos indispensables para estudiar el debate generado en torno a la edificación de otros ídolos nacionales, y además observar si existen semejanzas y diferencias entre nuestro prócer y otros.

I. El panteón nacional

Desde tiempos ancestrales, el hombre ha mantenido la creencia en dioses o seres sobrenaturales. A tales entidades místicas no sólo se les atribuyó el control de la naturaleza, sino la capacidad de influir en las decisiones de la vida humana. En el seno de las primeras civilizaciones como la egipcia, persa, griega, etcétera, surgieron religiones politeístas más complejas que veneraban a diferentes dioses, quienes se caracterizaban por un determinado atributo.

Con la finalidad de reunir y establecer una jerarquía entre los dioses, los griegos fueron los primeros en utilizar el término *panteón*, definido como aquel sitio metafísico que congregaba a las diferentes divinidades de una religión o mitología. Esto nos lleva a situar el origen del concepto en la cultura micénica y en el mundo helénico, este último situado en un lugar del Mediterráneo donde los mitos, la religión, los cultos, en fin, el mundo imaginario, fueron siempre “un lugar privilegiado de creación de identidad, cívica o ciudadana, especialmente en momentos de formación y consolidación de la ciudad durante el arcaísmo [*sic*]”.²⁰

El surgimiento de la *polis* y la aparición del concepto de ciudadanía tuvieron gran influencia en la configuración de la religión griega. María Elena Rodríguez Ten señala al respecto que: “La integración del individuo en el tejido social de la *polis* se articuló mediante diferentes ritos y celebraciones que tenían lugar bajo el patrocinio de distintas divinidades, algunas de las cuales vieron modificados sus atributos y su personalidad para poder ejercer mejor esta función”.²¹

Desde la antigüedad, las nuevas necesidades de la sociedad definirán el panteón religioso, al establecer la *polis* quién puede ser considerado

²⁰ Domingo Plácido Suárez, “Prólogo”, en Domingo Plácido, Miriam Valdés, Fernando Echeverría y María Yolanda Montes (eds.), *La construcción ideológica de la ciudadanía: identidades culturales y sociedad en el mundo griego antiguo*, p. 11.

²¹ María Elena Rodríguez Ten, “Transformaciones culturales en el panteón griego derivadas de la aparición del concepto de ciudadanía. El caso de Hera”, en Domingo Plácido, Miriam Valdés, Fernando Echeverría y María Yolanda Montes (eds.), *op. cit.*, p. 15.

ciudadano de acuerdo con su activa participación en los rituales y las festividades celebrados en honor a los dioses protectores de la ciudad —sin olvidar otras responsabilidades y deberes indispensables para ratificar su condición de miembro de la comunidad—.²² En contraparte con las costumbres y la cultura de otros grupos étnicos, vistos por los helénicos como bárbaros debido a que no hablaban el mismo lenguaje, no tenían los mismos hábitos alimenticios ni adoraban los mismos dioses, y mucho menos vivían en una sociedad política constituida como *polis*.

Gracias a lo anterior es posible suponer que en los ciudadanos griegos surgió cierto interés por fomentar la ritualidad cívica desde tiempos antiguos, y se pusieron en marcha diversas medidas para crear un fuerte sentimiento de identidad colectiva para preservar la integridad del territorio y la *polis* griega. Esto derivó en un cúmulo de tempranas acciones puestas en marcha para asegurar parte de un capital político construido con las simpatías de una comunidad interesada siempre en las cuestiones sociales y la política pública.

En el caso de los héroes, su aparición se dio casi al mismo tiempo que cuando el culto a las divinidades cobró enorme fuerza; devoción que se distinguió por ser una construcción imaginaria fomentada por las aldeas, tribus o ciudades que buscaban honrar a los antiguos hombres y antepasados que por su esforzado proceder, luego de una trágica muerte, alcanzaron un rango superior al humano y un supuesto nivel heroico.

Tal reconocimiento no se reducía sólo al ámbito familiar, sino que en lo colectivo se consideraba que por sus hazañas, los héroes eran acreedores de culto público,²³ el cual muchas veces se igualaba al que se brindaba a los dioses en forma de sacrificio humano; con la peculiaridad de que cuando se les ofrecía a estos últimos, las víctimas tenían que ser de tez blanca y estar recostadas boca arriba, con el cuello hacia lo alto; mientras que al ser ofrendadas a los héroes, las sacrificadas eran de piel negra y se ponían boca abajo para ser dirigidas al inframundo, lugar donde “se encontraban las almas de los próceres”.²⁴

Para los antiguos griegos, por panteón de los héroes se entendía a todo aquel “conjunto preciso de muertos que en vida se han destacado a causa

²² *Idem*.

²³ Hugo Francisco Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, p. 32.

²⁴ *Ibidem*, p. 26.

de su *areté* ‘excelencia, virtud’ y que, sin llegar a ser divinizados, el imaginario de los antiguos los sitúa en una posición suprahumana [...] en todos los casos se [les ofrecía mucho] respeto y, en cierta medida [...] veneración”.²⁵ Así, los héroes de la cultura micénica y griega eran aquellos seres que por sus acciones se habían convertido en el modelo a seguir por la sociedad.²⁶

El héroe griego clásico se caracterizó muchas veces —gracias a los poemas homéricos y la tragedia griega legada de la antigüedad— por poseer distintos atributos que lo hacían especial. Sobresalía su naturaleza dual o divina, al ser hijo de un dios o una diosa con un humano, así como su permanente condición virtuosa que se reflejaba en los distintos esfuerzos que emprendía y los enormes sufrimientos que padecía para despojarse de su condición humana. Además, al ser mitad humanos, los héroes semidiosos quizá tuvieron cierta facilidad para ganarse el reconocimiento y aprecio de los mortales, al compartir con ellos la miseria y el sufrimiento de los seres humanos.²⁷

En los géneros de épica y tragedia encontramos gran cantidad de héroes: Aquiles, Agamenón, Edipo, Áyax, Aristeo, Heracles, etcétera, quienes reúnen varios de los atributos mencionados y forman parte de un panteón de héroes clásico, diseñado por las ciudades-Estado para promover un paradigma a seguir por el ciudadano y todo aquel que buscaba ser útil a su sociedad.

De nueva cuenta se observa cómo los Estados libres del mundo helénico trataban de regular la conducta de los ciudadanos, al mismo tiempo que conservar el poder valiéndose de las figuras heroicas, una situación que tal parece cambió muy poco en los siglos venideros, como lo afirma Hugo Francisco Bauzá:

A lo largo del tiempo los mitos han sido alterados la mayor parte de las veces en obediencia a fines políticos [en una especie de manipulación ideológica de la historia]. Por sólo citar dos ejemplos que atañen al campo heroico, recordamos las figuras míticas de Heracles y de Eneas. Respecto de la primera, Checa Cremades ha mostrado el uso, con fines políticos, de la iconografía heroica de la antigüedad —en especial de la de Heracles— para el fortalecimiento de la idea del poder en la figura de Carlos V. En cuanto a la segunda, Paul Zanker ha puesto de relieve cómo

²⁵ *Ibidem*, pp. 9-10.

²⁶ *Ibidem*, p. 28.

²⁷ *Ibidem*, p. 29.

Augusto se ocupó en difundir la leyenda de Eneas, hijo de Venus, para de ese modo, engrandecer a sus descendientes —la familia Julia—, a la que pertenecía el propio Augusto. En dichos ejemplos se aprecia un manejo o utilización ideológica de la mitología llevada a cabo en obediencia a determinados propósitos histórico-políticos, en ambos casos relacionados con la consolidación del poder.²⁸

El primer ejemplo es muy revelador, ya que en el Antiguo régimen el rey era comparado con un héroe clásico sólo si obtenía fama y gloria a través de la justicia y el buen gobierno; sin olvidar los logros militares producto de su atinada dirección, factores que de ninguna manera pueden ser desperdiciados por el político eficaz al momento de establecer alguna útil y conveniente analogía heroica. Este escenario lo dibuja de manera magistral Nicolás Maquiavelo cuando habla sobre el éxito político obtenido por Fernando de Aragón, al haber puesto en práctica medidas bastante acertadas para asegurar la estabilidad de su reino, en un momento álgido que enfrentaba a moros con cristianos por la reconquista de España.²⁹ Por otra parte, sobre el emperador por excelencia de los españoles, Víctor Mínguez, señala:

Carlos V y todos sus sucesores austrias y borbones fueron comparados en época moderna [sic] con los grandes estrategas de la Antigüedad, como Alejandro Magno, Aníbal, Escipión el Africano o Julio César, generales brillantes todos ellos, pero no héroes. Otras veces, en cambio, el rey es asimilado a personajes míticos que sí entrarían en la categoría de héroes, como Ulises, Hércules, Teseo o Jasón, y que sí realizaron sus hazañas individualmente.³⁰

Sin duda, fue durante el Renacimiento cuando la figura del héroe se rescató gracias a la mitología y los poemas clásicos. Los textos de Homero y los romanos Ovidio y Virgilio sirvieron para traer del olvido la imagen del selecto grupo de guerreros griegos y troyanos que inspirarían la recuperación de los héroes de la antigüedad al retratarlos combatiendo por su patria y honor.

Carlos V es quizás uno de los personajes más importantes del siglo XVI por su papel en la política internacional y, a juicio de Mínguez, representa “El paso entre la cultura caballeresca medieval y el heroísmo

²⁸ *Ibidem*, p. 40.

²⁹ Nicolás Maquiavelo, *El príncipe*, pp. 143-146.

³⁰ Víctor Mínguez, “Héroes clásicos y reyes héroes en el Antiguo Régimen”, en *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, pp. 52-53.

renacentista [...] En él convergen ambos universos y en su iconografía se descubre al último caballero cristiano y al primer héroe moderno”.³¹

La intención de analizar la figura del emperador Carlos V tiene mucho que ver con el presente trabajo, por la relación que mantendrá la corona española con el Nuevo Mundo, en particular con la Nueva España, y el uso que sus representantes en el virreinato (los virreyes) harán de las figuras mitológicas para ensalzar los atributos y las virtudes heroicas que tendría el portador de la corona; recurso que se mantendrá vigente y sentará las bases para la construcción del panteón nacional mexicano.

Víctor Mínguez menciona que la corona española estaba convencida de que Carlos V podría ser comparado con Hércules, y que era heredero suyo. Lo anterior lo deduce Mínguez porque se aseguraba en España que:

El héroe había visitado la península y sus descendientes habían fundado la casa de Navarra y la casa de Borgoña [...] Y precisamente fue Sevilla, ciudad heraclea, “la primera en relacionar su pasado histórico con el nuevo emperador y así, en la entrada triunfal que se preparó a Carlos V, en 1526 [...] se representó a Hércules llevando las columnas, identificando así al emperador con el nuevo Hércules”.³²

Para comprender cómo se gestaba la difusión de un mensaje propagandístico por parte del régimen, es oportuno mencionar la importancia que tuvieron las entradas triunfales o desfiles alegóricos presentados al virrey en la Nueva España, además de las imágenes heroicas para continuar el proceso de aculturación, misión que más tarde sería desempeñada por el altar patriótico mexicano.

Los reyes españoles nunca visitaron sus posesiones en la Nueva España, por lo que las elites urbanas vieron como una especie de *alter ego* del monarca a todos los virreyes, y se encargaron de *heroificar* a cada uno de ellos. Para lograrlo, organizaron fastuosas fiestas y representaciones simbólicas de sus “portentosos” dones inspirados en los héroes de la antigüedad.³³

Mínguez nos habla sobre la llegada de fray García Guerra como nuevo virrey de la Nueva España en 1611, cuando fue recibido con arcos de

³¹ *Ibidem*, p. 54.

³² *Ibidem*, p. 56.

³³ *Ibidem*, p. 61.

triumfo provisionales y su entrada a la Ciudad de México bien puede ser vista por nosotros como parte de:

[...] un ritual mucho más amplio que se inicia con la llegada del nuevo virrey a San Juan de Ulúa y Veracruz y que se extiende a todo el itinerario que éste efectúa hasta llegar a la capital. Este viaje tiene un claro componente simbólico [...] [debido a que es] la ruta [...] que siguió Cortés —otro héroe— cuando conquistó el reino azteca [...] Todos [los demás virreyes] siguen la misma ruta de Veracruz a México y participan del mismo ceremonial: la entrada solemne en las ciudades bajo arcos de triunfo. Y todavía hay otro elemento común: todos los arcos son decorados con héroes y dioses de la antigüedad grecolatina. Habitualmente, la decoración de cada arco en cada ciudad tiene como tema central un personaje del panteón clásico, de manera que se establecía un paralelismo entre las virtudes y las gestas del virrey recién llegado y de sus antepasados y determinados episodios de la vida de un dios o de un héroe griego o romano.³⁴

Si tiene como propósito definir de mejor manera el concepto de *panteón nacional* que perdura, es necesario considerar los estudios de Maurice Agulhon, quien dice que posterior a la lucha que cimbró Francia en 1789, el movimiento revolucionario quiso ensalzar de inmediato a sus grandes hombres; para llevarlo a cabo, estableció una institución en lo absoluto desconocida para el ciudadano de las democracias modernas: el panteón nacional.³⁵

La idea de que un hombre, sin ser santo o rey, logre ser objeto de un proceso de heroización al tomar en cuenta sus méritos personales, quizá sea consecuencia directa del humanismo y desarrollo de los conceptos de equidad ante la ley e igualdad entre los hombres.

Así, ambos presupuestos se han llegado a considerar provenientes del laicismo y liberalismo y como producto de una época en la que se pugnaba por romper la tradición y el catolicismo;³⁶ lo anterior en desacuerdo con el Antiguo régimen, en el que sólo los monarcas y los santos eran dignos de reverencia y devoción.

De esta forma, resultaría aberrante pensar que un mortal pudiera ser digno de alabanzas y reconocimiento. Por lo tanto, la idea de conceder honores a los ciudadanos ilustres —hombres que se han distinguido por

³⁴ *Ibidem*, p. 62.

³⁵ Agulhon, *Historia vagabunda...*, *op. cit.*, p. 125.

³⁶ *Idem*.

servir al Estado o héroes nacionales— se desprende del Siglo de las luces y el humanismo.³⁷

Asimismo, la naciente República francesa quería presentarse ante el pueblo como un régimen democrático, es decir, donde existiera la igualdad de derechos y obligaciones. El incipiente Estado galo decidió que todos los ciudadanos que destacaran por sus virtudes y méritos podían aspirar al panteón nacional; lo cual no debe extrañarnos porque, como menciona Agulhon, después de cada giro democrático existe una tendencia a ir más abajo y más hacia la izquierda en la escala social, en busca de héroes a quienes tributar honores.³⁸

No faltó el inteligente republicano que vislumbrara el peligro que aún representaba la Iglesia católica para el nuevo régimen, ya que a pesar de haber abolido a la monarquía, la reacción seguía siendo una amenaza con su sistema de ritos, símbolos y representaciones. Así que la Primera República decidió establecer su propia religión de Estado, y en poco tiempo configuró una que pudiera competir con la fe católica, lo que dio paso a una lucha contra la Iglesia en su mismo terreno y sus mismas armas.³⁹ Así, comenzaron a “honrar entierros civiles o [llevar a cabo] bautismos laicos, para mostrar el rechazo a las pompas de la iglesia romana; [así como] construir un espléndido Ayuntamiento con inscripciones y alegorías en la fachada como [una especie de] desafío al viejo edificio religioso”.⁴⁰

En concordancia con Agulhon, es posible apreciar cómo el movimiento liberal, nacional y laico en Francia se mantuvo con vida durante casi todo el periodo de 1789 a 1830 —salvo el breve periodo de la restauración de la monarquía—, aspirando a conseguir un triunfo completo. De tal manera, la democratización de los honores se extendió sin obstáculos y alcanzó al más humilde ciudadano que se esmeraba por servir al Estado. Los medios de los cuales se vale el gobierno para conseguir esto son diversos, sin embargo podemos percibir que “la pedagogía del ejemplo es la gran idea del régimen; [Mientras que] la moda y la imitación se encargan del resto”.⁴¹

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Ibidem*, p. 257.

³⁹ *Ibidem*, p. 267.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem*, p. 145.

Es conveniente recordar que, aunque Francia fue precursora de la idea de establecer un panteón nacional lleno de ciudadanos,⁴² ésta fue adoptada y puesta en práctica por numerosas repúblicas nacientes en el siglo XIX, principalmente en el continente americano.

El movimiento laico y liberal francés fue tomando más fuerza desde 1830, sobre todo desde que los gobiernos, uno tras otro, mostraban su rechazo a la tradición y a la Iglesia católica, y se proponían reemplazar la religión por un didactismo cívico. A partir de ese momento, de acuerdo con Agulhon, surgió como un elemento que tenía la tarea de facilitar la aculturación deseada, “la estatuomanía y, generalmente toda la monumentalidad histórica laica”.⁴³ Así se establecieron las bases para mantener en sus pedestales a los nuevos héroes nacionales, fueran civiles o militares.

Con tal impulso se promovió la moda de lo figurativo político, y dentro de esa corriente se determinó que era insuficiente dedicar cuatro renglones en latín al benemérito de la ciudad, por lo cual se procedió a esculpir un busto en su honor y de inmediato colocarlo en lo alto de la fuente principal;⁴⁴ con el paso del tiempo, lo anterior provocó la monumentalidad para transmitir un mensaje pedagógico y de autoafirmación del régimen.

Así se instauró el panteón nacional en Francia, en una época donde se combinaron de forma magistral la política y la decoración con el fin de transmitir un mensaje iconográfico, ya que la República se esmeraba por ser pedagoga y concebía las estatuas como un reconocimiento y homenaje, sin olvidar el propósito didáctico, al suponer que “debe ser un homenaje, pero un homenaje instructivo”.⁴⁵

En síntesis, y de conformidad con Agulhon, la implementación del panteón nacional obedeció a circunstancias e intereses de la república liberal y laica. Uno de los objetivos consistía en establecer una efectiva oposición a la Iglesia católica para disminuir su poder. También debe subrayarse la intención del Estado de honrar a todo ciudadano con un decidido apego al régimen, ya que “El Estado elabora representaciones de *personajes históricos* con los que siente afinidad. [Por lo que] todo poder político tiene sus héroes, [y] establece un panteón (en sentido propio o figurado)”.⁴⁶

⁴² *Ibidem*, p. 111.

⁴³ *Ibidem*, p. 98.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 129.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 249.

De esta forma surgieron una serie de símbolos y valores que el gobierno pretendía difundir entre la población como una forma de aculturación.⁴⁷

No obstante, la implantación de símbolos y propaganda encierra ciertos peligros si se pretende mantener en el imaginario colectivo la figura de un determinado héroe, porque “la importancia que el poder da a un cierto sistema de signos puede llevar consigo, si este poder sale vencedor, a la difusión de este sistema. Pero la difusión conlleva la vulgarización, la familiaridad y la costumbre, y estos últimos fenómenos se vuelven contra la capacidad de influencia, luego contra la importancia práctica de los signos”.⁴⁸ Esto resulta apropiado para entender parte del fenómeno por medio del cual los héroes suben y bajan los escaños de honor y prestigio en el altar de la patria, ante el relativo abandono de los iconos que fueron útiles en un momento para el régimen y que en la actualidad sufren el olvido.

Lo anterior permite apreciar parte del legado que la Francia revolucionaria brindó al mundo. Sin embargo, aunque el fenómeno del panteón nacional se extendió por todo el globo, su institucionalización tiene matices en cada república. En el caso mexicano, después de la Independencia y a partir del Imperio de Iturbide, se empezaría a definir poco a poco lo que sería nuestro altar patriótico.

II. Xavier Mina en el altar patriótico nacional

De acuerdo con el apartado anterior, sería erróneo suponer que el camino de los héroes mexicanos hacia la inmortalidad —culminado por su ascenso al panteón cívico— es consecuencia natural y “justa”: un galardón conquistado gracias a los legítimos merecimientos y honores ganados por numerosos próceres con la muerte y el sacrificio en aras de la patria y la libertad, sin importar los intereses políticos detrás de la construcción de cada héroe y el discurso que intenta encumbrarlos. Para ilustrarlo, se analizará un par de casos: Hidalgo y Morelos.

En la actualidad, podría suponerse que el “padre de la patria” merece, sin duda, el lugar de honor que ocupa, al comenzar el movimiento liberador que culminaría con la Independencia. Sin embargo, gracias a nuevos estudios, sabemos que Hidalgo no tenía asegurado un lugar en

⁴⁷ *Ibidem*, p. 253.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 259.

el panteón nacional, como consecuencia del repudio hacia su figura; malestar ocasionado por el recuerdo que el cura producía en la memoria colectiva de los ciudadanos del nuevo imperio mexicano, en especial en los peninsulares.

Hidalgo estaba asociado con la etapa más sangrienta de la revolución, un periodo caracterizado por la serie de matanzas que él mismo permitió. En cambio, la imagen de Iturbide era más valorada gracias al reconocimiento general de su brillante actitud conciliadora, puesta en práctica en la negociación que culminó con la Independencia. Ante este clima de impopularidad, es posible entender por qué pasaron varios años para que Miguel Hidalgo pudiera ser aceptado como el *pater patriae*.⁴⁹

El caso de Morelos es distinto. Si bien le era reconocida la brillante campaña militar contra los realistas —al ponerlos en jaque en varias ocasiones— y una serie de atributos heroicos llevados casi hasta el absurdo por un contemporáneo y fiel seguidor suyo —Carlos María de Bustamante—, había una notable renuencia de las elites para incluirlo en el altar patriótico. Esta actitud, en opinión de Carlos Herrejón, estaba sustentada porque “a los liberales y conservadores no cuadraban bien los anhelos de justicia social del caudillo. Además, a la corriente pura de los liberales no les venía bien la gran religiosidad e intolerancia de Morelos, mientras que disgustaban a los conservadores algunos rasgos de hispanofobia y las medidas extremas que se le atribuían”.⁵⁰

En cuanto a la imagen que prevalecía de Xavier Mina, y el lugar de honor que le fue asignado en el panteón de héroes en el Imperio mexicano, ésta no se mantuvo al margen de debates. Lo anterior se puede deducir al tomar en cuenta diversos factores que desempeñaron un importante papel en la consolidación del navarro como prócer nacional.

Entre estas causas es posible señalar la simpatía que despertaba la figura de nuestro héroe entre algunas elites políticas, resultado de la coincidencia ideológica entre el prócer y ciertos grupos políticos; y también acrecentado por la imagen del “príncipe de los guerrilleros”⁵¹ que la histo-

⁴⁹ Fausto Ramírez, “Hidalgo en su estudio: La ardua construcción de la imagen del *pater patriae* mexicano”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, pp. 189-209.

⁵⁰ Carlos Herrejón, “La imagen heroica de Morelos”, en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *op. cit.*, p. 247.

⁵¹ Con este sobrenombre fue conocido Mina por los oficiales franceses durante la lucha de guerrillas que sostuvo a favor de Fernando VII en España.

riografía mexicana del siglo XIX se encargó de difundir, al retratarlo como héroe nacional y arquetipo, valoración vigente hasta nuestros días.

Pero, ¿quiénes fueron aquellas elites que muy probablemente influyeron para que Xavier Mina ingresara a los altares patrióticos nacionales? Con el propósito de esclarecerlo, es conveniente remontarnos a los comienzos de la lucha por la independencia, cuando algunos miembros de la sociedad secreta conocida por el nombre de “los Guadalupes” participaron de manera activa en el movimiento insurgente.

Esta agrupación se distinguió por ser, a decir de Virginia Guedea, “un grupo de criollos ilustrados que se hallaban colocados en una situación realmente estratégica que les permitía no sólo tener una visión global de las circunstancias novohispanas, tanto domésticas como imperiales, sino también encontrar la forma de utilizarlas en provecho de sus pretensiones autonomistas”.⁵²

Guedea señala que la importancia de las agrupaciones secretas en la Nueva España radica en que permitieron, en sus comienzos, la participación conjunta de individuos de diferentes estratos socioeconómicos. Conforme triunfó la causa insurgente, esta nueva forma de participar en los asuntos del gobierno —manifestada por medio de sociedades que se esmeraban por mantenerse en el anonimato— se fue consolidando hasta convertirse en la principal forma de acción política que conoció México en sus primeros años de vida independiente,⁵³ siendo a la postre representada por los grupos de los escoceses y los yorkinos. Ambas, logias masónicas que analizaremos más adelante.

La actividad de los Guadalupes no sólo se limitó a externar su simpatía por el movimiento insurgente —gracias a la correspondencia que mantuvieron con Morelos—, sino que se encargaron de proporcionar información vital para la causa del generalísimo, debido a que mantenían estrecha comunicación con el gobierno virreinal al ocupar algunos de sus integrantes puestos clave en dicha administración.⁵⁴ Este fue el caso del alcalde de Corte José María Fagoaga, vinculado con los Guadalupes, más tarde uno de los fundadores de la logia llamada de los escoceses.⁵⁵

⁵² Virginia Guedea, *En busca de un gobierno alterno. Los Guadalupes de México*, p. 12.

⁵³ *Ibidem*, p. 10.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 105-125.

⁵⁵ Jesús Ruiz de Gordejuela Urquijo, *La expulsión de los españoles de México y su destino incierto*, p. 60.

De acuerdo con Guedea, con la promulgación de la Constitución de Cádiz —a finales de 1812 y en plena campaña de Morelos— se abrieron nuevos espacios de participación política a los nacidos en territorios ibéricos. Además, las garantías presentadas en dicha carta magna se veían como una oportunidad invaluable si se querían cambios en las estructuras y relaciones de poder en ese entonces. De esta manera, se abría la puerta a la posibilidad que estaban esperando los criollos novohispanos para obtener mayor autonomía y así desplazar a los peninsulares de los puestos clave en el gobierno de la Nueva España.⁵⁶ Sin embargo, el régimen virreinal se opuso a su cumplimiento porque la veía como un peligro para su estabilidad y sus privilegios.

Lo anterior se reforzó cuando Fernando VII, al regresar al trono de España en 1814, abolió la Constitución y empezó a perseguir a todos sus partidarios, en especial a los liberales españoles, entre los cuales se encontraba el propio Mina. Este momento coyuntural facilitó en la Nueva España aún más el acercamiento de las elites políticas con el movimiento insurgente debido a que ambos grupos se dieron cuenta que enfrentaban un enemigo común.⁵⁷

La sociedad secreta de los Guadalupes no podría subsistir en el anonimato por mucho tiempo. Los múltiples reveses que sufriría Morelos a manos de los realistas revelaron quiénes formaban parte de dicho grupo conspirador, gracias a la captura y confiscación de correspondencia y documentos clave. Esto dio como resultado una serie de procesos contra sus integrantes y la virtual desaparición de su carácter secreto.⁵⁸

Ante el vacío que dejaban los Guadalupes, como representante de los criollos ilustrados, emergió la logia masónica de los escoceses. Jesús Ruiz de Gordejuela nos dice que este grupo masón surgió en nuestro país “para defender los principios de la Constitución de Cádiz, [sostenidos por las cortes generales españolas] tras la abolición de ésta por Fernando VII”.⁵⁹ Éste era el mismo objetivo de Xavier Mina, tanto que lo plasmaría en su primera proclama elaborada en Galveston, dirigida al pueblo en general.⁶⁰ La impresión de dicho manifiesto daría comienzo a una férrea

⁵⁶ Guedea, *En busca de...*, p. 127.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 128.

⁵⁸ *Cfr.* Guedea, *En busca de...*, *op. cit.*

⁵⁹ Gordejuela Urquijo, *La expulsión de...*, p. 60.

⁶⁰ Carlos María de Bustamante, *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana*, t. IV, pp. 317-326.

lucha conocida como “La Resistencia”, después de las primeras fases de Hidalgo y Morelos.

En cuanto a los principios liberales de Mina, Ana Laura de la Torre señala que el navarro no pudo permanecer impávido ante el proceso de modernización política que se llevaba en España, que se manifestaba a través del gobierno provisional representado por las cortes. Los conceptos que los revolucionarios en Estados Unidos y en Francia implementaron: Constitución, representatividad, soberanía popular, etcétera, tuvieron impacto en la península y ocasionaron que el pueblo luchara por su patria y sus nuevos espacios de participación, o bien para conservar sus privilegios;⁶¹ todos ellos motivos que al parecer impulsaron la lucha de nuestro prócer.

Por otra parte, la afirmación sobre la participación de algunos miembros de la logia masónica de los escoceses en la campaña del general Mina se sustenta en particular en el interés de varios miembros de la familia Fagoaga para que viniera una expedición europea de carácter militar en auxilio de José María Morelos y el Congreso Mexicano de Apatzingán;⁶² ante lo cual Ortuño Martínez señala que “el navarro cedió sin dificultad ante la presión de quienes le invitaban a incorporarse y abanderar el proyecto de intervención en Nueva España”.⁶³

Antes mencionamos que José María Fagoaga fue uno de los fundadores de la logia escocesa en nuestro país. Ahora bien, es pertinente añadir que entre los años de 1814 y 1816 fue uno de los más importantes contactos insurgentes en Londres. Sobre dicho personaje, Guedea expone lo siguiente:

Europeo de nacimiento, don José María representaba para el régimen [de la Nueva España] un serio problema. Era no sólo uno de los vecinos más acaudalados y respetables de la capital, con conexiones importantes tanto de familia como personales, sino también un conocido partidario del sistema constitucional, decidido autonomista, vinculado estrechamente con otros desafectos al régimen y simpatizante declarado de la insurgencia.⁶⁴

⁶¹ Ana Laura de la Torre Saavedra, *La expedición de Xavier Mina a Nueva España: una utopía liberal imperial*, p. 112.

⁶² Manuel Ortuño Martínez, *Xavier Mina. Fronteras de libertad*, p. 105.

⁶³ *Ibidem*, p. 91.

⁶⁴ Guedea, *En busca de...*, p. 328.

De tal manera, aprovechando que su familia tenía posesiones y contactos en Inglaterra, se encargó de buscar adeptos a la causa insurgente y mantuvo relación con todos aquellos interesados en apoyar, en lo económico o político, al movimiento separatista. Ante dicha situación, Ortuño menciona que: “La familia Fagoaga y sus amigos [prepararon] la redacción de un *Memorial* sobre la situación de la Nueva España, que se distribuyó entre políticos y comerciantes londinenses y alcanzó cierta resonancia entre los medios británicos mejor dispuestos”.⁶⁵

Al respecto, la historiadora Guadalupe Jiménez Codinach apunta:

En la *Memoria* se afirma que alrededor de 2 500 o 3 000 soldados europeos, bien dirigidos, serían suficientes para destruir el poder que le quedaba al virrey mediante la interferencia de sus comunicaciones entre México y Veracruz [...] Las ventajas de una expedición semejante consistirían en cortar los recursos que le quedan al virrey, y disciplinar las tropas independientes, que es “la única cualidad en la que son inferiores a sus contrincantes”. Finalmente, [se esperaba que] la combinación de los patriotas con las tropas europeas [produjera] una fuerza inmensa.⁶⁶

Después de la muerte de Morelos, lejos de extinguirse la idea de una intervención armada ante la reciente pérdida del caudillo, fue necesario encontrar el candidato más adecuado para encabezar una expedición cuyo objetivo fuera inyectar vitalidad a una causa que se encontraba en franca decadencia.

En estas circunstancias, Xavier Mina apareció como el candidato más propicio para llevar a cabo el mencionado proyecto. Jiménez Codinach afirma que:

Para que la expedición pudiera ganar apoyo en favor de los insurgentes se requería un jefe con grandes cualidades y carisma. Para desempeñar este cargo la persona más adecuada que había entonces en Inglaterra era Xavier Mina. Joven, atrayente, con una reputación de valentía, tanto en Europa como en la América española, era además un liberal que se oponía al régimen absolutista de Fernando VII. Vivía en el exilio, en un país extranjero, y poseía las cualidades [necesarias] para desempeñar el cargo. La elección era obvia y coincidió con la creciente necesidad de Mina de actuar en alguna parte, después del fracaso de Porlier en España.⁶⁷

⁶⁵ Martínez, *Xavier Mina...*, p. 106.

⁶⁶ Jiménez Codinach, *La Gran Bretaña y...*, p. 286.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 287.

Así, los hispanoamericanos residentes en Inglaterra se dieron a la tarea de establecer contacto con el guerrillero navarro por conducto de miembros de la comunidad liberal europea —José Blanco White, Álvaro Flórez Estrada, entre otros—, al aprovechar la asistencia de Mina a las juntas de las logias o a las discusiones que se generaban en el “Cuartel General de Patriotas Americanos”, para invitarlo a encabezar la punta de lanza de toda una serie de expediciones que tenían por objetivo liberar a la Nueva España.⁶⁸

Es de sobra conocido —en particular a través de la obra de Carlos María de Bustamante— que Mina sufrió toda clase de infortunios en suelo mexicano. Aunque tuvo victorias sobresalientes, la desconfianza de los insurgentes, la carencia de un ejército importante, así como la falta de tiempo para organizar cuerpos militares más efectivos, sumado a las diferencias con los principales caudillos de la región de sus operaciones, contribuyeron a su fracaso y posterior fusilamiento en el Cerro del Bellaco.

Resulta relevante detenerse en la conversación que sostuvo Mina con un oficial del primer batallón de Zaragoza, Pedro Pasos, realizada el tercer día del sitio al Fuerte del Sombrero, para encontrar las coincidencias del “príncipe de los guerrilleros” con la postura política de algunos miembros de la logia escocesa. Bustamante señala que en dicha discusión, solicitada por el realista con la intención de disuadir a Xavier Mina e invitarlo a rendirse, el navarro no se contuvo y dijo que:

Fernando VII era un ingrato, un monstruo desnaturalizado, pues estaba oprimiendo cruelmente á sus vasallos que habían derramado su sangre para libertarlo: que la intención de Mina era cortarle aquí los recursos y auxilios que le iban á España, para de este modo estrecharlo y precisarlo á que *jurase la constitución, y convocase las cortes* como había ofrecido y prometido sin cumplirlo. Añadió Mina, que siendo esta su idea no había venido á la América á favorecer directamente la revolución: que él no amaba á los americanos ni mucho ni poco...⁶⁹

Bustamante calificaría estas afirmaciones de Mina como inapropiadas e impolíticas. Sin embargo, destacan hasta cierto punto el carácter liberal de nuestro héroe y su apego al ideario político que compartían varios integrantes de distintas sociedades secretas.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 274.

⁶⁹ Bustamante, *Cuadro histórico de...*, p. 402. Las cursivas son añadidas.

No obstante la muerte prematura del general de la “División Auxiliadora de la República Mexicana”, acaecida a finales de 1817, dejaría casi estático al movimiento independiente, salvo por algunos núcleos de resistencia que se mantuvieron en el sur y actuaron bajo las órdenes de Vicente Guerrero. Aun así, las actividades políticas de la logia masónica de los escoceses continuarían más allá del triunfo del Plan de Iguala y la entrada victoriosa del Ejército Trigarante en la capital.

María José Garrido Asperó menciona que al consumarse la independencia en septiembre de 1821, y después de los festejos que celebraban la soberanía del Imperio mexicano, empezaron las primeras fracturas en el pacto político y la aparente unidad que había permitido la separación con España, producto de severos

[...] desacuerdos entre los poderes ejecutivo y legislativo del Imperio [al existir] claramente dos propuestas distintas de nación: la monarquía constitucional con Iturbide como emperador o la república. [Sobre todo] cuando los diputados republicanos o simplemente los desafectos a Iturbide interpretaron, con sobrada razón, [sus] acciones [...] como un exceso de las facultades del ejecutivo que vulneraban la división de poderes y [con ello] advirtieron la amenaza de una monarquía absoluta”.⁷⁰

En medio de estas pugnas por el poder político, no podía dejar de verse afectado y, al margen el proceso de selección de los héroes de la Independencia, al ser ésta una facultad que le competía al legislativo. Garrido Asperó indica que este asunto desató fuertes discusiones debido a que:

Cada grupo propuso la celebración de los acontecimientos y el reconocimiento de los personajes que no sólo eran la explicación del pasado, el presente y el futuro que proponía cada facción, sino que además podían contribuir a legitimar y perpetuar el sistema político que cada grupo deseaba establecer. [Por lo tanto] la valoración del pasado reciente y de los individuos que se distinguieron en él por sus hazañas militares y/o por la propuesta de nación que en su momento abandonaron, fueron los criterios de autoridad para validar los proyectos políticos y mostrar los progresos que cada grupo representaba, por ello la selección de los héroes de la independencia expresó la disputa entre los poderes ejecutivo y legislativo del Imperio Mexicano y se convirtió en bandera de distintos proyectos de nación: la monarquía liberal o la república.⁷¹

⁷⁰ María José Garrido Asperó, “Cada quien sus héroes”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, p. 6.

⁷¹ *Ibidem*, p. 7.

Esta situación nos regresa al escenario donde los distintos actores sociales y sus facciones luchan por dar relieve a los próceres de su conveniencia, en la búsqueda de generar el capital político suficiente —si entendemos por éste una especie de confianza y credibilidad social— que dé soporte a su accionar en el gobierno.

De acuerdo con Garrido Asperó, hubo diputados y simpatizantes del sistema de gobierno republicano que solicitaron reconocer ante el Congreso Constituyente los méritos de los insurgentes. Sin embargo, Agustín de Iturbide era renuente porque consideraba inaceptable que “el nuevo Estado tuviera como referencia constante y argumento histórico fundador la destrucción, el desorden y el odio que a su juicio caracterizaron a aquella revolución. [Además no] deseaba que [con ello] se facilitara la discusión sobre otro sistema de gobierno que no fuera la monarquía constitucional”.⁷² Lo anterior permite apreciar, de nueva cuenta, que el camino de los insurgentes hacia el altar nacional no se encontraba libre de obstáculos.

Garrido Asperó también afirma que en la sesión del Congreso, celebrada el 28 de febrero de 1822, varios diputados “hicieron ‘importantes y tiernas memorias’ de Miguel Hidalgo, Ignacio Allende, Juan Aldama, Mariano Abasolo y Mariano Jiménez”,⁷³ con lo cual buscaban se incluyeran dichos personajes en el calendario festivo del Imperio y así tuvieran acceso al panteón nacional. Al parecer, también Xavier Mina encontró partidarios en dicha reunión.

José María Fagoaga, diputado por la provincia de México, estaba presente y tuvo una participación en el pleno a nombre de la Suprema Junta Provisional Gubernativa.⁷⁴ Como se dijo, se ha relacionado a este personaje y a varios miembros de su familia con el guerrillero navarro, al mencionar algunos de los vínculos entre ellos y la idea de crear una expedición que viniera en auxilio de México. No obstante, sería difícil afirmar si Fagoaga abogó por Xavier Mina para que también fuera considerado en las festividades, si bien Garrido nos dice que el diputado por México, Francisco Ortega, pidió que se reconociera a dos próceres de origen español: Xavier Mina y Juan O’Donojú.⁷⁵

⁷² *Ibidem*, p. 8.

⁷³ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁴ *Idem*.

⁷⁵ *Idem*.

Ante el debate por el reconocimiento de los méritos de aquellos que prestaron servicios a la patria, se creó una comisión encargada de verificar quiénes podían ser considerados héroes nacionales, la cual fue integrada por los señores Juan Manuel Sánchez del Villar, Juan de la Serna y Echarte, Vicente Carvajal, Manuel Espinosa de los Monteros, Francisco Barrera y Melchor Múzquiz. Éstos determinaron, en su dictamen presentado al Congreso el 7 de junio de 1822, que el Imperio estaba en deuda eterna con Hidalgo, Allende, Jiménez, Abasolo, Morelos, Matamoros, Miguel y Leonardo Bravo, y Xavier Mina;⁷⁶ por lo que todos ellos fueron posteriormente declarados beneméritos de la patria en grado heroico, en virtud de haber allanado el camino que permitió a la larga culminar la emancipación. Así se decidió el ingreso de Mina al panteón de los héroes.

No obstante, es probable que a pesar de haber gozado de cierta aceptación popular en los comienzos del México independiente, la imagen de este prócer también se viera afectada en los años siguientes por la hispanofobia desencadenada como resultado del recelo con que los mexicanos veían a los españoles. La desconfianza hacia los gachupines, a decir de Ruiz de Gordejuela Urquijo, era generada por varias razones, entre las principales encontramos que “los antiguos opresores seguían disfrutando de cargos en el gobierno nacional, en la burocracia militar y eclesiástica, y todos ellos beneficiándose de los frutos del trabajo de los mexicanos”.⁷⁷

Además, al colectivo español se le consideraba responsable de nocivas medidas que repercutieron en la administración del país, por lo que fueron vistos como los culpables de “todos los males que padecía la república, lo que provocó continuas manifestaciones de odio hacia los peninsulares”.⁷⁸ Es importante mencionar que la lucha por el poder entre las facciones de los escoceses y los yorkinos fue en gran parte responsable del sentimiento de rechazo a los españoles, sumado al temor con que eran vistos por considerarlos proclives a la reconquista de la corona española.⁷⁹

⁷⁶ Dictamen presentado al Soberano Congreso Constituyente Mexicano por su Comisión de Premios, sobre los que corresponden a los primeros caudillos de la libertad de este imperio, y a cuantos hicieron verdaderos servicios en favor de ella desde su proclamación en el pueblo de Dolores, Oficina de don José María Ramos Palomera, pp. 3-8.

⁷⁷ Ruiz de Gordejuela Urquijo, *La expulsión de...*, pp. 61-62.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁹ *Idem*.

No es nuestro propósito detenernos a señalar todas las implicaciones en torno al conflicto “antigachupín”, pero queremos destacar que a medida que crecía el problema, a decir de Urquijo, “el odio hacia todo lo español invadía la vida política del país”; de tal manera, es probable que éste haya contaminado otras esferas de la vida social. Un ejemplo lo encontramos en las manifestaciones de odio por parte de la población hacia los españoles, que culminaron con el asesinato de varios de ellos.⁸⁰

III. La construcción histórica del héroe Mina

Carlos Herrejón nos indica que al momento de construir al héroe, al referirse en concreto al caso de Morelos, se emplearon distintas técnicas y materiales. En primer lugar, el silencio para ocultar algunos oscuros aspectos del prócer —como su ambición de poder—; asimismo, se le comparó con héroes consagrados que servían como paradigmas de apoteosis, y se le atribuyeron una serie de méritos que correspondían a otros personajes ligados a él, etcétera.⁸¹ Se menciona lo anterior porque varios de estos recursos, y otros que se señalarán, no son exclusivos para forjar la imagen de un héroe en particular, y fueron empleados en la construcción de la figura heroica de Mina por los historiadores del siglo XIX.

De acuerdo con Hugo Francisco Bauzá, son varias las cualidades que caracterizan al héroe, entre las que sobresale una: tiene que ser un *transgresor*. Este término puede ser entendido como la oposición abierta

[...] al *establishment* histórico-político que pretende coaccionarlo [y] su acción dirigida a cancelar los límites y fronteras [por] lo que estos personajes singulares alcanzan la categoría de ídolos. [Así] el ejemplo del héroe se impone al hombre de todos los tiempos y latitudes como una posibilidad de sortear los obstáculos, transgredir los límites [...] y alcanzar [...] un hálito de inmortalidad.⁸²

Lo anterior coincide con la imagen que la historiografía mexicana decimonónica construye en torno al “príncipe de los guerrilleros”, al mencionar que comenzó una desesperada lucha contra el despotismo absoluto de Fernando VII, y por lo cual devino en revolucionario o rebelde.

Bauzá también afirma, cuando retoma los estudios de Joseph Campbell, que el prócer no sólo busca con su oposición a las circunstancias adversas

⁸⁰ *Ibidem*, p. 75.

⁸¹ Herrejón, “La imagen heroica...”, en *op. cit.*, p. 252.

⁸² Bauzá, *El mito del...*, p. 162.

que lo rodean alcanzar la felicidad personal y la liberación interior, sino que también desea “ponerse al servicio de los demás, de ahí que su mayor mérito —y por el que más se le aprecia y pretende emular— sea el que atañe a su defensa de los valores éticos por los que se sacrifica y hasta llega a inmolarse: ‘un héroe es alguien que ha dado su vida por algo más grande que él mismo’”.⁸³

De acuerdo con Ortuño Martínez, esta característica puede percibirse en el guerrillero navarro, gracias a las ideas liberales que adquirió al lado del general Víctor Fanneau de LaHorie durante su prisión en Francia. Dicho personaje le inculcó el amor por “La libertad, la justicia, el sentido del deber, las ideas de servicio, sacrificio y disciplina, entre muchas otras [...] [por medio de la lectura de] libros ‘que exaltaban las virtudes ciudadanas y los supremos atributos del héroe’”.⁸⁴ Todos ellos ideales que, según historiadores mexicanos del siglo XIX, defendió Mina hasta la muerte.

Otro de los atributos del prócer, en opinión de Bauza, es la capacidad de experimentar: “[Inmenso] sufrimiento que, a veces, llega hasta las *lágrimas*, y es precisamente por ese sufrimiento por el que [nos] sentimos cerca [de los héroes], y por el que nos conmueven”.⁸⁵ Esta cualidad de Xavier Mina es resaltada por Bustamante cuando nos describe la aflicción que experimentó el general de la “División Auxiliadora de la República Mexicana”, al darse cuenta que habían sido muy pocos los sobrevivientes que lograron escapar del fuerte de Comanja; y ante tal tragedia exclamó: “¿dónde están los *demas compañeros*? La respuesta fué... Han perecido!!... Golpe terrible para el espíritu de Mina, que trozó su corazón! Apoyó el codo en el arzón de la silla, reclinó la cabeza en las manos, y se humedecieron sus ojos... ay! Cuánto se ama a un compañero de armas que nos ha acompañado en los peligros! [*sic*]”.⁸⁶

Esta narración coincide casi de manera exacta con la que Lucas Alamán hace del evento, en donde a Mina le pesa demasiado la pérdida de sus amigos.⁸⁷

⁸³ *Ibidem*, p. 150.

⁸⁴ *Cfr.* Martínez, *Xavier Mina...*, pp. 45-47.

⁸⁵ Bauzá, *El mito del...*, p. 130.

⁸⁶ Bustamante, *Cuadro histórico de...*, pp. 423-424.

⁸⁷ Lucas Alamán, *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, p. 613.

No debemos olvidar que la muerte prematura del prócer, en palabras de Bauza, es una de las condiciones necesarias para que el héroe perviva en el imaginario colectivo:

[...] antes de que el tiempo haya podido desdibujar su fisonomía y sin que su fuerza haya podido marchitarse. Incluso cabe referir que cuanto más trágica y dolorosa sea su muerte, más se agiganta su perfil heroico. Al morir joven el héroe se marcha de este mundo, sin que hayan podido opacarse sus ideales que, por otra parte, son también los de sus seguidores, admiradores y acólitos. Tal condición regía para los héroes de la antigüedad y vale también para los de los tiempos modernos. Los ejemplos que de ellos nos proporciona la historia [...] son tantos, al extremo de que a lo largo de los siglos se ha ido acuñando una suerte de canon o paradigma heroico, según el cual este personaje sobresaliente, en el ejercicio de su condición de trasgresor, de libertario y de salvador, debe inmolar-se por la causa —siempre noble— que defiende, en edad relativamente joven.⁸⁸

Lorenzo de Zavala, historiador mexicano que a finales del siglo XIX escribiera sobre las revoluciones que vivió la Nueva España, menciona que Xavier Mina fue “víctima de su constante amor a la libertad. En España no encontró los ánimos en disposición de sacudir las cadenas que les impuso Fernando VII; en América, inspiró recelos a los insurgentes un jefe [*sic*] español, que por su genio, su valor y sus virtudes, era sin duda superior a los jefes que entonces dirigían los intereses de los patriotas”.⁸⁹ Fueron todas estas razones, a juicio de Zavala, por las cuales sería pasado por las armas a la temprana edad de 29 años, accediendo con ello al altar patriótico nacional.

Al principio de este apartado se mencionó que una de las herramientas utilizadas para acrecentar la imagen de algún personaje considerado sobresaliente consiste en compararlo con los héroes reconocidos de la antigüedad. El “príncipe de los guerrilleros” también se benefició, sin proponérselo, de este recurso empleado por los historiadores decimonónicos, puesto que Bustamante se encargó repetidamente en su *Cuadro histórico* de presentarlo de la misma manera ante nosotros. Esto salta a la vista cuando señala que: “La fuerza de la división incluyendo todos los hombres que le pertenecían, marineros, operarios y criados, era de trescientos hombres”.⁹⁰ Todo esto en clara alusión con la gesta del rey

⁸⁸ Bauzá, *El mito del...*, p. 171.

⁸⁹ Lorenzo de Zavala, *Ensayo histórico de las revoluciones de México desde 1808 hasta 1830*, p. 73.

⁹⁰ Bustamante, *Cuadro histórico de...*, p. 327.

espartano Leónidas y sus trescientos guerreros, los cuales se enfrentaron al inmenso ejército persa de la misma manera en la que Mina y sus soldados se enfrascaron en cruento combate contra las numerosas fuerzas realistas que le hicieron frente en distintas ocasiones.

El uso de este símil es recurrente a lo largo de la narración histórica de Bustamante. Otro ejemplo surge cuando la división del general Mina es comparada con el reducido grupo de españoles que sometieron al emperador Moctezuma en su propio palacio y conquistaron con éxito el imperio de los aztecas.⁹¹

No hay que olvidar el notable intento de Bustamante por comparar la muerte del joven guerrillero navarro con la de algún

[...] ilustre Macabéo [sic], [por el que] en otro tiempo las bóvedas del templo se estremecieron, [y] Jerusalén redobló su llanto, y por las riberas del Jordán sólo se oyó una voz que decía... ¿Cómo ha muerto el hombre que salvaba al pueblo de Israel? Del mismo modo los hijos de los Aztecas se preguntaban llorosos, ¿cómo ha desaparecido el auxiliador magnánimo de nuestro pueblo? [sic].⁹²

En cuanto a la construcción de la imagen heroica del fundador del “Curso Terrestre de Navarra”, Bustamante no escatima recursos para destacar sus supuestos méritos y virtudes. En su “Elogio y Juicio del General Mina”, pretende someter las acciones del navarro al “tribunal de la razón” para juzgar su proceder en la lucha por la independencia.⁹³ Es conocido que este grupo de historiadores mexicanos del siglo XIX consideraban que la historia estaba, de cierta manera, encargada de impartir justicia y designar quién podía ser considerado héroe o villano.

Son varios los elementos que Carlos María de Bustamante toma en consideración para designar a Mina como héroe de la patria. Entre éstos encontramos un valor a toda prueba, la capacidad de superar adversidades de diversa índole, la desventaja numérica de sus tropas, sus formidables capacidades estratégicas, su excelente disciplina militar, su amor por la libertad americana, etcétera.⁹⁴

⁹¹ *Ibidem*, p. 374.

⁹² *Ibidem*, p. 448.

⁹³ *Ibidem*, p. 451.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 451-453.

Por último, Bustamante es incapaz de contener su gran simpatía por este prócer y se encarga de manera explícita de acrecentar su imagen al describirlo de la siguiente manera:

Mina nació con las mejores disposiciones para la guerra. Las cualidades de su espíritu eran muy recomendables, pues poseía el valor en alto grado: era sereno, activo, frugal, infatigable, y desinteresado. Sufría las mayores privaciones de la campaña con gusto, y como el último soldado. Hacíase [*sic*] amar de este por el bello realce que le daba su educación y finura que mostraba hasta en las acciones más indiferentes. En su semblante se notaba cierta superioridad, y aquel no se que de fuerza irresistible que la sabia naturaleza pone en los labios de los que destina para mandar y caracteriza los genios superiores. La talla de Mina era de cinco pies, y siete pulgadas; no era corpulento pero si bien formado.⁹⁵

Por otra parte, Bustamante respaldaba la creación de un altar patriótico nacional para mantener intacto el recuerdo de los héroes en el imaginario colectivo, y así establecer distintos paradigmas y ejemplos de conducta para la sociedad. Esto se ve reflejado cuando apunta:

¡Alma ilustre del jóven general Mina! descansa en paz [*sic*], ocupa dignamente el lugar que los dioses [...] destinan á los que se sacrifican por causar la felicidad de los hombres. Tu memoria será bendita por todas nuestras generaciones, y cierto que no se recordará sin que la acompañe el dulce suspiro que se exhala siempre por el bueno! La América te colocará en el *catálogo de sus mejores amigos*, y tu nombre lo pronunciará á par que el de Laffayette, es decir, con el entusiasmo de la gratitud. México [...] ha visto en la persona del general Mina, uno de los ilustres y cooperadores benéficos á su libertad; por tal motivo, y como por aclamación de justicia [...] ha hecho [...] una *canonización solemnísima de sus virtudes cívicas*.⁹⁶

Lo anterior permite observar algunas variables que dan como resultado la construcción del perfil heroico de Mina en la historiografía decimonónica mexicana, y su ingreso al panteón de los héroes nacionales. 

⁹⁵ *Ibidem*, p. 457.

⁹⁶ *Idem*. Las cursivas son añadidas.

Bibliografía

- Agulhon, Maurice. *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora, 1994, 278 pp. [*Histoire vagabonde. Ethnologie et politique dans la France contemporaine*].
- Alamán, Lucas. *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su Independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, México, FCE, 1985, 830 pp.
- Bauzá, Hugo Francisco. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, FCE, 2007, 193 pp.
- Bustamante, Carlos María de. *Cuadro histórico de la Revolución Mexicana*, vol. IV, México, FCE, 1985, 577 pp.
- Codinach Jiménez, Guadalupe. *La Gran Bretaña y la Independencia de México, 1808-1821*, tr. de Mercedes Pizarro Suárez e Ismael Pizarro Suárez, México, FCE, 1991, 392 pp. [*Britain and the Independence of Mexico 1808-1821*].
- Chartier, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México, UIA, 2005, 225 pp.
- De la Torre Saavedra, Ana Laura. *La expedición de Xavier Mina a Nueva España: una utopía liberal imperial*, México, Instituto Mora, 1999, 123 pp.
- Dictamen presentado al Soberano Congreso Constituyente Mexicano por su Comisión de Premios, sobre los que corresponden a los primeros caudillos de la libertad de este imperio, y a cuantos hicieron verdaderos servicios en favor de ella desde su proclamación en el pueblo de Dolores*, México, Oficina de don José María Ramos Palomera, 1822, pp. 3-8.
- Guedea, Virginia. *En busca de un gobierno alterno: Los Guadalupes de México*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, 1992, 412 pp.
- Herrejón, Carlos. "La imagen heroica de Morelos", en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2003, pp. 243-252.
- Maquiavelo, Nicolás. *El príncipe*, intr., tr. y notas de Roberto Raschella, México, 2a. edición, Lozada, 1998, 198 pp.
- Miquel i Vergés, José María. *Diccionario de Insurgentes*, México, 2a. edición, Porrúa, 1980, 623 pp.
- Mínguez, Víctor. "Héroes clásicos y reyes héroes en el Antiguo Régimen", en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2003, pp. 51-70.
- Ramírez, Fausto. "Hidalgo en su estudio: La ardua construcción de la imagen del *pater patriae* mexicano", en Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds.), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2003, pp. 189-209.
- Rodríguez Ten, María Elena. "Transformaciones culturales en el panteón griego derivadas de la aparición del concepto de ciudadanía. El caso

- de Hera", en Domingo Plácido, Miriam Valdés, Fernando Echeverría y M. Yolanda Montes (eds.), *La construcción ideológica de la ciudadanía: identidades culturales y sociedad en el mundo griego antiguo*, Madrid, Complutense, 2006, pp. 15-31.
- Ruiz de Gordejuela Urquijo, Jesús. *La expulsión de los españoles de México y su destino incierto, 1821-1836*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2006, 410 pp.
- Ortuño Martínez, Manuel. *Xavier Mina. Fronteras de libertad*, México, Editorial Porrúa, 2003, 373 pp.
- Prost, Antoine. "Social y Cultural, indisociablemente", en Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli (dirs.), *Para una historia cultural*, México, Taurus/Alfaguara, 1999, pp. 141-155.
- Suárez, Domingo Plácido. "Prólogo", en Domingo Plácido Suárez, Miriam Valdés, Fernando Echeverría y M. Yolanda Montes, *La construcción ideológica de la ciudadanía: identidades culturales y sociedad en el mundo griego antiguo*, Madrid, Complutense, 2006, pp. 11-13.
- Zavala, Lorenzo de. *Ensayo histórico de las revoluciones de México desde 1808 hasta 1830*, México, FCE/ICH, 1985, 349 pp.

Hemerografía

- Garrido Asperó, José María. "Cada quien sus héroes", *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, Instituto de Investigaciones Históricas-UNAM, vol. 22, 2001, pp. 5-22.



La inestabilidad de la racionalidad en la historiografía mexicana del siglo XIX. Vestigios de oralidad en la obra de Carlos María de Bustamante

PAMELA LOERA GARCÍA

Introducción

Este ensayo es producto de una reflexión acerca de la obra historiográfica de Carlos María de Bustamante. En función de este interés, en este texto explicitaré los criterios de verificación necesarios para realizar un análisis basado en una propuesta historiográfica producida en México. En primer lugar, expondré la importancia de hacer una relectura de la obra bustamantina, la cual ha sido duramente (y por largo tiempo) criticada. En segundo lugar, haré una revisión sobre la doble noción de la historiografía, tanto como escritura de la historia y como reflexión. En tercer lugar, propondré la epistemología basada en la observación de observaciones que me permitirá hacer la reubicación del autor y de la obra. En cuarto lugar, introduciré la noción de *lugar social*, la cual refiere, en primera instancia, a la comunidad de historiadores en la cual se formó Bustamante. Y, finalmente, plantearé una distinción entre el Bustamante que se formó en la tradición de la racionalidad oral y sus contemporáneos que comenzaban a trabajar bajo los lineamientos de la racionalidad del impreso. De manera paralela, dejaré ver cómo esta influencia determinó la forma de su obra historiográfica, y ofreceré una respuesta novedosa al porqué los otros historiadores, tanto del siglo XIX como del XX, han criticado su modo de escritura.

Para lograr esta tarea, me auxiliaré de los postulados teóricos de Alfonso Mendiola, con especial énfasis en los artículos “El giro historiográfico. La observación de observaciones del pasado” y “Las tecnologías de la comunicación. De la racionalidad oral a la racionalidad impresa”. Asimismo, introduciré la teoría de Michel de Certeau del libro *La escritura de la historia* para lograr la revaloración de la obra de Bustamante en la historiografía mexicana del siglo XIX.

Carlos María de Bustamante: “El inexacto, el indispensable”

El historiador¹ Bustamante

En el siglo XIX hubo una gran efervescencia por hacer del pasado un elemento primordial en la justificación y constitución de los estados nacionales. Este entusiasmo motivó a muchos pensadores de la época a reunir las huellas del pasado y llevarlos a plasmar como una escritura. México no fue la excepción ante este furor de la investigación de la historia de ese siglo. Después de la consumación de la guerra de Independencia, comenzaron a publicarse muchas obras en las cuales los primeros historiadores intentaban gestar la historia de la nación. Uno de estos osados escritores fue Carlos María de Bustamante.

Bustamante es tal vez el historiador más paradójico de México. Esto se debe a que su propia persona y su producción historiográfica han sido objeto de numerosas críticas, tanto por parte de sus contemporáneos como de muchas generaciones posteriores a él.² Sin embargo, de manera insólita sus obras son consideradas sostén de la historia mexicana desde el momento en que fueron publicadas.

Nacido en Oaxaca en 1774, Bustamante fue uno de los primeros pensadores decimonónicos que se preocupó por escribir la historia de la nación mexicana. Desde muy joven se dedicó a la investigación, crítica y difusión de temas sociales y políticos, pero a partir de 1821 comenzó a abordar el tema del pasado de manera más especializada. Su producción historiográfica abarca cerca de cuarenta años del México independiente. Entre sus obras más destacadas están el *Cuadro histórico de la revolución de la América mexicana*, la *Continuación del cuadro histórico*, el *Diario*

¹ Referir a Bustamante bajo el término “historiador” puede resultar muy conflictivo. Algunos historiadores utilizan esta palabra para señalar sólo a aquellos estudiosos del pasado que surgieron después de la institucionalización de la historia. En este caso, la institucionalización en México se dio hasta 1940, con la fundación de las academias dedicadas a la investigación formal. Si siguiera la regla antes mencionada, estaría cometiendo un anacronismo al llamar historiador a Bustamante. Sin embargo, en función de esta investigación, y auxiliada por la teoría de Michel de Certeau, considero *historiador* a Bustamante porque cumple con la operación de confrontar los vestigios del pasado (lo real) con un discurso (la escritura). Explicaré esto con mayor detalle en el apartado “La historiografía de la historiografía”.

² Vid. Juan Antonio Ortega y Medina, “El historiador don Carlos María de Bustamante”. En este artículo se hace una excelente recopilación de todas las críticas sobre Bustamante, desde la nota necrológica de Lucas Alamán hasta los estudios historiográficos de Ernesto Lemoine publicados en la década de 1960.

histórico, los *Apuntes para la historia del general don Antonio López de Santa Anna*, y *El nuevo Bernal Díaz del Castillo*.

El historiador Bustamante y sus contemporáneos

Desde su aparición, las obras de Bustamante han sido fuente indispensable de aquel que quiera estudiar o conocer³ la primera mitad del siglo XIX mexicano. Ya en 1849, Lucas Alamán lo señalaba así:

En la serie de las que publicó, Bustamante abrazó desde el descubrimiento de la América, toda la historia de México, hasta la invasión de los norteamericanos y por la multitud de documentos curiosos que ha insertado en ellas, por la referencia que hace a otros, por la serie de los hechos que ha conservado, nadie que quiera ocuparse de la historia nacional, puede dispensarse de tener en su biblioteca las obras de Bustamante [...] Esta actividad del Lic. Bustamante, este su empeño en dar a conocer obras que sin él no se habrían publicado nunca entre nosotros ha contribuido mucho a despertar la afición al estudio de la historia nacional, y si no la ha escrito, ha dejado ciertamente en sus obras, mucho de lo que se necesita para escribirla, y quien emprenda hacerla tendrá frecuentemente que ocurrir a aquellas, aunque con la prudencia que requieren.⁴

Podría pensarse que estas palabras pusieron a Bustamante en una posición privilegiada en la comunidad de historiadores; sin embargo, no fue así. Si bien esta cita exalta los muchos temas que abarcó, los numerosos documentos que utilizó, los acontecimientos que rescató del olvido, y celebra que gracias a él comenzó la afición por la historia, Alamán no deja de expresar que todo esto debe ser tratado con la prudencia que requieren.

Las críticas de Alamán a Bustamante fueron vastas, tanto para su obra como para su persona. Sobre su postura como historiador y político afirmó que era un hombre con tanta imaginación y pasión que terminó por ser irreflexivo y demasiado crédulo.⁵ También dijo que este exceso de sensibilidad afectó su labor como rescatista de documentos, y que finalmente determinó las deficiencias del *Cuadro histórico*:

³ De acuerdo con el constructivismo, la posibilidad de conocer algo sólo es posible en cuanto a la construcción de una realidad, no a la aprehensión de ella. En el apartado "La historiografía de la historiografía" trataré con más profundidad esta problemática.

⁴ Lucas Alamán, *Noticias biográficas del Lic. D. Carlos María de Bustamante y juicio crítica de sus obras*, pp. 334-336.

⁵ *Ibidem*, p. 315.

La obra principal es el cuadro histórico, y la que él mismo veía siempre con predilección. Para escribirla, trabajó con grande empeño en recoger noticias y documentos y en examinar los archivos del gobierno. Sin embargo adolece de los mismos defectos que todos sus escritos, y se hace muy notable la inexactitud con que refiere algunos hechos, cuando tuvo a la vista documentos que desmienten su narración.⁶

Las palabras de Alamán tienen un gran peso para esta investigación. Tal como lo creyó Juan Antonio Ortega y Medina en los años setenta, considero que en estas opiniones “se encuentra la mayor parte de las censuras que los autores posteriores enarbolaron contra la obra de Bustamante”.⁷ Es decir, la voz de Alamán logra englobar 150 años de opinión y nos concede muchas preguntas: ¿cómo es posible que las palabras de Alamán puedan tener semejanza con las opiniones del siglo XIX y, más sorpresivamente, con críticas del siglo XX? ¿Cómo fue que el *Cuadro histórico* se convirtió en un texto necesario, cuando se dijo y “comprobó”, que no cumplía con los requerimientos de verificabilidad de la ciencia histórica? El hecho de que un historiador imaginativo e inexacto sea indispensable para la historiografía, es una cuestión que exige una reflexión profunda.

El historiador Bustamante ante las críticas de la actualidad

El interés por leer y reflexionar la obra de Bustamante no ha sido exclusivo del siglo XIX. Hasta hoy, los historiadores no han dejado de recurrir a sus libros y, de manera evidente, de producir críticas y análisis. A siglo y medio de distancia, podría pensarse que las opiniones se han matizado; sin embargo, asombra ver cómo la mayoría de las publicaciones contemporáneas aún comparten la misma opinión de Alamán.

Entre estos estudios quisiera mencionar el análisis historiográfico de María Eugenia Claps, “Carlos María de Bustamante”,⁸ en donde explica que las actuales opiniones sobre este personaje están divididas en dos: por un lado sitúa a los eruditos críticos que condenan al historiador por su “ligereza, ingenuidad, inescrupulosidad editora y fallas de erudición”;⁹ mientras que por otro están los críticos revalorizadores que en últimos años han luchado por estudiar las circunstancias que ocasionaron las

⁶ *Ibidem*, p. 324.

⁷ Ortega y Medina, “El historiador don...”, ar. cit., p. 313.

⁸ María Eugenia Claps, “Carlos María de Bustamante”, en Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo (coords.), *El surgimiento de la historiografía nacional*, pp. 109-126.

⁹ *Ibidem*, p. 125.

deficiencias y limitaciones en que el historiador escribió su obra. La autora termina diciendo que, “a pesar de todas sus fallas, errores e inexactitudes, la obra de Bustamante sigue siendo, como afirmó Lucas Alamán, un elemento indispensable para el conocimiento de la revolución de independencia”.¹⁰

En contraposición a esta homogeneizada perspectiva, en los últimos años han surgido trabajos que rompen con esta creencia. Puedo mencionar los estudios de Ernesto Lemoine,¹¹ quien revaloró la figura de Bustamante y puso en duda todas las críticas que ya se daban por sentadas. Sus trabajos consistieron en hallar las motivaciones políticas e ideológicas que lo situaron dentro del pensamiento ilustrado.

Al mismo nivel está la guía bibliográfica coordinada por Edmundo O’Gorman,¹² donde se rastreó gran parte de la literatura olvidada de Bustamante. Este trabajo es de gran valor porque desde su aparición permitió estudios diversos, no sólo respecto de su autor, sino relacionados con la abogacía, política, literatura e historia.

Otra novedosa investigación está en el texto de Roberto Castelán Rueda, *La fuerza de la palabra impresa*,¹³ donde el autor investigó el trasfondo de las ideas políticas que inspiraron el pensamiento político de Bustamante. Después de analizar variados escritos periodísticos y el *Cuadro histórico*, Castelán Rueda explica que Bustamante estuvo influenciado por las ideas de la Revolución francesa, las cuales puso en evidencia a través del ejercicio público de la palabra escrita. En su opinión, Bustamante es una prueba de la gestación de la política moderna en México.

Con la excepción de los trabajos de Lemoine, O’Gorman y Castelán Rueda, las viejas críticas¹⁴ a la obra historiográfica de Bustamante han llegado a extenderse y permanecer en la práctica historiográfica actual. Pareciera que no ha habido un cambio sustancial en las opiniones, es decir, que

¹⁰ *Ibidem*, p. 126.

¹¹ *Vid.* Ernesto Lemoine, *Estudios historiográficos sobre Carlos María de Bustamante*.

¹² *Vid.* Edmundo O’Gorman, *Guía bibliográfica de Carlos María de Bustamante*.

¹³ Castelán Rueda, Roberto. *La fuerza de la palabra impresa. Carlos María de Bustamante y el discurso de la modernidad, 1805-1827*.

¹⁴ Entre los pensadores del siglo XIX que han compartido algunos de los puntos de vista de Alamán, puedo mencionar a Joaquín Fernández de Lizardi, José María Tornel, Joaquín García Icazbalceta, Manuel Larrainzar, Guillermo Prieto, Emilio del Castillo y Negrete, y Enrique Olavarría Ferrari. El estudio de Ortega y Medina rescata las posturas de cada uno de ellos y de muchos más.

éstas aún son aceptadas por una mayoría (lo único que parece variar es la manera en que califican estas características, si peyorativa o meliorativamente).

Mi investigación pretende hacer una nueva evaluación de Carlos María de Bustamante, pero concentrada y limitada en la observación de su trabajo como historiador (es decir, su escritura del pasado), y utilizando como primera referencia las críticas que recibió de sus contemporáneos. En este estudio completaré el primer paso del análisis en el que situaré a Bustamante en la comunidad de historiadores decimonónicos que comenzó a construir la matriz metodológica y escriturística de la historia científica en México. Dicho de otro modo, pienso que Bustamante compartió un lugar social con sus propios detractores, tales como Lucas Alamán, José María Luis Mora, y Lorenzo de Zavala. Sin embargo, este lugar compartido no significó que todos utilizaran el mismo método para investigar y escribir la historia, pero sí que Bustamante y los otros comenzaron a compartir un lenguaje especializado y establecieron una finalidad común: escribir la historia de la nación.

Por lo anterior, es fundamental el rescate de las declaraciones de los detractores. Son necesarias para razonar sobre el significado de los conceptos utilizados en ellas. ¿A qué refiere el hecho de que Bustamante haya tenido “fallas”, “errores”, “inexactitudes”, o que haya sido demasiado “imaginativo”, “apasionado” o “patriota”?; o ¿cuál fue el significado de decir que había hecho un gran trabajo como recuperador de documentos, pero que los había empleado mal? En mi observación, estos conceptos son una pista de las operaciones historiográficas que se estaban fraguando durante la primera mitad del siglo XIX, y que deja ver el lugar social de Bustamante y sus contemporáneos, aquel que condicionó y posibilitó sus historias y que, al mismo tiempo, las hizo susceptibles a las duras críticas de los otros.

Una vez terminada esta primera parte, estableceré los criterios que emplearé en la observación de la máxima obra historiográfica de Bustamante, el *Cuadro histórico*, para llegar a comprender de qué manera este historiador construyó su visión del pasado mexicano. En pocas palabras, esta investigación será una historiografía de la historiografía bustamantina.

La historiografía de la historiografía

La historiografía bustamantina como construcción

Mi concepción de la obra historiográfica de Bustamante se sustenta en el constructivismo que, como corriente de pensamiento, discute la posibilidad de que exista una realidad objetiva e independiente.

El constructivismo surgió en los círculos de las ciencias naturales durante la segunda mitad del siglo xx, y sus primeras investigaciones concluyeron que algunos animales percibían realidades diferentes debido a estructuras neurológicas particulares que procesaban entornos distintos. A partir de estos resultados, se desarrollaron una serie de posturas que vieron la posibilidad de que no existiera una realidad en sí, sino muchas construidas a partir de estructuras o sistemas fisiológicos bien determinados.

Esta corriente no acepta preguntas por el *qué*, es decir, cuestionamientos ontológicos que apelen a la posibilidad de encontrar la realidad; no puede hablar de hechos que existan de manera independiente del observador, sólo puede pensar en aquellos hechos que se construyen en función de procesos cognitivos. Así, preguntarse por el *cómo* resulta una alternativa diferente, pues conlleva el ejercicio de salirse de sí mismo para observar cómo se trabaja la concepción de la realidad y qué se construye a partir de ello.¹⁵

En estos términos, el significado de la expresión *conocer la realidad* no refiere a la concepción tradicional de descubrir o encontrar el referente real, sino a la capacidad de construir o inventar una realidad particular. De acuerdo con el constructivismo operativo,¹⁶ hay un referente físico que podemos llamar “entorno” y al cual tenemos acceso a través de los sentidos, sólo que éste se convierte en una realidad cuando se somete a la operación de la observación¹⁷ de un sujeto. Aunque el entorno siempre será más complejo que el sistema que se use para conocerlo, es capaz de reducir esa complejidad para que el sujeto pueda conocer una parte de lo que observa. “Por medio de este postulado se destaca, en la actualidad, que no existe una realidad independiente de la observación que se hace de ella, pues no existe una *realidad en sí*, ya que una realidad

¹⁵ Cfr. Paul Watzlawick, *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*

¹⁶ Es una de las dos corrientes del constructivismo. La noción *constructivismo operativo* aparece mencionada en la obra de Alfonso Mendiola, *Retórica, comunicación y realidad*. La otra corriente es la que se conoce como constructivismo radical, tratada con detenimiento en la obra de Paul Watzlawick, *La realidad inventada*.

¹⁷ Vid. *infra*, pp. 53-56.

en sí sería aquella que se representaría por sí misma, sin la necesidad de un observador".¹⁸

Es importante mencionar que el sujeto observador no por fuerza es consciente de su condición de constructor o inventor; basta con que lleve a cabo la acción para percibir el mundo y actuar en él.

¿Cómo es posible que en la actualidad se desarrollen corrientes como el constructivismo y pueda reflexionarse a través de ellas? Porque la sociedad moderna perdió la jerarquización que tenía la sociedad del Antiguo régimen donde había un centro o cabeza con absoluto poder para decidir lo que *era* o *no era*.

La sociedad moderna, a diferencia de la medieval, tiene conciencia de la contingencia porque asume la inestabilidad del tiempo. El hombre moderno acepta que el referente de lo real se ha perdido y que ahora la responsabilidad de decidir lo que es y no es depende totalmente de él. En consecuencia de este privilegio debe confrontar sus propias valorizaciones con las de los otros, sus semejantes, los que también tienen el derecho y obligación de decidir.

Hoy en día, la realidad puede verse desde distintos puntos de vista.¹⁹ Por eso, el objetivo del constructivismo consiste en averiguar cómo los observadores construyen sus propias opiniones.

¿Qué sucede en el campo de la historia? Que el conocimiento absoluto de la realidad pasada también es inaccesible para el historiador porque no hay técnica que garantice la aprehensión total del pasado en las fuentes, ni siquiera por medio del método instituido por la historia científica del siglo XIX. El historiador no puede desligarse del pasado porque él mismo es un sujeto cognoscente cargado de una tradición que define y regula sus acciones en el presente. Eso significa que la obligación de ser indiferente ante el pasado (ser imparcial) es un acto imposible de llevar a cabo. Por otro lado, los hechos del pasado no pueden ser extraídos tal cual sucedieron de ningún documento o testigo, pues sólo revelan una opinión o fracción de aquello que pasó; lo que quiere decir que el compromiso de rescatar el pasado con objetividad también es irrealizable. No importa cuántos documentos se logren recuperar y confrontar, el pasado siempre estará lleno de huecos y contradicciones.

¹⁸ Alfonso Mendiola, "El giro historiográfico. La observación de observaciones del pasado", p. 184.

¹⁹ *Vid.* Niklas Luhmann, "La contingencia como valor propio de la sociedad moderna".

El constructivismo valora la escritura de la historia y ofrece una nueva manera de estudiarlo: el historiador continuamente escribirá historias, ya que el ser humano siempre sentirá la necesidad de conocer y explicarse a sí mismo en función de lo que para él es su pasado:

Pues bien, el pasado humano no es un pasado cualquiera; es lo que le ha pasado al hombre y, por eso, suyo entrañablemente. Pero no suyo a la manera en que decimos que una casa o un objeto, por ejemplo, son de su propiedad, sino suyo en cuanto que involucra a su ser. Porque adviértase que decir lo que le ha pasado a un hombre, es decir lo que ese hombre es, y, en definitiva, nosotros somos lo que somos, precisamente porque hemos sido lo que fuimos. El pasado humano, en lugar de ser una realidad ajena a nosotros es *nuestra* realidad.²⁰

La historia otorga sentidos al pasado, sentidos dependientes de historiadores y presentes que tienen nuevas preguntas que hacerse:

El saber histórico no consistirá ya en una suma de hechos que, una vez “descubiertos”, se consideran definitivamente conocidos; consistirá ahora en una visión cuantitativamente limitada, pero auténtica en cuanto que se funda en una serie de hechos significativos por sus relaciones con el presente y nuestra vida [...] Podemos concluir, pues, que verdad en historia no es otra cosa sino la adecuación del pasado humano (selección) a las exigencias vitales del presente.²¹

La labor del historiador es mucho mayor que la suma de hechos eminentes. La construcción del pasado es posible gracias al trabajo de fuentes, pues éstas contienen algo del momento en que fueron producidas. Una vez que el historiador las selecciona, elige un modelo de interpretación para revalorarlas y cohesionarlas en una narración que responda a las necesidades vitales de su presente.

En el caso del tiempo de Bustamante, la sociedad necesitaba tener conocimiento de la Independencia porque este acontecimiento representaba la génesis de la nación mexicana. Para responder a esta demanda, el historiador oaxaqueño recurrió a diversas fuentes, seleccionó las que para él eran las más importantes y las convirtió en una narración.

Bustamante, al igual que muchos pensadores de su tiempo, tuvo la necesidad de conocer y comprender la realidad en que vivía, pero no lo hizo a través de un conocimiento completo e imparcial. Pensar a la historia

²⁰ Edmundo O’Gorman, “Consideraciones sobre la verdad en la historia”, p. 16.

²¹ *Ibidem*, p. 18.

como una construcción, me dice que la obra de Bustamante no expresa lo que en sí fueron los primeros treinta años de la nación mexicana. Su obra es más bien una verdadera construcción en la medida que confrontó los vestigios del pasado que consideró trascendentes (algo de la realidad pasada), y los estructuró a través de una escritura que diera coherencia y significado a los acontecimientos (un discurso).²²

En síntesis, no analizaré el *Cuadro histórico* como si hubiera sido extraído fielmente de un referente real, lo que me llevaría a realizar una lectura idéntica a las que se han hecho por largo tiempo sólo para buscar errores e inexactitudes. Con esta investigación observo la obra de Bustamante como un discurso que se fabricó dentro de un lugar social, con documentos específicos y en la coherencia de un texto escrito. La gran pregunta es averiguar cómo lograron conjuntarse todos estos elementos.

La historiografía: reflexión y práctica

La alternativa que elegí para realizar este análisis es la que proviene del *giro historiográfico*, la cual habla sobre el ejercicio de historizar la historia de la misma manera que se investigaría el pasado de Antonio López de Santa Anna, los Beatles o los hospitales para mujeres dementes en el siglo XVIII.

La historia de la historia tiene un valor fundamental, lo cual se debe a que durante la década de los setenta del siglo XX comenzaron a publicarse una serie de obras²³ que problematizaron la historicidad de la historia. Estas obras eran verdaderas novedades porque hasta ese momento no había reflexión alguna que pensara a la historia bajo los mismos preceptos que ésta utilizaba para analizar sus propios objetos de estudio. Durante el apogeo científico de los siglos XVIII y XIX, la historia sólo recibió reflexiones heterorreferenciales²⁴ ya que sólo fue pensada desde las bases del saber que en ese momento era el único acreditado para fundamentar a todas las ciencias: la filosofía. Como puede suponerse, la historia del XIX terminó por sustentarse en presupuestos objetivistas de la filosofía científica que no permitían ver los cambios de la escritura del pasado.

Estas ideas perdieron fuerza cuando se dio el giro historiográfico, el cual entiendo desde la concepción de Alfonso Mendiola, como “la transición

²² Cfr. Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, p. 13.

²³ Entre los autores que publicaron estas obras están Michel de Certeau, Michel Foucault, Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer y Reinhart Koselleck.

²⁴ Cfr. Mendiola, “El giro historiográfico...”, ar. cit., p. 191.

de una reflexión externa de la historia (heterorreferencial) a una reflexión interna de la historia (autorreferencial)".²⁵ La reflexión autorreferencial que se propuso con el giro consiste en analizar la historia bajo los mismos preceptos que utiliza para pensar cualquier otro objeto de estudio, es decir, pensarlos en su singularidad y aceptarlos como contingentes.

De acuerdo con Mendiola, hay dos cuestiones que comienzan a vislumbrarse con la aparición de la historiografía reflexiva:

[...] primero, que reflexionar sobre la historia no significa salirse de la ciencia de la historia e invadir el terreno de la filosofía, sino que la reflexión de la historia se hace desde la propia ciencia histórica: la historia historizando su propia práctica; y segundo, que la reflexión histórica sobre la historia ya no es una actividad secundaria y que realizan algunos de los miembros de la comunidad de los historiadores, sino que la propia investigación histórica necesita de ella para poder llevarse a cabo.²⁶

La historiografía es reflexión e historia a la vez. Es reflexión porque ve a "la ciencia de la historia como una ciencia que se produce en y desde la sociedad",²⁷ y por consiguiente advierte que el libro de historia y el historiador están insertos en un espacio temporal determinado al que se deben por entero. Precisamente en este punto se convierte en práctica, cuando su preocupación central es investigar el modo en que la historia ha verificado sus afirmaciones a lo largo del tiempo, lo cual sólo es posible al contextualizar las condiciones de posibilidad en las que fueron hechas tales afirmaciones.²⁸

Bustamante bajo la epistemología de la observación de observaciones

En México es común que los análisis historiográficos se sustenten en el rescate de la vida del historiador, del contexto político-social, de las preferencias políticas, y en el análisis de las fuentes.²⁹ Sin embargo, esta clase de estudios es insuficiente para cumplir con mi objetivo final pues no

²⁵ *Ibidem*, p. 192.

²⁶ *Idem*.

²⁷ *Ibidem*, p. 195.

²⁸ *Cfr.* Carlos Mendiola Mejía, "Distinción y relación entre la teoría de la historia, la historiografía y la historia", p. 173-177.

²⁹ Véanse los cuatro volúmenes sobre historiografía mexicana que publicó la Universidad Nacional Autónoma de México a cargo de Juan Antonio Ortega y Medina.

comparte los mismos lineamientos del giro historiográfico. De acuerdo con las tesis de Alfonso Mendiola y Niklas Luhmann, utilizaré una epistemología que consiga recuperar al historiador Bustamante que aparece en su propia narración: la observación de observaciones.

Observar es el primer paso en la construcción de la realidad, y la entiendo desde la definición de Mendiola:

La operación de observar consiste en indicar un lado de una distinción. Antes que cualquier otra cosa, para que la observación se lleve a cabo, se debe trazar una distinción (esto y no lo otro) y, después, para que ésta se actualice es necesario indicar o marcar uno de los lados de la distinción realizada, pues no habría observación alguna si se permaneciera en la indiferencia de la distinción, esto es, si no eligiéramos un lado de la misma.³⁰

Acorde con Luhmann, la acción de observar es una operación exclusiva del sujeto moderno que tiene conciencia de su propia contingencia, es decir, que acepta que no hay circunstancias imposibles ni necesarias.³¹ Ante la inestabilidad que trajo este conocimiento, la sociedad jerarquizada del Antiguo régimen perdió sus patrones (el rey, la Iglesia, la aristocracia, etc.), así que el hombre común tuvo que comenzar a tomar decisiones y correr riesgos. En pocas palabras, la observación, al ser una distinción donde el entorno se parte en dos y se elige uno de los lados, refiere a la forma de conocimiento de la realidad que se inauguró con la sociedad moderna.³²

En el momento en que el sujeto social comenzó a observar la realidad, la concepción de ésta dejó de ser estable. Ahora existía la posibilidad de tener un punto de vista que debía confrontarse con otros muchos. ¿De qué manera se podía establecer un diálogo en una sociedad como ésta? Como explica Mendiola, durante la modernidad “la única manera en que se puede continuar el diálogo [es] preguntándose por qué el otro ve la realidad de otra manera”.³³ Esto significa que para el mundo moderno (en el que actualmente vivimos), es en principio necesario observar a la persona que produce un punto de vista, para comprender por qué piensa de tal o cual modo.

³⁰ Mendiola, “El giro historiográfico...”, ar. cit., p. 189.

³¹ *Vid.* Reinhart Koselleck, *Historia/historia*. En este libro, el autor expone que el acontecimiento de la Revolución francesa produjo un cambio de paradigma por medio del cual la concepción del tiempo cíclico (repetitivo) se perdió y dio paso al principio de la modernidad, es decir, el tiempo de la contingencia.

³² *Cfr.* Luhmann, “La contingencia como...”, ar. cit., pp. 87-119.

³³ Mendiola, “El giro historiográfico...”, ar. cit., p. 185.

La historiografía contemporánea del giro historiográfico también advirtió que es necesario observar a los grandes historiadores para entender cómo y por qué construyeron una visión particular del pasado. El historiógrafo comprende que el historiador observa y hace una distinción en medio de un mar de información, y que la distinción que éste utiliza para escoger o descartar documentos siempre está sujeta a los procedimientos de una comunidad de historiadores y a las demandas de la sociedad en que se desenvuelve.

Como historiador, Bustamante hizo una observación de la realidad pasada y la organizó como una historia a través de un método y una escritura. Por eso no se le puede estudiar como si fuera un sujeto aislado y autónomo, sino que debe ser considerando fundador y partícipe de la comunidad de historiadores mexicanos de la primera mitad del siglo XIX. Bustamante observó lo que observó del pasado gracias a una distinción que armó en función de sus redes sociales y culturales.

Mendiola explica que el sujeto que realiza una observación no puede ver de manera simultánea los dos lados de la distinción (eso sería como tener la habilidad de observar panópticamente). En el momento en que Bustamante eligió uno de los lados, dejó sin atención una parte del entorno que, sólo para él, no era trascendental (por ejemplo, es posible que mientras se preocupó por observar de manera minuciosa las acciones de José María Morelos y Pavón, descuidó muchos otros aspectos del proceso de Independencia). De igual forma, no fue consciente de la elección que acababa de hacer, ni pensó en el patrón que lo hizo marcar la distinción en tal lugar y no en otro. A este Bustamante lo único que le importó fue ver la Independencia de México en tanto que algo más. Esto es lo que considero la observación de primer orden.

Esta investigación se enfoca sobre todo en estudiar esa observación, lo que significa que mi objeto de estudio no es Bustamante ni la independencia de México, ni el *Cuadro histórico* en sí mismos. Mi objetivo central es realizar una observación de segundo orden que tome en cuenta la contingencia de la observación de primer orden para que me permita ver la distinción latente que utilizó Bustamante para construir su historia nacional, y comprender cómo diferenció los hechos buenos de los malos, los héroes de los villanos, etcétera.

Los resultados de una observación de segundo orden dependen del momento y la persona que la realice; esto se debe a que la aproximación será muy diferente si se hace en el mismo tiempo que se realizó la

primera observación o tiempo después. Del mismo modo, el propósito de observar la latencia será radicalmente distinto si la hace el observador original o un sujeto ajeno. Al final, el análisis de una observación de segundo orden tampoco deja de ser una distinción que parte en dos la realidad y escoge uno de los lados.

Es importante dejar esto claro, porque mi condición de observador de segundo orden conlleva la aceptación de que también estoy haciendo una distinción y que, al hacerlo, estoy dejando de lado algo.³⁴ A manera de breve observación de tercer orden, puedo agregar que esta investigación pretende alejarse de los análisis tradicionales y centrar la atención en la contextualización de un elemento que hasta la fecha ha sido ignorado por los historiadores de Bustamante y otros escritores del siglo XIX: la de su *operación historiográfica*. Mi observación parte de la distinción entre un *Bustamante individuo* que en apariencia partió de la autonomía, la arbitrariedad y las pasiones, con un *Bustamante social* que estuvo predeterminado por un modelo escriturístico y metodológico producido dentro de la sociedad de los siglos XVIII y XIX.

Ya no podemos seguir estudiando a los historiadores del XIX como individuos alejados de la sociedad; es decir, como seres absolutamente independientes que vivían alejados de conductas y valores socialmente coordinados y que, por ende, escribían sus historias basados en un propósito y orden exclusivo. El valor social de mi investigación radica aquí, en razonar cómo se logró construir uno de los grandes bastiones de la identidad mexicana, al mismo tiempo que se dejará ver un poco más de la práctica histórica en general a principios del siglo XIX.

Bustamante y el lugar social compartido

Vale la pena comenzar este apartado con la siguiente cita que extraje de la introducción que Bustamante escribió para la publicación de la segunda edición del *Cuadro histórico*:

Quando me propuse escribir el Cuadro Histórico de la revolución mexicana, acometí esta empresa sin todo el acopio necesario de materiales para realizarla. Moviéronme a ello varias razones. Primera, ver el grande abandono con que se conducían mis compatriotas en uno de los negocios de que mayor gloria resultaría algún día nuestra patria. Notaba con sentimiento que las personas que fueron

³⁴ Vid. Mendiola, "El giro historiográfico...", ar. cit., p. 191.

testigos presenciales, y que habían sobrevivido a tan grandes acontecimientos, iban desapareciendo rápidamente y que a vueltas de pocos años se encontrarían muy pocas capaces de instruirnos con verdad de lo mismo que vieron, o que trastornándoles el decurso del tiempo la memoria circunstanciada de los sucesos, los referirían diminutos e inexactos en la mayor parte.³⁵

Los historiadores han reflexionado muy poco sobre este tipo de enunciaciones porque la mayoría toman la cita y la engloban en las razones por las que Bustamante decidió escribir su obra máxima. En cambio, me parece que estas palabras dan cuenta de la metodología que se empleó para construir el *Cuadro histórico* y, más aún, dan pista sobre la escritura de las historias nacionales durante el siglo XIX.

Para captar estas huellas es necesario observar las fuentes en tanto nuevos parámetros. En este caso, estoy usando como referencia la teoría de Michel de Certeau en *La escritura de la historia*, en donde asevera que la construcción de una historia es posible gracias al seguimiento de un conjunto de pasos que él llama la *operación historiográfica* y que define como “la relación entre un lugar (un reclutamiento, un medio, un oficio, etc.), varios procedimientos de análisis (una disciplina) y la construcción de un texto (una literatura)”.³⁶

El lugar social hace referencia al espacio socioeconómico, político y cultural en el cual se produce una investigación científica. Este espacio es llamado *institución del saber*.

Esta noción de De Certeau es interesante porque replantea el papel que tiene la ciencia histórica en la sociedad moderna. Desde el siglo XIX hasta muy entrado el XX, la sociedad veía a los historiadores como observadores imparciales del pasado, como aquellos individuos que al permanecer en apariencia aislados de toda influencia subjetiva, tenían una posición privilegiada que les permitía investigar la realidad pasada en las fuentes primarias con la mayor exactitud y objetividad. Sin embargo, esta creencia jamás ha sido un hecho. El historiador estudia el pasado basado en un sistema de significación que mantiene sus indagaciones sujetas a una serie de procedimientos que debe respetar; nunca dejará de ser un ser social predispuesto por la sociedad en la que vive y a la cual tiene que satisfacer.

El lugar social es toda escuela u organización que se especializa en el estudio y la observación de alguna temática del entorno y que, al constituirse

³⁵ Carlos María de Bustamante, “Del autor a sus lectores”, p. III.

³⁶ De Certeau, *La escritura de...*, p. 68.

como un grupo selecto, desarrolla una doctrina especializada. Es común pensar que el lugar social es sinónimo de la institución moderna que realiza funciones de interés público (como hoy serían las universidades o los centros de investigación). Si así fuera, sería imposible hablar de la existencia de una institución del saber en pleno siglo XIX, ya que la institucionalización de la historia se logró hasta el siguiente siglo. Durante el tiempo de Bustamante no existía formación universitaria para quienes desearan investigar el pasado, un plan de estudios ni profesores especializados. Por esto no había homogeneidad en la educación de los investigadores, pues todos se habían formado en diversas carreras: Bustamante estudió derecho, Lucas Alamán, ciencias, Lorenzo de Zavala, teología, filosofía y política, y José María Luis Mora, teología y política.

De Certeau explica que el lugar social no sólo alude a los grupos científicos bien constituidos sino también a sus orígenes, como son las asambleas de eruditos, los intercambios de correspondencia y viajes, los círculos de sabios y las academias.³⁷ Es posible utilizar esta noción para repensar la posición social de los historiadores en los primeros cincuenta años del siglo XIX, que aún no era un grupo plenamente científico, pero conformaban una comunidad particular que comenzó a configurar ciertos sistemas de símbolos para escribir historia.

Mi interés en estudiar a Bustamante como ser social da por entendida la importancia de conocer la institución que avaló y restringió la construcción de su obra historiográfica. Bustamante estuvo inmerso en un lugar social conformado por sus iguales, los colegas. Tanto él como Alamán, Mora, Zavala y otros no sólo conocieron un método para hacer historia, sino que, en su condición de hombres cultivados y conocedores de la cultura europea, trajeron las primeras muestras del método científico de la historia, y con base en sus particulares interpretaciones trataron de emplearlo para estudiar el pasado mexicano. Sin embargo, la paradoja radica en que estos pensadores, interesados en las novedades de la cultura europea, eran hombres de la Nueva España, educados en una sociedad de Antiguo régimen, dominada por una monarquía y una forma de pensamiento que empezaba a ser combatida por las corrientes modernas. En pocas palabras, Bustamante escribía para un círculo de historiadores inestable, para una comunidad que se debatía entre lo antiguo y lo moderno. Prueba de esto son las numerosas menciones que Alamán, Mora, Zavala, etcétera, hicieron sobre el *Cuadro histórico* y muchas obras en sus propios libros.

³⁷ *Ibidem*, p. 72.

La observación de los textos historiográficos de Bustamante y los otros historiadores permite hacer el análisis de este lugar social. De Certeau deja ver la importancia de su estudio de la siguiente manera:

Un texto "histórico" (es decir, una nueva interpretación, el ejercicio de métodos propios, la elaboración de otras pertinencias, un desplazamiento en la definición y el uso de un documento, un modo de organización característico, etcétera) enuncia una operación que se sitúa dentro de un conjunto de prácticas. Este aspecto es primordial, es lo esencial en una investigación científica. Un estudio particular será definido por la relación que mantenga con los otros, contemporáneos, con un "estado de la cuestión", con las problemáticas explotadas por el grupo y los puntos estratégicos que se van formando junto con los avances y desviaciones determinados o vueltos posibles en lo referente a una investigación en curso. Cada resultado individual se inscribe en un conjunto cuyos elementos dependen estrechamente unos de otros, y cuya combinación dinámica forma la historia en un momento dado.³⁸

Para investigar el lugar social es necesario prestar atención al diálogo entre Bustamante y los otros para ver la conformación de un estado de la cuestión novedoso, la elección de los temas a estudiar y el establecimiento de un objetivo común para la naciente historia científica. En este sentido, las introducciones, prólogos y "notas al autor" que los historiadores incluían al principio de sus libros son verdaderos diamantes en bruto. Aunque en su mayoría son textos muy breves, forman parte de la obra y contienen mucha información relacionada con el diálogo que mantenían los iguales, es decir, el intercambio de ideas que deja ver el uso de un lenguaje particular y compartido.

Lo llamo lenguaje compartido porque todo aquel que quisiera escribir historia entre 1823 y 1850 tenía que comprender y manejar los conceptos que los otros utilizaban. Por eso también era un lenguaje particular de uso exclusivo de los escritores de historia, diferente a los que se pudieran emplear en otros ámbitos del conocimiento. Por ejemplo, ¿qué significaba hablar de "verdad" o "exactitud" en la nota necrológica de Alamán hacia Bustamante? ¿Qué tanto se diferenciaba de los términos *verdad* y *exactitud* que manejaba un teólogo, científico o político? ¿Se puede afirmar que tuvieran el mismo significado para todos?

³⁸ *Ibidem*, p. 76.

Sobre la inestabilidad: entre la sobrevivencia de la oralidad y la llegada de la imprenta

Como he dejado ver, el lugar social compartido fue pieza clave en la construcción del *Cuadro histórico*. Aun así la comprensión de este factor no es suficiente para entender la complejidad de la operación historiográfica de Bustamante, la cual no puede ser comparable a la de ningún historiador de la época. Bajo mi observación, esto se debe a que su formación como historiador estuvo muy influenciada por la tradición de la racionalidad oral que aun en el siglo XIX seguía vigente en algunos aspectos de la vida cotidiana. De forma paradójica, el espacio temporal en el cual vivió también le dio la oportunidad de empezar a conocer y utilizar los modos de historiar que nacieron a partir de la invención de la imprenta. Es la cohesión de estos opuestos lo que provocó la inestabilidad del lugar social, así como la particularidad de su método y escritura. La combinación terminó por apartarlo de sus contemporáneos Alamán, Mora y Zavala quienes, de acuerdo con condiciones que no pueden ser tratadas a profundidad en este estudio, siguieron de manera más meticulosa el método científico de la historia.

En esta interpretación, el uso de las palabras *racionalidad* y *comunidad* es primordial, así que la explicación es de igual manera importante.

Como explica Alfonso Mendiola en su ensayo “Las tecnologías de la comunicación. De la racionalidad oral a la racionalidad impresa”, el término *razón* parece estar exclusivamente asociado al discurso occidental moderno que nació de los cánones científicos del siglo XVII. Si bien esta razón se configuró como la explicación filosófico-epistemológica del modo de proceder de la relación causa-consecuencia, es posible rastrear formas de racionalidad premodernas que corresponden a otro tipo de objetivación de la realidad. “La razón objetiva criterios para juzgar (evaluar) lo que se hará (o se dirá) o de lo que se ha hecho (o dicho). Por ello, la razón —entendida como la determinación de criterios (convencionales) para juzgar las operaciones realizadas— es siempre un acto reflexivo. Esta reflexividad, propia de la racionalidad, genera dificultades cuando se quiere hablar de ella”.³⁹

La *razón*, como concepto histórico, no está por fuerza vinculada a los lineamientos de la ciencia moderna porque, en cualquier espacio temporal

³⁹ Alfonso Mendiola, “Las tecnologías de la comunicación. De la racionalidad oral a la racionalidad impresa”, p. 14.

donde dos o más personas se preocupan por conocer e interactuar con su entorno, puede hablarse del necesario nacimiento y uso de alguna racionalidad (en sentido plural porque éstas pueden ser de lo más diversas).

La razón no es una cualidad innata de la especie humana, y tampoco una condición que puede emplearse de forma arbitraria y personal. Razonar es un acto reflexivo establecido por la sociedad, que designa los parámetros que cualquier sujeto perteneciente a ésta debe seguir y respetar para juzgar su entorno.

Como puede apreciarse, la sociedad es la pieza clave en el entendimiento de las diversas formas de racionalidad, y para alcanzar a entenderla es necesario dejar de pensarla como un simple grupo de personas. La sociedad produce expectativas de conducta coordinadas a través de algo que enlaza las acciones de los individuos. Ese algo es la comunicación. A partir de ella, la sociedad construye redes de significación que utiliza para juzgar el mundo, como lo son el establecimiento de los criterios para separar las verdades de las mentiras, lo correcto de lo incorrecto, lo normal de lo anormal, los valores y antivalores, los conceptos, las creencias, etcétera. De acuerdo con las recientes teorías de la sociedad, existen tres distintos tipos de racionalidad referidos a tres distintos tipos de comunicación: oral, impresa y cibernética.⁴⁰

Puede parecer obvio que el primer paso a seguir en mi búsqueda por el lugar social de Bustamante es el análisis de su espacio social. Sin embargo, es necesario hacer una reafirmación sobre la importancia de estudiar primero a la comunidad de historiadores antes que a la sociedad en general.

Usar el término *comunidad* hace referencia a un grupo pequeño de individuos que existe en una sociedad. Es claro que esta delimitada asociación está influenciada por las redes de significación constituidas por la comunicación que impere; eso incluye formas de observar, pensar, comportarse y objetivar. No obstante, una comunidad emplea las redes en función de un objetivo más limitado, lo que puede provocar que ajuste, moldee, extienda o minimice el valor de algún símbolo.

La comunidad de historiadores a la que perteneció Bustamante sin duda utilizó los modos de objetivación construidos por la sociedad de la primera mitad del siglo XIX, y junto con ellos procuró establecer formas de

⁴⁰ Cfr. Mendiola, "Las tecnologías de...", ar. cit., pp. 22-32.

demostración y comprobación de afirmaciones sólo usadas en la investigación y escritura de la historia. La particularidad de esta institución radica en que, a pesar de que su vigencia se dio durante el apogeo de la racionalidad impresa, su manera de ver y usar la historia se tambaleaba entre la tradición que había heredado de las sociedades europeas del Antiguo régimen y la innovación de las ideas científicas que recién llegaban a América. Esta inestabilidad ocasionó que algunos historiadores estuvieran más adaptados a uno u otro tipo de razonamiento. Es muy posible que Bustamante permaneciera en el lado de la tradición y la inercia, la cual, hasta principios del siglo XIX, aún mantenía viva la manera de racionalizar de la comunicación oral.⁴¹

Mendiola explica que toda comunicación abre dos posibilidades: ser aceptada o rechazada por aquel que recibe la información. Ante la posibilidad de ser ignorada y perderse para siempre, cada comunicación tiene como principio básico ser aceptada y continuada. Si se considera al *Cuadro histórico* como una comunicación que plantea la construcción historiográfica de Bustamante sobre la Independencia de México, éste tuvo que hacer uso de algo más que las palabras para que sus iguales lo tomaran en cuenta, leyeran y aceptaran. De acuerdo con Luhmann, hay tres maneras de hacerlo: a través de la moral, la retórica o los medios simbólicamente generalizados. Bustamante decidió utilizar la retórica.

La retórica fue el mecanismo utilizado para motivar la aceptación de toda comunicación durante el periodo en que la escritura caligráfica sólo era un medio auxiliar de la oralidad.

[La] presencia del manuscrito pone retos a la comunicación oral. Uno de los más importantes consistirá en volver persuasivos los discursos orales. La necesidad de hacer aceptable para el oyente la comunicación, basada en la oralidad secundaria, determinó que la cultura europea, hasta el siglo XVII, estuviera controlada

⁴¹ Con esta teoría, no quiero afirmar ni dar por hecho que en el siglo XIX había una coexistencia de dos tipos de racionalidad, lo cual sería una tesis absurda. El tema de la inestabilidad en el terreno de la historiografía durante la primera mitad del XIX es mucho más amplio y complejo que el tratado en este ensayo. En esta investigación únicamente se deja ver una parte de él, se enuncia que hubo condiciones que lo posibilitaron, y se deja abierta la oportunidad de analizarlo con la debida precisión. Por otro lado, la manera en que observo la práctica histórica en esa época, no puede extenderse a la comprensión de la sociedad en general ni de otras comunidades. En ese sentido, respeto la limitación temporal que da Alfonso Mendiola en su artículo donde afirma que la racionalidad oral estuvo vigente hasta mediados del siglo XVII.

por la retórica. Por esto, la emergencia de la ciencia se hace desde y contra una forma particular de producir conocimientos: la retórica.⁴²

La comunicación oral se caracteriza porque sólo puede darse entre personas que estén cara a cara. Los participantes, al prestarse atención, son capaces de captar la percepción del otro, lo cual es una ventaja porque permite hacer preguntas espontáneas y aclaraciones instantáneas.

Las características estructurales de la comunicación oral impiden que los interlocutores hagan exposiciones de larga duración; esta comunicación exige que haya una constante transformación de oyente en hablante y de hablante en oyente. Además, no permite reflexionar en torno a lo notificado, porque se debe contestar de inmediato, es decir, no hay modo de objetivar lo informado y de esa forma evaluarlo con detenimiento. Esta comunicación, orientada con base en la presencia de los interlocutores, favorece el carisma de los interlocutores en contra del juicio neutral de los argumentos emitidos.⁴³

La pieza clave de la oralidad está en el hecho de que no permitía la reflexión, pero no por ser atrasada o deficiente, sino porque perseguía otro tipo de intereses.

Mendiola explica que el tipo de realidad que se construye a través de esta comunicación puede comprenderse a través de tres niveles de sentido: el temporal, el social y el objetivo. El primero refiere a la preferencia que las sociedades orales hacen de su presente, pues el pasado y futuro son algo desconocido y lejano. Por eso no construyeron lugares específicos para resguardar ningún tipo de documento o vestigio. En el campo de lo social, estas sociedades se describen a partir de su distinción con el otro, donde en el centro del mundo está todo aquello que les pertenece, mientras que todo lo que es ajeno o desconocido radica en la periferia. Por último, la objetivación de las sociedades orales se basa en la técnica de recordar a través de imágenes específicas y repetitivas. No se preocupa por comprender la variación ni por construir o utilizar conceptos.⁴⁴

La invención de la imprenta inauguró la comunicación a distancia. A partir de ella, no es necesario estar frente a frente para poder transmitir una información, ya que todo puede lograrse a través del texto impreso. Este nuevo artefacto posibilitó la lectura y escritura en solitario, lo que provocó

⁴² Mendiola, "Las tecnologías de...", ar. cit., p. 33.

⁴³ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 34-35.

que las reglas de sintaxis se transformaran. La nueva forma de escribir disminuyó el uso de los déicticos, propagó la sustantivación de adjetivos y especializó el lenguaje (dando pie a los géneros literarios).

Los lenguajes especializados permiten que el lector comprenda el sentido en que se dicen las cosas. Eso significa que ahora es posible diferenciar entre un texto de historia, derecho, filosofía, o ciencias útiles, porque cada uno utiliza conceptos, formas de argumentación y sintaxis para objetivar su tema en el papel.

A diferencia de la racionalidad oral que no separaba la palabra de la cosa, el texto impreso trae nuevas oportunidades para la comunicación: el emisor toma la palabra el tiempo necesario para explicarse; el autor puede revisar una y otra vez su texto; el lector también puede tomarse el tiempo para leer, meditar y criticar el escrito; la comunicación deja de tener como autoridad inmediata a su productor (pues se desconoce al autor), y se autonomizan los modos de argumentación.⁴⁵

¿Cuál es la realidad que se construye por la comunicación impresa? Una donde la utilidad del futuro y el pasado supera el interés por el presente (en función del perfeccionamiento del porvenir); donde se crea un mundo policontextual en el que hay conciencia de la existencia de otros entornos, y donde la realidad se objetiva a través de referencias escritas.

Hacer la distinción entre ambas racionalidades abre el camino para empezar a observar la historiografía de Bustamante en contraposición de las obras de Alamán, Mora y Zavala. ¿Cuáles son las semejanzas y diferencias?

La racionalidad impresa en Alamán, Mora y Zavala

Hablar de racionalidad impresa en la historiografía es hablar de historia científica. En tiempos recientes, el estudio de la historia científica en México se ha extendido temporalmente y ha alcanzado el margen inicial del siglo XIX. En este ámbito destaca el trabajo de Guillermo Zermeño en el libro *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, donde explica que durante la segunda mitad del siglo XIX mexicano se produjeron obras que seguían el proyecto historiográfico de Leopold von Ranke, bajo dos presupuestos fundamentales: a) la historia no tiene como pretensión final moralizar. No se preocupa por

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 35-36.

extraer alguna clase de enseñanza de las acciones pasadas, ni por conseguir algún tipo de aprendizaje en el lector; b) la sintaxis de la historia debe ser capaz de mostrar los hechos con objetividad, tal y como sucedieron, los cuales serán únicamente extraídos de las fuentes más veraces: las fuentes primarias.⁴⁶

La *Historia de México* (1849-1852) de Lucas Alamán es la mejor muestra de los alcances de este proyecto en el México del siglo XIX. En su prólogo, el autor deja ver su propia concepción sobre la manera correcta de hacer historia y las razones por las cuales es necesario seguir investigándola.

La *Historia de México* no tiene la finalidad de enseñar. Alamán opinaba que la utilidad de la historia consistía en dar a conocer la influencia que los grandes acontecimientos tienen sobre otros a través de una relación causa-consecuencia. Para lograrlo era fundamental que el historiador omitiera cualquier tipo de observación personal y presentara los hechos con toda fidelidad. Esa objetividad consistía en saber clasificar las fuentes de una manera que sólo se reconociera a las más fidedignas, como lo eran las resguardadas en archivos (el Archivo General, en el cual se depositaron todos los papeles de la secretaría del Virreinato); los testimonios de las personas que habían participado en los hechos (como él mismo), y las obras que, a su parecer, eran cánones de una historia ya comprobada y aceptada (como Bernal Díaz del Castillo, Tomás de Iriarte o William H. Prescott).⁴⁷

El caso del *Ensayo histórico de las revoluciones de México desde 1808 hasta 1830* (1831-1832), de Lorenzo de Zavala es muy similar pero no idéntico. Este autor consideraba que la utilidad de la historia radicaba en dar a conocer el conjunto de acontecimientos políticos que determinaron el rumbo de las naciones. El deber de la imparcialidad es el que más le interesa cumplir porque sobre ésta se sostiene el “crédito suficiente para formar un juicio recto” sobre los hechos pasados.⁴⁸ Considera que el historiador debe privilegiar las fuentes escritas provenientes de reconocidas instituciones y tomar con mucha medida los testimonios orales.⁴⁹

La obra de José María Luis Mora, *México y sus revoluciones* (1836), es la tercera representante del método científico. Mora, al igual que Alamán y

⁴⁶ Cfr. Guillermo Zermeño, “Ranké en México, un siglo después”, p. 152.

⁴⁷ Cfr. Lucas Alamán, “Prólogo”, pp. 3-8.

⁴⁸ Cfr. Lorenzo de Zavala, “Prólogo del autor”, p. 3.

⁴⁹ Cfr. Teresa Lozano Armendares, “Lorenzo de Zavala”, pp. 223-228.

Zavala, pensaba que la historia debía dar cuenta de los grandes hechos de la nación (en el caso de México, fueron la conquista, los proyectos de independencia y la guerra para conseguirla). Sin embargo, agregó que ninguna historiografía podía retratar los hechos tal y como sucedieron:

La historia contemporánea no es ni puede ser otra cosa que *la relación de las impresiones que sobre el escritor han hecho las cosas y las personas*, y cuando esta relación es fiel, es decir cuando traslada al papel las impresiones recibidas tales como ellas se han hecho sentir, el escritor que no puede aspirar al honor de imparcial logrará la reputación de sincero y habrá cumplido si no en cuanto debe a lo menos en cuanto puede con su siglo y con la posteridad.⁵⁰

Ya que la verificabilidad de la historia no puede caer sólo en la imparcialidad, el historiador debe ser capaz de objetivar los hechos de un modo que la relación causa-consecuencia sea coherente en su descripción y lógica en su desarrollo. Por eso mismo, la selección de las fuentes es fundamental y, como es de suponer, favorece por mucho las fuentes primarias.

Alamán, Zavala y Mora son algunos de los historiadores que durante la primera mitad del siglo XIX se adhirieron a la racionalidad del impreso por medio de la metodología de la historia científica. En sus trabajos, es visible el uso del lenguaje especializado proyectado por Ranke cuando se habla de objetividad, imparcialidad, nación, testimonio, archivo, grandes acontecimientos, etcétera. Estos términos fueron la tarjeta de presentación de todos los textos de historia, pero también se convirtieron en objeto de debate. En este punto radica el alto grado de cientificidad que tuvo la historia decimonónica: interés por la reflexión.

Alamán, Zavala, Mora y muchos otros historiadores posteriores comenzaron sus investigaciones a partir de las deficiencias que veían en otras obras:

Ningún escritor se ha ocupado profundamente de esta materia; pues aunque tenemos muy preciosas reflexiones, discursos elegantes, y aún excelentes teorías de los Sres. Blanco White, De- Pradt, de los autores de los *Ocios en Londres*, de la obra del Sr. Badillo, y otras pocas, no hay en los autores de estas producciones ni el conocimiento que se requiere de las personas y de los sucesos, ni la coherencia en las relaciones.⁵¹

⁵⁰ José María Luis Mora, "Advertencia preliminar", p. 7. Las cursivas son añadidas.

⁵¹ Zavala, "Prólogo del autor", p. 3.

Esta cita de Zavala muestra los alcances de la comunicación escrita en relación con el lugar social de Bustamante y sus contemporáneos. Las obras publicadas en Europa llegaban hasta América; los lectores americanos tenían oportunidad de leer los textos y armar un argumento en su contra o a su favor; el crítico-lector construía un discurso que divulgara su opinión y continuara con la comunicación.

¿Qué pasa con Bustamante? ¿Su obra no tiene ninguna muestra de racionalidad impresa? En efecto, su producción historiográfica también tiene algunos rasgos de esta racionalidad que no pasaron desapercibidos para sus colegas.

El aspecto más celebrado por Alamán y los otros fue respecto al asombroso acopio de fuentes. Alamán escribió en las “Noticias biográficas” que Bustamante fue un magnífico recolector de documentos, en especial de aquellos que provenían del mundo prehispánico y de momentos de la historia de México que a nadie antes habían interesado. Aunque Alamán también critica la manera en que los interpretó, no por eso niega que en el futuro esa gran cantidad de materiales sirvan para escribir la historia de la nación.

La racionalidad oral en Bustamante

Alamán, Mora y Zavala armaron sus críticas en contra de la obra bustamantina bajo los postulados de la historia científica, es decir, una forma específica sobre lo que era hacer historia, para qué servía y cómo se debía hacer. Sin embargo, eso no significa que Bustamante tuviera la misma opinión que ellos o, mucho menos, que también pretendiera hacer historia de la misma manera.

Las críticas de este trío al *Cuadro histórico* pueden separarse en tres grupos: mal manejo de los documentos, falta de imparcialidad, y problemas con la narración

Mora habla sobre la falta de crítica en la lectura de las fuentes, y opina que Bustamante acumuló demasiados documentos, como noticias, relaciones y memorias; sin embargo, añade que no supo integrarlos de forma adecuada en su narración, ni para reforzar algunas afirmaciones ni corregir los numerosos datos equivocados.⁵²

⁵² Cfr. Mora, “Advertencia al tercer período”, p. 9.

La crítica de Zavala es mucho más dura:

Las autoridades han cometido el error de permitir a Bustamante entrar en los archivos, franqueándole documentos interesantes del antiguo virreinato y otras oficinas públicas, y este hombre sin crítica, sin luces, sin buena fe, ha escrito un tejido de cuentos, de hechos notoriamente falsos, mutilando documentos, tergiversando siempre la verdad, y dando testimonio vergonzoso para el país de la falta de candor y probidad en un escritor público de sus anales.⁵³

Muchos opinan que detrás de estas palabras tan ofensivas hay alguna clase de resentimiento personal. Esas sospechas pueden o no ser verdaderas, pero no es asunto de esta investigación. Zavala da mucho valor e importancia a los documentos oficiales y acepta que Bustamante recopiló varios de ellos, pero que su mala fe e ignorancia lo llevaron a emplearlos de la peor manera. Eso significa que también lo acusa de falta de imparcialidad.

Alamán también tuvo algo que decir acerca de ello. Basta recordar una de las citas al principio de este ensayo.⁵⁴ En ella, Alamán explica que Bustamante sí se esforzó en ir a buscar documentos a los archivos oficiales; sin embargo, también critica su modo de seleccionarlos pues, a su parecer, él descubrió documentos que Bustamante de manera consciente había ignorado porque desmentían su narración.

La falta de imparcialidad es el aspecto más criticado por los lectores. En este caso, la postura más representativa es de nuevo la de Alamán. A lo largo de todas las *Noticias biográficas*, Alamán habla muy mal del Bustamante de carácter voluble y apasionado, con creencias y gustos dignos de un niño; se expresa negativamente del editor que publicó obras con errores y con digresiones inservibles, y crítica con fuerza al historiador que nunca pudo dejar de lado sus pasiones, creencias y fantasías.

Mora, quien no creía en la imparcialidad del historiador, también aseguró que Bustamante sufría de exceso de subjetividad. A diferencia de Zavala, no pensaba que el historiador oaxaqueño fuera capaz de decir una mentira con alevosía, sin embargo lo consideraba peligrosamente crédulo-incrédulo. Crédulo porque acogía con cierta facilidad todas los cuentos que apoyaran su punto de vista; incrédulo porque no era capaz

⁵³ Zavala, "Prólogo del autor", p. 4.

⁵⁴ *Vid. supra*, p. 44.

de aceptar razones justificadas que estuvieran en contra de su entusiasmo irracional.⁵⁵

El estilo de narrar de Bustamante fue la tercera víctima de las críticas. En este caso, el dictamen de Zavala tal vez no sea el más explícito, pero sí es el que más motiva la reflexión: “¿Qué se puede pensar de un hombre que dice seriamente en sus escritos, que los diablos se aparecían a Moctezuma; que los indios tenían sus brujos y hechiceros que hacían pacto con el demonio; que S. Juan Nepomuceno se le apareció para decirle una misa, y otros absurdos semejantes?”.⁵⁶

Lo que para Zavala fue una muestra de la peor forma de hacer historia, para mí es un síntoma del alcance que la racionalidad oral tuvo en el lugar social de Bustamante. Me parece que las críticas más fuertes en contra del *Cuadro histórico* están relacionadas directamente con la forma en que se construyó la narración de los hechos.

Es necesario recapitular algunas de las afirmaciones que Bustamante hizo sobre sí mismo y la manera en que escribió su obra máxima. El propósito es que en estas pequeñas pero no menos importantes evidencias, pueda vislumbrarse el grado de oralidad que aún existía.

Bustamante fue un historiador que dio más valor al testigo que al documento escrito. Aunque pasó gran parte de su vida buscando y rescatando materiales, el asunto que más le preocupaba era que los testigos presenciales estaban acabándose o que, por azares del tiempo y la edad, estaban perdiendo la noción de los acontecimientos. En el fondo de esta preferencia radica la autoridad que los testigos mantenían desde los primeros tiempos de la comunicación oral, donde la verdad residía en las palabras de las personas que *estuvieron ahí*. A los ojos de Bustamante, ningún documento era capaz de superar este tipo de experiencia.

Otra característica a considerar es sobre la utilidad del *Cuadro histórico*. A diferencia de Alamán, Mora y Zavala quienes escribían sus historias con la intención de dar a conocer la forma en que relacionaron los acontecimientos, Bustamante tenía objetivos mucho más pragmáticos: “[Escribo el *Cuadro histórico*] Para alentar a los mexicanos recordándoles los sucesos anteriores y los puntos de defensa que deberían ocupar para resistir esta invasión, juzgué a propósito marcarles lo pasado, para que

⁵⁵ Vid. Mora, “Advertencia al tercer...”, ar. cit., p. 9.

⁵⁶ Zavala, “Prólogo del autor”, p. 4.

aleccionados por la experiencia pudieran hacer una defensa vigorosa, y obtener un triunfo completo".⁵⁷

Bustamante creía que en los eventos del pasado estaba la clave para aprender a superar todos los obstáculos del futuro; considera a la historia como una herramienta pedagógica que debe orientar al lector sobre sus acciones, pero también infundirle valores. En el caso de su historia de la Independencia de México, la enseñanza se realiza en función del bienestar y porvenir de la nación mexicana. Ésta es una de las herencias de las sociedades orales, que hicieron de las hagiografías las historias encargadas de instruir a los hombres sobre lo que debía o no hacer el buen cristiano.

Con una concepción así sobre la función social de la historia, ¿qué puede esperarse de la noción de verdad? Durante la oralidad, decir la verdad consistía en repetir lo que era dicho y sabido por todos; consistía en aprenderse de memoria las imágenes establecidas que mantenían el orden social. Es muy probable que la idea de Bustamante sobre la verdad en la historiografía vaya en esta dirección.⁵⁸ Pablo de Mendíbil afirmó que "es más frecuente hallarse la verdad en los historiadores movidos por un ardiente amor a su patria, que en los que se precian de ser enteramente desapasionados, y que lo son en efecto".⁵⁹ Bustamante estaba de acuerdo con ello, y nunca pretendió ser objetivo o imparcial; pensaba que el valor del historiador residía en el amor a su patria y, en especial, que una buena historia servía para aleccionar a los futuros patriotas.

El resultado narrativo de esta postura es de suponer. Bustamante había vivido en una sociedad donde la memoria social estaba sustentada sólo en imágenes, no en argumentos objetivados. Por eso no estaba interesado en construir una relación de acontecimientos causa-consecuencia a la manera de Ranke o Alamán, pero sí proyectó construir una historiografía compuesta por imágenes nacionalistas que debían convertirse en símbolo eterno de la nación mexicana. Para lograrlo, utilizó el mecanismo de la retórica, y de esta manera conseguiría la simpatía del lector, pero sobre todo sería una ayuda extra para que éste pudiera aprehender con más facilidad las enseñanzas del pasado.

⁵⁷ Bustamante, "El autor a...", ar. cit., pp. IV-V.

⁵⁸ La concepción de *verdad* en la obra historiográfica de Bustamante bien podría ser tema central de otro artículo completo. Aquí sólo pretendo hacerlo notar.

⁵⁹ Pablo de Mendíbil *apud* Bustamante, "El autor a...", ar. cit., p. v.

Bustamante construyó imágenes muy específicas y recargadas de cada etapa de la historia de México: habló sobre un majestuoso mundo prehispánico, las injusticias y la ferocidad del dominio español, el heroísmo de los insurgentes y la terrible violencia de la guerra de Independencia (sólo por mencionar algunos). Es muy posible que la manera de narrar cada uno de estos procesos sea símil de la historiografía clásica. Valdría la pena prestar atención a cada una de ellas.

A manera de conclusión

Extraer una o muchas conclusiones de esta investigación es imposible. Lo es porque mi idea de la historia está por completo separada de las investigaciones que pretenden responder y finiquitar todas las preguntas que se plantean. Nunca fue mi intención dar por terminado un tema que puede tener un grandioso porvenir dentro de los estudios historiográficos.

Esta breve pero no menos formal investigación histórica, se construyó a partir de dos propósitos: primero, ser el extendido proyecto de investigación para una futura maestría; segundo, un detonante que promoviera el interés por la historiografía y un historiador que, de cierta manera, parece estar pasado de moda.

El futuro de la historiografía es incierto. Aunque poco a poco los trabajos de esta índole están multiplicándose, falta mucho para que sean verdaderos trabajos propositivos que den cuenta de las formas en que se ha escrito la historia de México.

Este ensayo está repleto de cuestionamientos alrededor de todas las ideas que se tienen sobre Carlos María de Bustamante. Si algo me propuse al empezar esta investigación, no fue convencer a mis lectores de que las críticas de Alamán, Zavala, Mora y muchos otros pensadores decimonónicos fueron injustas o equivocadas. Quise demostrar la necesidad de contextualizar esas críticas para comprender que estas opiniones tuvieron su razón de ser en la metodología científica de la historia del siglo XIX. Por su parte, también era necesario señalar que Bustamante estuvo separado de ese modelo, puesto que permaneció situado en la historia que servía para crear grandes imágenes y debía forzosamente enseñar a su lector.

Pero es injusto e innecesario seguir opinando lo mismo acerca de él. La mayoría de los historiadores mexicanos del siglo XXI emplea el método

científico porque los objetos de estudios así lo requieren. Sin embargo, los historiadores deben comprender que no por eso tienen derecho a juzgar o calificar una obra historiográfica que se escribió de una manera totalmente distinta, ni mejor ni peor que la suya. Como he reiterado, la alternativa es contextualizar la operación historiográfica de Bustamante y de todos sus contemporáneos porque ni entre ellos había un consenso sobre la metodología correcta de la historia.

Por último, quiero agregar que la historiografía sobre Bustamante no termina aquí. En el segundo paso de esta investigación es necesario ahondar en las profundidades de su lugar social, así como en su metodología y la forma de su escritura. Los puntos se pueden vislumbrar de la siguiente manera: a) lugar social: en donde deben rescatarse algunos aspectos de la vida de Bustamante, como son la educación elemental en seminarios y sus estudios como abogado; b) método: refiere la búsqueda de sus criterios para elegir un objeto de estudio, su juicio en elección y comprensión de las fuentes, su distinción entre testigo / testimonio, su noción de verdad y la función social de la historia; c) escritura, tal vez es el elemento más distintivo; en este último punto es importante un examen de los modelos de retórica, lo que Bustamante conocía y empleó para dar forma al *Cuadro histórico*. Como es evidente, éste no es un punto final. ❁

Bibliografía

- Alamán, Lucas. "Noticias biográficas del Lic. D. Carlos María de Bustamante y juicio crítica de sus obras", en *Documentos diversos (inéditos y muy raros)*, t. III, México, Jus, 1946, pp. 279-336.
- _____. "Prólogo", en *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, vol. I, México, ICH/FCE, 1985, pp. 3-8.
- Bustamante, Carlos María de. "Del autor a sus lectores", en *Cuadro histórico de la revolución mexicana*, tomo 1, México, FCE/Instituto Cultural Helénico, 1985, pp. III-VII.
- Castelán Rueda, Roberto. *La fuerza de la palabra impresa. Carlos María de Bustamante y el discurso de la modernidad, 1805-1827*, México, FCE/Universidad de Guadalajara, 1997, 389 pp.
- Certeau, Michel de. "La operación historiográfica", en *La escritura de la historia*, tr. de Jorge López Moctezuma, 3a. ed., México, UIA, 1999, pp. 67-118.
- Claps, María Eugenia. "Carlos María de Bustamante", en Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo (coords.). *El surgimiento de la historiografía nacional*, vol. III, México, UNAM, 1997, pp. 109-126.

- Durán, Norma. "Introducción", en *Historiografía general*, México, UIA, 1996, pp. 11-25.
- Lemoine, Ernesto. *Estudios historiográficos sobre Carlos María de Bustamante*, edición, introducción, selección y presentación de Héctor Cuauhtémoc Hernández Silva, México, UAM, 1997, 399 pp.
- Lozano Armendares, Teresa. "Lorenzo de Zavala", en Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo (coords.). *El surgimiento de la historiografía nacional*, vol. III, México, UNAM, 1997, pp. 213-240.
- Luhmann, Niklas. "La contingencia como valor propio de la sociedad moderna", en *Observaciones de la modernidad. Racionalidad y contingencia en la sociedad moderna*, tr. de Carlos Fortea Gil, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 87-119.
- Mendiola, Alfonso. "El giro historiográfico. Observación de observaciones del pasado", *Historia y Grafía* (México), revista semestral del Departamento de Historia de la UIA, noviembre 2000, núm. 15, pp. 181-208.
- . "Las tecnologías de la comunicación. De la racionalidad oral a la racionalidad impresa", *Historia y Grafía* (México), revista semestral del Departamento de Historia de la UIA, 2002, núm. 18, pp. 11-38.
- Mendiola Mejía, Carlos. "Distinción y relación entre la teoría de la historia, la historiografía y la historia", *Historia y Grafía* (México), revista semestral del Departamento de Historia de la UIA, 1996, núm. 6, pp. 171-182.
- Mora, José María Luis. "Advertencia preliminar", en *México y sus revoluciones*, t. I, ed. y pról. de Agustín Yáñez, México, Porrúa (Escritores mexicanos, 59), 1965, pp. 3-9.
- . "Advertencia al tercer período", en *México y sus revoluciones*, t. III, ed. y pról. de Agustín Yáñez, México, Porrúa (Escritores mexicanos, 59), 1965, pp. 7-11.
- O'Gorman, Edmundo. "Consideraciones sobre la verdad en historia", en *Ensayos de filosofía de la historia*, selec. y pres. de Álvaro Matute, México, UNAM/IIH, 2007, pp. 13-19.
- O'Gorman, Edmundo. *Guía bibliográfica de Carlos María de Bustamante*, México, Centro de Estudios de Historia de México/Fundación Cultural de Condumex, 1967, 277 pp.
- Ortega y Medina, Juan Antonio. "El historiador Carlos María de Bustamante", en Ernesto Lemoine, *Estudios historiográficos sobre Carlos María de Bustamante*, ed., introd. y selec. de Héctor C. Hernández Silva, México, UAM, 1997, pp. 341-399.
- Watzlawick, Paul (comp.). *La realidad inventada. ¿Cómo sabemos lo que creemos saber?*, Barcelona, Gedisa, 2005, 278 pp.
- Zavala, Lorenzo de. "Prólogo del autor", en *Ensayo histórico de las revoluciones de México desde 1808 hasta 1830*, México, ICH/FCE, 1985, pp. 3-7.

Zermeño, Guillermo. "Ranke en México, un siglo después", en *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, segunda reimpresión de la primera edición, México, Colmex, 2002, pp. 147-183.



La épica y la historia

VICENTE VÉRTIZ

1. La épica y la historia

Cuando la épica era historia

Desde que la historia logró consolidarse como una disciplina académica en el siglo XIX, ha mantenido siempre la pretensión de constituirse como ciencia, tratando de esclarecer “la verdad” acerca del pasado mediante una metodología inspirada en las ciencias naturales. Este proceso implicó que la historia se distanciara durante mucho tiempo de varias prácticas narrativas y modos argumentativos que por tradición habían formado parte de su hacer. La retórica fue desplazada en el discurso histórico por una argumentación sustentada en fuentes documentales, y a nivel narrativo se desprendió de modelos que habían estado presentes desde hacía siglos en la historiografía occidental. Tal fue el caso de la épica.

La historia antes del siglo XIX era en sí misma una épica. No es el objeto de este trabajo analizar toda la historiografía clásica; sólo me limitaré a dar algunos ejemplos de lo que era una épica en la época clásica, que demuestren cómo este género narrativo estuvo presente en los textos de historia hasta que éstos quisieron validarse como obras científicas.

Comenzaré por mencionar las obras de Homero: *La iliada* y *La odisea* —ejemplos por excelencia de lo que muchos identifican por una épica—. Si bien éstas son con frecuencia consideradas literatura, en la Grecia clásica fueron tomadas como historias, más en específico historias ejemplares o modelos de conducta para todo el pueblo heleno. Es claro que bajo los criterios con los que la historia se valida hoy, es decir, una adecuada serie de referencias a fuentes documentales que sustenten lo que el historiador expone en su narración acerca del pasado, estas obras no podrían considerarse como históricas: ninguna revela sus fuentes, e incluso puede cuestionarse la existencia del propio Homero, siendo probable que ambas fueran en su origen una serie de historias transmitidas de manera oral que después fueron recopiladas por escrito. Es

necesario destacar que lo importante para los helenos no era la veracidad con la que estas historias reflejaban el pasado, sino que sirvieran como modelos de conducta que constituyeran un elemento identitario que los distinguiera de los bárbaros (los no helenos). En este sentido, *La ilíada* y *La odisea* cumplían a la perfección su función.

Incluso obras que los helenos consideraban históricas —y nosotros aún consideramos— muestran un importante interés por la función identitaria de la historia. Heródoto comienza *Los nueve libros de historia* de la siguiente manera: “Heródoto de Halicarnaso presenta aquí los resultados de su investigación para que el tiempo no abata el recuerdo de las acciones de los hombres y que las grandes empresas acometidas, ya sea por los helenos, ya por los bárbaros, no caigan en el olvido; da también razón del conflicto que puso a estos dos pueblos en guerra”.¹

Es interesante que lo primero que Heródoto hace es distinguir entre helenos y bárbaros, pues así otorga a su relato un marcado sentido de identidad que se ve reforzado al considerar algunos personajes del pasado que narra como “héroes”, quienes deben servir de ejemplo a las futuras generaciones de helenos.

Estos ejemplos pueden considerarse sintomáticos sobre cuál ha sido por tradición la función social de la historia, la cual es lo que la historiografía ha denominado *maestra de vida*; es decir, presenta una visión del pasado que a través de ejemplos morales dice a una sociedad cómo debe comportarse en el presente. Este tipo de historia es épica, pues es un modelo de conducta.

La pregunta que intenta responder este trabajo es la siguiente: en la actualidad, ¿es posible cultivar el género de la épica dentro de cierto tipo de historiografía, devolviéndole así a la historia su función identitaria sin comprometer su compromiso de veracidad con el pasado? Esta pregunta sólo es posible formularla bajo el supuesto de que la historia es un discurso producto de nuestro presente, y no representa al pasado exactamente cual fue, sino que es una aproximación producto del paradigma del historiador y quizá del sujeto-lector, los cuales construyen una visión del pasado. Mi hipótesis es que, si el historiador reconoce un contenido moral y una responsabilidad con los actores de la historia que narra, entonces cabría la posibilidad de rescatar la épica en ese discurso, ya que ésta es precisamente una narración de carácter moral.

¹ Heródoto, *The histories*, p. 3. La traducción del inglés es mía.

Partiré del supuesto de que la *épica* es una narración laudatoria que concede a ciertos personajes o “héroes” una serie de virtudes ejemplares dignas de imitar y, por lo tanto, tiene un contenido moralizante.

Esta concepción otorga a la *épica* una función importante en la conformación de la identidad de una sociedad, al igual que en cierta forma lo hace el discurso histórico; explica que durante la mayor parte de la historia de la historiografía occidental —hasta que adquirió la pretensión de ciencia en el siglo XIX—, la *épica* y la historiografía estaban integradas en el mismo discurso, cuya función era la reproducción de un sistema social, lo que garantizaba que las nuevas generaciones preservaran y transmitieran los valores y las prácticas de su sociedad y cultura. hoy, la historiografía continúa ejerciendo una función identitaria, aunque ahora en términos sociales más limitados y ya no morales, pues más que valores y normas de conducta, lo que la historia transmite en la actualidad a cada individuo es sólo un sentimiento de pertenencia a una sociedad sin atribuirle a ésta ninguna virtud o característica específica.

Cuando la épica dejó de ser historia

La forma argumentativa de la historia ya no depende más de la retórica ni de la exaltación de modelos ejemplares, sino de una referencialidad a fuentes documentales y una pretensión de objetividad que justifiquen lo que se diga en el discurso histórico. Al producirse el cambio de una historia narrativa y ejemplar a otra científica, las convenciones genéricas como la *épica* fueron desapareciendo del discurso histórico y pasaron al ámbito literario (ficticio). Para la historia con pretensión científica de referir la verdad sobre los acontecimientos del pasado, parecía incongruente incluir una *épica* cuya función fuera reproducir los modelos de conducta de una sociedad, y no relatar los hechos “tal cual fueron”.

No obstante, la historiografía de características épicas cumplió su función identitaria con la misma efectividad —o aun mayor— que como la historia-ciencia cumplió la suya a partir del siglo XIX. El historiador estadounidense Hayden White explica que la historia requiere hoy de criterios de verdad que exijan una justificación documental del discurso, por ello actualmente la *épica* sólo podría incluirse dentro de la narrativa empleada por el historiador, si ésta también se sustenta de forma adecuada en documentos. Es posible que en lo narrativo pueda dotarse al discurso histórico de cierta intencionalidad o moralidad, sin comprometer su responsabilidad de referir eventos que estén registrados en algún documento. El problema sería validar este tipo de historia como una disciplina

científica y diferente de la *historia maestra de vida*, propia del espacio cotidiano; es decir, que corresponde a lo que la mayoría de las personas entienden por historia en su día a día sin una mayor reflexión acerca del pasado, y en la que su carácter moral no se presenta como problemático.

La épica resulta difícil de definir por dos razones: en primer lugar, debido a que la idea de “épica” se ha construido en las sociedades occidentales de diversas maneras a lo largo de muchos siglos; por otra parte, es un término que desde el siglo XIX se relaciona más con la literatura y el arte que con la historia, por lo que he tenido que partir de la literatura para elaborar mi definición. En términos literarios actuales, la definición en español más amplia que he encontrado es la del *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin, en donde el término *epopeya* (o épica) aparece definido de la siguiente manera:

Epopeya. Pertenece a uno de los más antiguos géneros literarios. Es una extensa composición poética en verso, recitada que da cuenta de acciones memorables por heroicas, que pueden ser humanas, divinas, populares y nacionales, pero ejemplares, poseedoras de un significado simbólico monumental, sobre todo para el pueblo que las genera, y de un valor didáctico universal.

Su acción es necesariamente y, aunque múltiple, está orientada hacia un fin único, y pone en juego la fuerza física y la voluntad del héroe como medios para realizar su propósito. No hay, en cambio, unidad de tiempo ni de espacio. Los sucesos reales se mezclan con otros maravillosos que suscitan entusiasmo y asombro, los dioses, con los hombres; los vivos, con los muertos; los personajes del presente, con los del pretérito remoto.

Las más antiguas epopeyas han sido concebidas de manera espontánea y se han conservado oralmente, siendo objeto de transformaciones de una generación a otra, de modos que se vuelve dudoso el autor del que nos ha llegado noticia.

Generalmente contienen una invocación a los dioses para obtener su auxilio en la empresa de construir la epopeya, un aviso acerca del asunto, y la narración en verso de la historia mezclada con descripciones de escenarios, personas y costumbres y con reproducciones de discursos oratorios. Las formas métrico/rítmicas han sido variadas, a través de tantos siglos y culturas.

Muchos teóricos han considerado que la epopeya es un antecedente de la novela. Tienen en común el hecho que dan cuenta de una historia, pero son más numerosas e importantes las diferencias entre ambos géneros.

Si bien esta definición es una de las más completas que existen hoy, se adscribe al ámbito estrictamente literario. En el idioma español, al menos, la épica o epopeya no se limita a una única forma literaria, sino que puede referirse a un conjunto de acciones ilustres que no por fuerza

estén presentadas en un texto literario. El *Diccionario de la Lengua Española* (vigésimosegunda edición) reconoce esta polisemia de la epopeya —término al que redirige si se busca la definición de épica—, otorgando al término tres significados:

Epopeya. (Del gr. ἐποποιΐα).

1. f. Poema narrativo extenso, de elevado estilo, acción grande y pública, personajes heroicos o de suma importancia, y en el cual interviene lo sobrenatural o maravilloso.
2. f. Conjunto de poemas que forman la tradición épica de un pueblo.
3. f. Conjunto de hechos gloriosos dignos de ser cantados épicamente.

Aquí, la palabra *epopeya* tiene un significado más amplio, ya que reconoce las varias acepciones que puede tener, como un poema, una tradición literaria, o los simples hechos considerados gloriosos (sin que tengan que ser representados literariamente). Sin embargo, estas definiciones son producto de una serie de transformaciones que se remontan a cerca de 2500 años al antiguo mundo helénico donde el concepto comenzó a tomar forma. Para entender cómo el género de la épica nació junto con la historia y más tarde la abandonó, es importante conocer sus distintas acepciones.

La definición más antigua que encontré en español es la del *Diccionario de la Lengua Castellana*, edición facsímil, compuesto por la Real Academia de la Lengua Española en 1732: “Épico, ca. En un primer significado vale verso heroico y propiamente el que se llama hexámetro y así en nuestra lengua, esta palabra suena lo mismo que poesía heroica. En voz griega. Del latín ‘Epicus’, Epica, Epicum”.²

En este punto, más que el contenido (los hechos gloriosos), lo importante es la forma (verso compuesto en hexámetros). En la edición de 1817 del mismo diccionario aparece una distinción interesante con respecto de la versión de 1732. Por un lado, es el primero en separar la definición de *épica* a la de *epopeya*, aunque ambas mantienen una estrecha relación. Por otra parte, más que centrarse en la norma poética, hace hincapié en la importancia del verso heroico:

² *Diccionario de la Lengua Castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua* /Compuesto por la Real Academia Española, Madrid, Impr. de F. Del Hierro, 1726-1739.

Épico, ca. adj. Lo perteneciente a la epopeya o poesía heroica como poeta épico, poema épico. *Epicus heroicus*.

Epopeya. s.f. *poema en que se describe la acción más ilustre de un héroe conforme a las reglas que para su formación prescribe la poética. Es la mayor de todas las composiciones poéticas.*³

Esta definición es interesante si se considera que surgió justo antes de que la historia adquiriera la pretensión de ser ciencia y comenzara el destierro de la retórica y la poesía (y con ellas la épica) de su discurso. Hay que destacar que los helenos por lo general escribían su historia en verso, de ahí que la épica fuera una forma ideal de representación del pasado; pero ésta se volvió incompatible para representar el pasado histórico cuando se representó de manera argumentativa. Esto resulta notorio en definiciones más modernas que adscriben la épica a la novela literaria y no propiamente a la poesía o la retórica, que en la historiografía antigua y medieval formaban parte del discurso historiográfico. Un ejemplo de este fenómeno es la definición contemporánea de la enciclopedia *Gran Espasa Universal*:

Épica. Las llamadas epopeyas son extensos poemas narrativos de personajes heroicos legendarios. En la literatura tradicional tenían su origen en una composición oral que se creaba de forma colectiva; *en la historia literaria posterior se hicieron cultos y elaborados, para pasar al final a dejar sus motivos a la novela. A lo largo de la historia de la literatura universal, las obras de estas características conformaron un género literario: la épica.*⁴

Lo que estas definiciones demuestran es que como género, la épica se fue trasladando desde un ámbito estrictamente poético y retórico, desde donde no tenía problema para adscribirse a la historia maestra de vida, a un ámbito literario que en el siglo XIX se volvió inadecuado para la historia, pues ésta comenzó a buscar una argumentación basada en soportes documentales y no retóricos. La épica entonces se consideró un género limitado a la literatura, la cual al ser ficción no requiere ni pretende hablar de la verdad para referirse al mundo. Por otra parte, esta diversidad de significados dificulta la elaboración de una definición actual y concreta de *épica*, y sólo permite observar un conjunto de características que podrían considerarse dan forma a este concepto: el carácter laudatorio y

³ Esta definición se refiere a la descripción de las acciones del héroe, y no sólo a la forma del verso, como en la primera definición que no se preocupa por describir qué se entiende por verso heroico. Las cursivas son añadidas.

⁴ Las cursivas son añadidas.

ejemplar de la narración épica, a partir de las cuales puede definirse el término.

¿Debería regresar la épica a la historia?

Tras su expulsión del discurso histórico, la función identitaria que desempeñaba la épica la han heredado tanto la historia nacional como algunas obras literarias que se han convertido en símbolos y referentes de la cultura de la sociedad en que fueron generadas. Pero la literatura también acarrea nuevos problemas al constituirse como fuente de identidad debido a su naturaleza ficcional, lo cual ha hecho que la historia continúe siendo vital en la construcción de identidades, en especial sociales y nacionales, aunque no pueda hacerlo de forma tan evidente y ofrezca un limitado sentido de pertenencia a una sociedad. La metodología científica ya no le permite al discurso histórico, sólo exaltar acciones heroicas y establecer de manera explícita modelos morales y de conducta, pues ahora la historia mantiene la pretensión de narrar “la verdad” acerca del pasado. Por eso historiadores como Hayden White y Dominik LaCapra sostienen que hoy es necesario buscar nuevos géneros que cumplan la función de la historia maestra de vida. White propone a la novela histórica posmoderna; LaCapra, una historia escrita en términos de psicoanálisis.⁵

Otra posibilidad serían los esfuerzos de algunos historiadores como Edward Palmer Thompson, quien pretendió conjuntar una historia que se sostenga en una fundamentación documental adecuada, en un discurso con una intencionalidad (y una moral) explícita, lo cual podría equivaler a una épica histórica.

White propone crear un híbrido entre ambos géneros (literatura e historia), lo que implica reconocer cierta ficcionalización del discurso histórico. Como explica White, el hecho de que la historia se siga interesando en fenómenos de corta y media duración —a diferencia de la propuesta de

⁵ Hayden White, desde una postura narrativista y marxista, sostiene que la historia, más que preocuparse por su carácter científico, debe enfocarse en ser significativa para la sociedad que la produce y, en este sentido, son algunas novelas las que están generando esa significación (véase *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, y “Reflexiones acerca del ‘género’ en los discursos de la historia”). Por su parte, Dominik LaCapra concuerda con White en que es posible y necesaria esta significación de la historia, pero distingue que debe hacerse desde el psicoanálisis, ya que éste posibilita aceptar y reconciliarse con aspectos extremos, traumáticos o vergonzosos del pasado como, por ejemplo, el Holocausto (véase *Escribir la historia, escribir el trauma*, e *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*).

Fernand Braudel de escribir la historia de fenómenos de larga duración—, es decir, que se siga escribiendo la historia de acontecimientos políticos, sociales y culturales, y de las acciones de individuos, implica cierta literaridad en el género de la historia. Este tipo de historia aún se compone de relatos (*stories*), y a pesar de estar sustentada en documentos, su escritura puede conllevar una intencionalidad y un contenido moral.

El hecho de que se sigan contando relatos contruidos en términos de distintos géneros míticos o literarios acerca de este nivel de la experiencia histórica indica meramente la naturaleza “literaria”, es decir, *ficcional*, de esta clase de historiografía. De modo que aquí “género” equivale a “ficción”, y el uso de categorías literarias genéricas para organizar y presentar fenómenos históricos debería considerarse evidencia de una “ficcionalización” de la historia —ese error clave que todo historiador moderno debe tratar de evitar—.

Es bien sabido, y generalmente reconocido, que la historiografía moderna quiso probar su declaración de cientificidad mediante un esfuerzo por eliminar la “ficción” de sus prácticas de presentación. En los orígenes de la historiografía científica Sir Walter Scott había escandalizado a la disciplina recién profesionalizada de los estudios históricos al mezclar hechos históricos y ficción en la así llamada “novela histórica”.⁶

Esta propuesta la retomaré más adelante. En síntesis, sugiere que la novela y otros medios como el arte son capaces de expresar cosas distintas que una narración argumentativa, y por lo mismo pueden dar cuenta de cosas distintas. Como bien señalan White y otros pensadores como LaCapra, este tipo de representaciones pueden reflejar de forma más acertada que un texto histórico académico tradicional,⁷ aspectos del pasado como la moral y los sentimientos; y también pueden dar cuenta de cuestiones que mantienen fuertes implicaciones morales en la sociedad en el presente, por lo que su representación histórica supone dificultades y puede ser embarazosa o traumática. El caso más evidente es el Holocausto.⁸

La propuesta que sugiere White de trabajar con géneros híbridos quizá podría permitir incluir una épica en un discurso histórico (si es posible);

⁶ Hayden White. “Reflexiones acerca del ‘género’ en los discursos de la historia”, pp. 98-99.

⁷ Me refiero a los textos de historia que producen historiadores profesionales de acuerdo con los modelos que se enseñan en las universidades, los cuales privilegian las referencias a documentos, en especial a los de archivos.

⁸ Véase Saul Friedlander (comp.), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*.

también implica preguntarse ¿cómo volver a escribir una historia que dé respuesta a problemas éticos y cuestiones de identidad relacionadas con sentimientos y experiencias? En cierta manera —y sin descalificar la historia tradicional— esta pregunta justifica el surgimiento de nuevos géneros con los que dar cuenta del pasado. Pero, más importante aún, denuncia la carencia que existe hoy en la historiografía en cuanto a que tras su separación de la retórica, la religión, la épica y otros generadores de identidad, para así poder constituirse ciencia, se ha privado de la posibilidad de transmitir ciertos sentidos y significados, los cuales se han quedado sin expresar.

No se puede seguir considerando a la historia como la única disciplina capaz de dar cuenta del pasado, sino como una herramienta muy útil, que, al servirse de otros géneros debe evolucionar para —conservando su función identitaria— ofrecer nuevas interpretaciones y seguir produciendo conocimiento sobre el pasado. El historiador no debe asustarse si en un momento llega a pensar que lo que está escribiendo no es propiamente historia y encuentra mayor relación con otras disciplinas, aun cuando éstas no sean “científicas” como la literatura. La cuestión es que la historia se construye por alguna razón, sea cual sea, y el relato del historiador debe preocuparse por dar respuesta a los problemas y las interrogantes que demanda la sociedad para la que escribe.

La propuesta de White no implica dejar de lado la escritura “científica” de la historia. Por el contrario, debe emplearse como un complemento de ésta que, como ya se mencionó, dé cuenta de aspectos traumáticos, éticos o sentimentales que una historia realista no puede representar. Por otra parte, la ética y la intencionalidad no pueden desprenderse por completo de ningún tipo de historia. Hay, por el contrario, historiadores que, siendo congruentes consigo mismos, prefieren explicitar su postura hacia los personajes y eventos del pasado que describen, con lo que demuestran abiertamente su intencionalidad y visión subjetiva en su discurso.

Una narración histórica subjetiva no es necesariamente falsa. Al explicitar el historiador su intención en el texto, demuestra que lo que escribe lo hace con ciertos fines, y así previene al lector de que no se acerque al texto de manera ingenua y se lo apropie según sus propios parámetros, lo cual implicaría deformar su significado.

El ejemplo de este tipo de historia ha sido la importante obra del historiador británico Edward Palmer Thompson, *La formación histórica de la clase obrera*, quien no tiene problema en explicitar su postura neomarxista

al rechazar el estructuralismo que veía la historia desde la perspectiva materialista, sustentarse en estructuras económicas y sociales, para así introducir también una perspectiva cultural como determinante histórica. Tuvo el valor de afirmar que siente simpatía por la clase obrera, que la pretende reivindicar del olvido al que se le había relegado, devolverle su papel en la historia de la Revolución industrial que el estructuralismo le había quitado como agente dentro de la historia. Thompson explica su método y la cuestión central de su libro en el prefacio de la obra:

Puede ser que yo no tenga una suficiente sensibilidad o comprensión de las preocupaciones metodológicas de ciertos sociólogos, no obstante lo cual *espero que este libro sea entendido como una contribución a la comprensión del fenómeno de clases*. Estoy firmemente convencido de *que no podremos entender este fenómeno si no lo vemos como una formación social y cultural*, como algo que surge de unos procesos que solo pueden ser estudiados en pleno funcionamiento y a lo largo de un dilatado periodo histórico. *Entre los años 1780 y 1832 la mayoría de los obreros ingleses fueron sintiendo que entre ellos existía una identidad de intereses, y que esta identidad de intereses se oponía manifiestamente a la clase de sus gobernantes y patronos*. Por otra parte, esta misma clase dirigente estaba profundamente dividida, y de hecho se unificó y cohesionó justamente en ese mismo periodo de tiempo gracias a que algunos de sus antagonismos fundamentales se resolvieron (o quedaron reducidos a una importancia relativamente insignificante) al tener que hacer frente a una clase obrera sublevada. De modo que, en 1832, la presencia de la clase obrera fue el factor más significativo en la vida política británica.⁹

En ese prefacio, además de explicar que la clase obrera se dio forma a sí misma y no fue sólo un capricho de la estructura económica —con lo que ya le está dando importancia cultural a la historia—, explica que se opone a las “ortodoxias” historiográficas que hablan del periodo en términos de explotación social o estructuras económicas, y que sólo recoge la visión de los ganadores en la lucha de clases (el gobierno y los industriales). Como dice el propio Thompson, la ortodoxia historiográfica “sólo recoge lo que ha triunfado (en el sentido de aquellas aspiraciones que anticiparon desarrollos posteriores). Las causas perdidas, los caminos muertos y los mismos vencidos son olvidados”.¹⁰

Thompson agrega que se propone reivindicar a la clase obrera al referirse a los distintos sectores que en ese momento la conformaron:

⁹ E.P. Thompson. *La formación histórica de la clase obrera*, tomo I, pp. 10-11. Las cursivas son añadidas.

¹⁰ *Ibidem*, p. 12.

Me propongo rescatar al humilde tejedor de medias y calcetines, al jornalero luddita, al obrero de los más anticuados telares, al artesano utopista y hasta el frustrado seguidor de Joann Southcott, rescatarlos de una posteridad excesivamente condescendiente [...] Sus aspiraciones fueron válidas a la luz de su propia experiencia. Realmente, cayeron víctimas de la historia, pero, ya condenados en vida, aún permanecen como víctimas.¹¹

¿Es *La formación histórica de la clase obrera* una épica de la clase trabajadora? El discurso ético de Thompson da lugar a un intento bastante logrado, no sólo de rescatar del olvido a esta clase sino de reivindicarla como parte esencial del progreso social. El tono del libro sugiere una sutil pero constante simpatía hacia los obreros, a los cuales otorga una serie de características como clase social, que si bien no son necesariamente virtudes que contrastan con los defectos de los estratos superiores que los explotan (industriales, el clero anglicano, el gobierno británico etcétera), contribuyeron a crear su conciencia de clase. Al desarrollarla, los obreros fueron capaces de luchar por mejoras en sus condiciones de vida y laborales. Aunque el libro en su conjunto no tenga todas las características del género de la épica, la lucha de la clase obrera tiene particularidades de una épica, ya que algunas de las acciones y características de la clase obrera en ese momento pueden ser vistas como ejemplares. Thompson explica:

En contraste con las ideas de la clase media de individualismo o (en el mejor de los casos) de servicio, lo que “propiamente se entiende por cultura de clase obrera es la *idea colectiva básica* y las instituciones, costumbres, hábitos de pensamiento e intenciones que de esta procedan”. Las sociedades de amistad no nacieron de una idea, sino que *ideas e instituciones nacieron en respuesta a ciertas experiencias comunes*. La distinción es importante. En la estructura celular sencilla de las sociedades benéfico-mutuales, con su ethos activo y cotidiano de ayuda mutua, podemos ver muchos rasgos reproducidos en formas más complejas y elaboradas en trade-unions, cooperativas, clubs Hampden, uniones políticas y logias cartistas. Al mismo tiempo también se pueden considerar tales sociedades como una cristalización de un *ethos de reciprocidad, mutualidad o solidaridad enormemente difundido en los densos y concretos pormenores de las relaciones personales de los trabajadores, tanto en el hogar como en el trabajo*. Todos los testigos de la primera mitad del siglo XIX —clérigos, inspectores de fábrica, propagandistas radicales— observaron y *señalaron el alcance de la ayuda mutua y solidaridad*

¹¹ *Idem*.

*en los distritos más pobres. En circunstancias especiales de emergencia, desempleo, huelgas, enfermedad, parto, etc., el pobre ciertamente ayuda "a todos sus prójimos".*¹²

Las "Sociedades de Amistad" son importantes porque fueron las primeras organizaciones políticas formadas por la clase obrera en Inglaterra y contribuyeron a conformar su identidad. su relevancia es que se formaron para ofrecer ayuda mutua entre sus miembros y así mejorar su situación laboral, social y económica. Así, sucedió lo que Thompson explica en el prefacio de su obra, y es que ciertas personas, los obreros, se dieron cuenta de que tenían los mismos intereses porque su situación social y cultura eran similares, y por ello decidieron unirse para defenderlos. Ése fue el origen de la clase obrera, una autopoiesis que se manifestó en la conciencia de clase y conformó una nueva identidad. Thompson atribuye a la clase obrera una serie de características que bien podrían verse como ejemplares (tratándose de alguien con ideología marxista que ve a la clase obrera como la base de la sociedad), ya que destaca nociones como la mutualidad, reciprocidad, solidaridad y ayuda al prójimo. Ello lo hace sin dejar de comprometerse con la corroboración documental de todas sus afirmaciones, por lo que predispone su discurso a favor de la clase obrera sin faltar a la metodología científica de la historia académica.

Este tipo de historia es más humana porque no ve a los personajes del pasado como meros actores o condicionantes del devenir histórico. Los acerca como seres humanos que vivieron y sufrieron al igual que nosotros lo hacemos en el presente. En el caso de la clase obrera, Thompson lo deja muy claro en la conclusión de su libro:

Estos hombres [los obreros] toparon con el utilitarismo en sus vidas cotidianas e intentaron rechazarlo, no ciegameamente sino con inteligencia y pasión moral. No lucharon contra la máquina, sino contra las relaciones explotadoras y opresivas intrínsecas al capitalismo industrial [...] De aquí que aquellos años nos parezcan a veces que no despliegan un ímpetu revolucionario, sino solo un movimiento de resistencia en el que románticos y artesanos radicales opusieron la anunciación del hombre realizado [...]

*De todas formas, el pueblo trabajador no debería ser contemplado únicamente como una inmensa muchedumbre perdida. Durante cincuenta años alimentó también y con incompatible fortaleza de ánimo, el árbol de la libertad. Hemos de agradecerle la heroica cultura que supo desarrollar entonces.*¹³

¹² E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class*, tomo II, pp. 333-334. Las cursivas son añadidas. La traducción del inglés es mía.

¹³ *Ibidem*, tomo III, p. 530. Las cursivas son añadidas. La traducción del inglés es mía.

Thompson logró dar un sentido heroico a la lucha de clases en ese tiempo. Tal vez su relato tenga fallas en algunos aspectos, como ciertos críticos han sostenido. Si bien es poco convencional, demuestra que una historia que en lugar de reprimir destaca la perspectiva del observador y reconoce un contenido moral, puede transmitir aspectos del pasado que no puede representar otra que pretenda ser netamente objetiva. Ya sea que se haga con este tipo de historias, o como propone White, con la creación de nuevos géneros que den cuenta del pasado, es necesario recuperar la moral y en cierto sentido la épica en nuestros discursos. No debemos dejar que se pierdan este tipo de narraciones que den cuenta de aspectos del pasado, pero también se comprometan con la ética, con lo que uno piensa y siente; pues expresar estas cuestiones es una necesidad innata de los seres humanos. Ello no implica que se abandonen otros tipos de historia, pero modelos que posibilitan la épica son importantes y no debemos dejar que se pierdan porque a fin de cuentas constituyen nuestra identidad.

2. Hayden White

Plantear la posibilidad de incluir al género de la épica en el discurso histórico actual es impensable si no se redefine lo que implica para la sociedad de hoy. Es así porque, al pretender la historia ser una ciencia, ha desterrado todo aquel conocimiento que no se sustenta en pruebas documentales o es sospechoso de ser subjetivo o arbitrario. Esto ha causado que la historia —al menos como disciplina profesional— ya no dé respuesta a cuestiones que acostumbraba resolver cuando era *maestra de vida*, como la significación moral del pasado o la cuestión de la identidad.

Por ello sustentaré la hipótesis de mi trabajo en la propuesta del historiador estadounidense Hayden White, quien ofrece una crítica sistematizada de la concepción tradicional de la historia “científica” imperante desde el siglo XIX, y parece sugerir que ésta debe recuperar su función moralizante.

Se ha dicho que en la reflexión historiográfica hay un antes y un después de Hayden White. Esta afirmación no resulta exagerada si se considera que el rechazo de White a la noción —dominante en el discurso histórico— de que la única distinción entre los relatos históricos y de ficción es que refieren a acontecimientos reales e imaginarios, respectivamente.

Este rechazo ha dado pie a un acalorado debate que ha determinado la historiografía contemporánea.¹⁴

La obra de White podría ser considerada una crítica a la historia académica que cree en la “objetividad” de su método, en particular a que el pasado debe enseñarse a través de una serie de procesos y estructuras que lo representan de manera exacta y objetiva. Por el contrario, reconoce la subjetividad de la historia al recordar que nuestra vinculación con el pasado es, y no debe dejar de ser, emotiva.¹⁵

Por ello defiende la narrativa como un mecanismo válido de representación del pasado, lo que le ha acarreado muchas críticas, pues parece amenazar el estatus científico que una parte importante de los historiadores se han esforzado por dar a la historia.

En *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, White defiende la historia representada narrativamente. Señala que hay una serie de elementos poéticos que determinan los relatos históricos, los cuales resultan ser los mismos que determinan los relatos de ficción. White entiende la obra histórica como “una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*”.¹⁶

Partiendo de esta noción, White pretende formular una “teoría formal de la obra histórica”, es decir, encontrar un contenido estructural profundo que es por lo general de naturaleza poética y funciona como paradigma precriticamente aceptado de lo que es una obra histórica. En esencia, busca qué es lo común y definitorio de un texto histórico, es decir, un elemento “metahistórico”.

El papel de los tropos

En la introducción de este libro, desarrolla su teoría de la obra histórica. Empieza por problematizar la distinción por lo general aceptada entre una obra histórica y una de ficción —la cuestión central de toda su obra—, la cual consiste en la premisa de que el historiador “halla” sus

¹⁴ Véase la introducción de Verónica Tozzi en Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario* (1978 [*Tropics of Discourse*] y 1999 [*Figural Realism*]).

¹⁵ Por *historia emotiva* entiendo cualquier relato del pasado que de forma consciente mantenga un compromiso moral con dicho pasado, es decir, reconozca las implicaciones que tiene en la sociedad actual.

¹⁶ White. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, p. 14.

relatos mientras que el escritor de ficción “inventa” los suyos. Para White, esta idea oculta el hecho de que la invención también forma parte de las operaciones del historiador,¹⁷ debido a que éste no expone directamente los hechos pasados como *la historia*, más bien *construye* una representación narrativa del pasado con base en ellos. Es decir, el historiador narra los acontecimientos del pasado de la misma manera que un escritor de literatura narra sus ficciones.

En la misma introducción, White desarrolla su famosa *teoría de los tropos*, la cual aplica al trabajo de cuatro historiadores icónicos del siglo XIX —Michelet, Ranke, Tocqueville y Burckhardt— y al pensamiento de cuatro importantes filósofos de la historia del mismo siglo —Hegel, Nietzsche, Marx y Croce—. Con este análisis pretende mostrar que en sus obras existe un carácter preconceptual estético. La teoría de tropos implica que, sin importar la forma en la que el historiador o filósofo de la historia estructure su trama, más allá de sus ideologías o modos argumentativos, su narrativa tendrá su origen en la *metahistoria*, es decir, en un acto poético construido a partir de un tropo.¹⁸

White sostiene que *el estilo del historiador* es en realidad el tropo sobre el cual se construye su obra. Hay cuatro tropos básicos para el análisis del lenguaje figurativo: la *metáfora*, la *metonimia*, la *sinécdoque* y la *ironía*. Como señala en *El texto histórico como artefacto literario*:

La cuestión central es que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser tramadas de diferentes maneras, proporcionando diferentes interpretaciones de los acontecimientos y otorgándoles diferentes significados. Así por ejemplo, lo que Michelet, en su gran historia de la Revolución francesa, construyó como un drama de trascendencia novelesca, su contemporáneo Tocqueville lo tramó como

¹⁷ Cfr. “Introducción: La poética de la historia”, en *Ibidem*, p. 18.

¹⁸ “Empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza”. Véase *Diccionario de la Lengua Española*. En el *Diccionario de Poética y Retórica* de Helena Beristáin, se le define como: Figura que altera el *significado* de las expresiones por lo que afectan al nivel semántico de la *lengua*, ya sea que involucre palabras completas (tropos de dirección o de palabra, siempre más de una), como las metasmemas: la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la hiplague, o el oxímoron; ya sea que comprenda oraciones, es decir, algunos metalogismos como la antítesis, la paradoja, la irónica o la litote”. En todo caso, el cambio producido en el tropo es de significado. Por su parte, White explica que los tropos de la metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía permiten caracterizar de manera consciente “contenidos de experiencia” que se resisten a ser descritos en un lenguaje claro y racional. Véase *Metahistoria*, p. 43.

una tragedia irónica. No puede decirse que ninguno de ellos haya tenido un mayor conocimiento de los “hechos” contenidos en ese registro; simplemente tenían nociones diferentes de la clase de relato que mejor se ajustaba a los hechos que conocían.¹⁹

La utilidad de los tropos es que vuelven comprensibles aspectos del discurso que se resisten a su descripción en prosa. Hay que considerar que la narrativa es una representación descriptiva que da cuenta de acciones al seguir una linealidad. White explica que los tropos vuelven el discurso más asimilable al lector, en especial cuando se trata de una disciplina como la historia, que carece de consenso sobre cuál es su función:

[...] cuando se trata de caracterizar un área de experiencia en torno a la cual no hay acuerdo fundamental sobre en qué consiste o cuál puede ser su verdadera naturaleza [como la historia], o cuando se trata de desafiar una caracterización convencional de un fenómeno como una revolución, la distinción entre lo que es legítimamente “esperado” y lo que no lo es se desploma. El pensamiento sobre el objeto a ser representado y las palabras utilizadas para representar ya sea el objeto o el pensamiento sobre el objeto son consignados todos a los usos del discurso figurativo. Es imperativo, por lo tanto, cuando se analizan representaciones supuestamente “realistas” de la realidad, determinar el modo poético dominante en que esta expresado su discurso. Al identificar el modo (o modos) de discurso dominante, se penetra en ese nivel de la conciencia en que un mundo de experiencia es constituido antes de ser analizado.²⁰

Aunque White vea el origen de cualquier forma discursiva en estas bases tropológicas, es decir, que los relatos del pasado tienen un origen poético, no niega la realidad del pasado. Con frecuencia se le ha acusado de no aceptar la existencia de acontecimientos como la Revolución francesa o el Holocausto, cuando en realidad afirma que son reales, y simplemente cuestiona que hayan transcurrido en la forma que refieren los historiadores en sus relatos del pasado. Lo que pretende es mostrar que el relato histórico es una forma de representación *impuesta* al pasado.

La teoría tropológica es impactante porque al poner en evidencia la base poética en que se sustentan los discursos históricos a nivel preconceptual, demuestra cómo son prefigurados a través del lenguaje, por lo que resulta una forma *impuesta* al pasado. Esta base poética corrobora el

¹⁹ White, *El texto histórico como artefacto literario*, p. 114.

²⁰ White, *Metahistoria*, p. 42.

relativismo lingüístico de la historiografía contemporánea,²¹ que se estructura a partir del tropo escogido para relatar el pasado, más que en un método científico “objetivo”.

Ante el relativismo lingüístico surge la pregunta ¿cómo referirse al pasado y a los acontecimientos que lo conforman sin caer en “anacronismos” o “malas interpretaciones” a causa de su representación en forma de narración? Esta pregunta es inquietante porque, como se argumentará más adelante, la narración es una constante en la comunicación. White no ve posibilidad de abandonar la narración en el discurso histórico, pero sugiere explicitar la base poética y la ideología en el que se construye. De esta forma, al menos se prevendrá al lector acerca del relativismo topológico e ideológico del texto. En el prefacio de *Metahistoria...* evidencia el tropo en el que escribe:

Quizá sea perceptible que este libro está escrito en el modo irónico. Pero *la ironía que lo constituye es una ironía consciente, y por lo tanto equivale a volver la conciencia irónica en contra de la propia ironía*. Si logra establecer que el escepticismo y el pesimismo tan característicos del pensamiento histórico moderno tienen su origen en un marco mental irónico, y que ese marco mental a su vez es solo una de las posturas que es posible adoptar ante el registro histórico, habrá proporcionado alguna base para el rechazo de la ironía misma. Y en parte *habrá abierto el camino para la reconstitución de la historia como una forma de actividad intelectual que es a la vez poética, científica y filosófica*, como lo fue durante la edad de oro de la historia, en el siglo XIX.²²

Para White, *su modelo topológico es tanto descubierto como inventado*. Lo primero por la nueva aplicación que le dio para analizar la historiografía del siglo XIX (como hizo en *Metahistoria*), y lo segundo por las similitudes que este modelo topológico presenta con los de otros autores —en la obra de Piaget, el análisis del sueño de Freud, y en *La formación histórica de la clase obrera* de Thompson.²³

En su ensayo “Tropología, discursos y modos de conciencia humana”,²⁴ White analiza el problema de las relaciones entre la descripción, el análisis y la ética en las ciencias humanas. Utiliza como ejemplo *La formación*

²¹ Véase White, *El texto histórico...*, pp. 11-17.

²² White, *Metahistoria*, p. 12. Las cursivas son añadidas.

²³ Cfr. Verónica Tozzi, “Introducción”, en White, *El texto histórico...*, p. 23.

²⁴ White, “Tropología, discursos y modos de conciencia humana”, en *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*.

histórica de la clase obrera de Thompson, obra que se preocupa más por la realidad histórica que por la metodología. Thompson sostiene que no está haciendo una narrativa consecutiva, sino una serie de cuatro estudios relacionados; a lo que White señala que al titular su libro con la palabra *making* (*formación*, en español), “sugiere una naturaleza activista, constructiva tanto del tema tratado como del discurso acerca de ese tema, mientras las partes del discurso delineado en el prefacio sugieren la lógica de la organización tropológica”.²⁵ “Si Thompson no aplicó conscientemente la teoría de los tropos a su representación de la Historia en su tema, al menos adivinó o reinventó esa teoría en la composición de su propio discurso”.²⁶

Thompson demostró que es posible producir conocimiento del pasado histórico y mantener también un compromiso moral, en este caso al rescatar del olvido a esa clase obrera y reconocer su “cultura heroica”.²⁷ Mediante el ejemplo de Thompson, White problematiza la concepción tradicional de ciencia que suele aplicarse a la historia:

Nunca he negado que el conocimiento de la historia, la cultura y la sociedad fuera posible; sólo he negado que un conocimiento científico, equivalente al alcanzado en el estudio de la naturaleza física, fuera posible. *Pero he tratado de mostrar que, aunque no podamos lograr un conocimiento propiamente científico de la naturaleza humana, podemos obtener algún tipo de conocimiento acerca de ella, el tipo de conocimiento que la literatura y el arte en general nos dan en ejemplos fácilmente reconocibles.* Sólo una arbitraria inteligencia tiránica podría creer que el único tipo de conocimiento al que podemos aspirar es el representado por las ciencias físicas. Mi objetivo ha sido mostrar que *no podemos elegir entre arte y ciencia*, que individualmente no podemos elegir en la práctica, si esperamos continuar hablando acerca de ella en formas que sean responsables de todas las diversas dimensiones de nuestro ser específicamente humano.²⁸

Este compromiso ético con el pasado, que ya se muestra en cierto tipo de literatura, posibilitaría en la actualidad una épica histórica como la que quiero sugerir.

²⁵ *Ibidem*, p. 93.

²⁶ *Ibidem*, p. 97.

²⁷ En la conclusión de su libro, Thompson revela un tropo irónico, pero al mismo tiempo reconoce a la clase obrera por una serie de virtudes que conformaron esta heroica cultura. Véase *La formación histórica...*, pp. 527-531.

²⁸ White, “Tropología, discursos y modos...”, pp.104-105. Las cursivas son añadidas.

El papel de la ideología

Todo discurso está determinado no sólo por su base tropológica; como ya mencioné, White también reconoce una base ideológica. Dentro de su perspectiva esto no es negativo, pues a fin de cuentas lo que todo autor pretende en un texto (quizá de manera inconsciente) es defender su visión de algún tema. “¿Supone esto que el conocimiento histórico o, más bien el tipo de discursos producidos por los historiadores, encuentra la medida de su validez en su estatus como instrumento de un programa político o de una ideología que racionaliza, cuando no inspira, ese programa?”.²⁹

En respuesta a esta pregunta, White explica que:

[...] hay que conceder que si bien es posible producir un tipo de conocimiento que no esté explícitamente ligado a un programa político específico, todo conocimiento producido en las ciencias humanas y sociales es susceptible de uso por una determinada ideología mejor que por otras. [...] Y una de las cosas que uno aprende del estudio de la historia es que ese estudio no es nunca inocente, desde el punto de vista ideológico o de otro tipo, se aborde desde la perspectiva política de la izquierda, la derecha o el centro.³⁰

Las reflexiones de White por lo general han sido objeto de crítica y polémica por reconocer la naturaleza tropológica e ideológica del discurso histórico. Mal interpretado, su pensamiento parece reducir la escritura de la historia a un mero ejercicio estético, en el cual el historiador no sólo inventa un relato del pasado sino al pasado mismo. Esta visión opondría a White con las instituciones y la experiencia de la disciplina histórica moderna, gracias a la cual se ha recuperado numerosa información sobre culturas de otras épocas de las que antes no sabíamos nada. No obstante, White no pretende instaurar un ficcionalismo que sería igualmente ingenuo; sólo insiste en que hay diferentes relatos, pues existen distintos narradores con diversas ideas y visiones del pasado que relatar.

Aunque existan varios narradores que hablen de un mismo tema con base en los mismos “hechos”, sus relatos pueden ser distintos —incluso opuestos— y varios pueden ser por igual “reales” (en el sentido de que respeten sus fuentes). Es el caso de Michelet y Tocqueville al hablar de la Revolución francesa. Debido a su diversidad, no existe alguna narración

²⁹ White, “La política de la interpretación histórica: disciplina y desublimación”, en *El contenido de la forma*, p. 99.

³⁰ *Ibidem*, pp. 99-101.

que pueda reclamar ser la representación literal y exacta del pasado, lo que no quiere decir que las diversas narraciones no aporten conocimiento a dicho pasado aunque sean subjetivas y estén determinadas por una ideología específica.

El papel de la narrativa

En “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”, primer ensayo de *El contenido de la forma*, White ofrece una explicación más detallada de la profunda relación entre el conocimiento del pasado y su expresión en forma narrativa a través de una asociación que denomina *narrativización*. White explica: “[la narrativa] es un metacódigo, un universal humano sobre cuya base pueden transmitirse mensajes transculturales acerca de la naturaleza de una realidad común”.³¹

Su valor radica en que permite transcribir conocimiento entre culturas con una mentalidad y mecanismos de significación distintos. La narrativa es “traducible”, pues es una forma de comunicación natural del ser humano sin importar las diferencias culturales.

La narración no por fuerza ha formado parte del discurso histórico. Muchos historiadores han optado por formas no narrativas de representación. White da como ejemplo a Burckhardt, Huizinga o Braudel, quienes no contaban una historia en el sentido de ofrecer un relato secuencial con un principio y final, propio de la narrativa. “Si bien es cierto que narraban la realidad que percibían, o que pensaban que percibían, como existente en o detrás de la evidencia que habían examinado, *no narrativizaban esa realidad*”.³²

Con este ejemplo, White distingue entre un *discurso histórico que narra*, esto es, que toma una postura en que observa al mundo y lo relata (muestra al narrador), y un *discurso que narrativiza*, que pretende hacer hablar al propio mundo y éste haga su propio relato (oculta al narrador).

White se opone a la historia que narrativiza, pues argumenta que ésta pretende hacer hablar por sí mismos a los acontecimientos reales (históricos) y considera que no deberían hablar por ellos, sino servir de referentes al narrador que los representa en un discurso. Los acontecimientos pueden ser narrados pero no ser tema de una narrativa. Narrativizar

³¹ White, “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”, p. 17.

³² *Ibidem*, p. 18.

el pasado es en cierta manera un autoengaño, porque básicamente consiste en ocultar la presencia del narrador en el texto para dar la impresión de que los acontecimientos son en sí mismos una representación objetiva del pasado; en realidad un historiador que narrativiza de forma inconsciente trata de esconder sus preconcepciones y su *lugar social*³³ en su discurso, en una aparente objetividad.

Si la narrativización es dar a los acontecimientos reales la forma de relato, es válido preguntar cuál es la función cultural del discurso narrativizador. White encuentra la respuesta en las *Lecciones sobre filosofía de la historia*, de Hegel, pues este pensador destaca que para que se produzcan narraciones acerca del pasado es necesario que alguien se encargue de registrar los acontecimientos y luego transcribirlos en relato. Pero para que ello ocurra se requiere un estado racional y consciente de las leyes, en el que impere el orden que posibilite la formación de una conciencia histórica, producto de la necesidad de un registro duradero. “En resumen, cuando se trata de proporcionar una narrativa de acontecimientos reales, hemos de suponer que debe existir un tipo de sujeto que proporcione el impulso necesario para registrar sus actividades”.³⁴

Para que haya una historia narrativa como la que refiere Hegel, tiene que haber una demanda de ésta por un sujeto social que requiera legitimación. La pretensión de emplear la narrativa histórica como mecanismo de legitimación social dota a este tipo de historia de significación moral. En *El contenido de la forma*, White reflexiona sobre esta cercana relación entre narrativa y significación moral:

Si toda narración plenamente realizada, definamos como definamos esa entidad conocida pero conceptualmente esquiva, es una especie de alegoría, apunta a una moraleja o dota a los acontecimientos, reales o imaginarios, de una significación que no poseen como mera secuencia, parece posible llegar a la conclusión de que toda narrativa histórica tiene como finalidad latente o manifiesta el deseo de moralizar sobre los acontecimientos de que trata. Donde hay ambigüedad o ambivalencia acerca de la posición del sistema legal, que es la forma en que el sujeto encuentra de forma más inmediata el sistema social en el que está obligado

³³ Tomo prestado este concepto de Michel de Certeau: “Toda investigación historiográfica se enlaza con un lugar de producción socioeconómica, política y cultural [...] Se halla, pues, sometida a presiones, ligada a privilegios, enraizada en una particularidad. Precisamente en función de este lugar los métodos se establecen, una topografía de intereses se precisa y los expedientes de las cuestiones que vamos a preguntar a los documentos se organizan”. *La escritura de la historia*, p. 69.

³⁴ *El contenido de la forma*, p. 27.

a alcanzar una plena humanidad, no hay una base sobre la que cerrar un relato que uno pueda querer contar referente al pasado, ya se trate de un pasado público o privado. Y esto sugiere que *la narrativa, seguramente en la narración fáctica y probablemente en la narración ficticia también, está íntimamente relacionada con, si no está en función de, el impulso a moralizar la realidad, es decir, a identificarla con el sistema social que está en la base de cualquier moralidad imaginable.*³⁵

Es por la necesidad moral de la historia que la narrativa es un mecanismo de representación tan adecuado para el pasado, ya que ésta puede resolverse a través de un cierre narrativo, es decir, una conclusión. Para White, a través de este cierre pueden valorarse los acontecimientos en perspectiva. Para que el mundo tenga sentido, se crean ficciones narrativas que satisfacen la necesidad de coherencia que constantemente demandamos.

La dimensión emotiva y la solución narrativa

El último aspecto relevante sobre los que reflexiona White, pero quizá el más importante para este trabajo, es el de la *dimensión emotiva*. Al ser la épica una narración de carácter emocional que busca dar ejemplos de vida, una historia que a la vez sea emotiva y responsable con sus afirmaciones del pasado podría justificar una épica histórica en la actualidad.

En el tercer ensayo de *El contenido de la forma*, "La política de la interpretación histórica: disciplina y desublimación", White enfatiza en la dimensión emotiva que determina los diferentes tipos de visiones del pasado. Por un lado está la historia que se hace para legitimar alguna revolución o cambio social; la cual ve al pasado como algo "sublime", terrible e incomprensible, que es imprescindible cambiar. Por otro, la historia con una visión amable del pasado, que lo ve como algo "bello", por lo que no hay necesidad de abandonarlo o cambiarlo. La primera visión está presente en relatos tan opuestos como el nazi y el sionista; por su parte, la visión del pasado como algo bello es la actitud dominante en la historiografía académica, que asume tanto al pasado como al presente como explicables y comprensibles.

En *Figural Realism*,³⁶ White reflexiona sobre la conexión entre ciertas experiencias del presente y la manera en que se estructuran los relatos del pasado, correspondencia que se debe a ideales morales y actitudes

³⁵ *Ibidem*, p. 29. Las cursivas son añadidas.

³⁶ White. *Figural Realism. Studies in the Mimesis effect*.

emotivas; retoma la idea de la necesidad de una vinculación emotiva con el pasado, y la defiende junto con sus tesis sobre la narrativa, pues ésta puede resolver el problema de dotar a la historia de una dimensión emotiva sin comprometer su estatus como disciplina que produce conocimiento.

La narración es a la vez una forma de hablar, y un modo discursivo que es por lo general utilizado como mecanismo de representación de acontecimientos pasados. Sin embargo, al predominar también la narración en los discursos míticos y ficticios, los historiadores la han vuelto sospechosa de falsear los acontecimientos reales. White crítica esta actitud, pues aclara que la distinción entre lo “verdadero” y lo “falso” no es lo que determina lo real: más bien la historia debería distinguir entre lo real y lo imaginario.³⁷

El hecho de que la narrativa sea el modo de discurso común a las culturas “históricas” y “no históricas” y que predomine en el discurso mítico y ficticio lo convierte en sospechoso como forma de hablar de los acontecimientos “reales”. La forma de hablar no narrativa común a las ciencias físicas parece más apropiada para la representación de los acontecimientos “reales”. *Pero aquí la noción de lo que constituye un acontecimiento real gira, no sobre la distinción entre verdadero y falso (una distinción que pertenece al orden de los discursos, no de los acontecimientos), sino más bien sobre la distinción entre real e imaginario (que pertenece tanto al orden de los acontecimientos como al orden de los discursos). Se puede crear un discurso imaginario sobre acontecimientos reales que puede ser no menos “verdadero” por el hecho de ser imaginario. Todo depende de cómo uno concibe la función de la facultad de la imaginación en la naturaleza humana.*³⁸

Es importante proponer una nueva distinción entre *real* e *imaginario*, en lugar de la distinción tradicional entre *verdadero* y *falso* como base del discurso histórico, pues aunque atrae otras cuestiones, resuelve el problema que tiene la historia al tratar de ser al mismo tiempo narrativa (lo cual le permite volverse significativa y adquirir valor moral) y científica (con la validez que eso involucra). En cierta forma, esto implica dejar de considerar a la “verdad” como algo exclusivo de la “realidad” o viceversa. White concluye esta idea al preguntarse si “¿no es posible que la cuestión de la narrativa en cualquier discurso de la teoría histórica sea siempre finalmente una cuestión sobre la función de la imaginación en la génesis de una verdad específicamente humana?”.³⁹

³⁷ “La cuestión de la narrativa en la representación de la realidad”, p. 63.

³⁸ *Ibidem*, p. 74. Las cursivas son añadidas.

³⁹ *Idem*.

Con ideas de W.J. Mitchell,⁴⁰ White explica la necesidad de un nuevo sentido de la historia que supere la noción de que el pensamiento historiográfico contemporáneo es superior a paradigmas previos. Esta actitud presenta un problema para la historia institucional, pues es una forma de pensamiento ahistórica que olvida que como observadores de los acontecimientos pasados, somos también históricos. Al igual que Thomas Kuhn, White sostiene que cada paradigma o visión del pasado es en sí una perspectiva legítima de la historia. Explica que la historia de la crítica es una “cacofonía” de posiciones críticas que luchan por imponerse en el tiempo como la forma dominante de pensamiento, sin que ninguna se consolide de forma permanente victoriosa.

Esta perspectiva sobre la historia tiene nombre, y es historicismo [...] De hecho si buscamos en la teoría y en la práctica histórica contemporánea, tendremos que admitir que hay tantas perspectivas en la historia como prácticas críticas en los estudios literarios. Y esto se debe a una muy buena razón: el referente del término “historia” es tan indeterminable, en materia de impugnación de sentido, como lo es el propio término “literatura” (o en ese sentido “filosofía” o “ciencia”). Así que si uno desea “corregir” ciertas posiciones críticas recordándoles a sus ponentes acerca de la necesidad de un adecuado “sentido de la historia,” eso podría ser tan legítimo como corregir al corrector recordándole que la historia de la historiografía exhibe el mismo tipo de confusión sobre el “sentido de la historia” que la historia del Pluralismo Histórico.⁴¹

El hecho de que se tramen de diversas maneras los mismos acontecimientos no es un problema para la literatura. White afirma que los hechos históricos responden de la misma manera, pues según se les observe pueden ser épicos, trágicos o cómicos, y al mismo tiempo describir eventos reales. “Esto *no* es decir que ciertos eventos nunca ocurrieron o que no tenemos razón para creer en su existencia. Pero una investigación histórica específica surge menos de la necesidad de establecer que ciertos eventos ocurrieron, que de la voluntad de determinar lo que dichos eventos pueden *significar* para cierto grupo, sociedad o concepciones culturales sobre sus labores presentes y prospectos futuros”.⁴²

El *pluralismo histórico* implica cuestionar la propia naturaleza de lo histórico, pues es reconocer que no es una sola cosa sino varias. White plantea este problema de diversas maneras, al preguntarse acerca de la

⁴⁰ Véase el ensayo de White *Historical Pluralism*, disponible en <http://www.jstor.org>

⁴¹ White, *Historical Pluralism*, pp. 482-483. La traducción es mía.

⁴² *Ibidem*, p. 487. La traducción es mía.

naturaleza de la obra histórica y su papel en la sociedad al crear narrativas que vuelven significativos los hechos del pasado para la sociedad de hoy. Esto introduce el problema del género en la reflexión historiográfica, pues provoca la pregunta de ¿qué es lo que distingue al género de la historia de otros géneros?

En “Reflexiones acerca del ‘género’ en los discursos de la historia”, White analiza la naturaleza de la obra histórica y la compara con su contraparte, la obra literaria, para después argumentar que pueden crearse géneros nuevos a partir de ellos, capaces de cumplir con las mismas funciones que los anteriores. White parte de la premisa de que, a diferencia de las ciencias que estudian las cosas físicas no humanas, “la historia estudia aspectos del pasado humano que revelan las diferencias entre lo humano y otras clases de seres”.⁴³

Sin embargo la relación entre la historiografía y otros productos de la cultura en varios lugares y tiempos ha generado la existencia de diversos *géneros* de escritura histórica; de esta división surgió la representación “mítico-retórica-dramática” (literaria), y la representación “lógico-deductivo-argumentativa” (historia ciencia).⁴⁴

White sintetiza: “la historiografía emplea los géneros de la escritura mítica y literaria para, primero caracterizar, y con ello identificar fenómenos específicamente históricos que experimentan las clases de desarrollo que mejor pueden describirse a través del modo narrativo de representación”.⁴⁵

Estos géneros dan a la historia un significado específico, a pesar de lo cual su uso en la historiografía moderna se ha problematizado debido a su pretensión científica. White explica que el uso de narraciones para referir al pasado nunca resultó problemático hasta que la historia adquirió la pretensión de constituirse como ciencia en el siglo XIX:

El uso consciente de convenciones genéricas y tipos de tramas para explicar fenómenos históricos fue algo perfectamente respetable durante la mayor parte de la historia de la escritura histórica. Antes del esfuerzo realizado a comienzos del siglo XIX para transformar los estudios históricos en una ciencia y sustituir

⁴³ White, “Reflexiones acerca de ‘género’...”, p. 93.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁴⁵ *Idem*.

el modo de explicación nomotético-deductivo por el modo ideográfico-descriptivo de narrativización, la historiografía era tratada como una rama o departamento de la retórica, es decir, como una práctica composicional autorizada para imponer, sobre los hechos conocidos del pasado, estructuras de significado derivadas de la religión, el mito, el sentido común, la filosofía y toda clase de literatura "seria". *La historiografía pertenecía a las así llamadas ciencias morales, las que estaban más preocupadas por dar ejemplo y validar la doxa de la "sociedad", que por analizar sus posibles fallas, contradicciones y debilidades.*⁴⁶

La concepción tradicional de ciencia adecua el significado con la verdad, es decir, implica la adaptación a un hecho real y no imaginario, lo cual ha implicado que la historia-ciencia no se sustente en tramas como las de la literatura. De manera sutil, White cuestiona esta concepción de ciencia con la idea de Paul Ricoeur, de que la gente puede ser concebida como si viviera su vida de acuerdo con narrativas, al escribir cada persona "el guión de su propia vida, en la medida en que basa sus acciones en la clase de principios morales que hacen posible la experiencia de conflictos trágicos".⁴⁷

Aunque el esfuerzo de volver una ciencia a la historia descartó la narración como modo de representar la realidad histórica, esta ha seguido siendo el modo dominante de pronosticar los fenómenos hasta nuestros días. No sin cierta ironía, desde que la historia quiso probar su cientificidad en el siglo XIX, para lo cual trató de distanciarse de la literatura, surgió un híbrido entre la historia y la ficción: el nuevo género de la *novela histórica*. Popularizadas por sir Walter Scott, estas novelas se caracterizan por combinar hechos históricos y ficticios. Aunque los historiadores descalificaron este tipo de obras, se convirtieron en un producto muy popular que en la actualidad se continúa consumiendo. Por otra parte, mientras los historiadores profesionales eliminaban la narrativa de sus discursos, continuaban usándola como un mecanismo neutral para presentar los acontecimientos en un texto.

White pretende revalorizar la novela histórica al apoyarse primero en el ejemplo de Eric Auerbach, quien estableció que la novela moderna surgió de un proceso largo en el que la literatura —entendida como escritura artística desde finales del siglo XVIII— acometió la tarea de "representar la realidad" (en este caso la histórica).⁴⁸

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 96-97. Las cursivas son añadidas.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 98.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 101.

Este cambio en la literatura estuvo influenciado con fuerza por los avances en la biología de Charles Darwin, pues introdujo la idea de la evolución, la cual afectó tanto a la historia como a todo el conocimiento, ya que posibilitó entender la ciencia y el conocimiento como algo que muta, que está en constante cambio, y por ello como algo histórico.

A través de autores como Virginia Woolf, Franz Kafka, James Joyce, Marcel Proust o Joseph Conrad, puede considerarse a la novela modernista⁴⁹ como el “género de géneros”, pues los pone a prueba mediante su propia representación: “representa el momento en que tanto la escritura histórica como la literaria trascendieron su estatus de ficciones”.⁵⁰

White explica que en *Mimesis*, Auerbach mostró que la novela modernista extendió el concepto de historia para incluir a la conciencia humana, y a esto podrían incluirse historiadores como Michelet, Schiller o Karamzín.

Al hacer de los esfuerzos propios del escritor por capturar la realidad humana en símbolos el tema central o manifiesto de la novela, el escritor modernista convirtió lo que se había pensado que era una transcripción literal de la realidad en un “enunciado poético”, el cual, más que reportar o transcribir “la realidad”, efectuó el tipo de operación lingüística gracias a la cual la creatividad humana fue posible. Esto quiere decir que la novela modernista hizo del lenguaje mismo el principal tema de reflexión o representación.⁵¹

White ve la posibilidad de que la novela modernista sea el triunfo de la idea de una literatura sin género, es decir, que absorba los demás géneros literarios, los integre y, de esta forma, se aproxime más al género de la historia. “En la medida en que la novela modernista ha seguido disolviendo la forma por su interés de confundirse más y más obsesivamente con las delicadas estructuras de la realidad cotidiana, ¿no debería la historiografía encontrar su paradigma en la novela misma?”.⁵²

⁴⁹ No hay un concepto claro de lo que es la novela modernista o moderna, por lo que la definiré heurísticamente como un género literario que surgió a finales del siglo XIX y principios del XX, el cual se caracteriza por incluir la conciencia de los personajes en la trama; es decir, aparecen sus pensamientos y sentimientos. Por lo mismo, en estas novelas el narrador empezó a aparecer en primera persona, siendo menos común que lo hiciera en tercera. Es importante destacar que las novelas modernistas son un fenómeno que se dio de manera diferente en distintos lugares, por lo que se dificulta su conceptualización.

⁵⁰ White, “Reflexiones acerca del ‘género’...”, p. 102.

⁵¹ *Ibidem*, p. 103.

⁵² *Ibidem*, p. 105.

El mismo autor sostiene que para representar acontecimientos vergonzosos, como el Holocausto, técnicas de escritores como Woolf son más apropiadas que las de la mayoría de los historiadores convencionales.

Al igual que la moderna, la novela histórica posmoderna⁵³ no acaba con la distinción entre historia y literatura, pero es capaz de trascender dicha distinción al articular su modo de tramar de manera diferente al del pasado. Varios novelistas posmodernos parecen mostrar que lo que hemos entendido como el “orden” de la historia es tan ilusorio como el orden de la sociedad bajo el nazismo, el maoísmo, el estalinismo etc. White explica este carácter ficcional de la historia, el cual es de forma irónica evidenciado por la literatura:

De acuerdo con esta perspectiva, los géneros de una literatura en particular moderna habrían sido purgados de todo idealismo metafísico anterior, “bajados a tierra” por así decirlo, y empleados tan solo para demostrar el grado en que la realidad histórica no es más sustancial que cualquier criatura de la “ficción”. Esto no equivale para nada a decir que la historia o cualquier otro tipo de realidad es una ficción. Sólo significa que podemos ser muy capaces de llegar a una comprensión específicamente histórica de la realidad sólo a través de las diversas ficciones que le imputamos.⁵⁴

Hacia una conclusión

En su síntesis más profunda, la obra de Hayden White aboga por resignificar el valor que se da a la práctica de la historia, al reconocer su carácter moral y emotivo, amén de su naturaleza subjetiva, mas no por ello falsa. Un pensamiento como el suyo —que cuestiona la naturaleza de la práctica historiográfica contemporánea— nunca podrá estar exento de polémica, pero tiene el mérito de haberse atrevido a cuestionar toda una tradición académica. White también refleja un pensamiento fino y propositivo, pero sobre todo honesto consigo mismo, pues no pretende negar ni el carácter narrativo de la historia ni lo subjetivo del discurso histórico, ya que reconoce el papel que juega el historiador y su contexto.

⁵³ La novela histórica posmoderna es aún más ambigua que la moderna, pues no es propiamente un género específico. White emplea el término para referirse a las nuevas novelas que se derivan de las modernas. Es quizá una ampliación de la novela histórica moderna, pues continúa privilegiando la voz interior de los personajes. Estas novelas otorgan una mayor libertad narrativa, ya que no se limitan a un único género literario, sino que incluyen todos en un solo relato: pueden integrar ficciones, poesía, hechos históricos y cualquier otra forma narrativa.

⁵⁴ White, “Reflexiones acerca del ‘género’...”, p. 107.

Como ya se mencionó, White critica desde la teoría tropológica —al argumentar la naturaleza narrativa del discurso— hasta la historia estructuralista, que bajo la pretensión de ciencia cae en el error de creer que puede hacer hablar por sí mismos a los acontecimientos del pasado; muestra que el pasado nunca es objetivo, pero sí es significativo, y sostiene que mediante una práctica responsable de la historia es posible conocer varios aspectos de ese pasado, pero que éste nunca será un conocimiento científico —al menos bajo el parámetro actual de lo que es la ciencia—. El conocimiento que White cree que puede producir la historia acerca del pasado es un conocimiento moral, que tenga significación para la sociedad actual. Por ello, sostiene que el historiador debe evidenciar la base tropológica e ideológica de su discurso, pues de esta manera dificultara ser politizado o malinterpretado por sus lectores.

La visión de la historia que propone White es revolucionaria, y aunque pueda hacer peligrar el estatus de ciencia de la historia —al menos dentro de una concepción tradicional de ciencia, término que también podría problematizarse—, más que amenazarla la enriquece porque le devuelve su carácter significativo y valor moral (que formaron parte de la naturaleza de la historia en la mayor parte de su propia historia). Tal vez una historia como la que propone White pueda volver a dar respuesta a diversas problemáticas sociales, como la cuestión de la identidad, sin perder su función actual de evidenciar lo contingente y transitorio del pensamiento humano.

3. La otra historia. Una propuesta

La historiografía académica parece haber olvidado que por lo general la gente desea conocer la historia no sólo por el mero afán de comprender mejor estructuras y procesos del pasado, sino que al escuchar los relatos de aquellos que han muerto, esperan poder comprenderse mejor a sí mismos.

Los seres humanos con frecuencia recurrimos a la historia para entender por qué algunos eventos son dolorosos o difíciles de sobrellevar, vergonzosos o indignantes, mientras que otros nos llenan de admiración y orgullo. Aunque otorguemos significados diversos a estos acontecimientos, el simple hecho de que sean significativos es prueba de que el pasado forma parte importante de nuestra identidad, tanto como individuos como integrantes de una sociedad; éstos conforman nuestra memoria colectiva, lo que los hace parte esencial de nuestra cultura. Es por ello que

la manera en que el pasado se representa tiene un peso moral y emocional, pues determina cómo nos vemos y sentimos con respecto de determinados hechos y actitudes.

La historia maestra de vida es perfectamente capaz de dar respuesta a la demanda de identidad, sentido de pertenencia y en general a todas las necesidades emocionales que una sociedad requiere de su pasado en su día a día. Aunque la historia “científica” ha logrado despejar de muchos mitos y falsas creencias al pasado humano, y rescatado del olvido numerosa información sobre culturas antiguas, ha dejado sin respuesta estas necesidades tan inmediatas del ser humano. Por otra parte, la literatura ha demostrado una mayor capacidad para expresar cuestiones emotivas, pues al no tener que validarse continuamente como ciencia, es decir, al no pretender producir conocimiento “verdadero”, no ha tenido problemas para abordar cuestiones de carácter tan subjetivo y a veces personal. Me refiero a aspectos sensibles del carácter humano como la identidad, la sensación de desarraigo o abandono; acontecimientos extremos, traumáticos, vergonzosos o dolorosos; eventos que trastornan a las personas como las guerras, hambres, pestes, migraciones o los genocidios; pero también a sentimientos agradables como el amor. Todos son aspectos que la historia moderna ha dejado sin atender.

El hecho de que la historia ya no dé cuenta de lo emocional y traumático —lo cual es la carencia de la historiografía profesional moderna— es un problema para toda sociedad, pues ello sustenta su memoria y sentido de identidad, y por lo tanto la mantiene unida. Existen numerosos ejemplos del papel de las emociones y experiencias traumáticas en la conformación identitaria. Uno de los más evidentes es el de los judíos, pues resulta claro que su identidad se vio fuertemente alterada por la experiencia del Holocausto; sin embargo, la historia profesional no ha podido elaborar un relato que exprese en toda su dimensión el sufrimiento de quienes fueron confinados a los campos de concentración y exterminio. Esta historia tampoco ha sido capaz de explicar la difícil relación que los judíos —aun los que ya no vivieron la experiencia de la llamada “solución final”— tienen hoy con su pasado. Por otra parte, es interesante conocer cómo estos acontecimientos extremos no sólo afectan a las víctimas sino también a los victimarios. El Holocausto definió la identidad que hoy tienen tanto los judíos como los alemanes, pues como argumentaré más adelante, hay indicios de que estos últimos, en su memoria colectiva, están en cierta manera traumatizados por su pasado y lo han rechazado, por lo que su conciencia histórica es muy distinta a la de otros pueblos.

Como género, la épica es ideal para expresar algunas de estas cuestiones emotivas, debido a que en esencia es una narración de carácter moral apta para satisfacer la demanda de identidad y un sentimiento de pertenencia que mantenga cohesionada a la sociedad. Las sociedades contemporáneas, al ser más complejas y estar inmersas en un proceso de globalización, mantienen una relación más ambigua con la moral; pero la necesidad de respuestas emotivas que sirvan de guía y en cierta forma permitan que las personas se acepten mejor a sí mismas, es tan intensa como siempre.

Mi hipótesis es que la épica es capaz de llevar a cabo un desplazamiento de lo moral a lo emotivo, y reinsertada en cierto tipo de historia puede dar respuestas a algunas de estas demandas emotivas. El problema es que tras el desprendimiento de la historia (científica) de la literatura en el siglo XIX, la épica pasó a formar parte de esta última, y desde entonces su uso en el discurso histórico ha sido visto con sospecha.

Tanto White como LaCapra reconocen la necesidad de rescatar del olvido el espacio emocional, y reconocen que la historia “científica” no es apta para expresar lo emotivo en un discurso. Aunque entre ambos pensadores hay diferencias, coinciden en que la narración es un mecanismo de representación adecuado para relatar el aspecto emocional del pasado. Desde una perspectiva marxista, White sostiene que los historiadores tienen una obligación moral de no olvidar a los sufrientes, por lo que es necesario hacer un esfuerzo por ofrecer una narración que represente su dolor aun cuando no se pueda hacer de una manera científica aceptable. Por su parte, LaCapra se pregunta: ¿cómo hacer historia de aquello que por traumático no ha permanecido en la memoria?

El acting out, la elaboración y la respuesta empática

Dominik LaCapra (quien trabaja con el caso del Holocausto) toma prestados del psicoanálisis dos conceptos con los que explica la forma en que los individuos pueden recordar lo que denomina “eventos extremos” del pasado, es decir, acontecimientos traumáticos y vergonzosos impregnados de emociones y valores, lo que ocasiona que el observador se vea involucrado en lo observado y le sea difícil preservarlos en la memoria. Estos conceptos permiten crear una implicación —*transferencia*— del narrador en los problemas que aborda. El primero de estos conceptos es el *acting out*, con el cual se refiere a la repetición, incluso de manera compulsiva, de un evento. LaCapra explica que éste es un fenómeno común en quienes han pasado por una experiencia traumática, por lo que

de manera constante vuelven a recrear en su mente el acontecimiento por el que pasaron, como si lo estuvieran viviendo de nuevo y no hubiera ninguna distancia con el pasado (como si las víctimas se sintieran culpables de haber sobrevivido tal experiencia mientras otros murieron).

Como una especie de contrapeso al *acting out* está la *elaboración*, un proceso a través del cual el individuo intenta adquirir una distancia crítica con respecto al pasado o el evento que lo acosa;⁵⁵ como si la víctima de un trauma reconociera lo siguiente: “Sí, eso que me ocurrió fue terrible y quizás nunca pueda superarlo por completo, pero vivo en el aquí y el ahora, y este presente es distinto de aquello”. LaCapra sostiene que mediante la elaboración se adquiere la posibilidad de ser un agente ético y político.⁵⁶ Para él, las cuestiones éticas y emotivas pueden elaborarse si la historia toma prestado el método del psicoanálisis, pues esta disciplina se ocupa de las cuestiones emocionales del ser humano.

Es importante aclarar que mediante la elaboración, LaCapra no afirma que se olvide o concilie el trauma, ni que quienes lo vivieron se sumerjan en el presente y olviden el pasado, pues eso sería irresponsable y poco ético. Se refiere más bien a aceptar el trauma con todos sus detalles, reduciendo así la tendencia a recrearlo. No obstante, reconoce que la elaboración y el *acting out* no son dos polos en oposición, ya que este último puede ser también necesario, pues implica no olvidar a quienes han muerto, y en cierta forma así devolverles parte de la dignidad que le fue arrebatada.⁵⁷

LaCapra explica que “uno de los aspectos más difíciles de la elaboración es la capacidad de emprenderla de modo que no equivalga a traicionar la confianza ni el amor, que no implique simplemente olvidar a los muertos o ser arrastrado por las preocupaciones del presente”.⁵⁸

Tanto LaCapra como White reconocen la necesidad de validar los hechos narrados, ofrecer referencias y notas que expliquen cuestiones específicas para ofrecer una reconstrucción del pasado tan válida y fundamentada como sea posible. Esto es algo imprescindible para la comprensión del pasado, pero no lo es todo, pues el observador siempre se involucra

⁵⁵ Cfr. Dominik LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, pp. 155-159.

⁵⁶ *Idem*.

⁵⁷ Si bien esta idea tiene una aplicación general, LaCapra se refiere a las víctimas del Holocausto.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 158.

en su objeto de estudio; por lo que hay que reconocer que aunque éste trate de ocultarlo, siempre tiene respuestas emotivas al pasado, y de alguna manera vivimos y funcionamos con dichas respuestas. ¿No sería mejor reconocer de manera abierta esta vinculación emotiva con el pasado, y tratar de ofrecer una historia que en específico trate de explicar estas sensaciones y afectos?

LaCapra reconoce el papel que debiera tener la ética en la representación del pasado, pero explica que este último “debe ser elaborado en maneras en las que pocos o ninguno de nosotros estamos capacitados a nivel profesional”.⁵⁹

Como se ha dicho, el problema es que la ética y todo el espectro emocional del ser humano no pueden validarse de forma científica —al menos en el concepto imperante de ciencia, el cual rechaza todo lo subjetivo—. Pero LaCapra cree que estas cuestiones pueden entenderse de otra manera e incluirse en la historia a través de la elaboración:

Creo que deberíamos sacar a la ética de ese marco de referencia puramente individualista, subjetivo o personal y relacionarla coherentemente con los problemas interpersonales, sociales y políticos. De allí el concepto de elaboración a través del vínculo entre lo ético y lo sociopolítico, en vez de confundirlos, fusionarlos o construirlos como categorías esencialmente diferentes e incluso opuestas. Los enfoques recalcitrantemente individualistas, incluyendo ciertas orientaciones psicologizantes relacionadas con una perspectiva terapéutica (“hay que sentirse bien”) de la vida, a menudo disocian la ética de los problemas políticos y sociales [...] Repensar la ética y la política exige el difícil y controvertido esfuerzo de repensar las instituciones, incluyendo la universidad y el rol de las disciplinas y unidades administrativas (como los departamentos) dentro de ella.⁶⁰

Para dotar al pasado de esta implicación ética es necesario que el historiador proporcione lo que LaCapra denomina una *respuesta empática*, la cual implica reconocer la diferencia entre el otro y el yo. “Como quiera que la imaginemos, la empatía —en el sentido que doy al término— nos hace salir de nosotros mismos e ir hacia el otro sin eliminar o asimilar su diferencia o alteridad”.⁶¹

⁵⁹ Dominik LaCapra, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, p. 137.

⁶⁰ *Ibidem*, pp.137-138. Las cursivas son añadidas.

⁶¹ *Ibidem*, p. 110.

La empatía nos permite reconocer nuestra propia alteridad y diferencia con el otro. LaCapra sostiene que es una emoción crucial para tener una relación ética con el otro y, en consecuencia, para nuestra propia responsabilidad o capacidad de responder. “También estaría relacionada con una idea de la respuesta emocional y ética [o épica] que no la sustituya por una acción sociopolítica sino que, en cambio la articule con esta de manera viable”.⁶²

La novela posmoderna y la ficción historiográfica

Aunque White no emplea como tal el concepto *respuesta empática*, sostiene que en los historiadores hay un deber moral con los muertos, en especial con quienes han sufrido como víctimas a través de la historia. Para él, la posibilidad de una historia empática, es decir, con un compromiso hacia los personajes —como el que E.P. Thompson mantiene con los obreros ingleses en *La formación histórica de la clase obrera*—, pero que además responda a las necesidades emotivas y de un pasado significativo que persisten socialmente, sólo es posible si la historia representa la realidad en la forma en que lo hace la literatura. La razón es que la literatura, en especial las novelas modernistas, se interesan sobre todo por lo que sienten y piensan los personajes, y no los tratan como simples actores de un proceso histórico.

Desde la completa separación entre historia y literatura en el siglo XIX, es en esta última en donde ha sido posible encontrar respuestas empáticas a los distintos problemas y dramas de la humanidad. White explica que las novelas modernistas son en especial adecuadas para expresar estas cuestiones:

Para decirlo con franqueza, la historiografía profesional moderna, precisamente debido a su realismo y a su adhesión a una idea de objetividad científica pasada de moda, es incapaz de tratar los problemas éticos (identidad, comunidad, guerra, amor, trabajo) que se nos plantean al haber alcanzado nuestra (¿nuestra?) modernidad. Desde que se volvió “científico”, el conocimiento histórico no puede contribuir a resolver problemas “prácticos” que acostumbraba iluminar cuando era una rama de la filosofía moral. Y, sin embargo, en la ausencia de autoridad religiosa y ontológica, la historia —el registro de los esfuerzos hechos por la humanidad en su autocreación— puede carecer por completo de sentido. Saber cómo puede encararse una vida sin la clase de significado provisto una vez por la religión y la metafísica es lo que con más perspicacia examina la novela

⁶² *Ibidem*, p. 111.

modernista. Y la vida examinada no es una vida ficticia o imaginaria, es una vida real, históricamente real.⁶³

Las novelas modernistas innovaron la literatura al incluir en sus relatos la conciencia de los personajes, sus pensamientos y sentimientos. Representan el momento en que ésta dejó de limitarse a la ficción y acometió la tarea de representar “la realidad”. La realidad que representan no es única ni objetiva, pero cumple con los mismos requisitos que aquella que se construye en el discurso histórico, pues de la misma manera crea un espacio en el que los personajes del pasado pueden operar, y lo hace otorgándoles incluso una mayor libertad para expresar su individualidad.

A través de autores como Conrad (*Silent Snow, Secret Snow*), Proust (*En busca del tiempo perdido*), Joyce (*Ulysses, Dublinners*), Kafka (*La metamorfosis*), y en especial Virginia Woolf (*La señora Dalloway, El Faro, Orlando*), las novelas modernistas extendieron el concepto de historia para incluir a la conciencia humana; dejaron de lado un interés superficial por el pasado, el cual se enfocaba sólo por procesos políticos, económicos, sociales y culturales para elaborar una historia que se interesa también por los individuos. Desde finales del siglo XIX, estas novelas innovaron la manera de relatar una historia al narrar en primera persona, es decir, en palabras de sus propios personajes. Aplicado a la historia, el método de representación de estas novelas implica que las fuentes ya no se limitan a archivos ni documentos tradicionales, sino que los propios documentos serían también los propios personajes que relatan lo que recuerdan sin importar que sus versiones de los hechos sean contradictorias, pues para ellos sus experiencias (aunque idealizadas o matizadas) serán siempre verídicas.

Las novelas modernistas han evolucionado y abarcan cada vez más aspectos de la naturaleza humana. Su éxito se debe a su versatilidad para expresar diversas cuestiones que un lenguaje científico no es capaz de englobar. La ventaja que gozan es que no existe una “ley de género” a la que deba someterse la escritura literaria. Esta libertad para componerse y recomponerse en diversas maneras, junto a su capacidad para mostrar la conciencia y los sentimientos de los individuos, son las características que distinguen a estas novelas.

La tendencia de la novela moderna a “canibalizar” otros géneros la ha aproximado cada vez más al género de la historia. White sostiene que

⁶³ White, “Reflexiones acerca del ‘género’...”, pp. 105-106.

estas novelas deben servir de modelo para elaborar el tipo de historia que la sociedad actualmente necesita, pues permiten fragmentar las instituciones y los componentes sociales en formas nuevas:

Y, en la medida en que la novela modernista ha seguido disolviendo la forma por su interés de confundirse más y más obsesivamente con las delicadas estructuras de la realidad cotidiana, ¿no debería la historiografía encontrar su paradigma en la novela misma? [...] En el reciente debate acerca de la ética implicada en la representación de eventos tan extremos —y culturalmente vergonzosos— como el Holocausto, he sugerido que las técnicas desarrolladas por escritores como Virginia Woolf o por artistas como Magritte podrían resultar más apropiadas que la clase de escritura realista favorecida por los historiadores convencionales.⁶⁴

La novela modernista ha evolucionado al punto en que es capaz de incluir prácticamente cualquier género. El resultado es lo que White denomina *novela posmoderna*, la cual representa el triunfo de una literatura sin género, pues en cierta manera los integra a todos. Este tipo de obra es la que permite representar la historia de individuos y sus emociones, pues el eje central sigue siendo la conciencia de los personajes.

La llegada de la novela posmoderna tiene implicaciones importantes para el tratamiento actual de la historia, la cual es su contenido predilecto. Al articular el concepto de *ficción* de un modo diferente al del pasado, más que disolver la distinción entre historia y literatura, trasciende dicha distinción. Esto implica que lo que las novelas posmodernas ofrecen a la historia es una especie de *ficción historiográfica*. White pone como ejemplo a autores como Thomas Pynchon (*La subasta del lote 49*, *Mason & Dixon*), Toni Morrison (*A Mercy*, *The Bluest Eye*, *Beloved*), Günter Grass (*El tambor de hojalata*, *Cat and Mouse*, *Dog Years*), Norman Mailer (*The Naked and the Dead*, *Barbary Shore*), Philip Roth (*American Pastoral*, *Goodbye Columbus*), J.M. Coetzee (*Slow Man*, *Elizabeth Costello*) o W.G. Sebald (*Historia natural de la destrucción*, *Austerlitz*).

De todos estos autores, White se interesa en particular por el escritor alemán Winfried Georg Maximilian Sebald, pues su obra es un claro ejemplo de cómo al incluir diversos géneros en un mismo relato, la literatura es capaz de representar la realidad (en concreto una realidad histórica), y lo hace además desde la perspectiva de los individuos que ofrecen un relato que afronta sus demandas de memoria e identidad. “Un trabajo como el *Austerlitz* de Sebald, por no mencionar su *Historia natural de la*

⁶⁴ *Ibidem*, p. 105.

destrucción, es tanto una historia como una reflexión acerca de la clase de incomodidad que una memoria fracturada representa para la Historia.”⁶⁵

Ambas obras son un claro ejemplo de una respuesta emotiva a necesidades concretas —tanto individuales como colectivas— del pasado humano, por lo que merecen un análisis más detallado.

En *Austerlitz*, Sebald hace un relato que en mi opinión es un relato triple. Por un lado está el del narrador, cuya identidad jamás se revela y el cual narra a través de sus diversos encuentros con el protagonista; el segundo relato consiste en las experiencias del personaje principal de la novela, Jaques Austerlitz; y el tercero en realidad son varios que el propio Austerlitz refiere al narrador a lo largo de la obra. De esta manera, a menudo se encuentra una doble, triple e incluso cuádruple observación de los hechos. Pero lo que en realidad importa de esta novela es que de manera directa trata los problemas de identidad y memoria que por lo común afectan a quienes han sido víctimas de acontecimientos extremos.

En la novela, Jaques Austerlitz es un hombre sin identidad, el cual desconoce sus orígenes, y que casualmente conoce al narrador en una estación de tren en Bélgica. A través de varios encuentros entre ambos, los cuales al principio fueron casuales pero al irse desarrollando su relación pasaron a ser planificados, el narrador observa cómo Austerlitz afronta la falta de conocimiento acerca de sí mismo y cómo trata de descubrir quién es. Había crecido en un pequeño pueblo de Gales, pues fue adoptado a muy temprana edad por un predicador metodista y su esposa. Tras la muerte de sus padres adoptivos, con los que nunca se identificó, fue enviado a estudiar a un internado donde se entera de su verdadero nombre. Desde entonces se obsesionó por descubrir cuáles eran sus orígenes. Al avanzar la novela, finalmente descubre que proviene de una familia judía de Checoslovaquia, sus padres lo enviaron a muy temprana edad a Gales para librarlo de la ocupación nazi. Cuando descubre de dónde provenía, Austerlitz debe lidiar con una identidad fragmentada; se interesa entonces por conocer los destinos de sus padres, pero sobre todo debe afrontar ser una persona a la que le fue arrebatada su familia, nombre, idioma y religión; desde pequeño fue llevado a un país distante y muy diferente del suyo, y obligado a vivir una vida que en cierta manera no le correspondía.

⁶⁵ *Idem*.

Esta obra explora la forma en que vive y se autodefine una persona que desconoce su identidad, quien carece del sentido de pertenencia que da el saberse parte de una sociedad y tener una historia común compartida con otros individuos. Austerlitz está a la vez dentro y fuera de la sociedad: vive en Londres pero no es inglés, realmente no pertenece a ningún lugar; habla fluidamente inglés y francés, pero ninguno de estos idiomas es su lengua materna, y casi no recuerda ninguna palabra de su natal checo, ni siquiera sabía qué idioma era; fue educado por un predicador pero no es cristiano, es incapaz de identificarse con alguna religión; conoce su nombre pero durante gran parte de su vida nadie lo llamó así. Austerlitz es un hombre que simplemente observa y narra el mundo en el que vive pero del cual nunca se ha sentido parte, por eso su visión sobre sí mismo es muy particular. Aunque sea un personaje ficticio, la sensación de desarraigo y carencia de identidad que padece es real, pues es sintomática de muchas personas e incluso comunidades, las cuales en su desesperación por conocer quiénes son, pueden voltear a la historia buscando encontrar su identidad en el pasado; pero mientras la historia moderna limite su interés al conocimiento “objetivo” y desconozca toda perspectiva personal, sus peticiones se quedarán sin respuesta.

La literatura es capaz de representar —al menos en parte— las emociones humanas con toda su complejidad, pues al no depender de referencias documentales es capaz de tratar cuestiones personales y emotivas. En el caso de Austerlitz, por ejemplo, este personaje relata cómo la sensación de desarraigo que siempre intuyó en su inconsciente, tomó una forma concreta y desgarradora cuando al estar en la escuela por primera vez le revelan su verdadero nombre: *“As far as the other boys are concerned, you remain Dafydd Elias for the time being. There’s no need to let anyone know. Its just that you will have to put Jaques Austerlitz on your examination papers or else your work may be considered invalid.* Penrith Smith había escrito el nombre en un papel y, cuando me dio la hoja, no supe decirle más que *‘Thank you, Sir’,* dijo Austerlitz”.⁶⁶

En un primer momento parece que esta revelación sólo le genera desconcierto, pero al continuar su relato explica al narrador que su nuevo nombre le causó la sensación de desarraigo:

Lo que más me desconcertó al principio fue que la palabra Austerlitz no me decía nada. Si mi nuevo nombre hubiera sido Morgan o Jones habría podido

⁶⁶ W.G. Sebald, *Austerlitz*, p. 71.

relacionarlo con la realidad. Incluso el nombre de Jaques me era conocido por una cancioncilla francesa. Pero Austerlitz no lo había oído nunca, y por eso estuve convencido desde el principio que, salvo yo, nadie se llamaba así, ni en Gales, ni en las Islas Británicas, ni en ninguna otra parte del mundo.⁶⁷

El nombre de Jaques Austerlitz es la única información con que contaba el hasta entonces Dafydd Elias para indagar en el pasado en busca de su identidad; aunque en cierta forma trató de forjarse una nueva, siempre observó su entorno como si no perteneciera a él. Si bien esto vuelve muy complejo el relato, permite elaborar analogías que lo dotan de una mayor significación. Austerlitz es un historiador de la arquitectura que debido a su carencia de identidad rescata aspectos olvidados del pasado. En cierta manera, en esta novela Sebald hace una analogía entre la búsqueda de identidad y la cuestión de rescatar memorias del olvido. El éxito de esta obra es que concilia una representación del pasado realista —aunque lo haga a través de una vida ficcional, pero posible dentro del mundo real— con una serie de cuestiones emotivas como la necesidad de identidad (individual y colectiva). Este tipo de novelas podrían servir de modelo a la historiografía porque no sólo se enfocan en representar el pasado, sino que también satisfacen demandas emotivas concretas de la sociedad, lo cual aún no ha logrado la historia moderna.

Por otra parte, en *Historia natural de la destrucción*, Sebald presenta en cierta manera el otro extremo del mismo problema que aborda en *Austerlitz*. Ambos trabajos reflexionan sobre la función y necesidad de la memoria, pero el primero narra la búsqueda por recuperar una memoria perdida, mientras que el segundo relata la incapacidad de aceptar y expresar los recuerdos de un pasado traumático.

Historia natural de la destrucción es un claro ejemplo de literatura posmoderna, aunque en mi opinión no se trata exactamente de una novela (pues no ofrece una narración lineal ni contiene personajes concretos) pero desarrolla aspectos novelescos a través de la memoria colectiva del pueblo alemán —que funciona como un cuasi personaje—, pues se relata su incapacidad para aceptar y transmitir un pasado traumático.

Durante la Segunda Guerra Mundial, 131 ciudades y pueblos alemanes fueron objetivos de los ataques aéreos de los Aliados denominados *raids*; una parte importante de estas comunidades fueron arrasadas por completo. Aproximadamente siete millones de personas se quedaron sin hogar, mientras que el número de muertes civiles como consecuencia

⁶⁷ *Idem.*

de estos bombardeos se calcula en 600 mil personas, cifra que duplica el total de bajas sufridas por los estadounidenses en toda la guerra. A pesar de estos datos, en realidad son cantidades que no reflejan el verdadero sufrimiento del pueblo alemán. Por otra parte, ante tal devastación, los alemanes han guardado un silencio casi absoluto, y a pesar de que tuvieron que reconstruir su país por completo, este tema ocupa muy poco espacio en su memoria cultural.

Sebald analizó este extraño silencio, ya que habiendo nacido en una aldea alemana en 1944, no tiene recuerdos de la guerra, sin embargo, sostiene que ésta dejó huellas en su memoria, pues como dice: “Esa deficiencia escandalosa [la incapacidad de los alemanes para hablar de la destrucción de su país] me recuerda que crecí con el sentimiento de que se me ocultaba algo, en casa, en la escuela y también por parte de los escritores alemanes, cuyos libros leía con la esperanza de poder saber más sobre las monstruosidades que había en el trasfondo de mi propia vida”.⁶⁸

La guerra aérea se convirtió para los alemanes en una especie de tabú, al grado que fueron los observadores extranjeros, en particular sus antiguos enemigos británicos, quienes describieron la casi total destrucción de Alemania. De entre los germanos sólo un grupo de literatos llegó de manera sutil a denunciar esta destrucción, pero no tuvieron ni la difusión suficiente, ni el público de este país demostró demasiado interés como para que tuvieran algún eco en su imaginario colectivo. Entre éstos se encuentra Henrich Böll con su libro *El ángel callaba*, pues fue el único que “da una idea aproximada de la profundidad del espanto que amenazaba apoderarse entonces de todo el que verdaderamente mirase las ruinas que lo rodeaban”.⁶⁹

Por su parte, la historiografía alemana simplemente ha guardado silencio.

Tras analizar la relación entre la guerra aérea y la literatura, Sebald demuestra que entre los alemanes existe aún la sensación de haber recibido una humillación nacional durante los últimos años de la guerra; la cual nunca se había expresado en forma adecuada con palabras, y que quienes la padecieron directamente no la compartieron entre sí, ni la transmitieron a quienes nacieron luego.

⁶⁸ W.G. Sebald, *Sobre la historia natural de la destrucción*, p. 78.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 20.

En el verano de 1943, la Royal Air Force apoyada por la Octava Flota Aérea de Estados Unidos, realizó una serie de ataques aéreos sobre Hamburgo, en la denominada “Operación Gomorrah”, la cual simplemente pretendía la mayor destrucción posible de esta ciudad. El 28 de julio, a la una de la madrugada, se descargaron diez toneladas de bombas sobre la ciudad, y en pocos minutos enormes llamaradas de fuego se veían por toda el área de ataque de unos veinte kilómetros cuadrados; todo el espacio aéreo hasta donde alcanzaba la vista era un gigantesco mar de llamas. Uno de los testimonios que recoge Sebald dice lo siguiente: “Los que huían de sus refugios subterráneos, se hundían con grotescas contorsiones en el asfalto fundido, del que brotaban gruesas burbujas. Nadie sabe cuántos perdieron la vida en esa noche, ni cuantos se volvieron locos antes de que la muerte los alcanzara”.⁷⁰

Lo que en realidad es innovador en *Historia natural de la destrucción* es que revaloriza quién tiene derecho a tomar el papel de víctima. Tras los bombardeos aliados que sumían a las ciudades alemanas bajo una tormenta de fuego, los cadáveres se pudrían bajo los escombros de antiguos edificios, o yacían incinerados en las calles; las ratas, las moscas y los gusanos rápidamente se multiplicaban durante los meses del verano hasta cubrirlo casi todo; el olor a cuerpos en descomposición era insoportable; la gente que había quedado sin hogar vagaba por las calles en busca de seres queridos.

La devastación fue tal que parece haber destruido también la memoria de los alemanes. Sebald cita el texto de Alexander Kluge (escrito hasta 1970), “El raid aéreo sobre Halberstadt del 8 de abril de 1945”, pues ahí se plantea la cuestión del *moral bombing*, se explica que “la población a pesar de su gusto innato por narrar, había perdido la capacidad psíquica de recordar, precisamente dentro de los confines de las superficies destruidas de la ciudad”.⁷¹

Por más horribles que parezcan estos hechos, en apariencia no penetraron en la conciencia de los supervivientes. En realidad sorprende que los alemanes actuaran como si no hubiera sucedido nada. Esta falta de conciencia es síntoma de una sociedad acosada por un marcado sentimiento de culpa. Alemania soporta desde la guerra una pesada carga histórica, la cual en cierta manera ha unido a sus ciudadanos. El bombardeo masivo de sus ciudades es muy cuestionable éticamente, pero en

⁷⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁷¹ *Ibidem*, p. 33.

las décadas posteriores a la guerra nunca fue objeto de ningún debate en Alemania, pues ¿cómo podría un pueblo que había asesinado y explotado en los campos de exterminio a millones de seres humanos, pedir cuentas a las potencias vencedoras acerca de su estrategia?

El resultado de todo esto fue que los alemanes se convirtieran en una sociedad totalmente orientada hacia el futuro, una sociedad traumatizada que optó por un mutismo sobre su pasado, lo cual es causa de que sepamos tan poco de lo que pensaron y sintieron durante la guerra. La historia moderna es incapaz de explicar sus acciones y su ideología, pero sobre todo de ofrecer un relato que los reconcilie con su pasado y reafirme a través de él su identidad.

Conclusión

De acuerdo con el modelo narrativo de las novelas posmodernas y modernas es posible elaborar una épica histórica, la cual podría —a pesar de ser también una ficción historiográfica— ofrecer un relato del pasado que permita reconciliarse con su identidad a quienes han sido víctimas de acontecimientos extremos y vergonzosos. La propuesta de la implicación que formula LaCapra, y la idea de adoptar el método narrativo de las novelas posmodernas de White, son dos teorías que aunque diferentes en su método y fines, coinciden en la necesidad de que el discurso histórico ofrezca una respuesta empática a problemas concretos que aquejen a la sociedad contemporánea. En particular una historia narrada en primera persona, que siga el modelo de estas novelas, puede ser capaz de responder a las demandas de identidad que tanto los individuos como las sociedades requieren para su funcionamiento.

El problema que afronta una épica histórica o cualquier representación del pasado que contenga una vinculación emotiva es poder validarse bajo los parámetros de objetividad que la historia “científica” se esfuerza en mantener y las instituciones actuales exigen para validar el conocimiento. Éste es un problema que permanece abierto y para el cual no se pretende dar una respuesta en este trabajo. Sólo me gustaría señalar que los mismos criterios de referencialidad y validación que necesita la historia profesional así como las ciencias en general, se pueden también problematizar; siendo que una épica o cualquier otra propuesta para acceder al pasado sea por igual viable o inviable que lo que es “académicamente aceptado”.

Una historia épica podría coexistir sin problemas con la historia científica, pues ambas responden a necesidades distintas de conocimiento y son elaboradas en espacios y para oyentes diferentes. Insisto en que la épica puede reintegrarse en la historia maestra de vida que existe aún como la que se conoce en el espacio cotidiano (por los no historiadores) y que aún responde a las demandas de identidad de la mayoría de las personas, y lo hace a la par que la historia cultivada en la academia.

Por último, me gustaría considerar cuál podría ser la función de una historia épica. Con base en las características de la épica clásica, y al adaptar su función original que era representar la moral, para que ahora dé cuenta de lo emotivo en una sociedad, creo que constituirá una historia que no sólo nos dirá cómo vivieron nuestros antepasados, sino también nos servirá como un modelo para nuestra vida diaria. No hay que olvidar que la épica comenzó su existencia como parte de la historia maestra de vida, cuya función era enseñarles a las nuevas generaciones la manera correcta de vivir; considero que una épica moderna deberá seguir siendo una herramienta para la educación. Para que la historia épica se justifique, será necesario que inspire a los jóvenes integrantes de la sociedad que la produjo; debe ser una historia que ayude a tomar decisiones correctas, que consuele a quienes sufren, que les dé un sentido de pertenencia a quienes se sienten desamparados, que ilumine a los que no saben qué hacer de su vida. No debe ser una historia que sólo nos haga mirar hacia el pasado, sino que también debe orientar nuestra atención hacia el presente y el futuro. ❁

Bibliografía

Libros

- Certeau, Michel de. *La escritura de la historia*, trad. Jorge López Moctezuma, México, UJA, 2006 (1978).
- Heródoto. *The histories*, trad. G.C. Macaulay, Nueva York, Barnes & Noble Classics, 2004.
- Friedlander, Saul. *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Londres, Harvard University Press, 1992.
- LaCapra, Dominik. *Escribir la historia, escribir el trauma*, trad. Elena Marengo, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- Dominik LaCapra, *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, trad. Teresa Arijón, Buenos Aires, FCE, 2006.

- Thompson, E.P. *La formación histórica de la clase obrera: Inglaterra 1780-1832*, trad. Ángel Abad, pról. de Josep Fontana, Barcelona, Laia, 1977 (1963).
- Thompson, E.P. *The Making of the English Working Class*, tomo II, Londres, Penguin, 2013.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, trad. Jorge Vigil Rubio, Barcelona, Paidós, 1992 (1987).
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*, trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, intr. de Verónica Tozzi, Barcelona, Paidós, 2003.
- White, Hayden. *Figural Realism. Studies in the Mimesis effect*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.
- White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, trad. Stella Mastrangelo, México, FCE, 2005 (1973).

Artículos

- White, Hayden. "Historical Pluralism", *Critical Inquiry*, vol. 12, núm. 3, The University of Chicago Press (primavera de 1986), pp. 480-493. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1343537>, consultado en abril de 2010.
- White, Hayden. "Historiography and Historiophoty", *The American Historical Review*, vol. 93, No. 5 (diciembre de 1988), pp. 1193-1199. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/1873534>, consultado en abril de 2010.
- White, Hayden. "Reflexiones acerca del 'género' en los discursos de la historia", *Historia y Grafía*, trad. Aldo Mazzucchelli, México, UIA, núm. 32 (otoño de 2009).

Diccionarios

- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*, 8a. ed., México, Porrúa, 2003.
- Real Academia de la Lengua española. *Diccionario de la Lengua Española*, 22a ed. Disponible en <http://buscon.rae.es/drae>
- Diccionario de la Lengua Castellana*, edición facsímil, D-F, biblioteca románica Española, Domas Alonso, 1732. Compuesto por la Real Academia de la Lengua Española.
- Enciclopedia Gran Espasa Universal*, tomo 9, Madrid, Espasa Calpe, 2005.

Obras literarias

- Sebald, W.G. *Austerlitz*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 2002.
- Sebald, W.G. *Sobre la historia natural de la destrucción*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 2003.



Música retórica y música absoluta: los jesuitas y el proceso de autonomización del arte musical

JORGE RIZO MARTÍNEZ

Introducción

El eje rector del presente análisis consiste en dar cuenta de una paradoja, la cual se muestra en una gama de entramados y estructuras —si se prefiere de procesos— que desdibujan sus límites y son difusos si se pretendiera estudiarlos positivamente. Con lo anterior pretendo desmarcarme de un parco estudio documental y esquemático, al preferir indagar sobre aquellas condiciones sociales de posibilidad que sentaron la base para la emergencia de nuevos sistemas en la modernidad. El objetivo de este estudio es rastrear algunos de los síntomas que den cuenta del proceso de autonomización del sistema / arte, en términos de Niklas Luhmann, de la conformación del arte como sistema funcionalmente diferenciado.¹ La interrogante de cómo es que el arte alcanzó su clausura operativa en la modernidad será la motivación que impulsa a hacer esta investigación histórica. En otros términos, intento una aproximación a la etapa temprana del proceso de conformación de la idea decimonónica del *art pour l'art*, (el arte por el arte).

El proceso antes descrito, que no es otra cosa sino “la modernidad”, es un problema enorme para la historiografía del arte y la historiografía en general. Mi contribución se verá acotada a estudiar ese tránsito en una de las artes: la música, con la intención de arrojar luz sobre la emergencia de la modernidad, al usar ésta como ejemplo. ¿La música sufrió un tránsito paralelo o similar a las demás artes? Los síntomas que se proponen en este estudio como parte del proceso de autonomización del sistema / arte en la música han sido percibidos, aunque de otro modo, por una gran cantidad de musicólogos y especialistas en el tema.

¹ El instrumento teórico del que se sirve como herramienta historiográfica este texto es la teoría de sistemas de Niklas Luhmann. El concepto de sistema funcionalmente diferenciado se refiere a las condiciones de autonomía que determinan la diferenciación de un sistema de otro: el cierre operativo, la autorreferencialidad y la autopoiesis. Al respecto, véase Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad*.

¿Por qué representa esto una paradoja? Al estudiar este proceso de emergencia, pueden observarse importantes cambios desde el siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII; estos movimientos siempre fueron encausados por los vectores que apuntaban hacia la modernidad y secularización. Sin embargo, dichos procesos no fueron pensados con miras a alcanzar esa modernidad, tampoco fueron impulsados ni tuvieron posibilidad de existir por un agente moderno sino por aquel sistema retórico, religioso y de oralidad bajo el que funcionaba la sociedad del Antiguo régimen. Ésta, en su ocaso, entró en crisis y recurrió a escarbar en sí misma para encontrar sustento y, sin deseárselo, sentó las bases para la modernidad aunque colapsó más tarde. "Así, el barroco puede ser visto como la expresión de una paradoja, entre la ya evidente opacidad de la finalidad del arte en la que puede vislumbrarse su autonomización, y la insistencia excesiva y exacerbada en su finalidad religiosa".² De este modo, la paradoja consiste en que un vector que apunta hacia un lado conduce exactamente hacia su opuesto.

El concepto de *autonomía musical* hace referencia a aquella música emancipada del lenguaje, de las ataduras que supone pensar la música como producto de la teoría matemática, y fuera de la representación, es decir, alejada de la mimesis.³ La música instrumental del siglo XIX es sinónimo de música autónoma, ya que carece de texto y objeto representativo. La abstracción de los sonidos emitidos por los instrumentos permitió ver un arte que era bello en sí mismo, sin necesidad de transmitir la representación de una idea o un discurso.

Lo anterior, en términos musicológicos, se entiende como *música absoluta*.⁴ El arte musical ya no se subordinaba a mensajes didácticos ni moralizantes, y tampoco aspiraba a representar la realidad mediante sonidos. La música daba un paso definitivo dentro de la característica *sine qua non* de todo arte en la plena modernidad: el arte por el arte.

Para ampliar el panorama de este largo proceso, cabe mencionar otros problemas paralelos. El desplazamiento del *artesano* al *artista* es un tema que si bien no ha producido una enorme cantidad de bibliografía, está presente en los estudios académicos; bajo el enfoque que propongo,

² Perla Chinchilla, *De la compositio loci a la república de las letras*, p. 31.

³ Del vocablo griego *μίμησις* (mímesis), se toma como sinónimo de imitación de la realidad en el arte. En este caso, incluye todo el arte representativo.

⁴ Respecto de la historia del concepto *música absoluta* y al debate sobre su origen, véase Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*.

ese proceso representa uno de los últimos y más decisivos pasos hacia el cierre del sistema / arte. Norbert Elias, quien estudia los procesos sociales como un binomio macro-micro indisociable,⁵ escribe una biografía “social” de Mozart haciendo hincapié en cómo se tejen esos entramados que sirven de medio por el cual el arte y el artista alcanzan autonomía. Las condiciones de posibilidad dadas por este tránsito son analizadas en un nivel micro en dicha biografía. Para Elias, la realidad individual del sujeto creador está en función del macroproceso social que representa el acaecer de la sociedad burguesa. Es decir, la explicación microsocia l de los avatares en la vida del genio es parte del cambio generalizado que apunta al nuevo orden burgués. Son cadenas de acontecimientos no planeados que determinan la vida del individuo.

A este respecto, Elias apunta: “En la fase artesanal, el canon estético del que encargaba la obra prevalecía como marco de referencia de la formación artística por encima de la fantasía artística personal de cualquier creador”.⁶ La diferencia es clara: Mozart pertenece a un mundo cortesano, en el que depende de su protector y de compradores de su producción “artística artesanal” (todavía no artística). Del otro lado, la figura de Beethoven representará más tarde al genio romántico que ha dejado aquel mundo permeado de jerarquías, y que ya no depende de compradores de su producción.

De la numerosa cantidad de aquellos procesos, interrelacionados y algunos enmarcados en otros, me ocuparé de uno que por su temprana temporalidad no ha sido tomado en cuenta lo suficiente: la aparición de la música instrumental independiente en el barroco. La lógica argumentativa para la musicología se remite a mostrar la aparición de la música instrumental como un fenómeno inevitable, producto de la innovación: el gran desarrollo de las técnicas de construcción de instrumentos y la aparición de la tonalidad. Sin duda, la convergencia de esos nuevos métodos dio lugar al auge de la música instrumental, sin embargo, tal suceso no puede ser visto como una casualidad. ¿Qué condicionantes sociales permitieron que la música instrumental naciera como género independiente? El presente texto indagará sobre el complejo papel de la Compañía de Jesús en el ya mencionado proceso de autonomización, ya que ésta es un privilegiado punto de análisis por su situación de frontera entre la pre-modernidad y la modernidad.

⁵ Vid. Norbert Elias, *La sociedad cortesana*.

⁶ Norbert Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, p. 72.

I. Contextualizando la musicología y la historiografía de la música

En la musicología hay un consenso acerca de que la música sufrió una “emancipación” durante el siglo XVIII; así, el tema de la “música absoluta”, la aparición de géneros instrumentales como la sinfonía, la sonata, etcétera, se ha tratado con amplitud. Sin embargo, los musicólogos centran su atención en ubicar ese proceso emancipatorio como característico de la transición del clasicismo al romanticismo; salvo algunas menciones indirectas al barroco, no se tiene claro que dicho periodo —que representa la bisagra entre la primera modernidad y el último reducto premoderno— sería el momento en que se pueden ver las primeras fisuras que denotan modernidad. Hasta hace un par de décadas la musicología se había basado en una historiografía ajena a las teorías sociales y los estudios culturales; por tanto, la cantidad de estudios con un enfoque novedoso son aún limitados y pertenecen sobre todo al mundo académico anglosajón.

La musicología ha tratado con recurrencia de fijar un momento de emancipación de la música instrumental. Algunos consideran que el auge de géneros nuevos para instrumentos solos en el Barroco es una muestra clara de la emancipación, mientras otros ven en el final del Renacimiento un amplio uso de instrumentos independientes de la voz. Las colecciones de “historias de la música” más famosas en lengua española, en lo que corresponde al Barroco, casi siempre tienen algún subtítulo de “la emancipación de la música instrumental”. O bien, entre sus páginas pueden leerse referencias como por ejemplo: “En el curso del *Cinquecento* se lleva a cabo gradualmente la emancipación del arte instrumental del vocal”.⁷

Al hablar del surgimiento de nuevos términos como *concierto*, *sonata*, *sinfonía*, etcétera, se hace referencia a su origen debido a los instrumentos y su auge: “La inclusión de obras puramente instrumentales en los volúmenes de las *Symphoniae sacrae* y otras piezas a modo de motete destinadas a servicio religioso muestra que desde su comienzo la edad barroca utilizó música religiosa para instrumentos, y que el término “concierto”, en la segunda mitad del siglo XVII pasó a significar música que podía ser escuchada en la iglesia”.⁸

⁷ Claudio Gallico, *La época del humanismo y del renacimiento*, p. 16.

⁸ Henry Raynor, *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, p. 248.

Lewis Rowell, quien hace un recorrido histórico para plantear un análisis filosófico sobre la música, apunta en lo referente al Barroco:

Tanto en sustancia cuanto en estructura, el Barroco fue un período de diversificación y diferenciación crecientes; los compositores eran muy conscientes de su idioma personal y de los estilos nacionales convencionalizados de Italia, Francia y Alemania. Se desarrollaron y diferenciaron géneros específicos: lo sagrado y lo secular, lo vocal y lo instrumental, la música de cámara y el estilo orquestal. El estilo instrumental por fin se liberó de sus anteriores modelos vocales y se comenzó a escribir música de una forma idiomática para los instrumentos para los que estaba concebida. Los estilos de violín, flauta, trompeta y teclado empezaron a sacar todo el provecho posible de los recursos de los instrumentos individuales.⁹

De hecho, el término *sonata* es producto de esta “época de diferenciaciones” de la que habla Rowell, ya que surge gracias a la oposición entre voz / instrumento. “*Sonare* se opone a *cantare* —que es ‘tocar y cantar’, o la idea de la interpretación instrumental contra la vocal—. Se puede decir que es bajo esta oposición o distinción que nació el término ‘sonata’. Aún después de que la ‘sonata’ apareció, la oposición continuó siendo enfatizada por términos como ‘canzon da sonar’”.¹⁰ También apunta: “Los orígenes y desarrollo de la sonata barroca fueron fenómenos inseparables del surgimiento de la música instrumental independiente en la época barroca. Gradualmente, la sonata se identificó más particularmente con la música de cámara barroca”.¹¹

Manfred F. Bukofzer escribió un libro sobre música barroca en 1947 que ahora es un clásico. En esa obra se encuentran apartados como: “La emancipación de la música instrumental: Frescobaldi”, “Antecedentes ingleses: el estilo instrumental puro” y “La música instrumental: la escuela de Bolonia”.¹² Pero cuando se recurre a dichas secciones, no se hace mención a ningún tipo de cambio ni proceso histórico; sólo se da por sentado y habla de cuestiones técnicas musicológicas. En publicaciones más recientes se perciben algunos síntomas sociales, sin embargo, continúan sin explicar:

El filósofo francés Noël Antoine Pluche, al reflexionar sobre la música que había escuchado en París hacia 1740, distinguía dos clases. A una la llamó *musique*

⁹ Lewis Rowell, *Introducción a la filosofía de la música...*, p. 113.

¹⁰ William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era*, p. 17.

¹¹ *Ibidem*, p. 19.

¹² *Vid.* Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*.

baroque, “música barroca”, y a la otra *musique chantante*. Esta fue una de las primeras aplicaciones del término “baroque” a la música o a cualquier otro arte [...] Para Pluche, la música instrumental que asombraba al oyente con su atrevimiento y velocidad —la música de las sonatas y los conciertos italianos que se escuchaban en París en el *Concert Spirituel*— era barroca. Por otra parte, la música que imitaba los sonidos naturales de la voz humana y emocionaba a la gente sin tener que recurrir a un exceso de habilidades era la música cantable que Pluche admiraba.¹³

Queda claro que la aparición de la música instrumental como género independiente en el siglo XVII no significó su aceptación. Incluso, ya entrado el siglo XIX existían resistencias hacia ella y preferencias por lo vocal. De este modo, no es pertinente usar el término *emancipación* de la música instrumental como lo usaron Bukofzer y Gallico. La simple aparición del género instrumental en el barroco (o final del Renacimiento) no representó independencia, ya que éste seguía soslayado y subordinado de una forma u otra a la voz; por tanto, como se propone en este estudio, la aparición del género instrumental no es sino un eslabón temprano de la cadena de pasos rumbo al cierre del sistema / arte. En este caso, esa independencia se alcanzaría con la dignificación de la música instrumental, realizada con el triunfo de la “música absoluta” en fechas tan tardías como el siglo XIX. En dicho siglo no es la emancipación sólo de la voz, sino de todo lenguaje externo lo que constituye el cierre del sistema / arte en la música:

Que el concepto de música absoluta [...] procedía del romanticismo alemán, y que su *pathos* —la asociación de la música “desprendida” de textos, programas y funcionalismos con la expresión o el presentimiento de lo “absoluto”— se debe a la poesía y a la filosofía alemanas del 1800, es algo que se reconoce claramente en Francia, como demuestra un artículo de Jules Combarieu de 1895. El “*penser en musique, penser avec des sons, comme le littérateur pense avec de mots*” es, según Combarieu, para la percepción francesa —que siempre se aferraba a la unión de música y palabra para dotar de un “sentido” a la música—, algo recibido a través de “las fugas y sinfonías alemanas.”¹⁴

Para Dahlhaus, quizá el más brillante musicólogo debido a su aguda conciencia histórica, es el único para quien queda claro que el punto de partida de la autonomización, representado en la “música absoluta” decimonónica, es un proceso iniciado en el Barroco:

¹³ Donald J. Grout y Claude V. Palisca, *Historia de la música occidental*, t. 2., p. 517.

¹⁴ Carl Dahlhaus, *La idea de la música absoluta*, p. 7.

El antiguo concepto de la música contra el que tuvo que alzarse la idea de la música absoluta fue aquel que procedente de la antigüedad, *jamás se puso en duda hasta el siglo xvii*: que la música, como Platón la definió, consta de *armonía, ritmo y logos*. Por *armonía* se entendía un sistema racional de relaciones sonoras regladas; por *ritmo* la ordenación temporal de la música, [...] y por *logos* el lenguaje como expresión de la razón humana. La música sin lenguaje se consideraba, pues, como una música reducida, disminuida en su esencia: un modo deficitario o una mera sombra de lo que la música es realmente.¹⁵

Ahora bien, en este plano en donde la música se separa del lenguaje por completo, no sólo de la voz interpretativa, introducir la retórica a la música fue también un propósito del Barroco. Uno de los últimos esfuerzos —tal como se hace alusión al inicio de este texto— del mundo oral por no dejar que el instrumento se valiera por sí mismo. “La retórica musical fue el esfuerzo más concentrado en la historia para aplicar los principios verbales a la música”.¹⁶ Ese proceso de resistencia también es claro para Neubauer:

Cualquier arte necesita una serie de códigos con los que construye sus estructuras, pero la corrección o el origen de estos códigos es algo que importa muy poco, especialmente en la música. Por tanto, deberíamos aceptar la retórica musical como el código de una parte importante de la música del xvii y xviii y, sin embargo, juzgar, desde nuestra posición ventajosa, que el empuje que tuvo el esfuerzo teórico resultó ser un error. *La retórica musical se volvió problemática, sólo cuando reclamó los derechos exclusivos de interpretación en el campo de la teoría musical, resistiéndose con ello al desarrollo de la música puramente instrumental.*¹⁷

El problema no radica en encontrar un “momento” donde se logre la autonomía, ya que no existe; los instrumentos siempre han estado ahí, algunas veces acompañando a la voz y más tarde tocando por sí solos. Ya los griegos usaban aulos y liras, los trovadores tañían laúdes en la Edad Media, y los violinistas del Barroco interpretaban sonatas en éstos. Pero la relación entre intérprete e instrumento no es la misma en esas épocas; en estricto sentido histórico, las relaciones y concepciones suscitadas entre el instrumento y el ejecutante han mutado de manera inevitable.

¹⁵ *Ibidem*, p. 11. Las cursivas son añadidas.

¹⁶ John Neubauer, *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo xviii*, p. 69.

¹⁷ *Idem*. Las cursivas son añadidas.

De este modo, el problema es encontrar el síntoma del comienzo de una funcionalidad nueva, una relación entre cuerpo / instrumento específica que diste de las anteriores ¿La emancipación de la música instrumental constituye una nueva vía de producción de significación que apunta a la modernidad? Estos planteamientos se enfrentan a la hipótesis de que el simple desarrollo técnico en los instrumentos los convirtió en objetos mayormente utilizados. En una analogía con la imprenta y su función, ésta se encontraba presente desde el siglo xv; sin embargo, no encontró una aceptación hasta que no se produjeron rupturas en los paradigmas de pensamiento, concernientes a la relación entre la oralidad y el texto.¹⁸ Así bien, mi propuesta consiste en observar estos binomios como analógicos (oralidad / texto-voz / instrumento).

II. La retórica de las artes: la *compositio loci* jesuítica

El tema de la Compañía de Jesús y su relación con las artes ha sido estudiado por los académicos en los últimos años debido a su particular momento de producción. El lugar y tiempo de aparición de la Compañía de Jesús determinó las artes de las que fueron productores; es decir, su existencia en medio de una modernidad emergente los obligó a producir géneros discursivos que hicieran frente a los embates del mundo secular y protestante. Sus métodos para “mover los afectos” y producir emociones son muy conocidos. Disponer de los elementos que conforman el discurso (pictórico, musical, de prédica, etc.) para lograr una comunicación aceptada¹⁹ es una característica de la retórica barroca; los jesuitas, con el afán de reproducir y permanecer en el *ethos* barroco, lo llevaron al extremo hasta su quiebre.

La historiografía del arte conservó hasta hace muy poco una visión homogénea acerca de los objetivos de la Compañía de Jesús al recurrir al arte. El término *Jesuitenstil*, que apareció en las enciclopedias alemanas del siglo xix, se definía como un estilo con uso excesivo de la ornamentación e ilusión para manipular a las masas. Esa carga peyorativa fue herencia del pensamiento iluminista del siglo anterior, lleno de críticos del Barroco; entre ellos Voltaire fue el ejemplo más notable. El término

¹⁸ Vid. Chinchilla, *De la compositio...*, op. cit.

¹⁹ Cfr. Alberto Carrere et al., *Retórica de la pintura*, pp. 59-70, *passim*.

Jesuitenstil permaneció hasta décadas recientes asociado con el abigarramiento, el exceso, la opulencia y el despotismo.²⁰

El argumento de los críticos de la Compañía de Jesús para soslayar su producción artística fue la exteriorización de sus pretensiones en cuanto a su proyecto globalizante.

Irónicamente, los mismos jesuitas son en parte culpables por la fama que cobró el concepto de “estilo jesuita” en las artes. En los siglos *xvi* y *xvii* los jesuitas creían que sus proyectos arquitectónicos y artísticos, así como su gran número de empresas, se tenían que adherir a lo que ellos llamaron *noster modus procedendi*, “nuestro modo de proceder” [...] Los jesuitas también hicieron múltiples intentos, muchos de los cuales acabaron en nada, por centralizar y controlar el diseño de sus fundaciones en todo el mundo.²¹

Al margen de estas discusiones, el arte del que los jesuitas fueron mecenas —y a veces productores— aparece como una parte del aparato retórico de la persuasión usado por ellos en el marco general del catolicismo postridentino. El uso preferente de las imágenes por parte de jesuitas pioneros, como san Francisco Xavier o san Francisco de Borja, explica parte de la posterior preferencia hacia el uso del arte para mover los afectos. Sin embargo, el centro de la retórica jesuita fue más bien la experiencia espiritual que pretendía despertar la *compositio loci* ignaciana. “En el centro de esta posibilidad del *movere* el corazón de la grey aparece la *compositio loci* como el núcleo de la retórica jesuita que habría de conseguirlo en su versión más conocida: retórica de la palabra y de la imagen en el mundo impreso”.²²

Los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola son la matriz de la que parte dicha *compositio loci* en siglos posteriores, en los que se invitaba a imaginar escenas bellas o siniestras que moviesen los sentidos del ejercitante para conducirlo por una vida recta. “Ignacio de Loyola nos inicia así en una auténtica dialéctica de la aplicación de los sentidos, con un movimiento que va, progresivamente de lo externo a lo interno y, luego, desde lo interno hacia Dios”.²³

²⁰ Para mayor profundidad sobre el debate en la historiografía del arte en las últimas décadas, véase Gauvin Alexander Bailey, “Le style jésuite n’existe pas’: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts”, en John O’ Malley et al., *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*.

²¹ *Ibidem*, p. 44. La traducción es mía.

²² Chinchilla, *De la compositio...*, p. 160.

²³ Baldine Saint Girons, *Lo sublime*, p. 127.

Esta obra, central en el barroco jesuita, dispuso el modelo de desarrollo adoptado por las artes auspiciadas por la Compañía de Jesús a lo largo de los siglos XVI y XVII. “Los *Ejercicios* no son un manual artístico, pero fomentan algunas condiciones importantes para ese ver, contemplar, oír e intuir la belleza de la forma, dentro de la materia de la que nace y se desarrolla una vocación artística”.²⁴

La Compañía de Jesús pretendía que la proposición barroca, *docere, movere et delectare*, entrara por todos los sentidos. Por esto se pueden encontrar ejemplos donde la estimulación sensorial se realiza dentro de la “retórica del espacio”; ejemplo de ésta es la solución arquitectónica de la *Chiesa del Sacro Nome di Gesù*, iglesia jesuita cuyo diseño produce una efectiva resonancia auditiva en su interior, para permitir a la grey la audición de los sermones de la prédica urbana.²⁵

En la pintura, el ejemplo más paradigmático es sin duda la *Apoteosis de San Ignacio* en la bóveda de la iglesia de San Ignacio en Roma. La pintura de Andrea Pozzo, que es un trampantojo o ilusión óptica, es una composición que ubica al observador directo bajo la gloria celestial que se abre para recibir a san Ignacio.

El texto, la arquitectura y la pintura fueron algunos de los refugios de la *compositio loci* jesuita, singular característica representativa de aquel *ethos* barroco: una clara finalidad divina que se “construye, a partir de la *compositio loci* ignaciana, [como] el lugar de encuentro de la retórica y la plástica del barroco postridentino en su tarea de construir prácticas visibles y controlables a partir de los cinco sentidos corporales y no ya de los ‘sentidos interiores’ [...] justamente [en] las imágenes elaboradas por las artes del siglo XVII”.²⁶

III. La música en la Compañía de Jesús

Contrario a lo que se cree, el Concilio de Trento no se inmiscuyó en particular en cuestiones técnicas-teóricas o estilísticas de la música. Más bien promovió un retorno al orden que se había desvanecido; es decir, Trento veía la degeneración del culto católico reflejada en las prácticas

²⁴ Carlo María Martini, “Los *Ejercicios* y la educación estética”, p. 15.

²⁵ Respecto de las dinámicas y función del sermón y la predicación, es ilustrativo el citado texto de Perla Chinchilla: *De la compositio...*

²⁶ Perla Chinchilla, *De la compositio...*, p. 159.

musicales de la época. La pérdida de la moral y otros vicios que habían conducido a la división de la Iglesia y al nacimiento de la Reforma protestante, también se habían colado en la música eclesiástica.²⁷

El Concilio procuró reglamentar dichas prácticas para poder reencauzar la celebración del culto. En primera instancia, la polifonía —que aumentó su complejidad desde los comienzos del Ars Nova al Renacimiento—²⁸ llegaba a abusos y excesos cada vez mayores. El embrollo de los textos polifónicos sólo provocó su ininteligibilidad por parte del público y la confusión al escuchar los prolongados y superpuestos melismas. Las críticas del Concilio no fueron tan precisas como para intentar evitar el sistema de composición polifónico en específico: Trento se limitó a criticar todo uso que impidiera la claridad y el entendimiento de la grey.

Curiosamente, el Concilio no fue el único en criticar la polifonía. La *Camerata Fiorentina* también conocida como *Camerata Bardi*, un grupo de destacados músicos, humanistas e intelectuales de Florencia reunidos en torno al Conde de Bardi —al que pertenecía Vincenzo Galilei, padre de Galileo—, o importantes teóricos como el veneciano Gioseffo Zarlino, fueron quienes constituyeron la crítica laica a las prácticas polifónicas de la época. La polifonía se encontraba en jaque y no tardaría mucho en desaparecer; quienes propusieron la renovación de la música con nuevos modelos sentaron las bases del proceso que desembocó en el advenimiento de la armonía tonal y la homofonía barroca.

Por otro lado, la música profana había influenciado la interpretación en las iglesias. Las misas basadas en *cantus firmi* populares y la imitación de las *chansons* proliferaban cada vez más y evidenciaban la intrusión de modelos profanos en el canto religioso. Del mismo modo, el uso exagerado del órgano o cualquier otro instrumento distinto también era visto como profanación. La “fobia” a lo secular —presente en otros temas conciliares— atacó a la música profana con objeto de desterrarla de los templos. La música representaba uno de los canales de entrada de lo secular, y había que impedirlo.

Las sesiones que trataron el tema de la música se dieron sólo en los últimos dos años del Concilio (1562-1563). El 10 de septiembre de 1562,

²⁷ Vid. Grout y Palisca, *Historia de la música...*, pp. 330-332, *passim*.

²⁸ Desde el siglo XIV, músicos como Philippe de Vitry y Guillaume de Machaut habían comenzado a desarrollar el sistema polifónico en oposición al *Ars Antiqua* del gótico (siglos XII y XIII), representado por Léonin y Pérotin de la Escuela de Notre Dame.

se redactó un “Canon sobre la música que se usará en la misa”, en el que se lee:

Todas las cosas deben de estar ordenadas de tal manera que las misas, se celebren con música o no, lleguen tranquilamente a los oídos y corazones de aquellos que las escuchen, cuando todo se ejecute con claridad y velocidad correcta. En el caso de aquellas misas que se celebren con canto y órgano, que en ellas nada profano se entremezcle, sino sólo himnos y preces divinas. Debe constituirse todo el plan del canto según los modos musicales no para que proporcione un placer vacío a los oídos, sino de tal forma que las palabras las entiendan claramente todos y así el corazón de los oyentes se vea arrastrado a desear las armonías celestiales en la contemplación del júbilo de los benditos... También se desterrará de la iglesia toda música que contenga, bien en el canto o en la ejecución del órgano, cosas que sean lascivas o impuras.²⁹

Al haber sido tratado por Trento, el asunto musical tuvo que discutirse a fondo y afinar sus detalles en concilios posteriores. Cada porción de la Iglesia decidió sus reglas musicales en concilios regionales o sínodos más pequeños, siempre en concordancia con los cambios de actitud propuestos por el gran Concilio Ecuménico de Trento.³⁰

En este marco, la Compañía de Jesús jugó un papel fundamental al facilitar la entrada de la homofonía en la música eclesial que se desarrollaría en pleno durante el Barroco.

Las demandas del Concilio de Trento acerca de que el hombre fuera completamente permeado y movido por el contenido religioso expandieron las tareas de la música eclesial y abrieron nuevos esfuerzos artísticos. En el trabajo de los jesuitas, el oratorio alcanzó su primer desarrollo, como también la elaboración de pequeñas formas monódicas. Su énfasis sobre la palabra facilitó la entrada del arte monódico en la Iglesia.³¹

²⁹ Traducción del latín de Gustave Reese del “Acta genuina ss. Oecumenici Concilii Tridentini... ab Angelo Massarello... conscripta (1874)”, en *La música en el Renacimiento*, p. 528.

³⁰ Un formidable estudio sobre el debate musical en los concilios posteriores a Trento es el de K.G. Fellerer, “Church Music and the Council of Trent”, en *The Musical Quarterly*, donde glosa la opinión que dieron numerosos concilios regionales y sínodos postridentinos sobre el tema durante el final del siglo XVI y el XVII.

³¹ *Ibidem*, p. 588. Traduzco “monódico” del inglés literalmente al español, sin olvidar que se refiere a la “homofonía” en oposición a la polifonía, no a la monodia del canto gregoriano medieval.

Es a partir de ese modelo jesuita que se desarrollaría más tarde aquel *novum genus* pedido por Trento. Lo opuesto a la música profana, lo que se adecuaba más a lo pedido por el concilio para evitar la secularización de la música, era el estilo homofónico usado por los jesuitas y no la música de Palestrina y otros compositores polifónicos contemporáneos a Trento que no lograron desarrollar las peticiones del concilio, como sí lo harían los jesuitas durante el siglo XVII. “En esto, [el uso adecuado de la palabra dado por los jesuitas] y no en el arte de Palestrina y su grupo, la nueva generación vio el cumplimiento de las demandas del Concilio de Trento”.³²

Los jesuitas fueron renuentes a cualquier parecido de la música profana con la que se interpretaba en las iglesias. Atacaron las “formas seculares” y no permitieron que se volvieran a mezclar tal como había pedido Trento. Muestra de ello es la opinión del jesuita Jeremías Drexel sobre la música vocal en 1636.³³ En cuanto a la música instrumental, el Concilio de Rávena de 1568, inmediatamente posterior a Trento, había recomendado evadirla lo más posible. El Concilio de Rávena concluyó: “Otra clase de instrumentos aparte del órgano no deben usarse, a menos que por alguna razón le parezca bien al obispo, quien debe juzgarlo para estar apegado con la religión de acuerdo con las circunstancias del tiempo y lugar y debe ser decidido acorde a su prudencia”.³⁴ Si bien el uso del órgano era aceptado por considerarse herencia de los cristianos más antiguos, la utilización de otros instrumentos fue asociada con aquella música popular y profana que había que erradicar.

Las recomendaciones que soslayaban la música instrumental hechas por los concilios subsecuentes a Trento no fueron escuchadas del todo. Durante los siglos venideros, la Compañía de Jesús hizo uso de ésta tanto para educar como para evangelizar. El Collegium Germanicum de la Compañía en Roma fue uno de los focos de actividad instrumental más grandes de Italia. ¿Por qué, si existía en la Iglesia una renuencia al uso de los instrumentos, éstos acabaron siendo usados ampliamente por los jesuitas?

Una frase se hizo famosa —incluso hasta nuestros días— en ámbitos eclesiásticos: *Jesuita non cantat* (Los jesuitas no cantan). San Ignacio de Loyola renunció al rezo de las horas canónicas en el coro; ningún jesuita cantarían las vísperas, matines o laudes como lo hacían sin falta las demás

³² *Idem*.

³³ *Cfr.* Fellerer, “The music...”, p. 589.

³⁴ *Ibidem*, p. 592.

órdenes. Dicha actitud fue bastante polémica: una orden sin el canto de la liturgia de las horas resultaba muy extraña dentro de la Iglesia.

Las razones que tuvo el santo vasco para evitar el canto eran muy simples: la misión principal de la Compañía —la propagación de la fe— exigía la creación de una orden no monástica, sino misional con miembros dispuestos a movilizarse en todo momento. El coro, tan inherente a las órdenes monásticas por tantos siglos, no podía ser parte de la nueva Sociedad de Jesús, ya que requería un horario determinado, preparación, ensayos y sobre todo permanencia en una comunidad monacal para su práctica. Los jesuitas pretendían ser todo lo contrario, y en efecto lo fueron; muchos de los primeros compañeros de Ignacio acabaron distribuidos por los lugares más alejados del mundo, como Japón o América.

Las Constituciones de la Compañía de Jesús señalan respecto del rezo de los oficios:

Porque las ocupaciones que para ayuda de las ánimas se toman, son de mucho momento y propias de nuestro Instituto y muy frecuentes; y por otra parte siendo tanto incierta nuestra residencia en un lugar y en otro, no usarán los nuestros tener coro de horas canónicas, ni decir las misas y oficios cantados, pues no faltará a quien tuviese devoción de oírlos donde pueda satisfacerse. Y por los nuestros es bien se traten las cosas más propias de nuestra vocación a la gloria de Dios nuestro Señor (Constituciones, 586, 1, 2 y 3).³⁵

Como todo joven de su clase en esa época, san Ignacio debió ser educado en la música desde edad temprana. Una parte importante de la formación de un caballero era la música, según dictaba *El Cortesano* de Baltasar Castiglione, que a la sazón era el manual más usado en la España de los Reyes Católicos. Múltiples referencias biográficas y anecdóticas relatan la afición de Íñigo por el arte de Euterpe. El mismo Ignacio relató a su contemporáneo, el P. Ribadeneira, su gusto por la música: “Si yo siguiese mi gusto y mi inclinación, yo pondría coro y canto en la Compañía; mas déjolo de hacer, porque Dios N.S. me ha dado a entender que no es ésta su voluntad [...] ya que aun siendo tan santa y provechosa para la Iglesia la ocupación de cantar en el coro, no era ésta la vocación para la que Dios nos había llamado”.³⁶

³⁵ Traducción del latín de Félix Zabala Lana SJ, *Músicos jesuitas a lo largo de la historia*, p. 24.

³⁶ *Ibidem*, pp. 22-23.

Cabe reflexionar acerca de lo contradictorio de la actitud de los jesuitas para con la música. Ignacio se regocijaba escuchándola, sus compañeros también; sin embargo, fue excluida de su Orden. Tiempo más tarde, los jesuitas usaron la música tanto en sus colegios como en sus misiones. Del mismo modo, grandes personajes de la Compañía de Jesús se ocuparon a fondo de ella tal como se analizará más adelante. ¿Acaso existió un prejuicio antimusical al principio de la orden que después fue desapareciendo? La respuesta es un tanto compleja. Si bien los jesuitas de siglos posteriores se dieron cuenta del poder pedagógico y evangelizador de la música, y por tanto decidieron usarla, hubo mutaciones en la Compañía de Jesús que explican este cambio.

El jesuita Juan Plazaola intenta aproximarse a este fenómeno:

Si Ignacio de Loyola no quiso que su Compañía estuviera obligada al canto de las Horas canónicas fue porque quería verlos más libres para una labor directamente apostólica; pero ni él ni sus seguidores tuvieron un prejuicio antimusical. Tal vez algunos, conscientes de la atracción que la música ejerce sobre el hombre y el riesgo de condescendencia con la sensualidad, no consideraron la música especialmente referente entre los ministerios jesuíticos. Pero, una vez más, esta tensión fue superada por el recto juicio apostólico. Y la música se puso en juego, poco a poco y parcialmente en la liturgia de las Iglesias de la Compañía, y más resueltamente en las piezas teatrales de los colegios, en sus celebraciones académicas y, sobre todo, como medio de apostolado en las Misiones.³⁷

El celo hacia la música de los primeros miembros de la Compañía de Jesús pudo deberse a la directa influencia de Ignacio y su espiritualidad manifiesta en los *Ejercicios*, que eran parte del mundo de la *renovatio spiritus* del siglo *xvi* que acabaría por desaparecer para dar lugar a la piedad barroca del siglo *xvii*. La inseguridad hacia el uso de la música desapareció poco a poco conforme el espíritu barroco se fue imponiendo; en el caso de las letras, el jesuita Baltasar Gracián (1601-1658) constituyó ese espíritu barroco ya en pleno. En otras palabras, existió un desplazamiento tal como sucedió con el propio san Ignacio, quien es uno en los *Ejercicios* y otro en las *Constituciones*.

Este “momento originario” [el momento “espiritual” de san Ignacio] sería muy breve, ya que en el propio fundador estaban inscritos los rasgos de esa dicotomía y apenas si sobrevivió. Casi yuxtapuesto al primero, entra el segundo período, del último cuarto del siglo *xvi* hasta la década de 1640: del Loyola que instituye la

³⁷ Juan Plazaola SJ, *apud* Félix Zabala Lana SJ, *Músicos jesuitas...*, pp. 25-26.

Compañía hasta el Gracián de la *Agudeza y arte de ingenio*. En este lapso se llevó a cabo el ascenso de la propuesta jesuita en todo su esplendor; se desplegó su retórica de “las pinturas” [en este caso de la música].³⁸

De este modo, nos es evidente que la piedad barroca inundó la Compañía de Jesús y su actitud ante la música, tal como nos muestra el ejemplo del Collegium Germanicum de Roma. La relación que mantuvieron los colegios jesuitas en Roma comenzó con la contratación de las más grandiosas figuras de la época, como Giovanni Pierluigi da Palestrina o Tomás Luis de Victoria. Más tarde, a lo largo del siglo XVII se mantuvo esta relación con la siguiente generación de compositores como Agazzari y Orgas, quienes fueron *maestri* del Collegium.

La documentación de pagos de la iglesia de Il Gesú muestra cómo se hicieron encargos a diversos *maestri di capella* para las festividades de san Francisco Xavier en 1626, para la celebración del centenario de la fundación de la orden en 1639 y para muchas otras fiestas. Las particularidades de dichos encargos radican en que todos incluyen música instrumental.³⁹ El uso de instrumentos como el violín —que se encontraba en pleno desarrollo en esa época, cuando aumentaba su uso, repertorio y perfeccionamiento tanto técnico-interpretativo como de construcción— era cotidiano y cada vez mayor en las iglesias de la Compañía de Jesús. Un ejemplo parteaguas —y clave para el desarrollo que intento esbozar en este trabajo— es un documento fechado en el mismo año de la fiesta de san Ignacio, donde el término *sinfonía* —que sugiere la interpretación de música instrumental independiente— aparece por primera vez en los archivos de la iglesia de Il Gesú.⁴⁰

Sin duda, los jesuitas estaban cada vez más inmersos en el *ethos* barroco del siglo XVII, y con esto más interesados en el uso de la música instrumental. “Conforme el crecimiento del triunfalismo del *seicento*, los jesuitas se preocuparon, incluso más que otras órdenes, por expresar su fe de una manera exuberante y optimista. En la iglesia de Il Gesú, los instrumentos fueron comúnmente empleados para contribuir a la grandiosidad o al culto y sus archivos proporcionan evidencia de esto”.⁴¹

³⁸ Chinchilla, *De la compositio...*, p. 132.

³⁹ Cfr. Graham Dixon, “Roman Church Music: The Place of Instruments after 1600”, *The Galpin Society Journal*, pp. 51-61.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 58.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 57-58.

1. *Música didáctica: colegios y misiones jesuitas*

Acerca del uso de la música en las misiones jesuitas se ha escrito bastante. Intentar hacer un recuento exhaustivo sobre las vastísimas manifestaciones musicales en la misión jesuítica, así como de las prácticas evangelizadoras de la Compañía de Jesús, resultaría en un excursus innecesario de este análisis. Por lo tanto, me limitaré a mencionar sólo algunas peculiaridades que se dieron en los ámbitos misional y educacional jesuitas que sirven de ejemplo para entender el proceso del que quiero dar cuenta.

La *applicatio sensuum*, ya glosada y descrita en este texto,⁴² tuvo especial auge en la didáctica usada por los jesuitas en sus misiones; más en específico la música, dirigida al sentido del oído, fue ampliamente utilizada. De igual modo que los jesuitas en Europa aceptaban cada vez más los instrumentos en sus iglesias y colegios, pareciera que los jesuitas misioneros tenían muy en claro que la música era un atractivo infalible para los pueblos bárbaros que intentaban catequizar.

Cuando los miembros de la Compañía de Jesús fueron esparcidos por el mundo con el fin de predicar, utilizaron la música con dos fines. El primero fue el del adoctrinamiento, usado por lo general en las misiones de América y Asia, el cual, como un método mnemotécnico —y por lo tanto ligado a la oralidad— pretendía ser un medio para aumentar la rapidez de la comprensión de la fe cristiana por los gentiles mediante cantos que sirvieran para dicho fin. El segundo fue el de la función ritual cristiana en el que, a la par de Europa, la música fungía como ornamento del gran aparato ceremonial católico, ya sea en procesiones o en la misa. Este último modo de utilización estuvo presente tanto en la misión, donde el fin consistía en mantener a los indios como instrumentistas o cantantes activos en el culto y en el espacio urbano, donde —dirigido a europeos ya cristianos— cumplía una función retórico-sensorial más elaborada. Al comparar ambos usos se encuentra que las prácticas musicales urbanas eran distintas a las misionales. Esto se debe a que los jesuitas estuvieron en especial preocupados por la adecuación de su discurso a cada público receptor. Es decir, en función de una adaptación o *aptum*, “al que eran especialmente atentos los hijos de Ignacio, y que, por otro lado, sirve de indicador de los cambios sociales a los que se veía enfrentada su prédica”.⁴³

⁴² *Vid. supra*, pp. 12-15.

⁴³ Chinchilla, *De la compositio...*, p. 200.

El caso de la música jesuita en la primera mitad del siglo *xvi* en Brasil es un ejemplo de ese intento de adecuación. “En Brasil ya el primer Provincial Manuel da Nobrega explicó que se podía intentar atraer a todos los pueblos de América con música y una gimnasia vocal armónica”.⁴⁴ Y es con ese objetivo con el que la Compañía de Jesús usó diversas melodías netamente europeas, como canto llano y *cantigas* portuguesas, colocándoles letra en idiomas autóctonos como el tupí. Sin embargo, ese intento fracasó debido a que la repulsión por lo pagano, que se cristalizaría unos años más tarde en lo dictaminado por Trento, se encontraba ya presente; no eran admitidos ninguna lengua, canto o instrumento de origen pagano. A la llegada del primer obispo de Brasil, en 1551, éste prohibió a las órdenes religiosas en aquel territorio el uso de cualquier música tradicional en el catecismo. De ese temprano intento evangelizador apegado a la oralidad no quedó nada y esas canciones acabaron por desaparecer. “Mientras que la función de las grandes ceremonias, con sus cantantes, coros e instrumentos, era mostrar la exuberancia del universo cristiano, la función de esas canciones simples, usualmente cantadas en lenguaje nativo, era transmitir los principales símbolos cristianos de una forma que no diera lugar a ambigüedades”.⁴⁵

El binomio voz / instrumento se encuentra presente e indisoluble tanto en la misión como en el espacio urbano. Desde fechas muy tempranas de la evangelización en América hay registro del uso de instrumentos musicales. El jesuita José de Ancheita menciona el uso de éstos en el ejercicio de la doctrina en una carta que escribió a san Ignacio desde Sao Paulo en 1554.⁴⁶ Sin embargo, su catalogación de “acompañamiento” de la voz —ya sea canto llano o polifónico— es una constante entre los testimonios de los jesuitas con los que contamos. La presencia de instrumentos que acompañaban voces se repite desde los ya citados ejemplos de los jesuitas romanos en Europa hasta las iglesias confiadas a la Compañía de Jesús en Manila, donde una orquesta de esclavos acompañaba coros polifónicos.⁴⁷

⁴⁴ Johannes Meier, “La importancia de la música en las misiones de los jesuitas”, en *La misión y los jesuitas en la América española, 1566-1767: cambios y permanencias*, p. 73.

⁴⁵ Castagna, “The Jesuits, Music, and Conversion in Brazil”, en *The Jesuits. Cultures...*, p. 643. De forma análoga con la prédica, el canto simple adecuado para la evangelización que acabaría por desaparecer, correspondería a la prédica de las pasiones de la que no quedó huella, mientras que la música ornamental, más apegada a lo urbano, correspondería a la retórica sacra, quedó inmortalizada en el impreso.

⁴⁶ Meier, “La importancia de...”, p. 73.

⁴⁷ *Vid.* William J. Summers, “The Jesuits and Music in Manila”, en *The Jesuits. Cultures...*, pp. 659-679.

En la Nueva España, el jesuita Ignaz Pfefferkorn de Mannheim, quien misionaba en Sonora a mitad del siglo XVIII, describió cómo el aprendizaje de instrumentos estuvo encaminado al acompañamiento de la voz en las misiones del noroeste de México.

Ya bastaba enseñarles las primeras bases para tocar un instrumento musical, y entonces no necesitaban una enseñanza más intensa a causa de su oído fino y su estudio casi continuo. En la mayoría de los pueblos se encontraban a indios que sabían tocar muy bien el harpa o la cítara [...] Solamente en el pueblo más importante de mi misión contaba con nueve o diez músicos. Tres de ellos habían aprendido de mí tocar bastante bien el violín, el resto había aprendido de los españoles, algunos la cítara, algunos el harpa. Yo mismo les había enseñado acompañar el canto en la iglesia con sus instrumentos, lo que hacían muy bien y con una armonía grata al oído. De este modo se cantó temprano la misa, la letanía de la Madre de Dios, el Salve Regina y otras canciones religiosas. Para este fin yo había elegido entre mis indios algunas de las mejores voces, y había estudiado el canto con ellos, y así sabían cantar cada canción usual en la misa graciosamente sólo de memoria.⁴⁸

De todas las misiones jesuitas en el mundo, las más famosas en cuanto a lo musical son las de Mojos y la Chiquitanía, en Bolivia. Dichos lugares han despertado un gran interés por la musicología, organología e historiografía de la música. La tradición iniciada por la Compañía de Jesús en esa región se ha convertido en un hito, y ha perdurado incluso hasta nuestros días; ahí todavía se fabrican instrumentos y realizan festivales internacionales de música barroca-renacentista americana. En estas misiones, el nombre del jesuita italiano Domenico Zipoli (1688-1726) es en especial importante. Contemporáneo de Haendel y Bach, fue nombrado organista de Il Gesú y después trasladado a las reducciones guaraníes de Paraguay. Su producción de música instrumental sin voz es importante: algunas piezas como su *Sonate d'Intravoltura per Órgano e Cimbalo* se imprimieron en el siglo XVIII y se conservan hasta la fecha. Por otro lado, Zipoli fue gran difusor del drama musical; composiciones como óperas —entre ellas la de San Ignacio y San Francisco Xavier—, zarzuelas, loas y representaciones fueron interpretadas hasta la expulsión de la Compañía en 1767.

En una carta de 1730, el jesuita alemán Martin Schmid describe su vida musical en San Rafael de Chiquitos, la cual es bastante sugerente respecto del binomio voz / instrumento, ya que la palabra se asocia al canto:

⁴⁸ Pfefferkorn *apud* Meier, "La importancia de...", pp. 75-76.

[...] canto, salmodio es decir toco instrumentos de cuerda, y salto. Sin embargo, sé que el apostolado consiste en la anunciación de la Palabra Divina y que la biblia [sic] escribe que la Palabra ha llegado hasta el fin del mundo: pero usted debe recordarse que también su sonido ha llegado allí; y esto quiere y puedo nombrar con la palabra: canto. Por esta razón canto con mi voz, canto y toco el órgano, la cítara, la trompeta, el clarinete y el harpa, y violines pequeños o grandes. Toco todos estos instrumentos, y los enseño también a los jóvenes indios aunque antes nunca solía tocarlos [...] De verdad todas las ciudades resuenan de órganos contruídos [sic] por mí. Los coros están acompañados por numerosos instrumentos musicales de todo tipo. En las iglesias se escuchan canciones musicales cada día, y así estos indios que hace poco tiempo vivían con las bestias en las selvas y que no sabían nada sino sólo rugir y bramar con los leones y tigres, ahora están educados de mejor manera y en alabanza de Dios cantan en coros, tocan el timbal e instrumentos de cuerda y tocan órganos.⁴⁹

En los colegios jesuitas, la música era contemplada en la *ratio studiorum*. Siguiendo el rastreo del binomio voz / instrumento, lo podemos encontrar también en el ámbito urbano de los colegios. La presencia de la música instrumental también está documentada. En Tepotzotlán era estudiada por hijos de nobles: “Destos que supieren bien leer, se escogieran los mas habiles y virtuosos, especialmente los principales; y estos han de aprender a escribir. Quando supieren medianamente escribir, siendo de los principales, se ocuparan en aprender cantar y tañer, para el culto divino”.⁵⁰ En el “Memorial del Colegio de San Gregorio del año 1592”, el padre Juan de Tovar escribió:

De mas desto, después que estos se ayan criado virtuosamente, como los yndios de ordinario ymitan a su cabeza, con cada uno de ellos se ganara un pueblo y aun una provincia; y ellos son tan habiles, que los que hasta agora se les ha enseñada de leer, escrevir, tañer, cantar y dancar, los toman con más brevedad que los hijos de los españoles.⁵¹

2. *Música retórica: Athanasius Kircher SJ*

Una de las más viejas tradiciones en la música es la que establece una relación entre ésta y las matemáticas, cuyos orígenes podrían remontarse

⁴⁹ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁰ Fragmento del “Régimen de los Indios de Tepotzotlán, hacia 9 de Noviembre, 1585”, en *Monumenta Mexicana* II (1580 – 1585), citado por Alfred E. Lemmon SJ, “Los Jesuitas y la Música Colonial en México”, pp. 8-9.

⁵¹ *Idem*.

a la Grecia del siglo vi a. C. En aquel siglo, la escuela pitagórica, secta religiosa y política asociada a la figura de Pitágoras de Samos, estableció por primera vez el pensamiento de un cosmos matemático. Se tiene registro del conjunto de ideas de dicho grupo gracias a filósofos posteriores que las heredaron, ya que de Pitágoras no se conserva ningún escrito. El primero de ellos fue Platón, y de él en adelante el pitagorismo ha sido retomado una y otra vez por grandes músicos y pensadores de distintas épocas, dando lugar a una de las creencias más arraigadas en el arte musical. Incluso hasta nuestros días, la música serial de Stockhausen y Boulez podría considerarse una forma de eco del racionalismo místico de Pitágoras.

Personajes como Claudio Ptolomeo, san Isidoro de Sevilla, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Johannes Kepler, Isaac Newton y Jean-Philippe Rameau han reinterpretado de algún modo las ideas del filósofo de Samos.

Todos estos autores comparten la intuición fundamental que Platón heredó de la escuela pitagórica: hay algo musical en el cosmos y algo cósmico en la música. La existencia de un vínculo entre música y cosmos presupone una intuición aún más básica, mejor conocida a través de su formulación en La Tabla Esmeralda de Hermes Trismegisto: “Lo que esta abajo es como lo que está arriba; y lo que está arriba es como lo que está abajo, para realizar los milagros de lo único”. Es ésta la doctrina de las correspondencias, según la cual cada nivel del ser refleja en su estructura y simbolismo los niveles que están por encima y por debajo de él. En particular, nuestra armonía musical refleja la armonía cósmica.⁵²

El pitagorismo se cristianizó durante la Edad Media, ya que se incorporaba perfectamente a la cosmovisión metafísica de este periodo histórico; las menciones a la música en los tratados de Casiodoro y Boecio son ejemplos de dicha interpretación. En el Renacimiento, figuras como Bruno y Paracelso, estudiosos de Platón, también se interesaron en las matemáticas musicales. Es durante el siglo xvi que el empirismo científico empezó a hacer estragos en el pensamiento pitagórico musical; sin embargo, éste continuó presente de una forma u otra, ya sea renovándose o convergiendo con nuevas ideas.

En el siglo xvii surgió una nueva corriente que intentaba fundamentar la música desde otro aspecto: el lenguaje. La retórica intentó determinar el canon teórico y de producción musical al inmiscuirse en la forma tanto de componer e interpretar como de concebir las reglas del arte de

⁵² Joscelyn Godwin, *Armonía de las esferas*, pp. 15-16.

Euterpe. Hubo algunos que se orillaron por la tendencia lingüística y otros por la matemática, y hubo otros que intentaron conciliar ambas. En ese momento es visible un desplazamiento del pensamiento musical que “se caracteriza por haber pasado de ser una ciencia de la razón a un arte de los sentidos”.⁵³ Alguien que representa ese momento transitorio es el famoso jesuita Athanasius Kircher.

Kircher nació en Geisa el 2 de mayo de 1601,⁵⁴ quien afirmaba que su padre, que además de filósofo y teólogo debió ser músico, fue su primer profesor de música. En 1618 ingresó a la Compañía de Jesús, donde estudió filosofía, teología y letras. Más tarde se interesó por la investigación científica de la más amplia gama de temas como las lenguas orientales, egiptología, astronomía, matemáticas e historia. Permaneció en el Collegium Germanicum de Roma hasta su muerte en 1680, y durante su estancia publicó el grueso de su obra, lo que lo convirtió en una autoridad de la época en la mayoría de los campos. Kircher es considerado uno de los jesuitas más sabios que ha existido y uno de los hombres más eruditos de su tiempo.

La *Musurgia Universalis*, tratado que elaboró Kircher sobre música, es sin duda una referencia obligada en la historia de este arte y uno de los textos más afamados del autor. Publicado en 1650, fue uno de los últimos compendios especulativos musicales que intentaban indagar acerca de la naturaleza de la música y sus orígenes; a lo largo del Barroco, los libros se fueron orientando poco a poco hacia la práctica y olvidaron la teoría de la que Kircher es paradigma.

Para poder decir que la música era parte de un cosmos que se representaba en ella, Kircher escribió un denso entramado de argumentos que se fundamentaban en la teología, hablando del orden de la divinidad; en la filosofía, citando a Pitágoras y a Platón; y ejemplificó con música de los autores más famosos de la época como Cristóbal de Morales, Agazzari y Mazocchi. Sus argumentos científicos tuvieron que basarse en la astronomía de Tycho Brahe, ya que no le era posible usar las teorías de Copérnico y Galileo, al considerarse heréticas.

Es notable cómo Kircher demuestra lo acertado de las ideas pitagóricas a través de citas bíblicas. El jesuita dice en su *Musurgia*:

⁵³ Neubauer, *La emancipación de...*, p. 34.

⁵⁴ Todos los datos biográficos del jesuita son recogidos de la obra de Félix Zabala Lana, *Músicos jesuitas...*, pp. 49-50.

La Sagrada Escritura y todos los teólogos y filósofos coinciden en que existe alguna concordancia armoniosa en los cuerpos celestes digna del Harmosta eterno de infinita belleza. Pero es difícilmente explicable en números, pues esta concordancia indescriptible de los cuerpos celestes “que el ojo no vio, el oído no oyó, ni ningún hombre imaginó” (I Corintios 2, 9) está reservada por el Organista eterno y supracósmico para embellecer la vida eterna de su Elegido.⁵⁵

No sólo encuentra justificación en la Biblia, sino que llegó a decir que en su propia experiencia empírica había sido testigo de la música que provenía de los movimientos terrestres.

Ilustremos la armonía de los elementos con una analogía de las proporciones que los iluminan. Ahora debe revelarse también la sinfonía sensible de los elementos en la que verdaderamente son consonantes entre sí. La agitación de los elementos y sus impactos físicos provocan sin duda una armonía perceptible. Pues ¿qué es la Tierra sino una especie de órgano, provisto de conductos ocultos o tubos, por los que se difunde el espíritu ígneo por todo su cuerpo? Cuando se produce un choque profundo es como cuando el viento crea en nuestros órganos artificiales sonidos graves y agudos, en función de la anchura o estrechez de las aberturas. Yo observé por primera vez música de este tipo en los asombrosos terremotos de Calabria en 1638.⁵⁶

Kircher propuso una teoría sobre la música de las esferas planetarias alterna a la de Kepler y Fludd; sin embargo, puede decirse que los tres intentaron comprobar lo mismo por distintas vías, siendo Kepler el único que lo intentó hacer mediante números.

La teoría de las pasiones o *Affektenlehre*, surgida en el siglo XVII a partir de la psicología de la época y la filosofía cartesiana, fue herencia directa de las creencias herméticas renacentistas de Bruno o Ficino. Kircher, por su parte, retomó esta teoría y la incorporó a su *Musurgia*, diciendo que la vibración del alma está directamente relacionada a su afinidad con la música.

Aquellos que poseen una naturaleza melancólica prefieren la armonía grave, sólida y triste; los sanguíneos, el estilo hiporquemático [música de danza] porque agita la sangre; a los coléricos les agradan las armonías agitadas, por la vehemencia de su carácter amargo; los que gustan de la marialidad se inclinan por las trompetas y tambores, y desprecian la música pura y delicada; los flemáticos se

⁵⁵ Kircher *apud* Godwyn, *Armonía de las...*, p. 341.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 339.

deleitan con las voces femeninas, porque su voz aguda tiene un efecto beneficioso en su humor flemático.⁵⁷

Kircher fue el primero en ordenar las ideas sobre los afectos que se remontaban a conocimientos tan antiguos como los de Hipócrates. Reinterpretó todo el bagaje hermético y pitagórico para establecer las bases de la *Affektenlehre*, y así constituir una teoría que se renovarían y tendría éxito en los siglos subsecuentes. “Dicho lenguaje nació, ciertamente, con el propósito de perfilar un mecanismo sonoro apto para ‘mover los afectos’; era natural y lógico, por tanto, que la teoría de los afectos [...] encarnara sobradamente esa propensión a la consolidación y a la institucionalización de aquello que, en sus orígenes, fue solamente una aspiración y movimiento instintivo”.⁵⁸

La importancia de Kircher radica en que encarna la transición de la que se habló con anterioridad. Al ser un hombre impregnado al mismo tiempo de religiosidad y racionalismo empírico, quiso demostrar que el conocimiento era la vía para comprender a cabalidad el universo cifrado por Dios. En otras palabras, sólo un entendido podía estar consciente del orden eterno dispuesto por el creador; como parte de ese orden, la música es una pieza desde la que se puede observar a plenitud la creación. No fue sino hasta el siglo XIX que el advenimiento de la *música absoluta* apagó la visión cosmológica; la música dejaría de representar numérica o afectivamente el cosmos y se convertiría en un arte autorreferencial e independiente del lenguaje externo.

3. *Hacia la música absoluta: Antonio de Eximeno SJ*

Al comienzo de este texto, la discusión apuntaba en torno a que la música absoluta constituye un complejo y amplio problema, ya que su nacimiento como paradigma estético a finales del siglo XVIII representa uno de los cambios más revolucionarios en la música y, por extensión, todo el sistema artístico. Como se ha mencionado, el aporte principal de esta investigación radica en ligar aquellas tempranas condiciones sociales de posibilidad que permitieron la autonomización del sistema / arte —y que, al ser éstas anteriores, por lo general eran ignoradas por la musicología— con los procesos de autonomización que han sido bastante evidentes y, por lo tanto, más tratados en el ámbito académico. En estos últimos está el de la música absoluta.

⁵⁷ Kircher *apud* Neubauer, *La emancipación de...*, pp. 77-78.

⁵⁸ Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, p. 180.

En los apartados pasados se revisó el papel de la Compañía de Jesús en este largo tránsito, y cómo ésta se desplazó de manera paulatina de una postura hacia otra. Para culminar, analizaremos ahora el pensamiento de un distinguido jesuita del siglo XVIII, quien hace evidente el argumento más fuerte que intento proponer: el de la paradoja insalvable entre la música autónoma que nacía como resultado de los condicionantes ya mencionados, y la música representativa o mimética —de la que nunca se pudo despegar por completo la Compañía de Jesús— y que, tal como la sociedad oral a la que pertenecía, acabaría por diluirse en la modernidad. Su obra, poco tratada, no se ha contextualizado en el ambiente de debate teórico al que pertenece, ni se ha interpretado como parte del proceso del que he venido hablando. Primero se contextualizará y ubicará la obra de este personaje en dichas situaciones.

Antonio de Eximeno y Pújades nació el 27 de septiembre de 1729 en Valencia, e ingresó a la Compañía de Jesús el 13 de octubre de 1745 en Tarragona.⁵⁹ Antes de entrar a la orden ya poseía una sólida formación humanística, por lo que una vez siendo jesuita se distinguió por su amplio dominio de la retórica. Fue considerado un gran matemático de la época, disciplina que enseñó junto a las letras humanas en diversos establecimientos de la Compañía de Jesús en España.

Eximeno fue desterrado de España después de la pragmática de Carlos III en 1767, y se exilió en Italia. Es en ese país donde se abrió su camino en la música, en el que dio a conocer por primera vez una vasta cultura musical que nunca antes había dejado ver, ya que hasta entonces sus intereses versaban sobre filosofía y matemáticas. Eximeno abandonó la Compañía de Jesús ocho meses después de la orden de Carlos III, por lo que toda su producción musical en su estancia en Italia fue realizada cuando ya no era jesuita.

Antonio de Eximeno encontró un lugar en la historiografía musical debido a su participación en el ámbito de las *querelles* (querellas musicales), que eran discusiones entre teóricos, filósofos, escritores y demás entendidos de la música, desde hacía mucho tiempo el verdadero lugar donde se exponían y discutían las más diversas posturas respecto del arte de Euterpe. De aquellas disputas queda como testimonio un gran *corpus* epistolar y de tratados de música, consistentes en la exposición de ideas y su

⁵⁹ Todos los datos biográficos del jesuita fueron extraídos del libro de Félix Zabala Lana SJ, *Músicos jesuitas a lo largo de...*, pp. 209-212, y de la introducción de la obra de Eximeno *Del origen y reglas de la música*, elaborada por Francisco Otero, pp. 9-43.

respuesta por parte de otro pensador. El camino que culminaría en música absoluta, del que Eximeno es sólo un paso, no es otra cosa sino cada una de las querellas que desde el siglo xvii hasta su época dominaron la escena teórico-musical.

Estas *querelles* muchas veces han sido catalogadas como subsecuentes de la “querella entre antiguos y modernos”, un enfrentamiento constante entre ideas revolucionarias y conservadoras que se podría extender desde finales del Renacimiento hasta el siglo xix. Por ejemplo, uno de los momentos más decisivos de aquella disputa fue la *querelle* de finales del siglo xvii, que a partir de la filosofía de Locke y Descartes sentó las bases para la estética dieciochesca.⁶⁰ Una de las primeras disputas dentro de lo musical tuvo lugar alrededor de 1600, entre Artusi y Monteverdi.⁶¹ Este último representaba el grupo de “modernos”, ya que era portavoz de las innovadoras ideas respecto de la relación música-poesía abiertas por Galilei y la *Camerata Fiorentina*, mientras que el primero criticó estas ideas y optó por un abierto conservadurismo.

A Eximeno se le puede ubicar como un polemista cuyas preocupaciones —en pleno ocaso del siglo xviii— representaban los últimos ecos del capital y molesto problema iniciado por Galileo y los Fiorentinos a finales del *Cinquecento*: el de la música contra la palabra, el lenguaje musical frente al lenguaje verbal, la música frente a la poesía.

Esta sarta de problemas, que a menudo se halla camuflada de múltiples formas a través de las polémicas, de las numerosas *querelles* de los siglos xvii y xviii, se reduce en definitiva a un problema mucho más amplio que se sitúa por encima de los demás: el de la coexistencia de dos lenguajes tan distintos, no sólo por su diferente entidad semántica, sino por sus específicas características gramaticales y sintácticas, como son el verbal y el musical.

El debate en el que se insertó Eximeno fue herencia de la más famosa de todas las *querelles*. La disputa entre Jean-Philippe Rameau, representante de un renovado pitagorismo, y los *Philosophes*, que no son otros sino los enciclopedistas franceses, principalmente Rousseau, D’Alembert y Diderot. En otros términos, Rameau, que se había convertido sin quererlo en el paradigma de la tradición francesa, junto con Lully, simbolizaban

⁶⁰ Vid. Elio Franzini, *La estética del siglo xviii*, pp. 17-42, *passim*.

⁶¹ El seguimiento de las diversas *querelles* en este apartado es tomado de Enrico Fubini, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo xx*, pp. 147-266, *passim*.

la música aristocrática ligada a la corte y asociada al *coin du roi*. Y detestando aquella música que fue tachada de barroca y retrógrada, se encontraban los ilustrados que escribieron las entradas musicales en *L'Encyclopédie*, quienes se inclinaban por la música italiana.⁶²

La *querelle*, que comenzó desde la publicación del *Traité de l'harmonie* de Rameau en 1722, se extendió con el intercambio ininterrumpido de *pamphlets* entre el músico y sus detractores, incluso hasta después de la muerte de éste en 1764, con la publicación del *Dictionnaire de la Musique* de Rousseau en 1767, donde aún atacaba sus ideas. Los alcances de esa discusión rebasaron los límites de Francia, e inundaron la opinión musical de toda Europa. Una década más tarde, los escritos de los *Philosophes* serían traducidos y comentados por Schiller, Goethe y Herder, en quienes se despertó el interés por la polémica y también contribuyeron con sus opiniones al problema.

El mismo año de la publicación del *Dictionnaire* de Rousseau, Eximeno salía para Italia, donde se entregaría al estudio de la armonía y el contrapunto en la escuela del P. Massi. En 1722 fue admitido en la Academia de los Arcades de Roma, sociedad que acogería las ideas musicales de Eximeno, y después en la de los Oculti. Luego de perfeccionar su italiano durante tres años, publicó en 1774 su mayor obra, titulada *Dell'origine e delle regole della musica, colla storia del suo progresso, decadenza, e rinno-vazione*, dedicada a la princesa María Antonieta de Baviera, y firmada bajo el seudónimo de Aristógenes Magareo, seudónimo que adoptó al entrar en los Arcades.

El tratado del jesuita⁶³ despertó una gran polémica en el círculo musical italiano, que lo tildó de ignorante al respecto y despreció por su origen español.

Las críticas que se le hicieron en principio en los más importantes diarios del momento, recogen sin duda alguna la malversada carga chovinista que se desató contra él. "A África y no a Italia debieran ir a enseñar la música los españoles", se

⁶² Vid. Neubauer, *La emancipación...*, *op. cit.* La totalidad de la de Neubauer es un recorrido por la querrela entre Rameau y los *Philosophes*, extendiéndose a analizar sus antecedentes y repercusiones.

⁶³ Aunque para ese entonces ya había renunciado a los hábitos, los términos de la Real Pragmática del 2 de abril de 1767 aún lo consideraban como jesuita. Posteriormente, La nueva Ley de expulsión de 1801 le obligó "moralmente a pronunciarse como si lo fuera".

oye comentar en las consabidas reuniones de músicos, organistas y practicones de las dogmáticas tendencias que se seguían con el mismo rigor de decreto oficial.⁶⁴

¿A qué se debió tal repulsión? ¿Cuáles eran esas “prácticas de dogmáticas tendencias”? Como ya se ha dicho, el ambiente seguía tenso en Italia por la *querelle* francesa. No se le había prestado atención a la música italiana en Francia hasta el estallamiento de la querella, ocurrido justo a la mitad del siglo XVIII, cuando una representación de *La serva padrona* de Pergolesi en París ocasionó el conflicto entre bufonistas y antibufonistas.⁶⁵ El problema era el mismo que en la lucha entre lullistas y ramistas, que luego se prolongaría en la discusión entre gluckistas y piccinistas. De estas confrontaciones emanarían las posturas de Rousseau, y al convertirse éste en referente obligado al hablar de música —se estuviera de acuerdo o en contra—, emanaron por extensión las de Antonio de Eximeno.

El principal argumento del jesuita, que lo ubica en el bando de vanguardia asociado con los enciclopedistas, era que la música en definitiva no nacía, no se conformaba ni mucho menos se reducía a una asociación primigenia y primordial con las matemáticas. El pitagorismo, y la gran tradición matemática de la música a la que perteneció Kircher —a quien no obstante Eximeno reconoce como su antecesor no sólo por haber sido jesuita, sino por compartir algunas pocas de sus ideas—, se puso en duda. Las teorías que ubicaban el origen del contrapunto en la matemática, como la de Rameau, y demás discursos que daban a los números el carácter de padres de la música, como los de Euler y Tartini, fueron el centro de su severo ataque. La gran concepción matemática del universo, de la que la música era una parte, era ya una idea arcaica y olvidada; sin embargo, reductos de esa tradición pitagórica eran percibidos por Eximeno en sus contemporáneos, cuestión que le incomodaba en demasía, tal como lo expresó en sus diversos escritos. Su mayor aporte al camino hacia la música absoluta fue apartar ésta por completo de las matemáticas.

Eximeno concibió su tratado como una respuesta sistemática para demostrar por diversas vías que la música no tiene que ver con la ciencia

⁶⁴ Francisco Otero, *op. cit.*, p.17.

⁶⁵ Me refiero a los partidarios o detractores de la “ópera bufa” italiana, un género cómico que se opone a la ópera seria; un ejemplo de ésta son *Las bodas de Figaro*, de Mozart.

matemática.⁶⁶ Las razones que enfrentaron al jesuita con esa concepción numérica son varias, y la primera puede ser de índole personal. Eximeno nunca ocultó lo difícil que fue para él el estudio del contrapunto y demás disciplinas musicales. Recordemos que su dominio de las matemáticas era ejemplar y que incluso las enseñó como catedrático durante mucho tiempo; cuando se intentó acercarse a la música por primera vez, supuso que estos conocimientos le harían extremadamente fácil el aprendizaje, sobre todo debido a la *vox populi* que ubicaba a los entendidos de la música como hábiles para las matemáticas. Al encontrar que esto no fue cierto sino que incluso dificultó más su estudio, se preguntó por qué su racionalidad matemática le impedía aprender música. Es aquí cuando decidió investigar acerca de las relaciones matemático-musicales.

Desde las primeras líneas del prólogo, Eximeno ataca a los matemáticos, incluido Athanasius Kircher, además de narrar la vicisitud de su aprendizaje antes mencionada:

Un conjunto de circunstancias, de que no puedo instruir al lector sin escribir un dilatado discurso, me hicieron hace cuatro años dar una mirada a la música, cuyo estudio creí deberme ser muy fácil por hallarme bastante instruido en los principios de las matemáticas, de donde comúnmente se cree derivaste la

⁶⁶ Para conocer la estructura de la obra, y esas diversas vías a las que me refiero, citaré a continuación el desglose y resumen que hace Félix Zabala de *Del origen y reglas de la música* en la entrada de Antonio de Eximeno en su *diccionario Músicos jesuitas...*, p. 210:

Tomo I. Lo divide en 6 art. y dos libros con 5 cap. cada uno. Trata de los términos matemáticos, sistemas de las cuerdas musicales, modos, opiniones antiguas y modernas, Pitágoras, otros filósofos, Galileo, sobre la música y los números, teorías de Euler, Tartini, Rameau. La conclusión de Eximeno es: "la música es un lenguaje, origen de las lenguas, de los tiempos y los tonos musicales".

Tomo II. Consta de dos libros. El libro 3º se subdivide en 8 cap.: armonías, consonancias y disonancias, acordes, bajo fundamental, modulaciones, acompañamiento, género diatónico, verificación de la teoría en la composición de Palestrina, Nanini, Clari, Pergolesi y Corelli. El libro 4º tiene 6 cap.: imitaciones, el contrapunto, la fuga, ejercicio del canto, estilo, oído.

Tomo III, parte segunda: Libro 1º, dividido en 5 cap. Trata de los griegos: origen, cultura... Su música. Progresos de su música. Refuta la opinión de Burette, del P. Martini, del abate Metastasio. Teoría musical de los griegos, modos musicales antiguos, la música de los romanos. Libro 2º, dividido en 3 cap.: música de los bárbaros, su canto, origen del contrapunto artificioso, contrapunto gótico. Libro 3º, Restauración de la música. Contiene 4 cap.: lenguas de Europa, su poesía y teatro, progreso de la música hasta nuestros tiempos. En el s. XVI. Progreso de la música instrumental, el teatro musical, decadencia de la música y el teatro moderno y el gusto popular de las naciones europeas para la música.

música. En breve quedé convencido por experiencia propia, de que para la práctica de la música de nada sirve la teoría de las matemáticas, y si yo conservase las primeras lecciones de contrapunto que hice según las reglas que intenta sacar de los números el P. Kircher, tendría el documento más decisivo de la presente cuestión, y el más propio para hacer tapar los oídos o hacer reír a los hombres más estúpidos.⁶⁷

Haciendo uso de sus vastos conocimientos sobre matemáticas, revisa mediante fórmulas y cálculos las propuestas interválicas griegas, romanas, medievales y renacentistas, para concluir que el origen de las escalas no es matemático sino de otra especie. Así, puede concluir la “inutilidad de las proporciones”, la “natural inconexión de la música con los números” y la “inutilidad de los números musicales”.

Uno de los atacados por Eximeno fue el franciscano Martini, quien era una generación más viejo, ya que pertenecía a la tradición pitagórica y era una autoridad contrapuntística; en alguna ocasión, llegó a darle lecciones de dicha materia a Mozart. Enrico Fubini opone a los dos personajes:

Eximeno se había alimentado con la cultura de los enciclopedistas, citando con frecuencia las voces musicales de la *Enciclopedia*, a Du Bos, a Condillac y, sobre todo, a Rousseau; realmente, se le puede considerar el más fiel portavoz de las ideas de todos ellos en Italia. En cambio, el padre Martini simbolizaba la tradición pitagórica, la defensa de las reglas como principios eternos y como fundamento de la música; se hallaba, pues, más próximo a Rameau que a Rousseau.⁶⁸

La polémica entre ambos, que comenzó con los ataques de Eximeno a las opiniones de Martini en *Del origen y reglas de la música* —como se puede ver en el resumen de la obra antes citado, varios apartados son dedicados a refutarlo— se extendió con el intercambio de libelos entre los dos teóricos. Algunos meses después, Martini publicó el *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, donde respondía de forma directa a Eximeno. Éste no tardó en responder con su *Dubbio di D. Antonio Eximeno contra il Saggio fondamentale pratico di contrappunto del reverendissimo padre maestro Giambattista Martini*, que salió a la luz en 1775 en Roma.

⁶⁷ Antonio de Eximeno, *Del origen y...*, p. 51.

⁶⁸ Enrico Fubini, *La estética musical...*, p. 234.

El aferrado esfuerzo de Antonio de Eximeno por separar la música de las matemáticas representa un paso decisivo hacia la autonomización del arte musical. Sin embargo, en este momento se presenta la paradoja: con el mismo afán con que se aparta de la matemática, quiere demostrar a toda costa que la música procede y es un lenguaje. Dicha argumentación no hace sino ir en contra a la revolución estética formalista que separa a la música de cualquier referencia externa, y hace de ella un arte autónomo. Es aquí donde Eximeno apunta hacia la modernidad artística y al mismo tiempo se niega a dar el paso completo. “Ahora bien, Eximeno pone de mayor relieve la lección recibida tanto de Rousseau como de Condillac cuando afirma el principio de que la música presenta un origen común con el lenguaje: ‘La música y el lenguaje [...] tienen un mismo origen, que según mi parecer, es el instinto humano’”.⁶⁹

De esta forma, Eximeno pertenece a lo denominado por Carl Dahlhaus como una estética musical de la sensibilidad que “tendía —a diferencia de la doctrina barroca de los afectos o de la filosofía del arte del clasicismo y el romanticismo— a establecer una estética de la música como voz de la naturaleza, no como obra de arte”.⁷⁰ Si los orígenes de la música están en la voz y el instinto, ésta sería parte de la naturaleza, y por tanto no sería un arte.

El binomio voz / instrumento aparece una vez más ahora en boca de Eximeno y, de manera paradójica, se inclina hacia la voz cuando otorga al lenguaje ser el punto de origen y la finalidad de la música. Lo que expresa una opinión contraria al ideal estético de la música absoluta, al que se acercó tanto al despreciar la matemática. Eximeno es claro al respecto: “El primer fin de la Música es el mismo fin del habla, es decir, expresar con la voz los sentimientos y los afectos del espíritu”.⁷¹

El problema se vuelve más complejo cuando se lee a profundidad el tratado de Eximeno. El jesuita, quien no era consciente de los desplazamientos estéticos a los que pertenecían sus querellas, y a pesar de afirmar que la música es y viene del lenguaje, deja ver sutilmente cómo —sin saberlo— él mismo empezaba a aceptar una paulatina sustitución del papel expresivo de la voz por los instrumentos. La orquesta desempeñaría funciones expresivas de las que la voz humana no era capaz. Al hablar de los “Progresos de la música instrumental”, apunta:

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Dahlhaus, *La idea de...*, p. 64.

⁷¹ Eximeno *apud* Fubini, *La estética musical...*, p. 234.

Las voces de las cuerdas cabalmente por lo mismo que son artificiales, son generalmente más sonoras que las voces humanas; por consiguiente, se puede hacer con ellas mejor uso del contrapunto que en que se hace en las composiciones de capilla, y adornar las modulaciones de más disminuciones y bellezas, pero la música de los bailes y de las cantadas teatrales, en la que comenzó a cultivarse la expresión, era principalmente sostenida por la orquesta.⁷²

Otra afirmación muy similar hace su pensar más evidente:

Al ejemplo de las susodichas cantadas se introdujo en la iglesia la costumbre (que aún se conserva en España) de cantar en las fiestas solemnes ciertos oratorios o composiciones en lengua vulgar llamados villancicos, acompañados con los instrumentos. Y aunque la poesía de estas composiciones no era todavía la más expresiva, *la orquesta suplía la falta de expresión del canto, haciendo ciertas descripciones bellísimas de objetos sensibles.*⁷³

Eximeno ya aceptaba la música instrumental, aunque redujo su importancia al seguirla subordinando al lenguaje. Y aun así, sentó las bases para la autonomización del sistema / arte culminada en la idea decimonónica de la música absoluta. He aquí la paradoja de la que he querido dar cuenta.

Uno[s] y otros aíslan la música: [tanto Eximeno como sus detractores] el padre Martini, deduciéndola de abstractas reglas matemáticas; [...] [Eximeno] relegándola a un papel subsidiario o a ornamento del lenguaje verbal. *Concretar el origen de la música con el del lenguaje se revelará, a pesar de todo, como el único camino que permitirá reinsertar la primera en el intenso contexto del lenguaje artístico, a la vez que la capacitará para proveer de una base su autonomía.*⁷⁴

Posteriormente, Fubini dice respecto a Eximeno:


Manfredini [músico que también polemizó contra Martini] concuerda con Eximeno, siendo fácil de comprender la razón de que así sea: para quien defendía la música moderna y, por consiguiente, la música instrumental —que se afirmaba cada vez más en su absoluta autonomía al fundarse en la armonía entendida modernamente— ya no tenía sentido la elección entre melodía y armonía.⁷⁵

⁷² Eximeno, *Del origen...*, pp. 286-287.

⁷³ *Idem*. Las cursivas son añadidas.

⁷⁴ Fubini, *La estética musical...*, p. 234. Las cursivas son añadidas.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 236.

Es paradójico que Enrico Fubini coloca a Eximeno claramente en un grupo de “defensores de la música moderna”. Sin embargo, desde la aproximación que propongo, la obra de Eximeno es uno de los últimos resquicios de aquella música de la oralidad que se había apagado para dar lugar al arte musical moderno. 

Bibliografía

- Bukofzer, Manfred F. *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, versión de Clara Janés y José M. Martín Triana, 1a reimpr. 2a ed., Madrid, Alianza Editorial, 2004 (1986) (Alianza Música, 30) 477 pp.
- Carrere, Alberto y Saborit, José. *Retórica de la pintura*, Madrid, Cátedra, 2000 (Signo e Imagen) 499 pp.
- Chinchilla, Perla. *De la compositio loci a la república de las letras. Predicación jesuita en el siglo XVII novohispano*, México, UIA, 2004 (El mundo sobre el papel), 372 pp.
- Dahlhaus, Carl. *La idea de la música absoluta*, tr. de Ramón Barce Benito, Barcelona, Idea Books, 1999, 154 pp.
- Dixon, Graham. “Roman Church Music: The Place of Instruments after 1600”, *The Galpin Society Journal* (Hertfordshire), vol. 34, marzo 1981, pp. 51-61.
- Elias, Norbert. *La sociedad cortesana*, tr. de Guillermo Hirata, 1a reimpr. 1a ed., México, FCE, 1996 (1982) (Sección de obras de sociología), 403 pp.
- _____. *Mozart. Sociología de un genio*, tr. de Marta Fernández-Villanueva Jané y Oliver Strunk, Barcelona, Península, 2002 (Ediciones de Bolsillo), 206 pp.
- Fellerer, K.G. y Hadas, Moses. “Church Music and the Council of Trent”, *The Musical Quarterly*, Oxford University Press (Oxford), vol. 39, núm. 4, octubre 1953, pp. 576-594.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, tr. pról. y notas de Carlos Guillermo Pérez de Aranda, 1a reimpr. 2a ed., Madrid, Alianza Editorial, 2007 (1976) (Alianza Música, 98), 596 pp. [*L'estetica musicale dall'antichità al Settecento/L'estetica musicale dal Settecento a oggi*].
- Franzini, Elio. *La estética del siglo XVIII*, tr. de Francisco Campillo, Madrid, Visor, 2000 (La balsa de la Medusa, 106, Serie Léxico de Estética), 257 pp. [*L'estetica del Settecento*].
- Gallico, Claudio. *La época del Humanismo y del Renacimiento*, tr. de Beatriz Morla et al., t. 4 de Andrés Ruiz Tarazona (coord.), *Historia de la música*, Madrid, Turner Libros/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Publicaciones, 1999 (1978), 161 pp. [*Storia Della musica. Vol. III: L'età dell'Umanismo e del Rinascimento*].

- Godwyn, Joscelyn. *Armonía de las esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*, tr. de María Tabuyo y Agustín López, Girona, Atalanta, 2009 (Imaginatio Vera, 33), 619 pp. [*The Harmony of Spheres: A sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*].
- Grout, Donald Jay y Palisca, Claude V. *Historia de la música occidental II*, tr. de León Mamés, Madrid, Alianza Editorial, 2005 (1984) (Alianza Música, 96) 599 pp. [*A History of Western Music-Fifth Edition*].
- Lemmon, Alfred E. "Los jesuitas y la música colonial en México", *Heterofonía*, publicación semestral del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (México), vol. 10:2, núm. 52: dic.1976- enero 1977, pp. 7-10.
- Luhmann, Niklas. *El arte de la sociedad*, tr. del alemán de Javier Torres-Nafarrate, México, Herder/UAH, 2005 (1995), 512 pp.
- Maria Martini, Carlo. "Los Ejercicios y la educación estética", tr. de Miguel Romero, *Artes de México. Arte y espiritualidad jesuitas. Principio y fundamento* (México), núm. 70: junio 2004, pp. 9-15.
- Meier, Johannes. "La importancia de la música en las misiones de los jesuitas", en José Jesús Hernández Palomo *et al.* (coords.), *La misión y los jesuitas en la América española, 1566-1767: Cambios y permanencias*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, 287 pp.
- Neubauer, John. *La emancipación de la música. El alejamiento de la mimesis en la estética del siglo XVIII*, tr. de Francisco Giménez Gracia, Madrid, Visor, 1992 (La Balsa de la Medusa, 57) 343 pp.
- Newman, William S. *The sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1959, 447 pp.
- O'Malley, John W *et al.* *The jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts 1540-1773*, 1a reimpr. 1a ed., Canadá, University of Toronto Press, 2000 (1999), 772 pp.
- Raynor, Henry. *Una historia social de la música: desde la Edad Media hasta Beethoven*, 2a ed., México, Siglo XXI, 1987, 509 pp.
- Reese, Gustav. *La música en el Renacimiento I*, tr. de José María Martín Triana, 2a reimpr. 1a ed., Madrid, Alianza Editorial, 2003 (1998) (Alianza Música, 37), 666 pp.
- Rowell, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos*, tr. del inglés de Miguel Wald, 4a reimpr. 1a ed., Barcelona, Gedisa, 2005 (1985) (Serie CLA-DE-MA Música/Estética), 246 pp.
- Saint Girons, Baldine. *Lo sublime*, tr. de Juan Antonio Méndez, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008 (La Balsa de la Medusa, 162, Serie Léxico de estética), 308 pp.
- Zabala Lana, Félix. *Músicos jesuitas a lo largo de la historia*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 2008, 605 pp.

Fuentes

Eximeno y Pújades, Antonio de. Del origen y reglas de la música, edición preparada por Francisco Otero, Madrid, Editora Nacional, 1978 (1774) (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos, 36), 316 pp.

Archivo

AH-BFXC-UIA. Acervos Históricos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero de la Universidad Iberoamericana Ciudad de México.

Obras consultadas

AH-BFXC-UIA. Felipe Pedrell, *P. Antonio Eximeno: glosario de la gran remoción de ideas que para mejoramiento de la técnica y estética del arte músico ejerció el insigne jesuita valenciano*, Madrid, Unión Musical Española, 1920 (Biblioteca Villar), 204 pp. Clasificación: ML 423. E88 P3. 1920.



Perspectivas en celuloide. La mirada fotográfica de George Miller sobre México

INÉS FAMILIAR MILLER

Formas de mirar: historia, imagen, fotografía. Una introducción

*Las fotografías, que en sí mismas no
explican nada, son inagotables invitaciones
a la deducción, la especulación y la fantasía.*

SUSAN SONTAG¹

Alrededor de 1950, George Miller, mi abuelo, adquirió su primera cámara fotográfica y desarrolló un gusto por la fotografía que perduraría el resto de su vida. Lo que primero fue una actividad de aficionado, con los años se tornó en una profesión apasionante. Sus primeras fotografías retratan el México de esos años desde una perspectiva muy particular: la de un forastero.

George llegó a este país en 1949 como empleado de la compañía farmacéutica Sydney Ross, después de haber participado en la Segunda Guerra Mundial; sin embargo, su contacto con el nuevo territorio pronto obtuvo un atisbo distinto. Armado con su cámara, se dedicó a retratar todo aquello que le llamara la atención: paisajes naturales y urbanos, personajes callejeros, ruinas que atestiguan temblores, mirones que apuntan a las alturas...

Sus imágenes se remontan a un México que desde el primer acercamiento se nos revela distante y ajeno. No nos reconocemos en los rostros monocromáticos que nos confrontan desde el papel; la brecha que nos separa es inefable y nos recuerda nuestra propia finitud. La huella que los personajes desconocidos nos imponen es dolorosa; la incertidumbre sobre sus vidas, eternizadas únicamente en esos instantes, es absoluta. Y he aquí, en este espacio que se abre entre el pasado y el futuro, o quizás

¹ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 42.

entre el presente perpetuo del momento capturado y nuestro presente efímero, que la imaginación emprende su vuelo. La interpretación del historiador surge de este lugar y demuestra que las posibilidades son infinitas.

En este ensayo elaboraré algunas interpretaciones sobre las primeras fotografías que mi abuelo realizó durante sus primeras décadas en México. Antes de continuar, quisiera anotar que la fotografía permite plasmar un instante que se puede reproducir de manera material. Sin embargo, no hay que olvidar que toda fotografía tomada es un acto de exclusión que deja a un lado al resto de los actores que podrían retratarse, es decir, es producto de un acto consciente de su autor por aprehender un objeto de una forma particular. En otras palabras, tomar una fotografía es plasmar un punto de vista, una manera de ver el mundo. En este caso, se estudiará cómo un extranjero, George D. Miller, observaba detrás de la lente a la sociedad mexicana de mediados de siglo xx. No se trata entonces de una reconstrucción de la cotidianidad de los habitantes del país, sino de una interpretación sobre el punto de vista del fotógrafo mencionado.

Sobre la imagen

Este ensayo es en lo primordial un estudio de la imagen como representación,² por lo que es necesario tener claro qué se va a entender por *imagen* y cómo se va a trabajar con ella. Para esto me basaré sobre todo en la obra *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, en donde Peter Burke plantea las posibilidades y dificultades que presenta a los historiadores trabajar con imágenes.³ En primer lugar, las imágenes no se pueden considerar documentos fácticos que representen de manera fidedigna la realidad. No obstante, toda imagen es susceptible de ser utilizada como un documento histórico. Burke aconseja a todo aquel que busque trabajar con imágenes que “empiece por estudiar el objetivo que con ella persigue su autor”,⁴ ya que esto determinará la representación que haya creado. El objetivo del autor necesariamente refleja un punto de vista, una selección y un sesgo particular sobre el objeto representado en la imagen.

² Entiendo *representación* como el significado que los grupos o individuos dan a ciertos objetos, en este caso la fotografía. Por un lado, la representación —así como la fotografía— puede mostrar una ausencia (distinción entre la representación y lo representado); mientras que por otro, la representación es la exhibición de una presencia. Cfr. Roger Chartier, *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*.

³ Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*.

⁴ *Ibidem*, p. 22.

En el caso de la fotografía, es muy grande la inclinación a trabajar con ella como si fuera totalmente fidedigna, por lo que Peter Burke argumenta que siempre se le debe situar en su contexto. Las imágenes pueden ser empleadas como documentos siempre y cuando se tenga presente que lo que nos muestran es una representación “distorsionada”⁵ de la realidad, la cual es en sí misma un objeto de estudio para el historiador. Como menciona Burke, “existen formas alternativas de estudiar la posible relación que mantienen las imágenes y la cultura (o las culturas o subculturas) que las producen. En el caso de las imágenes [...] su testimonio resulta más fiable cuando nos dicen algo que ellas, en realidad los artistas, no saben que saben”.⁶

La imagen es la materialización de un punto de vista o una mirada. Esto nos lleva a la distancia implícita entre el retratista y las personas o los objetos retratados. El punto de vista literal se torna asimismo en punto de vista metafórico e ideológico que define a la imagen plasmada. Ello resulta sumamente relevante para la presente investigación, ya que como afirma Burke, “la importancia de la distancia social o cultural resulta especialmente clara en aquellos casos en los que el artista o el fotógrafo es ajeno a la cultura que retrata”.⁷ Frente a esta situación, el artista puede negar la distancia cultural u optar por la construcción (consciente o inconsciente) de una cultura opuesta a la propia. Así, todo artista está en cierta medida obligado a tomar una postura al momento de representar aquello que crea importante o significativo. Éste será un aspecto que se tomará en cuenta con particular interés debido al origen estadounidense de George Miller y su representación del México de la década de 1950.

Por otro lado, hay que considerar las observaciones de Antoine Prost en cuanto al uso de las imágenes en el quehacer histórico. Para este autor, el historiador debe estudiar toda una serie de imágenes para decidir cuáles elementos significativos sobresalen dentro de las representaciones, es decir, qué “imágenes y objetos cobran sentido dentro de la serie”.⁸ Asimismo, hay que inscribirlas en las prácticas en que se utilizan.

⁵ Tomo la noción de *distorsión* que aparece en la obra de Peter Burke, la cual no se considera, en mi opinión, de manera peyorativa o negativa, sino que se refiere a que toda imagen está mediada por el sujeto que la crea, y por lo tanto no se puede considerar como una representación fáctica de la realidad.

⁶ Burke, *Visto y no visto...*, p. 39.

⁷ *Ibidem*, p. 153.

⁸ Antoine Prost, “Social y cultural, indisolublemente”, en Jean-Pierre Rioux y Jean François Sirinelli (dirs.), *Para una historia cultural*, p. 150.

¿Qué es (una) fotografía?

Al embarcarse en un estudio que tiene como objeto principal la fotografía, uno se enfrenta a la siguiente interrogante: ¿qué es una fotografía? Para Sabine T. Kriebel, “responder a la pregunta ‘¿Qué es una fotografía?’ no es simplemente describir un objeto familiar y omnipresente [...] Es describir una serie de procesos históricos y contingentes, que en un momento u otro, comprendieron una fotografía y la práctica fotográfica”.⁹ Ante esta cuestión, nos damos cuenta de que no sólo estamos trabajando con el *objeto*, sino que también podríamos enfocarnos en la *práctica*, la *función* social que desempeña, o inclusive la percepción cultural que se ha tenido de la misma. Con esto en mente es necesario hacer una delimitación del objeto a estudiar ya que, si quisiéramos abarcar la complejidad que la fotografía conlleva, nos embarcaríamos en una labor interminable. Así, he de especificar que trabajaré a la fotografía como objeto, es decir, la imagen material y como práctica, en el sentido de que se incorporará el acto de su creación.

La fotografía siempre está mediada por quien encuadra y oprime el botón; esto quiere decir que no es más que la elección de plasmar un cierto evento en detrimento de otros que quizá no se considere tengan la importancia de ser retratados. En un principio, parecería que retrata aquellos sucesos que nos resultan relevantes y dignos de constatarse en el negativo; sin embargo, la fotografía misma llega a determinar qué es lo suficientemente relevante.

La fotografía es siempre una forma de mirar. No es sólo un testimonio de algo que sucedió (real o escenificado), sino que es lo que alguien vio. Como nos menciona Susan Sontag, “[a] pesar de la supuesta veracidad que confiere autoridad, interés, fascinación a todas las fotografías, la labor de los fotógrafos no es una excepción genérica a las relaciones a menudo sospechosas entre el arte y la verdad. Aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por los tácitos imperativos del gusto y la conciencia”.¹⁰

Como puede verse, la materialidad de la fotografía adquiere relevancia para el análisis al hacer notar la importancia de la manifestación palpable de la mirada. Kriebel nos recuerda que “[Walter] Benjamin basa su entendimiento del significado fotográfico en un determinismo tecnológico,

⁹ Sabine T. Kriebel, “Theories of Photography: A Short History”, en James Elkins (ed.), *Photography Theory*, p. 3. Todas las traducciones de esta obra son mías.

¹⁰ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 6.

al proponer que la materia y el proceso fotográficos determinan el significado de una imagen”.¹¹

Foto-grafía

Una fotografía no posee significado en sí misma, pero nos invita a interpretarla y entrar en su juego de significaciones entremezcladas. Frente a la polisemia dada por la imagen, la escritura parece perderse en el exceso de significado. Para Roland Barthes “la fotografía generalmente excede al lenguaje asignado a ella; sin embargo, como dos sistemas significativos no pueden duplicarse entre sí, ello sugiere un nivel de redención para el significado fotográfico”.¹² En este sentido, las interpretaciones propuestas en este trabajo no son más que invitaciones a pensar las fotografías de una manera en particular. Asimismo, las explicaciones presentadas aquí van más allá de las que el mismo fotógrafo puede dar sobre su obra, la cual queda abierta al libre juego de las interpretaciones del espectador.

Escribir a partir de imágenes requiere la incorporación de éstas dentro del texto. En este sentido resulta útil retomar las ideas de Jan Baetens acerca de los estudios actuales sobre fotografía: “El descuido del impacto del material visual incluido en un libro, para ponerlo negativamente en un principio, siempre es dañino a la argumentación desarrollada por el autor. Por otro lado, el uso inteligente y audaz de las imágenes puede no sólo ayudar a la lectura del texto, sino convertirse en una parte del pensar mismo”.¹³ De esta forma intentaré presentar de manera activa una organización que incluya las imágenes para fomentar la reflexión por parte de los lectores, quienes serán los que terminen de dar significado a la serie de fotografías analizadas. El orden, así, estará dado por los intereses del lector, para quien el texto será sólo una guía, un apunte, un fragmento, para aproximarse a las fotografías, el verdadero centro de este análisis.

¹¹ Kriebel, “Theories of Photography”, p. 12.

¹² En *ibidem*, p. 14.

¹³ Jan Baetens, “Conceptual Limitations of Our Reflection on Photography: The Quest of ‘Interdisciplinarity’”, en Elkins, *Photography Theory*, p. 67.

Hoja de (primer) contacto. Nota biográfica¹⁴

La película de la vida de George Miller obtuvo su primera exposición a la luz el 17 de enero de 1920 en el pequeño poblado de Albia, Iowa. Tras permanecer en su ciudad natal durante su infancia y adolescencia, ingresó a la Universidad de Iowa. En 1944 fue llamado al frente y desembarcó en Utah Beach, Normandía, quince días después del Día D. Tres semanas más tarde fue herido en la pierna y permaneció hospitalizado por varios meses.

Una vez rehabilitado, George Miller reencuadró su vida y partió a México en 1949, empleado por la compañía farmacéutica Sidney Ross. Alrededor de 1950, obtuvo su primera cámara fotográfica: una Leica. Su trabajo le exigía viajar por el norte del país, así que gran parte de sus primeros disparos retratan la vida de esta zona. Durante su estancia en México, George se casó con María de los Ángeles Quesada, "Angelita", y tuvo cinco hijos: Frances, Jorge, Elena, Estela y Carlos. Esto le permitió establecer una relación más cercana con este país en el que continuó viviendo hasta el año 2010.

La fotografía se le reveló como un pasatiempo apasionante. Tras intentar varios negocios en México, tales como la venta de Frijol al Minuto y los muebles de jardín Miller, George optó por convertir su pasatiempo en una profesión. Comenzó como fotógrafo oficial del restaurante San Ángel Inn en 1963, y en 1966 abrió el Estudio Fotográfico Miller en Avenida de los Insurgentes, el cual permaneció abierto por 40 años.

A pesar de que su pasatiempo se tornó en su profesión, nunca abandonó el gusto por capturar lo que le rodeaba. Gracias al éxito de su estudio fotográfico, George pudo viajar alrededor del mundo en varias ocasiones, las cuales resultaron en un sinnúmero de negativos expuestos, revelados, impresos y archivados. Con un gran sentido del humor y un característico arrojo, George se dedicó a retratar aquellas cosas que pasamos por alto todos los días. Es por esta mirada particular que el estudio de su obra producida en la década de 1950 cobra especial importancia, ya que nos muestra una visión distinta de lo que México fue en esa época.

¹⁴ La hoja de contacto es empleada por los fotógrafos a manera de referencia para poder visualizar todas las exposiciones hechas a partir de una primera impresión en miniatura de las mismas.

Mirando con buenos ojos. Materialidad y práctica fotográfica

La era de la vieja y vaga impresión de salón ha terminado. ¿Es posible que este pedazo de sentimiento dulce, suave y blando esté ahora en desaparición? Sí, se ha ido para siempre. Quizás algún ex alumno aferrado a su pasado vaya a sacar de abajo de la cama algunos ejemplos enmoecidos del “arte pictorialista” para enseñártelos. Pero no debemos reír. En la presencia de la muerte uno debe ser respetuoso. Y la muerte de un ideal toma más tiempo que la de un hombre. El sentimiento muere difícilmente. Y mientras podemos seguir viendo ocasionalmente ejemplos de la borrosa impresión de salón, están volviéndose cada vez más raras y su día definitivamente ha llegado.

MANUEL KOMROFF¹⁵

En 1925, una innovación tecnológica permitió una nueva gama de posibilidades para el campo de la fotografía. Manuel Komroff afirmó que el hecho significaba el fin de una era en la historia de la misma y el comienzo de lo que denominó la “fotografía moderna”. Para él, la llegada de la nueva manifestación fotográfica había tenido lugar sobre todo gracias a dos factores. En primer lugar, consideró a los fenómenos que siguieron a la Primera Guerra Mundial y que desembocaron en cambios drásticos para el modo de vida de la sociedad que sobrevivió al enfrentamiento. Por otro lado, Komroff habló acerca de un “pedazo de ingeniería”: una pequeña cámara. El dispositivo se caracterizaba por lo siguiente:

Empleaba una larga tira de película cinematográfica, podía tomar fotografías en rápida sucesión y tomaba prestado de la guerra el localizador de rangos que eliminó el tener que adivinar el enfoque del viejo vidrio esmerilado. Una gran variedad de velocidades de obturación y lentes muy finos y extra rápidos, junto con su tamaño y la facilidad de manipulación, hicieron de esta cámara un instrumento de la expresión moderna que dio el último golpe a la vieja escuela de fotografía de “arte de imitación”. ¡Esta cámara fue la Leica!¹⁶

¹⁵ Manuel Komroff, “Introducción”, en Willard D. Morgan, *The Leica Manual: A Manual for the Amateur and Professional Covering in the Field of Miniature Camera Photography*. Todas las traducciones de esta obra son mías.

¹⁶ *Ibidem*, p. 8. La cámara Leica fue inventada por Oscar Barnak y salió al mercado en 1925. La compañía en la que trabajaba Barnak era la Ernst Leitz Optische Werke, de ahí su nombre Leitz Camera: mejor conocida como Leica.

De este modo, la Leica fue la primera cámara práctica de 35 mm, es decir, de formato pequeño o cámara miniatura que utilizaba celuloide (cada rollo permitía 36 exposiciones). Esto significó que era un mecanismo relativamente fácil de utilizar y que por lo mismo obtuvo una gran difusión. Willard D. Morgan explica lo anterior al referirse a lo escrito por un usuario de la Leica acerca de los no iniciados en el empleo de la cámara miniatura.

Cerca de 90% de los usuarios de cámaras hoy en día no se interesan en maravillas. No poseen la habilidad del experto. Están interesados en una cámara que se desempeñe bien en las manos del hombre ordinario de las calles, del que está dispuesto a pagar el precio de una buena cámara pero que carece de la destreza del experto. ¿La Leica cumple con esta condición? Mi opinión es que ciertamente lo hace.¹⁷

La aparición de la Leica fue posible gracias a los nuevos papeles para impresión, así como a los mecanismos de enfoque y visión. Sin embargo, una de las características principales de las innovaciones fue poder tomar fotografías sin un tripie, lo cual facilitaba no sólo el transporte del equipo fotográfico (la cámara cabía en un bolsillo o escondida debajo de un abrigo), sino que aumentaba de forma notable el tipo de temas, objetos y sujetos que se podían retratar. La fotografía (en apariencia) espontánea apareció en gran parte gracias a estas nuevas tecnologías. Uno de los fotógrafos más reconocidos que comenzó a trabajar con la cámara Leica fue Henri Cartier-Bresson, quien a su vez acuñó el término del “momento decisivo”.¹⁸ Así, el no tener que utilizar un tripie y la rápida velocidad de captura dieron lugar a que las fotografías se alcanzaran a tomar desde ángulos antes inexplorados. La cámara Leica también contó con distintos lentes intercambiables a partir de 1930.

La práctica hace al maestro

En este contexto debemos ubicar el trabajo fotográfico de George Miller. En 1950 compró una cámara Leica acompañada por un lente 50 mm, un angular y un telefoto, los cuales podían resolver la mayor parte de las situaciones que se le presentaran. Al recordar sus inicios

¹⁷ Willard D. Morgan, “Leica and its auxiliary equipment”, en *The Leica Manual...*, p. 16.

¹⁸ Cfr. Jeff Curto, “Photo History Survey Part 2”, *Photography History*, 4 febrero 2010, *podcast*. David Friend nos refiere que el momento decisivo es “ese instante cuando un obturador puede suspender un evento dentro del ojo y el corazón del que contempla, una excitante confluencia entre el observador y el observado”. David Friend, “Cartier-Bresson’s Decisive Moment”, en *The Digital Journalist*. La traducción es mía.

en el ámbito fotográfico, George Miller afirmó: “Como era una cámara cara, quería sacarle el mejor provecho, así que comencé a tomar muchas fotografías”.¹⁹

Su descubrimiento de la fotografía se sostuvo a partir de la práctica autodidacta. George compraba revistas y manuales para aprender cómo utilizar la cámara y obtener los resultados deseados. Una de estas revistas fue *Popular Photography*, la cual se podía adquirir con facilidad en los puestos de periódico en México. Al leer estas revistas, George se interesaba por cómo se habían tomado las fotos que aparecían en ellas. Por lo general, la ficha técnica detallaba los datos importantes, tales como la exposición, el lente utilizado, la apertura del diafragma y la velocidad de obturación. George aprendía las técnicas mencionadas y las aplicaba cuando realizaba sus tomas. Esto no significa que copiaba las imágenes reproducidas en las revistas, sino que al apropiarse de los procedimientos técnicos podía valerse de ellos cuando los necesitara. Además, el apreciar el trabajo de otros lo motivó para continuar tomando fotografías cada vez mejores, por lo que afirmó que “Traía la cámara conmigo todo el tiempo”.²⁰

Al trabajar para la compañía farmacéutica Sidney Ross, George tenía que viajar con frecuencia al norte del país. Retrataba cualquier cosa que le interesaba y pareciera una buena fotografía, tales como personas o paisajes. En sus palabras,

Debido a que México era un nuevo país para mí, todo era nuevo [...] Me di cuenta de que la gente era muy amable y amigable y que no les importaba que tomara su fotografía. En muchos casos tomaba la fotografía con un telefoto para no tener que molestarlos. No sabían que estaba tomando las fotos.²¹

Lo anterior nos habla de algunos aspectos fundamentales sobre cómo desempeñaba su práctica fotográfica: la toma de fotografías a la distancia como parte de la captura de un momento espontáneo en el que el fotógrafo no interviene; de aquel que observa desde lejos a un sujeto y se apropia de su imagen; el presente eternizado de un ser sin la conciencia de ello. Si tomamos en cuenta que Miller era un extranjero que se enfrentaba por primera vez a una realidad tan distinta de la suya —como

¹⁹ George Miller, entrevista llevada a cabo por la autora, 2010. La entrevista se llevó a cabo en inglés, pero para efectos de este ensayo he decidido traducir las palabras del entrevistado.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

lo era el México de 1950 de su ciudad natal—, este alejamiento cobra nuevas dimensiones. El principio de no intervención en un nuevo escenario resalta el carácter ajeno de éste. La distinción entre lo Uno y lo Otro queda plasmada en celuloide, la mirada desde la distancia de aquel que no se siente parte del conjunto que lo rodea.

El acto de la creación de la fotografía se distingue de otros procesos artísticos que siguen una línea temporal y espacial más o menos continua. El problema surge debido a que la fotografía nace en tres momentos. El primero es el instante en el que se dispara y se fija la imagen en el negativo; el segundo consiste en la impresión de la fotografía (con la selección que esto implica) que le otorga visibilidad; y el tercero se refiere al momento en el que la fotografía es recibida por un público y forma parte de nuestra cultura visual. Si bien estos tres pasos son irreductibles entre sí, es posible que la fotografía surja por la combinación de todos ellos.²² No es el propósito de este trabajo desentrañar el nacimiento de la fotografía; sin embargo, es importante considerar los diversos caminos que puede tomar la creación de una imagen de este tipo para saber sobre qué elementos fijar la atención.

En el caso del procedimiento que George Miller seguía para realizar una exposición, es importante recalcar estos momentos discontinuos del acto creativo. En primer lugar, habría que considerar el equipo fotográfico que llevaba consigo. Por lo general cargaba una maleta especial para transportar la cámara y tres lentes. A pesar de que no era usual que utilizara un trípode —como se mencionó, no era un instrumento indispensable para la cámara Leica—, en ocasiones empleaba uno cuando las condiciones lo requerían, como poca luz o tiempos de exposición largos. En un principio, el uso de un exposímetro le era obligatorio, pero con el tiempo y la práctica se acostumbró a las condiciones de la luz y ya no requería una lectura de ella.

Antes de oprimir el botón, George tenía que considerar la composición que quería crear. El ordenamiento de los elementos encuadrados es de suma relevancia para la toma de fotografías debido a que determina la forma de éstas.²³ Además, Miller recordaba que aprendió sobre

²² Cfr. Jean-Claude Chamboredon, "Arte mecánico, arte salvaje", en Pierre Bourdieu (coord.), *Un arte medio*, p. 262.

²³ David Präkel define a la composición como "el proceso de identificar y organizar los elementos para producir una imagen coherente. Todo lo que hay en una imagen conforma su composición. Aprender composición es como aprender un lenguaje". David Präkel, *Composition*, p. 15. Todas las traducciones de esta obra son mías.

composición²⁴ en las mismas revistas fotográficas en las que estudiaba la técnica.²⁵ Esto implica que, cuando la ocasión lo permitía, la preparación previa al disparo tomaba muchas veces un poco de tiempo; no era una acción inmediata por más rápida que hubiera podido ser.

En cuanto al número de exposiciones, George recordaba que no solía retratar varias veces un mismo tema. Cada rollo equivalía sólo a 36 exposiciones, por lo que cada disparo debía ser preciso y significativo. Esto implica que las reflexiones técnicas, así como las compositivas, tenían que efectuarse de manera decisiva y exacta, lo cual agrega sin lugar a dudas mayor complejidad al oficio.

En un segundo momento, George tenía que revelar los negativos expuestos. Para esto contaba con un cuarto oscuro, lo cual le permitía participar tanto en el revelado como en la impresión de sus tomas. Una exposición puede transformarse de múltiples formas en su ampliación. Es posible modificar los encuadres, reajustar los contrastes, o dar efectos particulares a las representaciones. No obstante, Miller buscaba que los encuadres que tomaba en un principio se mantuvieran, y no los alteraba en el cuarto oscuro.

Como ya mencioné, mostrar las fotografías una vez impresas forma parte del proceso creativo. El acto fotográfico depende de un público que pose su mirada en la obra terminada para concluir con el desarrollo de la imagen. En este sentido, es significativo pensar para quién tomaba sus fotografías George Miller, quien consideraba que su trabajo era muy personal. La mayoría de sus fotografías sólo eran vistas por su familia. No tenía ningún interés en publicar su trabajo, y mucho menos en exponerlo. Su visión de la fotografía consistía en un pasatiempo, el cual se tornó en una profesión años más tarde. Después de intentar varios negocios, George llegó a la conclusión de que su *hobby* se convertiría en su modo de vida: "Finalmente me di cuenta de que lo que hacía mejor era tomar fotografías, así que comencé con la fotografía profesional".²⁶

²⁴ "Para poder entender mejor los principios de la composición, las partes constitutivas de una imagen deben ser formalmente desarticuladas en línea, forma, textura, patrón y color. Mientras que es muy oportuno estudiar estos elementos aislados, la composición es el proceso de combinarlos, como ingredientes en una receta". *Idem*.

²⁵ En los próximos capítulos me adentraré en los aspectos compositivos de las fotografías a partir del análisis formal de éstas.

²⁶ George Miller, entrevista, 2010.

Al adentrarnos en el mundo de las posibilidades técnicas que tenía George Miller, obtenemos una visión mucho más amplia sobre su trabajo. Toda imagen está determinada por sus condiciones de producción, ya que las posibilidades de creación no son infinitas, sino que están limitadas por el aspecto técnico de aquello que las crea.



La última cliente, Ciudad de México, 1956.

La captura de la mirada. El uso de dispositivos visuales y la contemplación de los otros

*Saber observar como extraño
nos ayuda a ver como artista.
Lo que nos enajena nos inspira.*

JEAN ROSTAND

El fotógrafo toma una avenida cuando voltea a su derecha —no, quizás a su izquierda— y una silueta alba apresa su mirada. La figura supone un enigma desde el inicio: el cuerpo semioculto de una mujer lo cautiva; da vida propia a un mecanismo que casi forma parte de sus manos; el dispositivo sube cautelosamente hasta su ojo; el índice presiona el botón del aparato y está listo. De forma imperceptible, el negativo captura un sinfín de reflejos lumínicos y los encierra entre cuatro paredes invisibles. El hechizo dura tan sólo un segundo; es tiempo de seguir adelante.

La imagen queda registrada en la cámara y, más tarde, la alquimia de un cuarto oscuro la saca de las tinieblas. Se ha hecho una fotografía.

La imagen que resultó de aquel encuentro fortuito invita a la deducción infinita. ¿Quién fue esa mujer de la que sólo prevalece una representación fragmentada? ¿Qué hacía solitaria y elegante en una cafetería próxima a cerrar sus puertas? ¿Esperar a quien jamás llegó a su encuentro? En una lectura menos pesimista, ¿será posible que fuera acompañada y el fotógrafo la sorprendió en el instante incómodo? La imaginación vuela ante el telón suspendido por un bastón delicado, podría ceder en cualquier momento y la obra desaparecería súbitamente.

El misterio que evoca la fotografía se encuentra reforzado por los enérgicos contrastes de la imagen. En el primer plano, la pared negra apenas se distingue de la lámina corrediza que se logra apreciar sólo gracias a las tenues líneas grises que señalan su contorno.²⁷ El suelo cuadrículado evita que la figura caiga en el vacío, y la perspectiva que genera guía la mirada del espectador hacia los bancos circulares que parecen cuidadosamente colocados para la ocasión —¿Habrán estado reservados? ¿La grácil cercanía entre los taburetes blancos permanece como la huella de una presencia ausente al momento de la captura?—. Y si levantamos la vista la vemos ahí, inmóvil, suntuosa y llamativa. Envuelta por su nivea indumentaria, aguarda paciente. El tiempo parece haberse detenido, el movimiento interrumpido por el observador intruso. Las marcadas líneas horizontales denotan estabilidad y serenidad, horizontalidad desplegada en la cortinilla de acero, el piso de la entrada y la barra que se contraponen con la verticalidad de la figura femenina, la cual se eterniza hierática. Alrededor de 1950, las reglas de composición dictaban que las líneas verticales denotaban dignidad; mientras que las horizontales, serenidad y apacibilidad.²⁸

El automóvil que llevó al fotógrafo a *La última cliente* también lo trasladó fuera de la urbe, o ¿el movimiento habrá sucedido a la inversa? De una u otra forma, la relación entre el fotógrafo y su vehículo se revela cercana. Quizá dentro de la soledad que la cabina le imponía, la cámara ofrecía

²⁷ El primer plano en fotografía corresponde a lo que la psicología llama la forma, la cual se contraponen con el fondo de la imagen. Esto es lo que nos hace posible distinguir figuras y no perdernos en un *ganzfeld* o territorio visual uniforme. La forma o figura se caracteriza por sus contornos definidos. Cfr. Richard D. Zakia, *Perception and Imaging*, pp. 2-12.

²⁸ Cfr. Arthur Goldsmith, "Seven Steps to Good Composition", en *Popular Photography* 5, p. 148. Todas las traducciones de la revista *Popular Photography* son mías.



Views from Inside a Car, Mapimí, Chihuahua, 1953

una ventana más hacia el mundo exterior, un tragaluz que permitía una interacción mediada y a veces ajena. Ante el paisaje, el fotógrafo se escuda en su guarida y prefiere el confort otorgado por las paredes de hierro y cristal para mirar a lo lejos. Un auriga invisible nos guía a un terreno desconocido que emana a lo lejos. ¿Quién conduce ese automóvil? De nuevo los tonos y contrastes nos dan la sensación de una profundidad perpetua, la cual queda reforzada por la contraposición de los planos: un asiento oscuro que invita a asomarse; el tablero de un auto, ahora antiguo, que funge como el barandal desde donde los niños se asoman para ver lo que sucede afuera; allá, al fondo, las montañas generan líneas sinuosas que simulan el movimiento del océano; las nubes parecen envolver al auto en la inmensidad del afuera. El resultado: *Views from Inside a Car*.

El tiempo que evoca la imagen podría ser un momento, algunos minutos, acaso unas horas o una eternidad. ¿Qué siguió al instante de la captura? ¿El auriga cobró forma y el viajero continuó su camino? El tiempo parece desplegarse y alargarse sin que se le pueda detener. De igual forma, el espejo y la ventanilla laterales reflejan otra parte del paisaje que no vemos, que nos queda vedada por las dimensiones de la fotografía, por el marco invisible que la delimita. Sin embargo, la reminiscencia de un espacio más amplio ya nos ha invadido con la incuestionable certidumbre de que hay algo más allá: el afuera existe.

En ambas imágenes, el fotógrafo se ha valido de dos dispositivos visuales que enmarcan al sujeto de la fotografía, es decir, la pared y la cortinilla de

acero en la primera, y el parabrisas del auto en la segunda.²⁹ La mirada recorre varios marcos, unos dentro de otros, para llegar a lo representado. El resultado: una imagen dentro de otra. La separación entre la forma y el fondo, así como los contrastes tonales y espaciales entre planos, dan lugar a encuadres compuestos.³⁰ Esto genera un distanciamiento con lo retratado para el fotógrafo y el espectador. Consciente o inconscientemente, el fotógrafo ha hecho explícita su mirada, y logra a su vez que el espectador mismo se percate de su contemplación y, por tanto, de su complicidad con la obra. Éste es quizás el aspecto más intrigante de la obra de George Miller.

La “presencia” que se supone generan las fotografías queda vedada totalmente gracias al uso de estos dispositivos. La demarcación entre el afuera y el adentro, entre la participación y la inhibición, la comunicación y el silencio se presenta en tensión continua.



Asomándose, Ciudad de México, 1961.

A través de una ventana de un viejo tren, vemos a una mujer *Asomándose* para ver algo que le ha llamado la atención. El fotógrafo se acerca para capturar el momento. Sin saber sobre qué se posa la mirada de la anciana, el espectador es cautivado por la imagen y podría preguntarse: ¿hacia dónde se dirige? ¿Está esperando a alguien que no llegará cuando el tranvía continúe con su recorrido? Su mirada roza el cuerpo del fotógrafo.

A diferencia de las otras fotografías, en esta podemos apreciar un primer plano texturizado por el paso del tiempo. Los remates de la franja de acero nos remontan a la ilusión de la industrialización de principios de siglo, lo cual se enfrenta con el barniz o la pintura que alguna vez vistió la carrocería y que se cae a pedazos; los pliegues que recorren el rostro de la anciana nos dan la misma sensación de que el tiempo ha pasado por

²⁹ Con *dispositivos visuales* me refiero a los mecanismos que permiten la observación; aquellos elementos que enmarcan la mirada del observador y resaltan ciertos objetos retratados.

³⁰ El encuadre compuesto es un recurso de la composición fotográfica que “trata de ilustrar una imagen dentro de otra. Es decir, en la misma composición un elemento se encuadra con otro dentro de la misma fotografía, haciéndola destacar dentro de la misma”. “El encuadre”, disponible en <http://www.fotonostra.com/fotografia/encuadre.htm>, consultado en marzo 2 de 2010.



Mirones hombre mosca, Ciudad de México, 1956.

ahí y ha dejado su huella impasible.³¹ En este caso, el fondo de la imagen no tiene mayor relevancia en la composición; en cambio, las líneas horizontales sobresalen y nos indican la estabilidad de un tiempo detenido. La neutralidad del fondo arroja la figura de la mujer hacia el frente, la ligera inclinación de su cuerpo acrecienta este movimiento que extrañamente la extrae del confín del vagón. La ventanilla funciona como el dispositivo a través del cual podemos asomarnos a la escena.

“Mirar al que mira” parece ser la motivación de George Miller. La serie *Mirones hombre mosca*, que tiene como motivo el espectáculo en el Zócalo capitalino, precisa esta intención. En ella, los espectadores contemplan absortos la intrepidez del hombre que desafía a las alturas. En sus rostros se aprecian las emociones que los habitan: la expresión entretenida, impresionada, la de la preocupación o angustia. En estas imágenes sólo podemos vincular las miradas por la virtualidad de las líneas diagonales que guían sus observaciones. El único dispositivo presente es el visor del retratista: miramos a través de sus propios ojos. Esta incertidumbre

³¹ La utopía de la modernidad se ha perdido; en su lugar, la distopía por el fracaso se ve materializada en la cotidianidad de la urbe. La belleza de la juventud también ha desaparecido; sólo quedan los recuerdos de esas promesas, de los anhelos de otro tiempo que pudo haber sido mejor.

invita al espectador a participar en el evento; la imaginación despegada con sus miradas. La necesidad de presencia cobra fuerza, nos ofusca la imposibilidad de alcanzarla, de trasladar ese “quisiera estar ahí” por el “como si estuviera ahí”, o inclusive el “estoy presente”.

¿Qué buscaba retratar George con estas tomas? Quizá no hallemos la respuesta anhelada, pero podríamos meditar al respecto. La mirada es la protagonista de este conjunto. A lo largo de la primera selección, la observación se presenta como un acto mediado, es decir, la percepción del mundo que captura la cámara no es directamente accesible. Siempre hay que asomarse a través de un dispositivo, de un artefacto que facilite la apreciación de las figuras. El acto fotográfico se torna explícito y el extrañamiento con la imagen se agudiza. El encuadre compuesto permite establecer esta relación entre forma y fondo, entre la positividad y la negatividad del espacio. En la segunda agrupación, la demarcación de la mirada es distinta pero provoca un efecto similar. En la serie observamos al que observa, presenciamos el acto de la expectativa, de la visualización. Así, el fotógrafo manifiesta la esencia de su creación; la fotografía se muestra como lo que es en su nivel más raso y pragmático: el acto de ver. “¿Cómo ve el que ve?”, es la pregunta que guía su trabajo. En este sentido, George Miller se consagra como un observador de segundo grado.³² La reflexión no se expresa a través de la escritura, sino a partir de su objeto de trabajo, el mecanismo que ya formaba parte de él mismo, la extensión, tal vez no tanto de sus manos, sino de sus ojos, de su manera de mirar y mirarse como parte del mundo.



Hemiciclo a Juárez, Ciudad de México, 1956.

³² Con *observador de segundo grado* me refiero a que George Miller elabora una reflexión sobre su propia práctica, es decir, que convierte a la fotografía en una práctica autorreflexiva.

Esta relación alcanza su apoteosis con dos fotografías. En *Hemiciclo a Juárez*, el paisaje se deja a un lado para que se retrate a otro observador, pero más que eso, a un colega. En efecto, Miller coloca en primer plano a un segundo fotógrafo que está retratando la escena. El proceso fotográfico alcanza su máxima autoconciencia. El hecho de que no veamos el rostro de esta persona permite imaginarnos a cualquier otro retratista en su lugar. En un acto desplegado, aquel fotógrafo podría ser el mismo Miller. Esta tensión se refuerza con la línea diagonal que la cornisa imprime en la representación; la separación entre el fotógrafo y el evento es más tajante todavía. El fotógrafo, así, es el que mira desde lejos; el que mantiene un punto de vista distinto, y el que, desapercibido, captura la acción.

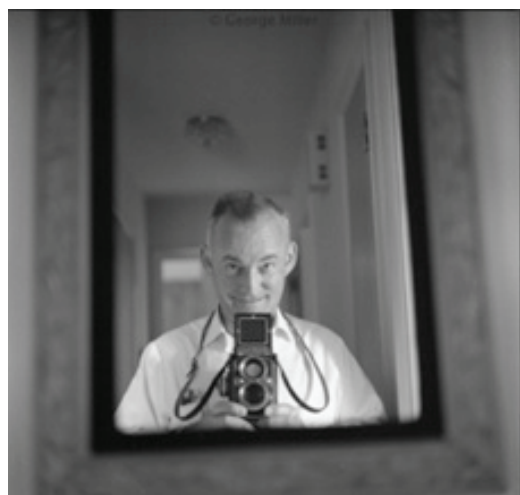
La segunda fotografía la protagoniza el mismo George Miller a través de un autorretrato. El dispositivo empleado en este sentido es un espejo, sus bordes exteriores reenmarcan la imagen; al centro sobresale una cámara, el mecanismo siempre presente. El acto de su fotografía revelado, enmarcado, capturado a la vista de todos. La observación es doble. ¿Miller se mira a sí mismo o nos ve a nosotros, sus espectadores? ¿En una acción paralela podríamos ser nosotros quienes lo retratamos a través de una ventana? El juego de miradas se encuentra abierto.

Panoramas bucólicos. De paisajes, caminos y tiempos

El paisaje refiere aspectos de la geografía o, mejor dicho, de la corografía; incluye, sin embargo, una noción de temporalidad sutil; responde, como indica Roger Brunet, a la regla de oro de la dramaturgia clásica: unidad espacial, unidad de acción, unidad de tiempo. Quien elige un paisaje para fotografiarlo [...] pretende mostrar un aquí y un ahora: aquí estoy, solo frente a un determinado espacio, y esto es lo que veo. Clic.

OLIVIER DEBROISE³³

Un camino guía la mirada del espectador hacia un horizonte incierto e invisible. La vegetación resguarda su trazo a manera de vigilante inamovible, mas no puede detener



George D. Miller en el espejo, autorretrato.

³³ Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, p. 97.



Tanque de agua, Torreón, Coahuila, 1952-53.

la mirada furtiva del observador. La estructura metálica de inmediato captura nuestra atención; sus formas lineales quiebran el espacio unidireccional del pasaje y se elevan solemnes sobre el mundo terrenal. Quizás anhela alcanzar el astro máximo, pero en ese momento la mirada se detiene; la atmósfera ha perdido su claridad y nos confronta con una misteriosa coloración oscura. La lóbreguez está únicamente restringida por los suaves contornos de las nubes que delimitan su opacidad etérea. George Miller logró este efecto gracias al uso de una película que distorsiona las tonalidades y los contrastes de los objetos retratados a partir de la captura de los rayos infrarrojos.³⁴ Por otro lado, nos seduce la ilusión de la profundidad generada por la disposición de los elementos. La línea marcada por el camino sobresale por su dirección oblicua, la cual impone cierta tensión a la composición y refuerza la sensación de la presencia de una realidad distorsionada. Bajo las reglas de composición de la época, las líneas diagonales añaden una sensación de inquietud, vida y actividad.³⁵

En esta imagen resalta el orden que presenta la naturaleza retratada. Las palmas y los cedros denotan la arbitrariedad de la organización de la

³⁴ Es decir, la “radiación localizada más allá del extremo rojo del espectro electromagnético, invisible al ojo humano. Puede registrarse mediante películas especialmente sensibilizadas, produciendo imágenes en blanco y negro o en color”. John Hedgecoe, *Manual de técnica fotográfica*, p. 332.

³⁵ *Cfr.* Goldsmith, “Seven Steps”, p. 148.

vegetación, la cual no sólo se encuentra enmarcada por la lente del fotógrafo, sino también por la mano invisible que le antecedió. El dominio del hombre sobre la naturaleza es patente en la distribución de la vegetación a las orillas del camino, que parece ostentar el control sobre la flora. Asimismo, el faro parece ocultarse detrás de la ristra de árboles y simboliza la única fuente de luz visible: luminosidad humana, iluminación artificial. El *Tanque de agua*, que alguna vez quiso asirse sobre el mundo y tocar al sol, permanece en la penumbra; mientras que una solitaria linterna alumbraba un trecho menos ambicioso. He aquí la paradoja de la modernidad vista desde la lente de George. El orden brindado por el hombre no ha dado lugar más que a una distorsión del mundo circundante: cielos oscuros e imponentes —quizá signos ominosos del fracaso del progreso—, caminos ordenados pero análogamente oblicuos, naturaleza constreñida... La torre, Ícaro de la modernidad, permanece atada a la tierra sin poder despegar ni alcanzar el ansiado astro.



Palmeras, Torreón, Coahuila, 1952-1953.

El viento se ha detenido; el movimiento de las *Palmeras* permanece sólo como sugerencia; el camino persistirá desierto, prolongándose infinitamente hasta donde la vista ya no puede distinguir el horizonte, la tenue unión entre el trayecto y la atmósfera. Sin embargo, un supuesto panorama idílico se transforma con rapidez ante los ojos del espectador; una presencia extraña merodeaba desde el primer contacto. El cielo ha sido invadido por la estampa del infrarrojo y se torna misterioso y dramático. Y es en este momento que nos preguntamos a dónde nos lleva o podría llevar ese camino: el viaje guía la mirada y la composición. ¿Las palmeras

nos reciben radiantes o nos expulsan amenazadoras? ¿Marchamos hacia el punto de fuga o venimos de ese lugar distante, sólo volteando hacia atrás antes de despedirnos del paisaje? De una u otra forma, el antes y el después pierden importancia; lo que permanece es la sensación de la espera eterna.

De nuevo apreciamos la huella del hombre en el paisaje: *natura* ha sido sometida. El trayecto de la carretera ha impuesto una tajante separación al espacio que antes se deleitaba en su unidad; la fragmentación de un mundo se ha llevado a cabo para unificar dos puntos en el mapa: paradoja del progreso y la utopía del edén. Una vez más vemos cómo el conjunto de líneas oblicuas rompe con la simetría del espacio —que denotaría tranquilidad y estabilidad—, para dar lugar a una sensación de desarraigo, de la cual no podemos desprendernos.

En estas imágenes, la distribución del cielo y la tierra salta a la vista. Lo etéreo domina la composición y se impone sobre el suelo que parece recibir todo su peso. El repartimiento de las nubes contribuye a esta sensación, enclaustrando aún más el espacio terrenal. En el balance de la fotografía —dada por la distribución de los elementos en la composición— el cielo ocupa los dos tercios superiores de la imagen, lo cual le brinda mayor importancia frente al único tercio que aloja a la tierra. La horizontalidad del panorama sólo se rompe por las líneas inclinadas que el hombre ha producido. Este orden se podría trasladar a la concepción del hombre y la naturaleza que plasma el fotógrafo. La inmensidad del mundo se impone sobre la pequeñez del ser humano. La presencia del hombre frente a la naturaleza se ha reducido de forma significativa: el hombre se ha convertido en un pie de página (o en este caso un pie de foto) de la enormidad que supone el cielo. Su finitud queda capturada por la mirada del artista, quien retrata un paisaje sin individuos, y que se establece en su magnificencia.

En un escenario un tanto distinto, el fotógrafo se ha detenido ante un panorama tocado por un circular reflejo luminoso. El astro extiende sus rayos sobre su receptor líquido, el cual refleja con suavidad sus radiaciones y las difumina; en un despliegue lumínico, el reflejo ha sobrepasado a la fuente de luz al ocupar un mayor espacio en la composición. La rugosidad de la laguna otorga un brillo especial a la imagen, casi generando un camino a partir de iluminaciones. Las nubes delineadas por contornos blancos que envuelven su gris contenido se contraponen a los oscuros arbustos que ocupan el primer plano. Para el ojo experto, se trata de una imagen —plasmada en una película infrarroja— que fue tomada durante

el día; no obstante, a primera vista podríamos confundir al sol con la luna y creer que la escena es nocturna. Así, la *Laguna* se coloca en un atardecer ambiguo que perdura en los límites entre lo que fue y lo que será.



Laguna, Torreón, Coahuila, 1952-53.

La horizontalidad prevalece en la imagen y se refuerza por la simetría de ella. A diferencia de las imágenes anteriores, el cielo y la tierra comparten un lugar igualitario en la composición; quizás esto se deba a que el ser humano no ha trastocado este espacio, su presencia sólo se denota por el fotógrafo que ha capturado la imagen. No obstante, el formato de ésta impulsa la verticalidad y, en un acto paralelo el sol alarga el paisaje y nuestra mirada. Este juego de direcciones le brinda cierta dinámica a la imagen, pero, más allá de eso, la vuelve sublime. Los rayos de luz que brotan del astro nos remontan a una sensación de trascendencia incorpórea e inalcanzable. La temporalidad que esta fotografía evoca se aprecia en el viento que ya no traslada las nubes ni sacude los helechos; el camino de luz permanecerá ahí para siempre. Esta concepción del tiempo alude a una duración dilatada; la *Laguna* se ubica fuera de todo tiempo: el presente, el pasado y el futuro se han mezclado en la superficie fotográfica. No podemos localizar lo que ha dejado de ser ni lo que está por devenir.

En esta ocasión nos encontramos con un camino distinto. Una roca se yergue suntuosa y se adueña del cuadro; sus miembros se alargan ame-

nazantes hacia la autopista; su dominio del espacio es absoluto y se prolonga en la ladera por medio de su sombra. La rugosidad de su superficie se muestra atractiva y punzante; las estrías remarcan su longevidad y aluden a la atemporalidad del panorama que presenciamos. En la época, el tratamiento de la textura de los elementos tenía un objetivo específico: dar a cada objeto una singularidad que lo caracterizara. La cualidad única que la textura proporciona añade un efecto emocional a la fotografía. En este caso, la rugosidad genera una atracción hacia la tierra, una nostalgia por lo sensible. Enfrente se vislumbra un fragmento de otra roca que no logramos apreciar en su totalidad pero que constriñe de igual forma al trayecto humano. El trazo de la vía se compone por una línea sinuosa y apacible. No podemos saber hacia dónde va o de dónde viene, pero permanece en su estética curvilínea. Su aspecto liso se contrapone con la rugosidad de las rocas que lo rodean, pero forman una simbiosis interesante en la cual los dos extremos conviven.



Canyon Rock, Saltillo, Coahuila, 1953.

La contraposición entre el hombre y la naturaleza adquiere otro significado en esta imagen. El camino ya no predomina dentro de los márgenes de la fotografía, sino que la naturaleza se ha impuesto en su majestuosidad. La imagen ya no aparece distorsionada como el resto de las fotografías mencionadas; el cielo se muestra claro y tranquilo, mientras que lo terrenal adquiere la mayor importancia. En esta representación, pareciera que el orden del mundo se ha descubierto —el fotógrafo ya no se vale de película infrarroja—; la lucha entre el hombre y el mundo exterior aparenta una tregua para el fotógrafo que apunta con su lente. Esta visión la podríamos inscribir en un cambio de mentalidad que ocurría de forma paralela en Estados Unidos, el país de origen de Miller.

Como nos menciona Deborah Bright en su estudio sobre la representación estadounidense de la naturaleza: “La Segunda Guerra Mundial y la sucesiva Guerra Fría dieron un impulso renovado al atractivo de los paisajes naturales dramáticos, tanto pastorales como sublimes [...] Después de la guerra, los paisajes de Ansel Adams funcionaron bien como antidotos familiares y confortantes para las memorias de la Gran Depresión y los nuevos, más aterradores horrores de Buchenwald e Hiroshima”.³⁶

³⁶ Deborah Bright, “The Machine in the Garden Revisited. American Environmentalism and Photographic Aesthetics”, p. 5. La traducción es mía.

Como podemos ver, la fotografía de paisaje es un acto solitario; es la decisión de capturar una parte del mundo exterior para dotarla de un significado distinto. A través de la lente del artista se recompone el universo, y éste adquiere una forma particular y reveladora. El hombre debe confrontar su lugar en el espacio y tiempo; su finitud e insignificancia frente a la inmensidad que lo rodea. En pocas palabras, este acto fotográfico consiste en tomar una postura frente al mundo. Así, cobran relevancia las palabras de Olivier Debroise:

Esta noción nos lleva a tratar el paisaje como un espacio sensible —casi diría hipersensible— que impulsa al fotógrafo a disparar su cámara, inspirado por una difusa “conciencia poética”. El paisaje fotográfico es, casi siempre, “inspirado”. De ahí la dificultad de interpretación: su lectura obliga a situarse, a (re)plantearse una situación, a recomponer el “momento estético”. El paisaje fotográfico se ofrece como una revelación existencial, como toma de conciencia de una sensibilidad ante el vacío que la imagen se encargará de llenar. Por ello, aun el paisaje más vacío se llena de emociones, se convierte en medio de expresión genuino.³⁷

Distopías urbanas. Derrumbes y ausencias



Temblor, Ciudad de México, 1957.

*Podremos parecer competentes, pero
para el fin del próximo siglo habrá
nuevos desiertos, nuevas ruinas*
EDWARD BOND³⁸

El suelo se estremeció la mañana del 28 de julio de 1957; la oscilación trajo consigo el derrumbe de las estructuras que se erguían en diversos puntos de la capital mexicana: la devastación fue desoladora. Entre los escombros no sólo se hallaban las pertenencias despedazadas, los fragmentos materiales de la historia personal, los restos de aquellos desafortunados que no lograron escapar, sino también las grandes aspiraciones del progreso, la certidumbre de que por lo menos el suelo es seguro y la infalibilidad del ser humano quedaron presas de los alicios. Después de la angustia, la calma retornó a la población. Era momento de levantar las ruinas

³⁷ Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, p. 97.

³⁸ Edward Bond, BrainyQuote.com.

y edificarlas nuevamente, de retomar el camino hacia las promesas del mañana, de reinstaurar un atisbo de convicción frente al caos que amenazaba a cada paso. No obstante, frente a la destrucción del entorno, el fotógrafo encuentra la belleza en el paisaje. Bajo una distinta perspectiva, el desconcierto adquiere algún orden al ser enmarcado por los cuatro bordes de la fotografía. A fin de cuentas, "orden es otra palabra para la colocación exitosa de las partes de la imagen que el ojo percibe".³⁹ Esto es lo que retrata George Miller en su serie *Temblores*.

Después de la conmoción, un muro destrozado expelle fragmentos de concreto a manera de cascada urbana. Los trozos permanecen suspendidos gracias a los lazos de acero que los mantienen unidos y entremezclados. Sin embargo, no todo el edificio ha corrido la misma suerte; la hojarasca de hormigón yace derramada por lo que antes era el exterior de la construcción, ahora imposible de identificar. Debajo de las entrañas dispersas de la edificación permanece una hilera de autos sorprendidos por el derrumbe; sus faros apagados apuntan hacia la ruta de escape que les fue imposible alcanzar. El ambiente desolador que evoca la imagen ha sido reforzado por los opacos tonos grises que contiene, los cuales reafirman la materialidad de los muros y fragmentos.

Desconocemos el tiempo anterior y posterior a la fotografía, lo único con lo contamos es la presencia incuestionable de la ruina que alguna vez fue



Temblores, Ciudad de México, 1957.

³⁹ H.M. Kinzer, "Do you have an eye for pictures?", *Popular Photography*, p. 44. La traducción es mía.

y permanece eternizada en el celuloide. En la inmutabilidad fijada por el negativo apreciamos un orden que parece guiar la disposición de los elementos. En un momento, el espectador podría pensar que todo ha sido orquestado, que incluso el último detalle está planeado a la perfección. No obstante, perdura una pregunta perturbadora e imposible de olvidar: ¿en este cementerio urbano habrá alguien atrapado entre los escombros? La ausencia de otros individuos en la escena torna este cuestionamiento aún más inquietante.

Caminando por las calles en ruinas, el fotógrafo va en busca de las víctimas que nadie ha considerado: los espacios derruidos de la urbe. Los progresos alcanzados por un sinnúmero de actores se han desvanecido junto con los pilares de sus edificaciones. En esta fotografía, el sentimiento de desarraigo predomina. Un local apenas logra mantener su fachada para la antigua clientela que podría deambular por la vía que corre delante. Casi en la esquina inferior derecha ubicamos a dos hombres que conversan; su diálogo se ha perdido para siempre aun cuando persista el gesto retratado que nos puede llevar a especular sobre las palabras emitidas. Ante el derrumbe de una concepción de la urbe, el soldado y el hombre de traje se olvidan de los protocolos y las jerarquías; su conversación se desenvuelve con tranquilidad frente a la crisis gracias a un aparente sentimiento fraternal que estas situaciones generan.

El desorden impuesto por el sismo se pierde ante las demarcaciones de esta representación. El fotógrafo ha seleccionado una parte de la escena



Tembler, Ciudad de México, 1957.

y, componiendo a través de su visor, otorga la unidad perdida al panorama. Los indicios del desconcierto no se pueden eliminar por medio del encuadre, pero se les dota de una nueva significación al reorganizarlos en una forma estética y ordenada. Una vez más nos perdemos en el tiempo proyectado por la imagen, en la cual el pasado y el futuro del instante retratado no se muestran relevantes pues lo que importa es el ahora de la interpretación.

Lo que en unos minutos derrumbó la conmoción terrestre se debe volver a edificar; es el intento constante del hombre por vencer a la naturaleza, aunque sea por poco tiempo. Después del sismo, la ciudad lentamente recobra su ritmo; se recogen los escombros y se pretende que no ha sucedido nada, es decir, se trata de (re)instaurar el orden en el desorden. En su recorrido por la urbe derruida, George fotografía esos momentos quizá como la única forma que conoce para dotar de significado a lo que acontece ante sus ojos. Un grupo de hombres se ha congregado para limpiar los añicos, trozos de las edificaciones que alguna vez se erigieron triunfantes; la ausencia de lo que ocupaba ese espacio es dolorosa. El fotógrafo nos muestra la ironía de la escena: los instrumentos de trabajo parecen precarios frente al tamaño de la catástrofe; los botes de basura, insuficientes para la cantidad de escombros que cubren el suelo; sus escobas, demasiado frágiles para encontrarse con los trozos de concreto. Sin embargo, la imagen que presenciemos no parece del todo pesimista, ya que se aprecia el esfuerzo comunitario por salir adelante. Los tonos grises dan cierta uniformidad a la representación y evitan de este modo los contrastes entre blancos y negros que generan tensión. De acuerdo con las normas de composición de la época, los tonos medios, es decir los distintos matices grises, generaban efectos emocionales de tranquilidad, suavidad y relajación. Esto se verá con mayor profundidad más adelante. Estas tonalidades expresan la pesadez de la urbe, como si se rodeara toda la escena con un concreto traslúcido.

En esta serie, George Miller retrató las ruinas de los atisbos de modernidad que convivían en la Ciudad de México: ¿ruinas de la modernidad o modernidad arruinada? Ante estas imágenes nos confrontamos con nuestra fragilidad frente a las fuerzas de la naturaleza. Ante ella, el hombre y su modernidad no pueden nombrarse triunfantes, sólo recogen los escombros y siguen adelante; levantar los pedazos que quedan para construir algo nuevo a partir de la destrucción, es todo lo que queda. Así, vemos cómo nuestro tan aclamado progreso puede desaparecer en un instante (si es que ha llegado en un principio) y nuestros intentos se tornan infructuosos a la larga.



Sin Ángel, Ciudad de México, 1957.

La distopía dentro de la utopía urbana es el eje que rige estas fotografías. Esta característica alcanza su apoteosis con una imagen que desde el primer contacto nos parece extraña. Percibimos un monumento que se yergue hacia las alturas y que nos atrae con una familiaridad confusa. Reconocemos a los héroes que lo resguardan en su base, pero hay algo que falta. La sensación de un monumento inacabado controla la escena, pero justo en ese momento nos percatamos de las referencias inconexas que aparecen frente a nuestros ojos: la imagen cobra sentido. En ella vemos que la *Victoria alada* ya no corona la columna de concreto; en la punta de la pilastra perdura una fantasmagórica presencia. Con esta imagen, observamos cómo el sismo no sólo derrumbó las edificaciones humanas, sino que trajo abajo sus más grandes ideales. La victoria se ha destruido a los pies del monumento; en sus partes fragmentadas se hallan los sueños de una nación que anhelaba el progreso; en su ausencia persiste el sentimiento del vacío...

Encuadres, ritmos y esculturas

La escultura no consiste en el simple labrado de la forma de una cosa, sino en el labrado de su efecto.

JOHN RUSKIN

¿Qué hace que una fotografía nos atrape y encontremos en ella un fragmento del mundo que nunca habíamos percibido de esa forma? En gran parte, la respuesta a esta pregunta se encuentra en el uso preciso del encuadre. La mirada fotográfica está limitada por los cuatro bordes rigurosos que demarcan el campo de lo visible en la imagen. A través del visor, el fotógrafo otorga nuevos significados al mundo circundante: rescata detalles, alumbra espacios ocultos, nos hace detenernos y mirar el universo con una cualidad desconocida.

Un grupo de *Herramientas de trabajo* descansa; su singular distribución hace cuestionarnos desde hace cuánto tiempo no han sido utilizadas. Un mismo pilar sostiene al grupo de palas, las cuales se despliegan en un doble abanico; están en una pose de descanso a la manera de los obreros cuando ha concluido la jornada. El orden que las rige está remarcado por la estructura cuasi piramidal que han formado; las palas se yerguen en



Herramientas de trabajo 1, Ciudad de México, 1972.

el espacio, como si simularan el lugar del edificio que ayudan a construir. El punto de vista del fotógrafo contribuye a esta sensación, ya que está colocado en un nivel inferior al de las herramientas, lo cual les otorga aún mayor grandeza. El cielo ocupa un lugar predominante en la composición; la edificación de los instrumentos se contrapone a lo etéreo del paisaje que está a sus espaldas: es como si ya existiera un edificio en su lugar. La postura hierática de las palas brinda a la imagen una sensación de atemporalidad y trascendencia; la distribución de todos los elementos nos sugiere una escultura bidimensional. El detalle se aprecia sobre todo en la concavidad de las herramientas; el cemento seco les brinda un aspecto petrificado que reafirma su carácter escultórico. La fotografía ha creado la ilusión de una tridimensionalidad en su superficie. George logró esto gracias a un encuadre exacto de lo que presencié; los cuatro bordes del celuloide dieron lugar a una escultura fotográfica.

La segunda fotografía de la serie *Herramientas de trabajo* nos muestra una sucesión de pinzas de fundición. Resaltan sus formas extrañas y apiladas; las tenazas de cada una de ellas parecen distintas —o por lo menos la perspectiva ha distorsionado su tamaño— y simulan aguardar, en su formación estática, a ser utilizadas. Al sacarlas de su contexto, de su uso como instrumentos de trabajo, los artefactos pierden su sentido. Esperan pacientes a recobrar la vida que las manos y los brazos humanos les otorgan en cada ocasión que se activan con el metal *escaldante*. La textura que recorre el acero de sus miembros llama la atención; los restos de materiales se han alojado en la superficie de las petrificadas tenazas, semejando los líquenes de los árboles.

En estas dos imágenes sobresale el carácter escultórico de los objetos retratados. Las *Herramientas de trabajo* son distintas entre sí. La homogeneidad de las formas de las palas proyecta una mayor estabilidad en la composición; la repetición de los elementos a intervalos más o menos constantes marcan la presencia de un ritmo en la representación. No obstante, la repetición no es monótona gracias a los pequeños atisbos de ruptura en el patrón: algunas palas no se acoplan totalmente al orden de la disposición; sin embargo, todas miran hacia abajo y son bañadas con la luz que les otorga el volumen de la escultura. Por otro lado, las pinzas presentan una mayor heterogeneidad. Las distintas formas y posiciones de las mismas aportan una pluralidad a la imagen, la cual sigue presentando un claro ritmo en la reiteración de las formas semejantes. Las sutiles diferencias ofrecen mayor dinamismo a la fotografía. Goldsmith nos recuerda que

formas idénticas repetidas a intervalos constantes tienden a parecer mecánicas y monótonas. El compás de un metrónomo es aburrido comparado con los sutiles y cambiantes ritmos de una banda de percusiones o con un buen baterista de jazz. Y, al componer los elementos visuales, se adquiere un efecto más alegre e interesante al repetir con variaciones —de tamaño, forma, valor tonal o el espacio entre los objetos.⁴⁰

Esto es lo que ha logrado George en ambas composiciones para crear un nuevo orden en los artefactos. Al dejar fuera del encuadre el contexto de los instrumentos, éstos adquieren otro valor. Las *Herramientas de trabajo* han cedido su valor funcional y han entrado el reino de lo estético. Es así como los objetos de la vida cotidiana pueden devenir en sujetos fotográficos bajo la precisa mirada —y no olvidemos que toda mirada es una selección— del fotógrafo.

En *Shadowed Stops*, la composición tonal y rítmica alcanza su máxima expresión. La superposición de los escalones y sus sombras genera un efecto de confusión en el espectador. ¿Estamos ascendiendo o descendiendo? ¿Hacia dónde nos lleva la escalinata? ¿Acaso son las sombras las líneas que se alargan o serán aquéllas los peldaños? Las posibilidades son infinitas.



Shadowed Stops, Nuevo León, 1952-53.

⁴⁰ Goldsmith, "Seven Steps to Good Composition", p. 150.

El patrón sigue un trazo oblicuo que, en este caso, incrementa la tensión en la imagen; la inquietud se fija en el espacio. El toque curvo del conjunto contrasta con la verticalidad del muro que lo sostiene. El momento fortuito de la perfecta contraposición de luces y sombras ha sido capturado por el fotógrafo y percibimos los efectos emocionales que la composición ha creado. El barandal del que nos podríamos asir no escapa a este juego; aun cuando pudiéramos tomarlo, la dirección a tomar sería incierta.

En esta pequeña selección, el fotógrafo se ha valido del encuadre, las limitaciones de su representación, los bordes invisibles, para (re)significar objetos y espacios. La utilización de los recursos rítmicos y tonales genera sentimientos oscilatorios en el espectador, quien deambula entre espacios planos y superficies profundas. Asimismo, el fotógrafo se ha visto obligado a economizar el celuloide de tal manera que abarque todo aquello que quiere reproducir, al mismo tiempo que deje a un lado los elementos que perjudicarían la fuerza del mensaje. En la época en la que fotografiaba George, la eficiencia del espacio figuraba como un gran problema para la explotación del encuadre. Mientras más clara fuera la imagen, es decir, que no contuviera elementos distractores, mejor resultaba la totalidad de la composición. "Irving Penn alguna vez dijo que componer una fotografía era similar a escribir un telegrama —una cuestión de comprimir y condensar su sentido en una afirmación tan lacónica como sea posible".⁴¹

Impresiones. Notas conclusivas

Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo.

SUSAN SONTAG⁴²


Las fotografías de mi abuelo aluden a un tiempo que se ha ido, a una manera de vivir y presenciar los acontecimientos y panoramas que nos rodean. El duelo que las imágenes nos imponen es ineludible y la confrontación con el Otro, que no sólo es distinto a nosotros sino inexistente, es una huella imposible de desvanecer. Sin embargo, frente a la afasia que las fotografías muchas veces provocan, de pronto brotan las palabras, la necesidad de expresar la atracción que la imagen reproducida técnicamente nos asigna. Si bien las imágenes son irreducibles a nuestro lenguaje, el impulso narrativo que sigue a la contemplación de

⁴¹ *Ibidem*, p. 142.

⁴² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 42.

las representaciones no se sosiega. Es importante por lo menos intentar hablar de esa huella, de esa herida que el enfrentamiento de los dos órdenes provoca. No creo que todas las reacciones sean iguales, quizá ni tan siquiera similares; cada imagen incita diversos sentimientos, pensamientos y afecciones en los distintos espectadores que las miran. El caso de las fotografías de mi abuelo no es la excepción. Las interpretaciones que desarrollé a lo largo de esta investigación son enteramente personales y surgen de mi duelo con ese pasado en el cual no me reconozco, pero que indomable me atrapa.

Los pequeños fragmentos de los manuales y las revistas especializadas nos ayudan a inscribir la mirada de mi abuelo en un momento específico. En dichas publicaciones vemos cómo se entendía la práctica fotográfica alrededor de la década de 1950, época en la que George comenzó a edificar su bagaje fotográfico. Las normas de composición nos hablan de la relevancia que se otorgaba a ciertos aspectos de la fotografía, tales como el ordenamiento del espacio y la significación de los tonos, las líneas, las formas y los ritmos. El entendimiento del “espacio como un acordeón”, en el cual la ilusión de profundidad y composición espacial permiten un alargamiento de la superficie de la fotografía, también ayuda a comprender mejor las representaciones hechas por George y hallar en ellas nuevas dimensiones. Como bien decía Arthur Goldsmith, “La fotografía —un lenguaje visual— tiene su propio y rico vocabulario: las formas, líneas, texturas, patrones, áreas de color brillante y oscuro, imágenes finas y borrosas”.⁴³ Aun cuando no podamos reducir las imágenes al lenguaje, estos indicios funcionan como buenos atisbos para aproximarnos a la complejidad de las fotografías.

Si bien no es posible reconstruir una mirada debido a que ésta se construye a partir de complejas relaciones que se vuelven incalculables, podemos señalar atisbos de una uniformidad en el trazo de los instantes capturados. Esto es lo que he intentado señalar con este ensayo: he buscado hacer un apunte, una hoja de contacto con la obra de un fotógrafo hasta el momento poco conocido, un breviarario que despierte el interés no sólo de la obra de mi abuelo, sino del trabajo fotográfico en general, ya que éste siempre nos brinda indicios oportunos que nos permiten reflexionar sobre quiénes somos y cómo nos vemos como parte de un mundo que se escinde en cada instante que se abre y cierra el obturador. 

⁴³ *Ibidem*, p. 138.

Bibliografía

- Baetens, Jan. "Conceptual Limitations of Our Reflection on Photography: The Quest of 'Interdisciplinarity'", en Elkins, *Photography Theory*, Nueva York, Routledge, 2007.
- Bond, Edward. BrainyQuote.com, Xplore Inc, 2016. Disponible en <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/e/edwardbond253802.html>, consultada el 7 de junio de 2016.
- Bright, Deborah. "The Machine in the Garden Revisited. American Environmentalism and Photographic Aesthetics", disponible en <http://www.deborahbright.com/PDF/Bright-Machine.pdf>, consultado el 10 de abril de 2010.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, trad. Teófilo de Lozoya, Barcelona, Crítica, 2001.
- Chamboredon, Jean-Claude. "Arte mecánico, arte salvaje", en Pierre Bourdieu (coord.), *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Debroise, Olivier. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Friend, David. "Cartier-Bresson's Decisive Moment", *The Digital Journalist*, diciembre 2004, disponible en <http://digitaljournalist.org/issue0412/friend.html>, consultado el 8 de mayo de 2010.
- Goldsmith, Arthur. "Seven Steps to Good Composition", *Popular Photography* 5, núm. 6, diciembre de 1963.
- Hedgecoe, John. *Manual de técnica fotográfica*, Madrid, H. Blume, 1978.
- Kinzer, H.M. "Do you have an eye for pictures?", *Popular Photography*, vol. 48, núm. 5, mayo de 1961.
- Komroff, Manuel. "Introduction", en Willard D. Morgan, *The Leica Manual: A Manual for the Amateur and Professional Covering in the Field of Miniature Camera Photography*, Nueva York, Morgan & Lester, 1940.
- Kriebel, Sabine T. "Theories of Photography: A Short History", en James Elkins (ed.), *Photography Theory*, Nueva York, Routledge, 2007.
- Morgan, Willard D. "Leica and its auxiliary equipment", en *The Leica Manual: A Manual for the Amateur and Professional Covering in the Field of Miniature Camera Photography*, Nueva York, Morgan & Lester, 1940.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*, tr. Carlos Gardini, México, Alfaguara, 2006.
- Präkel, David. *Composition*, Lausana, Ava Publishing, 2006.
- Prost, Antoine. "Social y cultural, indisociablemente", en Jean-Pierre Rioux y Jean-François Sirinelli (dirs.), *Para una historia cultural*, México, Taurus, 1999.
- Zakia, Richard D. *Perception and Imaging*, Boston, Focal Press, 1997.

